INFORMATION TO USERS

This manuscript has been reproduced from the microfilm master. UMI films the text directly from the original or copy submitted. Thus, some thesis and dissertation copies are in typewriter face, while others may be from any type of computer printer.

The quality of this reproduction is dependent upon the quality of the copy submitted. Broken or indistinct print, colored or poor quality illustrations and photographs, print bleedthrough, substandard margins, and improper alignment can adversely affect reproduction.

In the unlikely event that the author did not send UMI a complete manuscript and there are missing pages, these will be noted. Also, if unauthorized copyright material had to be removed, a note will indicate the deletion.

Oversize materials (e.g., maps, drawings, charts) are reproduced by sectioning the original, beginning at the upper left-hand corner and continuing from left to right in equal sections with small overlaps. Each original is also photographed in one exposure and is included in reduced form at the back of the book.

Photographs included in the original manuscript have been reproduced xerographically in this copy. Higher quality 6" x 9" black and white photographic prints are available for any photographs or illustrations appearing in this copy for an additional charge. Contact UMI directly to order.

UMI®

Bell & Howell Information and Learning
300 North Zeeb Road, Ann Arbor, MI 48106-1346 USA
800-521-0600

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

LA POETICA DEL "BANALE" ; UNO STUDIO DELLA " PERDITA DI ELEVAZIONE" NELLE *MYRICAE* DI GIOVANNI PASCOLI

by

GABRIELE DEL RE

A dissertation submitted to the Graduate Faculty in Comparative Literature in partial fulfillment of the requirements for the degree of Doctor of Philosophy. The City University of New York.

1999

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

UMI Number: 9946157

Copyright 1999 by
Del Re, Gabriele

All rights reserved.

UMI Microform 9946157
Copyright 1999, by UMI Company. All rights reserved.

This microform edition is protected against unauthorized
copying under Title 17, United States Code.

UMI
300 North Zeeb Road
Ann Arbor, MI 48103

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

©1999

Gabriele Del Re

All Rights Reserved

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

This manuscript has been read and accepted for the Graduate Faculty in Comparative Literature in satisfaction of the dissertation requirement for the degree of Doctor of Philosophy.

[signature]

date 8/26/1999 ----------

Chair of Examining Committee

[signature]

date 8/26/1999 ----------

Executive Officer

[typed name] ----------

[typed name] ----------

[typed name] ----------

Supervisory Committee

THE CITY UNIVERSITY OF NEW YORK

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

Abstract

LA POETICA DEL "BANALE"; UNO STUDIO DELLA "PERDITA DI ELEVAZIONE" NELLE *MYRICAE* DI GIOVANNI PASCOLI

by

Gabriele Del Re

Adviser: Professor Robert Dombroski

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

Since its appearance in 1894 Pascoli's *Myricae* has been subjected to contradicting criticism -- on one side there have been those who have censured the apparent puerility of the lyrics it contained, considering them the expression of an unaccomplished poetical personality, on the other there have been those who have extolled those very lyrics on account of their intense sentimental effect upon the reader—yet, its influence on Italian literature, in the course of the 20th century, has been remarkable, and it has become a classic; this situation has led many critics to look for its "hidden qualities" in order to find an aesthetic "justification" of its success, and to interpret positively the aesthetic "perplexity" Benedetto Croce, the influential philosopher, had proposed, at the beginning of this century, as the main, and negative effect it induced by its assumed "defects".

Our thesis is that the Poet produced a kind of poetry that mirrored, and represented, through the intentional variations of style, the paradigm of life, as the poet himself saw it; we maintain that the event of "loss", the reality of irrecoverable absence he experienced in life are posited in his poetry through the impossibility his verse shows to reach the ideal Crocean "sublimation" poetry should accomplish: Pascoli's poetry tends to achieve the result of suggesting an existential dimension where "elevation" is impossible because life in itself is characterized by the mark of loss, of bereavement; that result is attained through a "banalization" of the poetic texture by means of a disruption of its tendency to a "sublimating" universalization. It is in this sense that we interpret the fragmentary, or fragmented form of Pascoli's *Myricae*, its apparent commonplaces, its repetitiveness, its inexplicable "mistakes" in composition; those lyrics, as a matter of fact, are not the result of a lack of "poetics", on the contrary, they are the product of an extremely refined workmanship, based on the "aesthetic of loss" the Poet applies to his verse, and to his versification, and not on the "loss of aesthetics" the Poet became a victim of, as many critics, after Benedetto Croce, have maintained.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

INDICE SOMMARIO

I. Le *Myricae* nel contesto della produzione poetica del Pascoli pag.1

II. Presentazione della tesi : il "banale" nelle *Myricae* come "estetica della perdita" e non "perdita estetica" pag. 3

III. Il problema Pascoli : Il Croce e la poetica delle *Myricae* : la "disarmonia" e la "banalizzazione" quali caratteristiche negative della forma poetica delle *Myricae*. Le osservazioni crociane come punto di partenza e riferimento della nostra tesi pag. 15

IV. Il problema Pascoli : La "banalizzazione" come caratteristica del verso pascoliano nelle *Myricae*: analisi della critica dal Serra ai nostri giorni, messa in rapporto con il nostro punto di vista critico. pag. 53

V. La poetica della "banalità": giustificazione delle "disarmonie" nel verso pascoliano nelle *Myricae*, viste come principio estetico. Motivazioni ed applicazioni. pag. 290

Bibliografia pag.323

Indice analitico degli autori commentati pag.328

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

I. Le *Myricae* nel contesto della produzione poetica di Giovanni Pascoli.

Sin dai primi tempi della critica sul Pascoli si è posto il problema del valore estetico da attribuire alle diverse raccolte di poesie che il Pascoli compose tra il 1890 e il 1912; le *Myricae* furono opera che si formò nel corso di più anni nascendo come raccoltina con il titolo già di *Myricae* nel 1890, includente poche brevi composizioni (si trattava di nove poesiole), ampliandosi poi nel 1891 con il gruppo di *Frammenti* composto da sei poesiole in strofe saffiche, che aveva inviato al critico Giuseppe Saverio Gargano e con altre che aveva pubblicato sulla rivista "Vita Nova". Questa fu la primissima edizione di quel libro che tanto avrebbe diffuso il nome di Pascoli poeta nei circoli letterari e tra i lettori. Alle 22 poesie componenti la silloge del '91 si aggiunsero altre liriche che vennero a costituire quella che molti ritengono l'edizione principale delle *Myricae*, vale a dire quella che rappresenta il momento di effettiva maturazione del Pascoli come compositore e rappresenta altresì una forma espressiva definita ed esteticamente significativa.

Si ebbero le prime critiche sia a favore sia contrarie e si diede inizio quindi a quell'alternarsi di opinioni da cui noi abbiamo preso le mosse per formare la tesi che costituisce il nucleo di base del nostro lavoro. Comunque nell'aprile del 1894 usciva la terza edizione della raccolta, l'edizione più ricca di tutte le precedenti e quella che si può ritenere come rappresentativa della personalità poetica del poeta. Si ebbero in effetti altre edizioni del libro, la quarta nel 1897, la quinta nel 1900 e le altre successivamente, ma solo in quella del 1897 si ebbe una sistemazione delle liriche che poi divenne in sostanza definitiva.

Si tratta dunque di un libro che raccoglie esperienze poetiche realizzatesi nel corso di un lungo periodo esistenziale e che testimonia una serie di evoluzioni formali contenutistiche così ricca da potersi prendere come pienamente esemplificative di un modo, di una poetica che possono ricondurre alla personalità del Pascoli nella sua interezza. V'è polemica, è vero, su questo assunto, giacché i critici più avveduti non sembrano accettare il concetto di un'analisi della poesia del Pascoli limitata ad un solo volume, al quale poi se ne

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

accostarono altri di mole e interesse pur sempre notevoli, ma noi pensiamo di poterci limitare a quel libro giacché in esso gli aspetti formali e le strutture dell'ispirazione favoriscono un'analisi organica e uno studio approfondito, non solo per il fatto che esse stesse sono state proposte dal Pascoli come un insieme lirico, una totalità rappresentativa ma anche per il fatto che la critica più genuina e più solerte fu ad esse che si rivolse per prima.

D'altra parte si tratta di un libro composito, di una ricchissima raccolta di tematiche, di uno specchio artistico-esistenziale che si è arricchito nel tempo di tessere sempre più numerose e di testimonianze sempre più vive della "persona" poetica dell'autore, un libro che pur nel sopravvenire di altre raccolte ha rappresentato per l'autore stesso un insieme di esperienze nuove o vecchie da far coesistere, pur nello sviluppo di altre direzioni estetiche che la sua attitudine poetica veniva ad aprire. La ragione fondamentale per la quale per altro noi ci limitiamo alla raccolta *Myricae* è da ritrovarsi nel fatto che, partendo la nostra tesi dalle considerazioni che il Croce propone, nel saggio del 1907, a commento della poesia del Pascoli, e, coinvolgendo codeste considerazioni per la maggior parte poesie di *Myricae*, noi abbiamo trovato più appropriato concentrarci proprio su queste, per dare alla nostra dimostrazione uno sviluppo programmatico e una qualche organicità.

Siamo certo consapevoli della polemica relativa alla liceità di considerare Pascoli come "squisito poeta nelle prime *Myricae*", una polemica che Luigi Baldacci(1996) ben inquadra e risolve, ma la nostra tesi vuol limitarsi all'individuazione di una "poetica" in un particolare ambito espressivo del Pascoli, un ambito che in qualche modo si può considerare come rappresentazione di un campo compositivo ben precisato dallo stesso autore, e quindi analizzabile come struttura in cui le parti si articolano a costituire un'unità significativa. Vogliamo dire che in questa raccolta il Pascoli riunì quelle poesie che egli ritenne far parte del concetto connesso con la parola myrica, cioè un concetto figurativo di una forma dimessa, di una poeticità non eclatante, di una

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

ispirazione contenuta, e quindi uno stile "terra terra", potremmo dire, come appunto le myricae sono nel loro aspetto naturale.

Che poi questa myriceità, che noi cercheremo di valutare, come valore estetico trascendente il valore tematico fino al punto di considerarlo come valore metaformale, rappresentativo di una intenzione ipersimbolica, allegorica quasi del paradigma esistenziale, che poi questa myriceità, dicevamo, possa venir estesa a tutta la produzione pascoliana, sarà problema che a noi non interesserà, anche se potrà venire a costituire un valido punto di riferimento per una soluzione del più vasto "problema Pascoli", che, posto all'inizio dai critici, e dal Croce in particolare, in relazione con le poesie delle *Myricae*, è divenuto nel tempo un problema coinvolgente l'intera personalità poetica del poeta di San Mauro.

II. Presentazione della tesi : il "banale" nelle *Myricae* come "estetica della perdita" e non "perdita estetica"

Nel saggio *Giovanni Pascoli, Studio critico* di Benedetto Croce (1947), troviamo un giudizio sostanzialmente negativo della poesia del Pascoli ; il Croce analizza una serie di poesie nelle quali individua cose buone mescolate a cose cattive. I versi di 'I due cugini', ad esempio, sono "movimenti e immagini di grande bellezza[...]ma[...]si avverte qualcosa non saprei se di ballato o di ansimante, che stona"(3). In un'altra poesia('Il rosicchiolo'), giusto per citare esempi presi a caso, il Croce nota che "già vi sono le inopportune materialità"(34), materialità che, ci è dato pensare, saranno tipiche di tutta la produzione del poeta. Il concetto crociano della bellezza è fondato sull'opinione che la poesia rappresenta uno stimolo verso sentimenti elevati, ben diversi dai sentimenti comuni, concreti, rozzi. La qual cosa significa che sia la bellezza sia la buona poesia non possono trattare del pratico, del particolare minuto, del comune nello stato in cui sono originariamente ; essi devono essere invece trasposti nella sfera trascendente che l'arte serena del poeta viene a creare grazie al suo stesso distacco dal contenuto ; la buona poesia, potremmo dire in sostanza, non può subire una perdita di tensione, una

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

discesa nella sfera del prosaico. Non che la poesia non possa contenere elementi appartenenti alla sfera del quotidiano o del singolare ; questi elementi devono peraltro trascendere il particolare per universalizzarsi e quindi perdere la loro immediatezza ; il verso del Pascoli, invece, spesso si ferma sulla realtà minuta della vita quotidiana, spesso discende verso ciò che il Croce definiva appunto "inopportune materialità", non per innalzarsi poi ad un livello di sentimento universale, trascendente il particolare, ma per rimanere in quel particolare, dando ad esso un ruolo dominante ed esclusivo, non conducente dunque all'effetto sublimante che il Croce ritiene esito imprescindibile della vera poeticità.

Alla sensibilità crociana nei confronti della bellezza il Pascoli oppone in effetti una peculiare sensibilità verso il concreto, verso l'epifania delle forme reali, verso la presenza delle cose nel loro intero spettro di esistenza, uno spettro che può anche includere il non-bello, vale a dire ciò che il Croce qualifica come non-poetico e ciò che nella poesia del Pascoli si presenta come una entità, una essenza che emerge in modo così costante dal contesto che si è portati a pensare che ad essa si deve ricondurre una funzione sua propria, una funzione che appunto noi intendiamo analizzare. Per noi invece l'atteggiamento poetico del Pascoli si fonda su di un procedimento che conduce alla offerta, alla manifestazione dell'essenza antilirica del reale, una essenza che si contrappone alla tendenza lirica del pensiero poetico : la realtà ha in sé la natura di una rottura, secondo il pensiero pascoliano, giacché essa significa una presenza che non riporta in vita l'assente, ma al contrario indica e significa l'assenza nella sua più cruda forma epifanica, assumendo la forma del vuoto nella sua essenza.

Ciò che intendiamo dimostrare qui è che il senso della "rottura" che il Pascoli avvertì come elemento dominante nella sfera della sua dimensione psichica viene trasferito nella sua poesia come una frantumazione , una spezzatura dell'armonia ipotizzata dal concetto crociano del bello, vale a dire l'armonia unificatrice del metro, delle parole, e del sentimento poetico. Se noi leggiamo le poesie del Pascoli secondo questo approccio critico, tutte le banalità,

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

tutti i momenti di caduta dei tono, quei momenti che il Croce censurava, non potranno più essere visti come una scelta formale sbagliata, tra le tante possibilità che il poeta avrebbe potuto selezionare, ma, al contrario, come il risultato di un atto estetico, derivante, in ultimo, da una condizione estetica di tipo esistenziale.

E' nostra intenzione di limitare l'analisi ad alcune poesie rappresentative contenute nella raccolta che va sotto il nome di *Myricae*, non soltanto per il fatto che esse sono state sempre considerate (non intendiamo d'altra parte entrare nel dibattito critico che si è acceso intorno alla prevalenza o alla natura secondaria di questa raccolta rispetto alle altre numerose prodotte dal Pascoli più maturo) come le più significative tra le diverse raccolte che Pascoli produsse nel corso della sua vita , ma anche perché il loro studio è stato grandemente semplificato e reso può rigoroso dal punto di vista critico grazie al commento proposto da Giuseppe Nava (*Giovanni Pascoli : Myricae*, 1991). Possiamo d'altra parte trovare sostegno, pur se indiretto, come vedremo, alla nostra tesi in quello che i critici non crociani(vale a dire i critici che non condividono le idee del Croce circa la poesia del Pascoli) hanno voluto osservare nel corso della lunga storia della critica pascoliana e in particolare nei confronti delle *Myricae*, relativamente alla presenza di un elemento anomalo, non convincente, un elemento che ha reso sovente difficili e, a volte, perfino contraddittorie le valutazioni.

Prenderemo dunque in considerazione, ad esempio, il concetto del "sublime d'en bas" che Gianfranco Contini elabora nel suo saggio fondamentale sul linguaggio del Pascoli (1975, 152), dell' "effetto epifanico" che sembra connotare la propria impossibilità" che Giuseppe Leonelli propone nel suo *Figure e orchestrazioni myricee* (1991, 108) della "elementare visione delle cose' che Mario Tropea elabora nel suo *Pascoli, Gozzano e i Crepuscolari* (1981,9), della "consapevolezza della polivalenza semantica connaturata al messaggio poetico" del Pascoli, che Giuseppe Nava spiega nella sua edizione delle *Myricae* (1991, LXVI) della "sperimentazione estrema" proposta da Pier

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

Vincenzo Mengaldo nel suo *Giovanni Pascoli : Myricae* (1981,16), delle "cose comuni, cose di tutti i giorni, che tuttavia appaiono nuove" cui fa riferimento Giuseppe Sozzi in *Giovanni Pascoli* (1962, 57), della "penetrazione che va a fondo nelle cose e risveglia in noi il senso della loro vita, insieme con il senso della loro apparenza" come afferma Giuseppe Saverio Gargano citato da Sozzi (1962,58), della "osservazione poetica delle cose", descritta da Mario Bellina in *Osservazioni sulla poetica di G. Pascoli* (1967,11), del "plurilinguismo orizzontale" proposto da Gian Luigi Beccaria in *Metrica e sintassi nella poesia di* G. *Pascoli* (1970,229), dell' "offerta d'amore[...] un olocausto al mistero" elaborato da Emilio Cecchi in *La poesia di G. Pascoli* (1968,41), dell' "approfondirsi del nostro sguardo nell'invisibile[...]l'aspirare ad una realtà più nascosta e sconosciuta" di cui parla Alfredo Galletti in *Pascoli* (1955,254), del "senso di spontaneità e natività" che analizza Walter Binni nel suo *La poetica del Decadentismo* (1996, 104), della " sperimentata attenzione alle cose, quasi una unificazione con esse " messa in evidenza da Felice Del Beccaro nei suoi *Studi pascoliani*(1993, 64), del "linguaggio riservato e comprensibile solo ai membri della tribù" come dice Elio Gioanola in *La poesia del Decadentismo* (1972, 72), dell' "impressionismo" con cui Giacomo Debenedetti qualifica la poesia del Pascoli in *Pascoli, la rivoluzione inconsapevole* (1994,162), della "lettura del Pascoli[...]della poesia scritta nel mondo[...]nelle composizioni brevi, quando si riferisce alle care cose che gli piaceva nominare" cui si riferisce Domenico Melli nel suo *Poetica e poesia di G. Pascoli* (1965,11).

Se la critica applicata può essere interpretata come un momento importante della nostra elaborazione critica, è opportuno rifarsi d'altra parte a quello che il Pascoli stesso ebbe una volta a dire riferendosi alla sua poesia : " Io quando scrivo ho pur sempre in me altro che non scrivo :di due poesie che ho fantasticato, non scrivo mai quella che ho ben sentito, che è la più bella ; perché ho timore di sciupare la sua bellezza compatta, e scrivo l'altra, quella che mi piace meno, perché per essa ho più coraggio"(Sozzi 1962,58). Parole che ci fanno pensare; che cosa vuol dire il Pascoli ? Le sue parole possono benissimo

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

adattarsi a quello che dicevamo in merito alla presenza del brutto nella sua poesia : potremmo infatti dire che il Pascoli tendeva a "sciupare" il "bello" ; movendo da questo assunto potremmo dunque trovare una motivazione estetica in quello che molti critici, dopo il Croce, sulla scia della sua "critica estetica", hanno giudicato in modo negativo come una "perdita di tono", una discesa, una sorta di "banalizzazione".

E' nostra intenzione dimostrare che quello che Croce, e quelli che condividevano le sue opinioni, vedevano come banalità, come forme di ispirazione puerile, era al contrario il risultato di vigore creativo, di consapevolezza estetica posti in essere dal Pascoli per manipolare la forma poetica secondo uno schema metapoetico derivante dalle sue condizioni psicologiche, e in ultimo da un dominante senso di perdita che il Pascoli stesso frequentemente descrisse e confermò. La nostra idea è che Pascoli, nelle sue composizioni, tende a riprodurre lo schema del concetto della vita che egli aveva acquisito attraverso l'esperienza : pertanto la bellezza ideale di un'immagine— quella che il Croce avrebbe attribuito alla sfera della "espressione perfetta" (1947, 72)-- non può durare a lungo nella sua ispirazione, deve confrontarsi con la "bruttezza", o con la materialità di ciò che sottostà a quella bellezza, e nell'espressione poetica quel confronto è rappresentato da una perdita di tono, una sceìta di ispirazione che, nella sfera del metapoetico, comporta in ultimo la formazione di una struttura poetica nella quale lo stesso cambiamento di tono porta ad una superstruttura, ad una armonia simbolica che trascende l'armonia auspicata dalla perfezione crociana e si riporta al senso di sfiducia che il poeta avverte in modo innato, originale e istintivo, nei confronti della vita, della bellezza ideale del mondo, e della sfera delle immagini poetiche.

E' nostra intenzione dunque cercare di trovare, prima di tutto attraverso l'analisi di alcune composizioni rappresentative, tratte dalle *Myricae*, in quali parti di esse si possa trovare il bello o il brutto, secondo la critica crociana, in secondo luogo mostrare come quel cosiddetto "brutto" possa essere visto come il segno di una soluzione "poetica" che il Pascoli, a nostro parere, propose al fine

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

di riprodurre il suo senso della perdita, non soltanto attraverso un discorso poetico tradizionale, ma anche , e in modo più significativo, servendosi delle variazioni di tono, i cambiamenti di stile, si potrebbe dire, che rendono perplesso il lettore di oggi come rendevano perplesso il lettore di ieri. Così il senso della perdita si concreta nella poesia del Pascoli non come una pura e semplice descrizione "narrativa" della sua condizione psicologica, ma come un elemento che si può individuare nelle variazioni di tono, nei cambiamenti di stile di cui parlavamo più su, vale a dire quelle variazioni che, tra gli altri, Contini interpretava intelligentemente come rappresentazioni linguistiche di un particolare rapporto che il Pascoli aveva con il mondo, il Nava come una "raggiunta consapevolezza della polivalenza semantica connaturata al messaggio poetico"(1991, LXVI), Beccaria come una "autonomia dei significanti che è propria del linguaggio poetico"(1970,67), oppure come un " un plusvalore semantico[...] parole astrazione dunque, parole-simbolo che acquistano una significazione formale superiore, *autre*, rispetto al significato formale, consueto"(183-184) e Marazzini come "un linguaggio letterario nobile, tuttavia pronto a scendere verso oggetti comuni e quotidiani" (1994,383).

E' lo stesso Pascoli, a mio avviso, che si muove lungo la linea di separazione tra la realtà assoluta, inequivocabile e quella significativa ed evocativa ; egli stesso ama ed odia (vedi l'*odi et amo* con il quale il Croce definisce la sua stessa reazione nei confronti della poesia del Pascoli e dal quale ha preso sostanzialmente l'avvio tutto il problema della critica pascoliana) la realtà, dei sogni o delle cose viventi—come possiamo anche ricavare dai suoi frequenti riferimenti biografici--, pertanto la sua poesia deve essere intesa come rappresentazione di questa condizione, non come una descrizione, come dicevamo , condotta al livello linguistico-poetico, ma come una significazione modellata al livello estetico della sua poesia , un livello che va oltre la funzione espressiva o comunicativa e che è rintracciabile non in ciò che le singole poesie, o anche ciò che i diversi gruppi di poesie possono significare, ma in ciò che noi in senso più vasto chiamiamo la "poetica", vale a dire la sottostante condizione

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

psicologica che può essere considerata come il fondamento sul quale un determinato corpo poetico viene a costruirsi.

Il fatto che la poesia pascoliana, secondo queste linee interpretative, non mostri più le caratteristiche di una rappresentazione descrittiva, bensì quelle di un segno, di una pura significazione formale—nel senso che abbiamo proposto, cioè come riconducibile alla presenza di variazioni nello stile—da un lato rende le valutazioni crociane estremamente utili, visto che esse ci forniscono validi punti di partenza nello studio di codeste variazioni, mentre dall'altro, ci offrono la possibilità di superare quelle che sono le "perplessità" di Croce, fino al punto di trovare perfino una loro giustificazione nell'ambito di ciò che vogliamo definire come "poetica", o, in altre parole, la motivazione psicologica che spinse il Pascoli a produrre la sua poesia. Si dimostrerà che la ricorrente "discesa" del Pascoli nel regno di ciò che il Croce censurava come non-poetico, deve essere al contrario vista come una componente fondamentale del suo atteggiamento poetico, messo in evidenza per mezzo di una configurazione che egli dà alle sue composizioni, una configurazione nella quale la presenza alternata del bello e del brutto poetico viene a significare una specie di rappresentazione allegorica dell'essenza tragica della realtà, una realtà esistenziale, in sostanza, in cui alla bellezza del poetico si contrappone ciò che può apparire come impoetico. Pertanto, non dovremmo ricercare tanto la bellezza oggettiva delle immagini pascoliane, per dare di esse un giudizio procedente da un punto di vista critico assoluto, dovremmo, invece, esaminare la variazione che ha luogo nel corso del processo costruttivo di codeste immagini che il poeta pone in essere al fine di enucleare la motivazione profonda, non manifesta che , come dicevamo, fa di quella variazione un valore poetico assoluto. Per Croce codesta variazione era, lo abbiamo visto, una negazione di armonia poetica, mentre per noi essa rappresenta un arricchimento di tensione drammatica ; essa è un'incarnazione della discesa nella disarmonia della vita, un'epifania non delle cose ma della natura dell'evento nel quale quelle cose sono coinvolte. La variazione stilistica deve essere in tal senso interpretata come una

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

manifestazione del fenomeno fondamentale della vita così come viene visto dal Pascoli, cioè come una distruzione dell'ideale di armonia.

Molti critici, tra quelli che, non conformandosi alle opinioni censorie del Croce, lodarono il Pascoli, ai quali peraltro ho già fatto cenno più su, e di cui parlerò nel capitolo dedicato alla critica, hanno ravvisato nella sua poesia la completezza e l'unità di una forma singolare, come vedevamo, tuttavia è mia intenzione sostenere che la concezione che Pascoli aveva del mondo, il suo senso del lutto, della perdita, le sue caratteristiche biografiche dominanti sono rispecchiate non tanto in ciò che egli esprime quanto piuttosto proprio in quei cambiamenti di tono e di stile, apparentemente ingiustificabili, che la forma della sua espressione viene a subire. Intendo anche rivedere il concetto di "poetica delle piccole cose" che viene frequentemente proposto come linea-guida critica nel trattare la poesia pascoliana. La poetica pascoliana è, invece, a mio avviso, fondata su di un senso drammatico, impressionante della dimensione delle cose, che in lui deriva dal vivo avvertimento della presenza della realtà, dell'attualità, un avvertimento che, come vedevamo, costituisce in ultimo una sorta di equilibrio estetico nei confronti del senso della perdita, della consapevolezza dell'assenza, da cui è dominato.

Pertanto, arriviamo al concetto di una "estetica della perdita" piuttosto che a quello di una "perdita di estetica" che potremmo ricavare da quello che Croce aveva proposto nel suo saggio; grazie a codesta estetica saremo dunque in grado di definire l'intima struttura della poetica pascoliana, e di giustificare le sue variazioni di stile. Per dare supporto alla nostra tesi circa il valore della poetica pascoliana, anche se da un punto di vista leggermente diverso dal nostro, potrei anche portare un'ulteriore testimonianza biografica che lo stesso Pascoli ci offre, in modo assai peculiare : rispondendo ad Emma Corcos, una delle sue prime ammiratrici, che aveva espresso alcune riserve circa la terza parte de 'I due fanciulli', nella quale avvertiva qualcosa di aggiunto, artificiale, scriveva: "Se Lei non avesse letto anche quella terza parte, troverebbe poi tanta poesia nelle

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

prime due ? Rileggendo queste due dopo aver letto la terza, può trovarle poetiche e sentire e fare a meno della terza"(Biagini,1963,314).

Le parole di Pascoli non sono facili da interpretare se non si tiene in considerazione ciò che venivamo dicendo circa il suo atteggiamento nei confronti della poesia. Solo se si possono giustificare le variazioni nel suo discorso poetico, ravvisando in esso una specie di negazione del cosiddetto "sublime d'en haut", ed una conseguente proposta di un "sublime d'en bas", è possibile formulare una poetica che non sia confinata ad un mero uso del mezzo linguistico tradizionale, vista cioè nella sua qualità discorsiva. Il concetto del "sublime d'en bas" si deve comunque interpretare non nel senso che la poesia del Pascoli voleva conseguire la trasformazione, *se si può dire così, dell'impoetico* nel poetico, bensì nel senso che Pascoli produsse ciò che avrebbe potuto apparire come impoetico al fine di conformare la sua espressione alla natura impoetica del reale vissuto, vale a dire della vita, vista nel suo compiersi, come un passaggio dall'armonia della presenza e degli affetti alla disarmonia dell'assenza e della perdita.

Pertanto, anche le acute interpretazioni proposte da Contini devono essere riviste in conformità con la nostra idea della validità estetica dell' "impoetico", secondo le linee che siamo venuti elaborando sin qui ; linee che lo stesso Pascoli, come vedevamo, sembra aver avallato nella risposta alla lettrice perplessa, che abbiamo riportato più su. Pascoli, riteniamo di poter affermare, non volle giungere ad una "sublimazione" del minore, in senso estetico, attraverso la poeticizzazione del piccolo, dell'umile, del comune etc., egli, al contrario, creò una dimensione poetica nella quale l'impoetico assurgerà al ruolo funzionale di rottura del poetico, in sostanza, vale a dire della teorizzata, idealizzante armonia della bellezza delle immagini, un'armonia che il Pascoli vide, nell'intimo del suo cuore, come una pura illusione della mente.

L'elevazione che Croce propugnava concettualmente viene dunque tradita dal Pascoli in senso estetico mercé una sorta di consapevolezza che possiamo individuare proprio nel contrasto, chiaramente visibile, tra parti della stessa

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

poesia, tra poesie diverse e tra raccolte di poesie, un contrasto che porta a perplessità piuttosto che a censura, come ci conferma poi in effetti anche Croce, nel corso del suo studio critico ; la perplessità va risolta, a nostro giudizio, partendo da un punto di vista per il quale la poesia del Pascoli si viene attuando attraverso variazioni che derivano dalla necessità che egli avvertiva di intervenire sulla sua stessa ispirazione al fine di dare al suo verso una qualità tale da far sì che esso venisse ad assumere, per mezzo delle variazioni di tono e stile, le stesse caratteristiche del dramma del reale, e incarnasse la stessa estraniazione che egli avvertiva di fronte agli esiti cui l'elevazione della mente avrebbe potuto condurre. Pascoli temeva, pensiamo, di poter dimenticare, non quella di poter perdonare, come egli stesso confermò in alcune note autobiografiche, e non poté non percepire il fatto che la poesia poteva essere una via all'oblio, alla dimenticanza, come anche la poetica romantica aveva postulato, pertanto, sosteniamo, egli deviò sovente da quello che riteneva potergli far dimenticare il dramma dell'assenza, così da poter ripercorrere la definitezza della certezza delle cose, quelle stesse cose che portano il segno assoluto di ciò che è stato, in virtù della loro persistenza nel tempo e della loro ricorrenza.

Le cose hanno codesto ruolo nella poesia del Pascoli : esse rappresentano ciò che unisce il poeta alla presenza ; esse erano presenti al momento della tragica rottura, ed esse sono adesso dunque una indiretta testimonianza della perdita che ha dato origine a quella rottura. La poesia del Pascoli è, secondo la nostra tesi, una rappresentazione materiale del concetto di perdita, messa in atto mercé la variazione di toni e di stile, una rappresentazione che diviene fatto estetico inerente alla sua poesia, vista nel suo formarsi, nel suo prendere una forma definitiva, e costituente in ultimo ciò che si potrebbe chiamare la sua poetica. Gli stili di Pascoli hanno dunque una funzione meta-poetica, vale a dire la funzione di riprodurre poesia per poesia, o verso per verso, o perfino parola per parola, la rappresentazione della offesa, della rottura traumatica, della perdita che egli subì in gioventù.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

Giudicando da quello che egli stesso ci dice, ad esempio nei brani riportati più su, in merito alla sua stessa ispirazione, non si può fare a meno di pensare che egli fosse ben consapevole di ciò che faceva con la sua poesia. Non potrebbe essere che nel momento in cui si rendeva conto di stare per cedere alla bellezza delle immagini che si venivano a formare nella sua poesia egli decidesse improvvisamente che era necessario non dimenticare il presente, ciò che è, in tutta la sua crudezza, oggettualità, materialità, e dunque movesse i suoi pensieri e le sue sensazioni da una dimensione elevatrice, dalla sfera aerea dei toni alti, in cui la sua mente, e la nostra con essa, potessero venir immerse in una condizione astratta e consolatrice, ad una sfera nella quale il quotidiano porta con sé i segni della corporeità della memoria, o piuttosto la esperienza concreta della perdita ?

L'elevazione, il tono alto, l'unità di ispirazione lodati da Croce, tra l'altro, nel corpo della sua teoria estetica, e da lui richiamati nel corso della sua valutazione della poesia pascoliana, non erano ciò cui tendeva il Pascoli, ci sia consentito di sostenere ; Pascoli aveva un messaggio da trasmettere e dunque si servì della sua poesia in modo tale da rendere non solo le sue parole, i suoi significati, il suo linguaggio, ma anche , e primieramente, il suo modo personale di comporre, il suo rapporto con la poesia, capaci di trasmettere quel messaggio. In tal senso mi riprometto anche di elaborare, come già dicevo, il concetto esposto dal Contini relativo al rapporto singolare che Pascoli dimostra di avere con il mondo proprio attraverso il suo peculiare uso del linguaggio, tratterò questo argomento proponendomi di riportare l'intuizione continiana a ciò che io penso in merito alla poetica del Pascoli, vale a dire a quegli elementi, quelle condizioni, che io sostengo essere alla base della sua ispirazione .

La frammentazione dell'espressione del poeta delle *Myricae,* una frammentazione che il Croce censurò e che altri critici videro in gran misura con perplessità (si vedano ad esempio le parole del Debenedetti nel corso dell'analisi della lirica 'L'ultima passeggiata' :

> Per noi, nel più alto conseguimento raggiunto finora dal Pascoli, rimangono assodati, al punto in cui siamo, quella *spezzatura di forme sintattiche, quel movimento ritmico contrastato e come contraddetto dall'interno* : e dobbiamo ancora renderci conto dei valori positivi e

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

> nuovi tanto di visione quanto di musica, ch'essi riescono a generare : li abbiamo sentiti, esteticamente subiti, abbiamo cercato di identificarne i mezzi ; ma una spiegazione degli effetti non l'abbiamo ancora data, posto che di questi fenomeni artistici si possa dare una vera spiegazione, e non solo una descrizione più o meno particolareggiata") (1994,94-5).

codesta frammentazione, dicevamo, dovrebbe essere vista come un riflesso della visione della vita di Giovanni Pascoli, una visione che noi supponevamo aver dominato la sua poetica al punto tale da poter essere considerata come un'epifania allegorica che si concreta nella sua poesia non solo in conformità teorica con ciò che il Contini probabilmente voleva dire nelle sue osservazioni, riportate più su, ma anche con ciò che Pier Vincenzo Mengaldo afferma, a conclusione del suo discorso critico : "Sospetto che il peso dell'allegoria sia in Pascoli più forte di quanto comunemente si pensi, e fors'anche che la direzione di marcia fondamentale sia verso una forma di allegorismo"(Pascoli,1981,69).

Per concludere questa nota introduttiva, Pascoli era estremamente consapevole dei suoi mezzi poetici e li adattò alla sua poetica esistenziale al fine di fare della sua poesia una rappresentazione stilistica piuttosto che un'espressione narrativa ; la poesia del Pascoli, in altre parole, deve essere interpretata come la concretizzazione di una parabola esistenziale nella quale l'armonia e la bellezza della vita, vale a dire di ciò che è o vive, sono avvertite in modo intenso per essere poi successivamente distrutte dall'inevitabilità degli eventi ed essere coinvolte in una contraddittoria "ingiustizia poetica" che nella vita si manifesta come violenza esercitata nei confronti degli affetti mentre nel verso si presenta come frattura del sublime, come una discesa nella visualità e nella crudezza del risveglio, come la distruzione dell'elevazione del tono, in una sorta di versificazione del "bathos", se così si può dire. Il punto è che il Pascoli, tengo a ribadire, non cerca di rendere poetico il "non-bello", come potremmo essere indotti a pensare dalle nostre argomentazioni, al contrario, egli sembra voler rendere il lettore consapevole della irrealtà del cosiddetto "poetico" (ciò cui guardava il Croce nella sua "critica estetica o d'arte") e così facendo egli crea una sorta di poesia che assume le caratteristiche di una comunicazione al lettore,

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

non solo attraverso significati più o meno manifesti ma anche attraverso un messaggio nascosto, di tipo universalizzante trasmesso grazie a ciò che abbiamo descritto come l'allegoria della "rottura", vale a dire una rappresentazione metalinguistica o ultra-linguistica della perdita.

Solo se si tiene ciò in considerazione, penso, si può superare la difficoltà che la poesia del Pascoli presenta dal punto di vista critico ; nessun critico, per quanto mi risulta, è riuscito in effetti a "giustificare" appieno, a trovare una ragione poetica alle prosaicità che la poesia del Pascoli inevitabilmente sembra presentare ; non dobbiamo cercare la "qualità poetica" di queste prosaicità, dobbiamo piuttosto cercare di comprenderne la funzione nel quadro dell'insieme poetico che esse condizionano. Se scopriamo quella funzione saremo anche in grado di definire la "poetica" che ne costituisce la base, e riusciremo anche a risolvere uno dei problemi circa la poesia del Poeta di San Mauro che più hanno fatto discutere sin dal primo apparire del piccolo, modesto volume delle *Myricae*.

III. Il problema Pascoli : Il Croce e la poetica delle *Myricae*. La "disarmonia" e la "banalizzazione" quali caratteristiche negative della forma poetica delle *Myricae*. Le osservazioni crociane come punto di partenza e riferimento della nostra tesi.

Lo stile del Pascoli ha sempre rappresentato un motivo di perplessità nei critici e nei lettori ; gli uni hanno spesso rilevato la variazione di tono che la sua poesia mostra nel corso della composizione, gli altri hanno sovente espresso i loro dubbi circa la completezza della loro soddisfazione "estetica" conseguente alla lettura del testo pascoliano. Questa difficoltà di definizione di un 'valore" da attribuire alla espressione poetica pascoliana è proprio ciò che ci ha spinto a ricercare le cause prime di codesta difficoltà., anche in considerazione del fatto che, nonostante appunto codesta difficoltà, il poeta e la sua poesia hanno, sin dal

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

momento in cui quest'ultima è apparsa in pubblico, costituito un fatto di grande rilevanza per lettori e critici. [1]

La poesia del Pascoli, in effetti, ha sempre costituito una sorgente di commozione, una commozione legata a stimoli che a molti sono apparsi come elementari, superficiali ; da non pochi giudicati infantili ; cosicché a coloro che apprezzavano o apprezzano un certo sentimentalismo, si sono opposti quelli che di codesto sentimentalismo non amano gli aspetti più plateali, o, si potrebbe dire, popolari. E d'altra parte a codesto sentimentalismo controverso, si accompagna anche, nel Pascoli, una struttura metrico-linguistica apparentemente semplice, ma in fondo assai articolata ; una struttura che, al pari del sentimentalismo cui mi riferivo più su, ha rappresentato altro motivo, in ispecie da parte dei critici, di disparità di giudizio, e di valutazione. L'effetto sul lettore e la forma della composizione, ambedue assai controversi, ci devono dunque far riflettere, giacché, a nostro avviso, la controversa definizione "estetica" della poesia del Pascoli non può che essere una ragione "estetica" essa stessa, visto che il valore di essa poesia, pur se non definito, costituisce un dato di fatto in ultima analisi positivo, se si considera la posizione del Pascoli nella letteratura italiana, nonché la sua rilevanza nella tradizione educativo-culturale che essa è venuta ad assumere.

La perplessità dei critici, e la non sempre totale soddisfazione del lettore si combinano dunque a costituire ciò che viene in sostanza a contrapporsi ad una continuità di valutazione positiva nel tempo, confermata dal ruolo letterario che l'opera pascoliana ha svolto e svolge [2] : tanto che possiamo dire che esiste un problema "estetico" relativamente al Pascoli ; un problema che sembra d'altra parte rappresentare una sorta di connotazione caratteristica della sua poesia, tanto

---

1 Per le vicende critiche delle *Myricae* e per l'accoglimento di esse da parte del pubblico in occasione delle diverse edizioni, si consulti in particolare la voluminosa opera di Mario Biagini, *Il poeta solitario, Vita di Giovanni Pascoli*, 1963.

2 Si noti in tal senso che il ruolo della poesia pascoliana nella formazione letteraria del Novecento italiano è riconosciuto ormai dalla maggior parte dei critici. Si consideri, per tutti, ad esempio, quello che l'autorevolissimo Gianfranco Contini afferma, diremmo, in modo criticamente conclusivo: "una personalità poetica che sempre più chiaramente emerge come la maggiore in Italia a cavallo dei due secoli, e anzi probabilmente la maggiore dopo l'età di Leopardi e Manzoni"(1968,251).

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

caratteristica che forse di sarebbe tentati di affermare che proprio in codesto problema si accentra proprio il valore estetico che critici, e lettori, per differenti motivi, hanno cercato di definire. Questo è proprio ciò che la nostra tesi tenderà a dimostrare, attraverso una spiegazione della ragioni "estetiche" sottostanti alla forma compositiva poetica del Pascoli ; per giungere a tale dimostrazione è peraltro necessario innanzitutto analizzare codesta forma compositiva, nella quale si attua quello che tradizionalmente è chiamato stile. La forma compositiva costituisce in effetti l'elemento attraverso cui passa il valore estetico di un fatto poetico, giacché mediante essa il contenuto diviene operativo;[3] la forma compositiva pascoliana, come dicevamo, non solo produce un passaggio di contenuti dall'autore al ricettore, ma anche una serie di reazioni che non riguardano più i contenuti ma la stessa forma, cioè lo stesso mezzo. Quello che più frequentemente è stato rilevato è la frammentarietà[4] dello stile pascoliano, e la non uniformità di tono; in tal senso si sono messi in evidenza, nell'ambito di una stessa composizione momenti espressivi "altamente poetici", seguiti o preceduti frequentemente da momenti di basso tono, di ispirazione minore, o perfino banali. E questo tipo di osservazione è stato costante ed è ancora oggi iterato, nonostante l'intervento che potremmo definire chiarificatore di Contini[5] , di cui parleremo in seguito.

Questa variazione di "tono poetico", corrispondente, per ciò che si diceva più su, ad una variazione di forma, è in effetti proprio ciò che caratterizza la poesia del Pascoli ; e fu il Croce stesso, il primo e fondamentale critico del Pascoli ad affermarlo, anche se in termini non positivi, condizionato com'era dal suo stesso sistema di analisi , che egli definì come "critica estetica" (Croce

---

3 Intendiamo riferirci, grosso modo, al concetto crociano di "estrinsecazione", secondo il quale la "intuizione" diviene fatto esterno comunicabile, e quindi momento sensibile per il quale ha luogo, per il Croce appunto " il fissamento dell' intuizione-espressione in un oggetto che diremo materiale o fisico."('Aesthetica in Nuce', in *Letteratura Italiana*, Napoli, 1955, 205)

4 Si veda a questo riguardo l'analisi da noi condotta circa le diverse posizioni critiche dal Serra a oggi in Cap. IV e la nota riepilogativa n.397: 318 Cap. V

5 Per il Contini e la sua intuizione critica vedi Cap. IV: 116 e segg.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

1947,76).[6] Il fatto che sia stata frequentemente messa in evidenza la presenza di codesta variazione induce d'altronde ad alcune riflessioni : prima di tutto ci viene fatto di pensare che i critici che hanno valutato la poesia del Pascoli sono dovuti partire da un concetto di tono poetico ben definito e condiviso, per poter stabilire con sicurezza intellettuale l'attuarsi di una variazione nel contesto di uno specifico testo : in secondo luogo, sorge in noi il dubbio se sia possibile formarsi un giudizio estetico partendo dall'analisi del tono di una composizione piuttosto che dall'analisi della composizione nel suo complesso e completo definirsi come unità e non come insieme di unità,[7] in terzo luogo nasce in noi il più profondo pensiero circa la giustificabilità di un giudizio estetico, allorché si consideri che la stessa presenza di un fatto compositivo accettato come poetico può costituire una giustificazione assoluta di un valore estetico.

D'altra parte, visto che il fine che ci siamo proposti è quello di dimostrare che la variazione cui la poesia di Pascoli va soggetta non va presa come una modifica di un valore poetico ma piuttosto come una indicazione di un valore metapoetico, o meglio metasemantico e metalinguistico, è bene che arriviamo innanzitutto ad una descrizione del fatto poetico pascoliano partendo da uno studio fondato proprio sui parametri che la "critica estetica" (la più frequentemente seguita) ha posto in essere, anche per giungere ad un definibile concetto di variazione. Lo stile della poesia pascoliana nelle *Myricae*, come vedremo meglio nel prossimo capitolo, è stato qualificato in modi diversissimi, eppure quasi sempre è stato interpretato come non uniforme, in particolare in considerazione di uno standard poetico che è stato definito in modo teorico precipuamente da Benedetto Croce. Mi riferisco allo standard poetico derivante da quella posizione critica che si fonda sul concetto che la poesia:" pura fantasia o pura espressione, e che per conseguenza non esclude dalla cerchia

---

6 Così definisce il Croce nel saggio che noi prendiamo in considerazione (1947,76), il metodo che lui stesso dichiara di applicare nel formulare giudizi sui prodotti artistici.

7 Vogliamo dire che la composizione vale anche per il suo variare nei toni, nel lessico, nella sintassi, costituendo codesta variazione, a nostro avviso, una totalità della forma, e quindi una funzione del contenuto, o, come dice il Croce, dell'intuizione.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

dell'arte nessun contenuto o stato d'animo sempre che si sia concretato in un'espressione perfetta"(71-72).

La poesia è dunque forma perfetta, o "espressione perfetta" che si giunge a valutare mediante :

> l'interrogare direttamente l'opera stessa e risentirne la viva impressione [...] ottenuta la viva impressione, ossia il congiungimento con lo spirito dell'artista, il lavoro ulteriore non può esplicarsi se non *nel determinare ciò che nell'oggetto che si esamina è schietto prodotto di arte, e ciò che vi si contiene di non meramente artistico*, come sarebbero per esempio, le violenze che l'autore fa alla sua visione per intenti sovrapposti, le oscurità e i moti che lascia sussistere per ignavia, le gonfiature e le fiorettature che introduce per far colpo, i segni dei pregiudizi di scuola, e tutta insomma la varia sequela delle deficienze e viziature artistiche(ibid.)

Si tratta dunque di un metodo di giudizio che parte da una impressione per giungere a dare un valore estetico, o artistico, al prodotto, vale a dire all'opera oggetto di quel giudizio. Anche se questo metodo ha suscitato obiezioni da più parti,[8] non si può negare che esso ha offerto numerosi argomenti a coloro che dopo il Croce hanno espresso opinioni in merito alla poesia pascoliana, per i quali l'indagine crociana appunto, pur se non accolta in pieno, veniva a costituire un valido punto di partenza. Il Croce ha dunque studiato l'impressione che le composizioni del poeta di San Mauro producevano sul suo animo e ad esse ha ricondotto il valore della forma i cui quelle "impressioni" si concretavano come "espressioni". A noi converrebbe seguire questi moduli crociani per trovare quelle variazioni di tono di cui parlavamo e per fornire dunque una gamma esauriente di esempi su cui fondare poi la tesi che difendiamo, vale a dire quella per la quale la forma in cui si concreta lo stato d'animo pascoliano non costituisce una variazione di stile rispetto ad uno standard cui il poeta non riesce ad attenersi ma costituisce piuttosto una volontaria negazione di forma, intesa ad esprimere, se vogliamo seguire il concetto crociano, non tanto l'aderenza ad una tensione stilistica quanto piuttosto ad una tensione prestilistica o, io direi, prepoetica.

---

8 In particolare tra i sostenitori del cosiddetto "New Criticism" ; si ricordi in questo ambito I. A. Richards, il quale, nel suo *Principles of Literary Criticism* (1924), confutava espressamente le teorie estetico-critiche del Croce.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

Ci dobbiamo limitare alla raccolta *Myricae* per i motivi che abbiamo messo in evidenza e anche tra le composizioni di codesta raccolta, dovendo sceglierne alcune, abbiamo ritenuto opportuno rifarci allo studio del Croce per avere un punto di partenza ben definito ; si tratta in effetti di trovare quegli elementi che hanno indotto il Filosofo napoletano ed altri critici a qualificare la lirica pascoliana come frammentaria e disarmonica, sovente portatrice di una caduta di stile, di una trivializzazione del tono poetico elevato che subisce una sorta di banalizzazione e quindi di decadimento estetico. Tra le *Myricae* il Croce sceglie ad esempio 'Benedizione' a dimostrazione di disarmonie :

> nelle prime *Myricae*[...] già si vede come egli si sforzi ad una poesia più complessa e personale e intensa e come *dia subito in disarmonia*. Il buon Piovano che passa pei campi salutando e benedicendo tutti è una figura che ha tocchi esagerati. Benedice
>
> anche il falco, anche il falchetto
> (nero in mezzo al ciel turchino),
> anche il corvo, anche il becchino,
> poverino,
> che lassù nel cimitero
> raspa raspa il giorno intero(33).

Ora, per altro, vediamo di confrontare le osservazioni che il Croce ha elaborato con una nostra analisi dell'espressione pascoliana, per comprendere ciò che ha colpito o influenzato il critico e ha reso possibile la "impressione" che lui descrive ; cerchiamo insomma di definire lo "stile" di questa poesia anche per giungere a determinare quelle variazioni di tono, di poeticità che, come si diceva, tanti critici, anche non crociani,[9] hanno così sovente messo in evidenza, e che noi vogliamo interpretare in modo diverso, secondo appunto le linee di pensiero che la nostra tesi vuole affermare. Per il Croce ciò che viene a rendere disarmonica, e dunque non poetica, la composizione, è l'ultima parte. Si tratta di cinque versi che concludono una serie di undici versi ; si deve pertanto pensare che al Croce questi primi undici versi siano piaciuti, e siano suonati poetici, "perfetti" nella loro forma, cioè nella loro concretizzazione di uno stato d'animo poetico. Vediamoli :

---

9 Per un esame dettagliato del pensiero critico in questo ambito vedasi il prossimo capitolo

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

E' la sera : piano piano
passa il prete paziente
salutando della mano
ciò che vede e ciò che sente.

Tutti e tutto il buon piovano
benedice santamente :
anche il loglio, là, nel grano ;
qua nei fiori anche il serpente.

Ogni ramo, ogni uccellino
sì del bosco e sì del tetto
nel passare ha benedetto.

Ciò che non piacerà al Croce è la "esagerazione" che il Pascoli rivela nel suo insistere sui gesti, sulle cose, sui particolari ; forse non evidenti fino a qui. Forse Croce aspettava una sorta di catarsi intellettuale, una elevazione susseguente a questa serie di immagini che sembrano preparatorie. Il moto di ballata popolare, introdotto per altro da una descrizione che prelude e non conchiude, ha prodotto nel critico-lettore un'attesa, una tensione che poi non si è sciolta come si diceva, in una immagine di intensità spirituale, ma piuttosto in una iterazione di particolari che accentua il valore realistico materiale della espressione, e quindi il livello non elevato dello stato d'animo che a codesta espressione ha dato luogo : il "falco", il "falchetto", il "corvo", il "becchino", "poverino", sono particolari che individuano senza nobilitare il pensiero, senza ampliare l'ispirazione, come pensiamo avrebbe voluto il Croce. L'ispirazione è per il Croce infatti discesa a livelli di esagerata teatralità, e risulta quindi in una "violenza", in una "gonfiatura" che lo stesso Croce stigmatizzava nel passo citato più su

In particolare, forse la specificazione del "becchino" riferito a un particolare uccello che abita i cimiteri e che è visto, o sentito, mentre "raspa raspa", non deve essere piaciuta al critico. E anche a noi questa immagine sonoro-visiva appare, molto probabilmente, come isolata e dissonante : il poeta è passato infatti da una visione in qualche modo idilliaca ad una immagine funerea, cimiteriale ; il suo pensiero ha spezzato il ritmo quasi gioioso del benedicente e

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

ha introdotto il ritmo dell'incessante scavo dell'uccello che tra le tombe cerca nutrimento. Ma quello che particolarmente può colpire la sensibilità del lettore è la materialità, la definitezza dell'immagine di quell'uccello, non nobile, che compie gesti tutt'altro che aerei. Il poeta è passato dall' "uccellino" del verso 8 al "becchino" del verso 13, dal "bosco" del verso 9 al "cimitero" del verso 15. E la forma compositiva rivela uno stato d'animo che si abbassa, che passa dalla tendenza all'universale al concreto, dallo spirituale al realistico, in un procedimento di "banalizzazione" appunto, che è poi quello che ci interessa mettere a fuoco per elaborare la nostra tesi fondata sul concetto che proprio codesta banalizzazione assume un valore programmatico, estetico, nella composizione pascoliana, e non deriva invece da un cedimento spirituale che il Pascoli avrebbe subito come viceversa l'interpretazione di matrice crociana tende a sostenere. Lo stile dunque, che è poi l'insieme inscindibile di effetto e di forma[10], subisce quella variazione che noi ci siamo proposti di individuare.

L' "esagerazione" che il Croce mette in evidenza è in sostanza rappresentata stilisticamente in quella iterazione "raspa raspa", che è sintagma composto di forma verbale cruda[11] e per di più resa azione non attraverso un adopramento di modificatori avverbiali o di particelle, ma piuttosto mediante il modo popolare e semplice dell'accentuazione linguistica del valore sensoriale, vale a dire attraverso la ripetizione della parola stessa[12]. Il Pascoli ha "perso il controllo", secondo il Croce, della sua ispirazione, ed esagera dunque ; e noi abbiamo individuato i motivi per i quali al Croce quella espressione parve esagerata e dunque non artistica; ci siamo resi conto di quelle caratteristiche contenutistico-formali le cui variazioni vogliamo identificare per giungere poi alla qualificazione di uno "stile" tipico del Pascoli, relativamente a quello che abbiamo chiamato variazione di tono e frammentazione di ispirazione.

---

10 Per la definizione di "stile" noi seguiamo il concetto contemporaneo per il quale la scrittura letteraria si impone come portatrice di "differenze", o "deviazioni" rispetto alla norma linguistica.(Vedi anche Gian Luigi Beccaria, *Dizionario di linguistica*, Torino, 1996)

11 Si veda in tal senso l'osservazione del Nava in nota al testo della poesia che appunto scrive in riferimento al termine "raspare" : "Si dice dei polli quando gettano indietro la terra con le zampe"(1991,214 n.17)

12 Vedi per la "iterazione" nelle *Myricae* in particolare Beccaria (Cap. IV: 126 e segg.)

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

Nel 'Morticino'[13] il Croce rileva "affettazioni"(33-34), vale a dire eccessivo sentimentalismo ; tutta la breve lirica è dunque per il critico, guastata da uno stato d'animo eccessivo e non sincero. Il Croce riporta solo 6 dei 22 versi della poesia e su quelli fonda il suo giudizio. Vediamoli :

Andiamoci a mimmi
lontano lontano...
Din Don... oh ma dimmi:
non vedi ch'ho in mano
il cercine novo,
le scarpe d'avvio !

La forma linguistica familiare, bambinesca resa intensa da un intimismo non intellettuale, non piace al Croce. Il ritmo di cantilena probabilmente e le parole che si riferiscono ad un ristretto campo di relazioni (madre-figlio neonato) possono apparire al critico come una limitazione dello stato d'animo poetico, come una sua povertà. E il sentimento madre-figlio è eccessivo per lui ; l'armonia[14] di cui la poesia deve essere specchio è spezzata e tradita da questo sentimento che sembra escludere ogni forma più ampia dell'ispirazione. Esaminiamo a nostra volta quella coincidenza di forma e contenuto che abbiamo chiamato stile. Le parole sono indicative di una concretezza discorsiva di un rapporto tra valori non universalizzanti ; e il valore di esse è semanticamente confinato : "mimmi", colloquiale e riduttivo, "lontano lontano" è iterazione che indica un limite espressivo di natura popolare, "Din_Don"_che ripete per onomatopea popolare, senza dire, in senso referenziale, "oh" esclamativo senza referenzialità semantica, "ma dimmi" interlocuzione priva di risonanze interiori. Così l'uso dei termini familiari specifici di un rapporto madre-neonato come "cercine" e "scarpe d'avvio"[15], possono suonare inpiccolenti, abbassanti, materiali nel loro realismo e nella loro specificità appunto. Il metro di cantilena e

---

13 Nava(1991, 30)
14 Ci riferiamo a quel sereno equilibrio creativo teorizzato dal Croce, vale a dire quello che risulta per lui appunto nei poeti "che hanno lavorato solo nei momenti di piena armonia, o hanno esercitato tale vigilanza sopra sé stessi da tener celate o da sopprimere le cose loro imperfette"(1947,17).Si ricordi anche che per il Croce " i contrasti psichici debbono in arte essere composti in armonia estetica" (108)
15 Per il termine "cercine" e per la locuzione "scarpe d'avvio" si veda Nava (33)

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

il ritornello accentuano quel che di elementare c'è nel verso del Pascoli. Ed è proprio questa "elementarietà" che caratterizza lo stile qui. Gli elementi e l'elementare si intrecciano in una forma originaria che, se si supera il limite di quello che potremmo ritenere semplicistico o di facile sentimentalismo, rivela, a nostro giudizio, il fondamento di ogni elevazione, vale a dire il rapporto primigenio fra vita e morte.

Ora, in questa composizione si può peraltro dire che lo stile è uniformemente di tono non elevato, secondo i parametri crociani; la "affettazione"[16] è, in questo senso, dappertutto giacché è il tono dell'intera poesia che appare al critico non sincero, sentimentalmente eccessivo. Eppure quel tono è lo stile del Pascoli nella sua più intensa espressione: in questa lirica non abbiamo infatti un esempio di quella variazione di tono da cui avevamo preso le mosse –in questi versi, che il Croce sente come "stucchevoli"[17], tutto è di tono "materialistico" in sostanza-- il rapporto tra vita e morte è drammatizzato attraverso la simbolizzazione degli aspetti elementari della maternità. Gli oggetti materiali, propri di una relazione madre-figlio, sono come ingigantiti, e resi motivo di ritornello funereo, macabro, in ultimo. Lo stile dunque, come noi vogliamo continuare a chiamarlo, è per Croce manchevole qui perché - interpretiamo noi - la forma rivela uno stato d'animo "impoetico".

E' importante peraltro per noi analizzare questa impressione del Croce se vogliamo renderci conto della natura dell'espressione pascoliana, in vista di quella che sarà la nostra tesi[18]. Leggiamo la poesia per intero

'Il Morticino'
Non è Pasqua d'ovo ?
Per oggi contai
di darteli i piedi.
E' Pasqua : non sai ?
E' Pasqua : non vedi
il cercine novo ?

16 Per il Croce " l'affettazione è già nel 'Morticino'"(1947,33)
17 Ci riferiamo alle parole che il Croce adopera in relazione alla poesia 'Il ciocco': "E anche questa seconda parte [...] offende per le sue immagini troppo dilatate, e per le ripetizioni stucchevoli"(15)
18 La nostra tesi parte in effetto dall'osservazione del fatto che la critica del Croce condanna, come stiamo vedendo, una forma di poesia che, invece, nel tempo si è affermata anche come precorritrice di tendenze ed espressioni nuove e moderne, ormai entrate a far parte del patrimonio letterario consolidato.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

Andiamoci, a mimmi,
lontano lontano...
Din Don... Oh ! ma dimmi :
non vedi ch'ho in mano
il cercine novo ,
le scarpe d'avvio ?
Sei morto :non vedi,
mio piccolo cieco !
Ma mettile ai piedi,
ma portale teco,
ma diglielo a Dio,
le scarpe d'avvio !
che mamma ha filato
sei notti e sei dì,
sudato, vegliato,
per farti, oh ! così ! (Nava 1991,30)

La presenza di parole proprie di un rapporto affettivo ben definito sembrano restringere e limitare il campo di ispirazione del poeta ; non solo, ma la specificità del momento, quasi sospeso in una dimensione monologica, isolata, è determinata proprio da un uso di parole che inducono una evocazione specifica : mentre forse il Croce colse il senso e il tono di codeste parole, ma non ne colse l'eco arcaica, l'eco che esse producono nell'animo preculturale, nell'animo primitivo] : come in "Non è Pasqua d'ovo ?" (v. 1) la cui definitezza regionale[19] istituisce già fin dall'inizio un rapporto specifico, di natura culturalmente non poetica, nel senso cioè che non è del tipo elevato. Lo stile della poesia manifesta uno "stato d'animo" dominato dalla ripetizione, dall'insistenza di modi di dire :

"Per oggi contai
di darteli, i piedi" (vv 1 -3)

Il materialistico e l'intimo si confondono ; l'immagine è apparentemente poco poetica perché si parla direttamente di oggetti [piedi] senza ch'essi abbiano una connotazione metafisica ; la connotazione metafisica si confonde in effetti con il collegamento simbolico che il rapporto monologico pone in essere, che è in ultimo rappresentativo di un momento in cui la morte si mette di fronte alla vita, e la vita si sente come perduta dinnanzi all'enormità dell'evento funereo. Lo

19 Vedi Nava (1991, 31) ; si tratta di un modo di dire che limita la lettura del testo a coloro che codesto modo di dire conoscono.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

stato d'animo è di profonda commozione, ma la forma, lo stile non si perfezionano, come vorrebbe il Croce in una espressione profonda, ma piuttosto in una indicazione, quasi maniacale, degli oggetti rappresentativi della vita, della speranza, che vengono come messi davanti a noi e al morto quasi a sollecitare un risveglio dal mondo dell'immobilità e dell'oscurità in cui il fanciullo è entrato. E questi oggetti, estranei alla poesia tradizionale, e non immersi prima nella dimensione della commozione lirica, si impongono al lettore con l'impeto che muove il poeta, nel dare voce alla madre ferita :

"non vedi
il cercine nuovo ?" (vv. 5-6)

Il termine "cercine" è una specificazione familiare-regionale;[20] la sua estraneità al mondo intellettuale, al mondo dell'apprezzamento estetico, costituisce una sua propria caratteristica, e in ultimo rappresenta un suo valore poetico. Si tratta di un valore diretto, come si diceva, un valore che non acquisisce, o porta l'arricchimento metafisico[21] che costituisce la figurazione caratteristica della poesia secondo quel tipo di perfezione espressiva che forse il Croce propugnava, ma che peraltro conferisce alla composizione un suo stile, una sua forma giacché questa forma s'impone e si eleva, osiamo dire, ad una armonia tra stato d'animo ed espressione che tocca le profondità del fatto elementare, vale a dire primitivo o primigenio -- il neonato, simbolo di speranza e la sua immobilità simbolo di perdita e di lutto -- un fatto che è caratterizzato dagli elementi, come si diceva, della sua "elementarietà", vale a dire dagli oggetti dell'amore puro e naturale, oggetti come ad esempio il "cercine nuovo" e più in là :

"le scarpe d'avvio" (v. 12)

Lo stile poetico, vale a dire quello che noi, con il Croce, vogliamo definire come perfetta corrispondenza tra lo stato d'animo e l'espressione, è qui

---

20 Vedi Nava (31) ; si tratta di un termine non solo regionale, ma la sua specificità è alta quando riferito al suo uso nell'ambito della primissima infanzia.(Poi, oggi, senza dubbio in disuso)

21 Intendiamo quell'elevazione del sentimento che trasporta l'animo da una dimensione concreta, contingente, esteriore, ad una dimensione puramente spirituale, o interiore.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

individuato dalla dimensione che le parole specifiche - "d'ovo", "piedi", "cercine", "scarpe d'avvio" - assumono nel loro isolamento e nella loro estraneità poetica, in relazione al senso che esse vengono a prendere come indizi di inutilità definitiva. Come vedremo anche più in là, il Pascoli, a nostro avviso, pone gli oggetti[22] in una evidenza particolare, cosicché essi assumono significati che vanno oltre la loro mera funzionalità, oppure, meglio, dà alla loro funzionalità un significato che non si esaurisce con essa. Pascoli poeticizza la funzione oggettuale e dunque la sua espressione non può qualificarsi nei modi consueti. In questo caso gli oggetti nominati quasi ossessivamente costituiscono la simbolizzazione di una perdita di funzione[23] e quindi sono lasciati, tramite il testo poetico, in una posizione di massima evidenza fisica.

Questa "posizione" è in sostanza, lo stile, giacché costituisce l'elemento che caratterizza la volontà espressiva del poeta, rendendone lo stato d'animo, nella sua completezza ; si tratta d'altra parte di una "elevazione" a stile di un insieme linguistico semantico estraneo, come si diceva, alla forma poetica acquisita per tradizione e quindi non avvertito, quell'insieme, dal Croce, come portatore di bellezza,[24] ma piuttosto come produttore di sentimentalismo eccessivo, o come proprio lui dice, rivelatore di "affettazione". Nel caso di 'Morticino', siamo dunque dinanzi a un'intera lirica in cui, lo stile, ossia la forma e lo stato d'animo è senza variazioni improntato ad un tono non elevato, ad un insieme linguistico-semantico che suona non "puro" alla sensibilità del Croce e pertanto, gli appare non "bello" , come si vedeva. Le immagini sono troppo concrete da un lato e troppo lagrimose dall'altro, sono immagini che non indicano la "sintesi estetica" che per il critico deve aver luogo nell'animo del poeta, ma ne indicano piuttosto, per lui, quel che chiameremmo l' "analisi

---

22 Cap. V : 316, nota 388

23 Si tratta di una perdita di valore referenziale che risulta da un lato nell'accentuazione del valore del termine in sé stesso, dall'altro nell'evidenza che l'oggetto cui quel termine si riferisce viene ad assumere.

24 Intendiamo riferirci al concetto di "bellezza artistica" che si concreta per il Croce nella "particolare sintesi che il bello compie." (*La Letteratura italiana*, Milano-Napoli, 1955, 407) Noi sosteniamo in tal senso che l'attività compositiva del Pascoli non è sintetica, ma analitica, vale a dire tende a scomporre, come d'altra parte sostiene anche il Croce, ma per noi questo scomporre costituisce una dimensione estetica positiva, e quindi una poetica.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

estetica" .Ora, proprio davanti a questa conclusione del Croce noi possiamo, a nostro avviso, concludere, a nostra volta, che la forma in cui si concreta lo stato d'animo del Pascoli è la forma che si presenta come "analisi estetica", e non come "sintesi"; se noi consideriamo il fatto che il giudizio estetico non dovrebbe darsi a priori, ma piuttosto venir proposto quando la "viva impressione" si è prodotta, noi dovremmo poter affermare che lo stile del Pascoli si presenta come una "distensione" del "pensiero artistico"[25] piuttosto che come una sua "tensione", come vorremo poi dimostrare nei capitoli successivi .

In ciò che noi chiamiamo "distensione" rientra anche, per il Croce, dunque, il breve componimento di 'Rosicchiolo', [26] che è per lui "tutto rotto e ansante di esclamazioni" (34). Anche qui, in effetti, il valore poetico della "tensione artistica" che con il Croce dovremmo poter identificare per dare un giudizio positivo, viene stravolto dal Pascoli in una sorta di retorica del sentimento -- almeno così l'avverte il Croce -- che si manifesta in forme linguistico-semantiche non poetiche. Ma noi abbiamo qui rilevato che questa impoeticità si può vedere anche come valore estetico puro, vale a dire come derivazione di una condizione preartistica, non "extraartistica",[27] come vuole il Croce. Procediamo peraltro all'analisi del testo poetico per vedere quali siano gli elementi che danno fastidio al critico[28] :

Per te l'ha serbato, soltanto
per te, povero angiolo ; ed eccolo
o pianto !
lo vedi ? un rosicchiolo secco.
Moriva sul letto di strame ;
tu, bimbo, dormivi sicuro.
Che pianto ! che fame !
ma c'era un rosicchiolo duro.
Ma ella guardava lunghe ore,

---

25 Vedi Croce (1947, 85). Si intende quell'insieme di sentimento e osservazione che porta alla "sintesi" crociana, altrimenti detta "intuizione". Il Pascoli scioglie proprio quella "sintesi", la "distende" dunque. D'altra parte anche il Croce conferma questo concetto seppur in termini non positivi ; per lui infatti il Pascoli "smarrito il senso della sintesi artistica, di ogni commozione fa una lirica, prima che sia diventata veramente tale"(59).

26 Vedi Nava(1991, 32)

27 Si veda in tal senso la considerazione crociana: "questa distinzione di pensiero artistico(intuizione) e pensiero extraartistico è una delle più sudate conquiste della scienza estetica"(1947, 85).

28 Vedi :"[...] e nel 'Rosicchiolo' (la madre morta ha accanto un pezzo di pane serbato per il figlio) tutto rotto e ansante di esclamazioni."(34)

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

guardava il suo bimbo, e morì,
di pianto, di fame, d'amore ;
e... guarda ! il rosicchiolo è qui.

In questo caso il Croce stigmatizza le esclamazioni : esse non possono che essere forme "extraartistiche" per lui, giacché in esse, pensiamo noi per lui, non si concreta una forma perfetta, esse sono infatti mezzi retorico-grammaticali che indicano ma non esprimono. La poesia, crediamo voglia dire il Croce, deve sciogliere le forme interpretative e trasformarle in forme di pensiero : l'esclamazione è effetto di una sensazione, di un sentimento, dunque quella sensazione e quel sentimento devono trovare spazio nella forma poetica e non in forme grammaticali sostitutive. D'altra parte, nonostante il fastidio del Croce, per noi questa espressione deve possedere una sua motivazione estetica, deve rappresentare uno stile o, meglio, una "poetica". Così come in 'Il Morticino', ricorre in questo testo pascoliano un oggetto caratterizzato da un termine familiare – il "rosicchiolo"[29]– specifico di un rapporto appunto affettivo strettissimo : il rapporto fra madre e figlio. Questo rapporto è il simbolo della vita e ad esso si contrappone il simbolo della morte, che è proprio il "tozzo di pane secco", il "rosicchiolo", appunto.

L'insistenza sulla parola familiare, infantile del "rosicchiolo", in un contesto di breve ballata, orecchiabile, rappresenta un valore compositivo che rende, per noi, la lirica significativa e stilisticamente completa in sé stessa : il Croce la scarta invece, sostanzialmente giudicandola, come si diceva, componimento "tutto rotto e ansante di esclamazioni, e ricca certo di quell' "affettazione"[30] che, secondo lui, caratterizza questa, come non poche altre delle espressioni pascoliane. Il valore significativo, tuttavia, non è prodotto dal Pascoli attraverso una metaforizzazione del contenuto semantico, ma piuttosto mediante una demetaforizzazione di esso, vale a dire mediante una materializzazione del significato:[31] è, a mio avviso, questa "demetaforizzazione" appunto che

---

29 Si veda la nota del Nava " *Rosicchiolo : pezzetto di pane avanzato e secco. Toscano*"(1991,32 n.4).
30 Croce(1947,34).Vedi anche nota 28 più su.
31 Il termine pascoliano non dà adito ad un ampliamento del significato lessicale verso dimensioni intellettuali o conoscitive diverse da quelle cui esso stesso si limita. Esso costituisce un elemento di un

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

costituisce l'elemento saliente dell'espressione pascoliana e che rappresenta quel fatto formale che potremmo qualificare, nei termini che abbiamo definito più su, come stilistico o poetico

Ai fini della dimostrazione della nostra tesi, vale a dire, della nostra interpretazione della cosiddetta "impoeticità" come manifestazione pre-poetica, o meta-fisica di una espressione del "lutto"[32] e quindi di una spiegazione della perdita di "tensione elevativa" come desiderio di dar valore formale esteriore ad una sensazione interiore consistente nella consapevolezza della "perdita" esistenziale, ai fini della dimostrazione di questa tesi, dunque, dicevo, il poter ravvisare una caratteristica stilistica rappresenta un elemento di grande importanza operativa. In tale senso il verso pascoliano appare come privo di quelle immagini che formano il particolare bagaglio semantico dell'alta poesia, vale a dire è come spogliato del rapporto intellettuale tra sentimento e significato che viene ad istituirsi quando il valore interiore si fonde con il valore formale, linguistico, e converge in una forma significativa che trasforma i valori stessi in una nuova realtà semantico-formale, portatrice di una dimensione estetica nuova, di una entità significativa nuova, in cui la sensibilità del lettore o del critico riconosce la natura di poesia.

Si tratta nella stragrande maggioranza dei casi di una trasformazione sentimentale-concettuale che si concreta in una "metaforizzazione" del contenuto e quindi in un "superamento" di esso, oppure in una sua trasposizione su dimensioni sensitivo-intelletive nuove e distintive, nell'attuazione cioè di quello che il Croce chiama "intuizione", che viene ad esprimersi e a concentrarsi nel composto nuovo. Nel 'Rosicchiolo' non si riscontrano trasformazioni

---

"paradigma" rappresentativo che penseremo di assimilare ad una forma allegorica piuttosto che ad una metaforica. Per intenderci : il "mazzolin di rose e di viole" leopardiano, che, come è noto, il Pascoli sanziona (vedi il saggio 'Il sabato', in Giovanni Pascoli, *Pensieri e discorsi*, Bologna, 1920, 58) è metaforico perché induce un pensiero di gioia e colore, uno stato d'animo, proprio grazie alla sua genericità, laddove il termine concretissimo "rosicchiolo", nella sua voluta specificità, non conduce ad alcuno stato d'animo in cui il sentimento si ampli a visione profonda, sembra piuttosto sopprimere qualsiasi ampliamento, proprio con quella sua limitatezza referenziale e quella sua estrema specificità lessicale.

32 Vedi Nava: "effetto di fissazione traumatica dell'infanzia e di una inclinazione regressiva"(1991,32).

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

metaforiche : il significato è diretto, le indicazioni oggettuali sono poste nella loro elementarietà :

"Lo vedi un rosicchiolo secco". (v. 4)

Né metafora, né simbolo,[33] nel verso pascoliano ; in esso non c'è elevazione del tono, non c'è quel processo di interiorizzazione del significato diretto e di una trasformazione di esso, come si diceva, in un composto nuovo ove la capacità associativa della mente intervenga a porre in essere originali combinazioni di immagini e di significati. L'oggettualità della poesia del Pascoli, tanto di frequente messa in evidenza dai critici , si manifesta qui nella sua interezza. I critici parlano di poesia delle cose,[34] ed è, a mio avviso, forse qui su questo "rosicchiolo" che merita soffermarsi per cercare di comprendere il vero significato di codesta osservazione, nonché di approfondire il nostro discorso sullo "stile" . La nostra ricerca consiste in effetti nel cercare quegli elementi semantico-linguistici che possano darci un'idea precisa di come il Pascoli proceda a porre in essere la sua composizione e possano altresì aiutarci a comprendere come essi assumano un valore poetico che pur non venendo riconosciuto dal Croce, ad esempio, sia per altri versi un punto di riferimento per giustificare il riconoscimento che si fa di essi in senso tradizionale. L'assenza di metaforizzazione e anche di simbolizzazione, comporta il fatto stilistico che il significato delle espressioni pascoliane, qui, nel nostro caso, deve essere preso, come si dice, alla lettera. E dunque il valore poetico non può essere ravvisato nella "elevazione", come si diceva, a simbolo, ad esempio, del "rosicchiolo". Anzi, la stessa forma verbale del termine adoperato "rosicchiolo", sembra impedire una sua assunzione di valori simbolici ; si tratta infatti di un termine di tono assai comune, familiare e d'origine potemmo dire popolare. La sua forma non si associa a immagini profonde, tutt'altro, comunque lo si interpreti, quel

---

33 Per simbolo vogliamo intendere anche quel carattere di evocatività e allusività di cui tanti critici parleranno (vedi cap. IV) a proposito di *Myricae*. Il "Simbolismo" sarà sovente messo in relazione con la poesia del Pascoli; vedasi in particolare qui di seguito nota n. 41.

34 Il concetto di poesia delle "cose" riferito alle *Myricae* appare piuttosto controverso, nell'ambito della critica ; se il Croce parla di "un godere delle piccole cose"(1947,51), il Cecchi, il Beccaria, il Felcini, il

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

termine non valica il fatto concreto di una situazione familiare, di tono dimesso, e indice di pochezza.

E' qui dunque che dobbiamo trovare quel valore che il Croce non vide e che noi cerchiamo anche per dare una qualificazione a quello che vogliamo definire come stile. La parola "rosicchiolo" non sembra uscire da se stessa, nella tessitura linguistico-semantica del verso pascoliano : essa anzi si ripete a cadenza fissa, ogni quattro versi ; dunque il Pascoli rivela una chiara intenzione poetica : su questa parola si impernia il significato del componimento. Come abbiamo già detto, si tratta di un termine che sollecita immagini grame, di solitudine, di scarto, di residuo : la sua stessa forma è impicciolente -- due diminutivi vezzeggiativi retti da un sostantivo in qualche modo dispregiativo derivante da una azione non elevata come il "rosicare", messa in relazione con un soggetto amato -- ed è peraltro un termine che ritorna nel ballato, reitera la sua presenza con insistenza. Dunque ricorre il residuo, il lasciato solo, l'umile, nella costanza della forma linguistica rappresentativa di codesti elementi, e ci indica una volontà, un disegno poetico che a prima vista sembrano sfuggirci.

L'oggetto, la cosa, sono divenuti portatori di valore estetico nonostante la loro impoeticità, in senso crociano, non dunque per il valore di trascesi simbolica o metaforica che ad essi possa essere stato conferito ma per un valore funzionale che essi vengono ad assumere tramite la loro presenza, la loro presentazione. E' naturale poi che questa "presentazione", questa "ostensione", che il Pascoli effettua, significa anche una celebrazione ed apoteosi, si potrebbe dire, della cosa o dell'oggetto, coinvolti come sono questi in un contesto poetico, vale a dire creativo: ma si tratta di una apoteosi riflessa, vale a dire di una fissazione primitiva di un valore linguistico-semantico che supera la sua primitività, non spostandosi verso dimensioni profonde, o elevate di sensibilità, ma anzi percorre la sua stessa primitività e la contestualizza, rendendola testo.

Pazzaglia e il Pasolini (per i quali vedi al cap. IV) istituiscono un rapporto concettuale tra "poetica" pascoliana e "cose", o tra "poetica" e "oggettualità" nel momento myriceo.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

Dunque lo "stile" del Pascoli è, ad esempio qui, rappresentato dalla posizione del termine-- lingua-- dalla presentazione della cosa-- significato esteso e valore del significato -- e dalla iterazione del termine-cosa. Si tratta di uno stile "positivo" dunque, si può dire, positivo nel senso stretto del termine, uno stile che pone, posiziona gli elementi linguistico-semantici e da essi parte, per ritornare ad essi. Il Pascoli non vuole uscire, in altre parole, dal valore del termine "rosicchiolo", e lo reitera nella sua concretezza, facendone peraltro un valore assoluto, vale a dire facendolo assurgere a significante puro e quindi conferendogli quella dignità stilistica [35] che esso non ha né dal punto di vista della evocazione, né della metaforizzazione, né della simbolizzazione. Non è da trascurare, per altro nella qualificazione dello stile del Pascoli la forma complessiva metrica in cui si articolano le strutture linguistico-semantiche che egli pone in essere : comune a quasi tutte le composizioni di *Myricae* è infatti il metro a ballata, o a forma ritmata sempre cantabile e quindi sempre musicale. Anche la musicalità pascoliana, almeno in questa silloge, è di natura semplice orecchiabile, sempre ritmata e condotta da rime alternate e consonanti, così come avviene nelle espressioni popolari o infantili.

Il tono che il metro a quartine di novenari dattilici conferisce all'insieme semantico-linguistico contribuisce alla sensazione che la breve lirica produce di un narrato privo di apparente drammaticità ; in realtà si tratta di una breve ballata di morte, ove la madre, perde il suo piccolo, e il piccolo perde sua madre, unico testimone di vita restando il "rosicchiolo", segno umilissimo e poverissimo di atti d'amore perduti per sempre. Il ritmo dovrebbe significare la profondità di questo evento, ma, al contrario lo coinvolge in un ritmo quasi giocondo, un ritmo che non influisce sul significato, anzi lo assorbe in un contesto soprasemantico di musicalità che sembra costituire una sovradimensione ove tutto si riconduce ad armonia e ad unità, in una sensibilità totale che trascende l'oggetto e l'evento,

35 Ci confortano in tal senso i riferimenti al "significante" che opera il Beccaria per il quale vedi qui di seguito pag. 126 e segg., nonché la nota 393 pag. 317.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

assorbendoli in un contesto che perde la natura del narrato per assumere quella del ritmo stesso.

Se il "rosicchiolo" era l'oggetto in cui si rappresentava oggettivamente l'abbandono, la perdita, il lutto, nella loro umilissima ed elementare natura – il neonato nella sua estrema dipendenza e la madre nella sua estrema forza d'amore, ambedue perduti alla vita – il ritmo in cui codesto "rosicchiolo" è posto in movimento è a sua volta segno di totalizzazione di indifferenzializzazione, vale a dire è segno di una ulteriore "perdita", che la perdita iniziale subisce, vale a dire la "perdita" di intensità drammatica, che pur l'umile oggetto del "rosicchiolo" veniva semanticamente ad assumere.[36] Sempre cercando di qualificare lo stile del Pascoli pensiamo di seguire la scelta che fece il Croce per la sua analisi spesso censoria delle *Myricae* e troviamo la breve lirica 'Scalpitio'[37] per la quale il critico formula queste osservazioni:

> I versi di 'Scalpitio' :
>
> "Si sente un galoppo lontano
> (è la ... ?)
> che viene, che corre nel piano
> con tremula rapidità"
>
> non sono da riprovare (come è stato fatto) per l'ardimento metrico, ma perché la previsione della *Morte che sopraggiunge è diventata in essi qualcosa di prosaico*, quasi un treno che arrivi ; e il verso , lodato per bellissimo :"con tremula rapidità", è di una *precisione sconcordante* col soggetto ; come sconcordante è il triplice grido ultimo : "la Morte ! la Morte ! la Morte !", che ricorda quello del madrigale di Mascarille : "Au voleur ! au voleur ! au voleur ! au voleur ! ".

E' il "prosaico" che il Croce stigmatizza ; ed è questo "prosaico" che penso si debba analizzare per proseguire nel nostro discorso sullo stile del

---

36 Si vedano peraltro le nostre conclusioni (Cap. V) in merito ad una qualità che la poesia delle *Myricae* viene ad assumere nel suo porre in essere una divergenza tra valori lessicali e valori umani, esistenziali, cioè tra il tono e la significazione profonda, l'uno apparentemente puerile, l'altra enormemente tragica, una divergenza che, come spieghiamo nelle nostre note conclusive, è anche all'origine del senso di ambiguità che molti studiosi (vedasi qui di seguito al cap. IV) hanno voluto percepire nelle *Myricae* e anche di quelle "perplessità", o di quel "problema", da cui abbiamo preso le mosse e che , come stiamo vedendo, sono evidenziate dal Croce.

37 Vedi Nava(1991, 28)

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

Pascoli, un discorso che è necessario sviluppare per lo svolgimento della nostra tesi. Riportiamo innanzitutto il testo completo della lirica 'Scalpitio' :

Si sente un galoppo lontano
(è la... ?),
che viene, che corre nel piano
con tremula rapidità.
Un piano deserto, infinito ;
tutto ampio, tutt'arido, eguale :
qualche ombra d'uccello smarrito,
che scivola simile a strale :
non altro. Essi fuggono via
da qualche remoto sfacelo ;
ma quale, ma dove egli sia,
non sa né la terra né il cielo.
Si sente un galoppo lontano
più forte,
che viene, che corre nel piano :
la Morte ! la Morte ! la Morte !

Quello che il Croce nota, vale a dire il fatto che la Morte non è poeticizzata ma resa comune, si riconduce a ciò che osservavo circa la mancanza di metaforizzazione che lo stile del Pascoli dimostra e che assume valore caratteristico nel suo contesto poetico. Anche qui le immagini sono dirette, intese a descrivere oggettivamente piuttosto che ad esprimere uno stato d'animo. E' per questo che l'impressione risulta così fredda, così poco "poetica" da far sì che il Croce pronunci le note taglienti che abbiamo riportato. Siamo in effetti dinnanzi a una espressione che non sembra partire dal rapporto tra l'io[38] e le cose ma piuttosto da un momento in cui l'io si annulla per lasciare al mondo tutto il rilievo che esso può avere qualora venga ad annullarsi appunto la componente, diciamo, interpretativa che l'io pone in essere.

In questa lirica, in effetti, si attua una forma descrittiva che fornisce al narrato poetico, all'evento diacronico, una caratteristica di fatto concreto nel

38 Si tratta di un annullamento dello "io" che peraltro va anche messo in relazione con quelle osservazioni che il Contini (vedi qui di seguito cap. IV :116 e segg.) farà circa la connessione tra il linguaggio pascoliano, vale a dire i diversi codici linguistici che in esso si attuano, e il rapporto tra l'io del poeta e il mondo. Per noi si verifica anche , nella poesia delle *Myricae*, una presentazione dello "io" proprio ad esempio attraverso la distruzione della linearità sintattica, tradizionale, mercé l'uso delle parentesi, delle esclamazioni, etc.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

quale ha luogo per altro la personalizzazione di una figura simbolica, la morte. Dunque è giusto che il Croce noti le "sconcordanze" che si vengono a verificare accanto al "prosaico", di cui abbiamo già illustrato la natura. Mentre la prosaicità derivava dunque, a nostro avviso, dall'assenza di rapporto metaforico con le immagini, la "sconcordanza" proviene al Croce, sempre secondo noi, dal fatto che, come si diceva, in un contesto descrittivo, nel quale la sensazione è riferita e non "trasferita", come si potrebbe dire, dalle cose all'io, viene poi inserito un valore estraneo, iconografico, carico di allegorica drammaticità e in fondo evocatore di una immaginosità fantastica che non sembra ben armonizzarsi con la concretezza della descrizione contestuale. E al Pascoli viene rimproverata la forma in primo luogo : egli usa interpunzioni, parentesi, sospensioni ; così come in altre composizioni, in questa il Pascoli rappresenta con parentesi e con sintesi esclamative o con punti sospensivi stati d'animo o sensazioni. Si tratta in realtà di un fatto formale-linguistico che conferisce alla espressione pascoliana una caratteristica drammatico-recitativa che l'espressione pura, vale a dire quella in cui la "intuizione" si concreta in forme espressive, in modo immediato, non dovrebbe avere, giacché nella espressione la sensazione spirituale interiore si è già formata come sintesi e quindi ha trasformato in immagine il valore sensoriale esteriore; ora il Pascoli sembra voler distendere la sua espressione nel suo concretarsi, come già si diceva più su, in un atto espressivo appunto, in cui la sintesi si viene come a sciogliere in una analisi elementare, cioè di elementi e venga così a perdere quella concentrazione, quella tensione che invece dovrebbe possedere per essere rappresentativa della più pura poeticità.

Così l'uso degli elementi grammaticali snatura la "sintesi", che avrebbe dovuto concentrarsi nel fatto metaforico e la trasforma in un fatto recitativo, ove al dramma[39] dell'io poetico e poetizzante si sostituisce la descrizione del dramma o meglio la oggettivazione di esso e quindi la sua estraneazione dall'io. E tuttavia Pascoli produce un effetto sul lettore, un effetto estraniante appunto, noi

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

potremmo dire ; la sua "prosaicità", la sua "sconcordanza", per usare parole che richiamano il giudizio del Croce, si rivelano come un fatto metapoetico, un fatto estetico che viene a riportare il valore analitico, depoeticizzante, che vedevamo essere evidenziato dal Croce, ad un valore sintetico che non si riconduce, a nostro avviso, al momento ipotizzato da lui della "sintesi" interiore corrispondente alla formazione dell'immagine, ma piuttosto a un momento precedente quello, se possibile, nel quale il valore stesso della vita viene ad essere posto su di un piano poetico dal quale poi derivano le varie dimensioni espressive concretizzantisi in fatti poetici singolari.[40]

E l'interpunzione, la descrizione, e la demetaforizzazione sono proprio indici di questa posizione pascoliana, che sembra stravolgere il principio crociano della totalità dell'espressione ma che invece, a mio avviso, lo supera in una posizione di valori strutturali che ben si armonizzano con l'evoluzione che la poetica romantica ha subito con le esperienze dell'estetismo e del simbolismo.[41] Dunque l'uso interpuntivo dovrebbe a nostro avviso far parte di questa dimensione metasintetica, vale a dire di una dimensione nella quale il fatto sintetico, cioè l'intuizione viene ad essere oggettivata, ma non concretizzata come vuole il Croce; l'intuizione viene privata della sua immediatezza per essere trasportata nella dimensione del fatto discorsivo e lì resa elemento comune, in una mescolanza linguistico-semantica, apparentemente discordante, ma ultimamente densa di ben due forme sintetiche, se possibile, di quella metapoetica riconducentesi al fatto sensoriale puro di una sensibilità originaria

---

39 Un dramma che, crocianamente, dovrebbe essere tutto nella forma poetica, essendosi la forma interiore, vale a dire, la personalità psichica del poeta liberata di esso nel momento della "intuizione" e dunque della "estrinsecazione".

40 Dunque la poesia del Pascoli agisce sulla "sintesi", a nostro avviso ; essa cioè è una evoluzione del fatto cosiddetto assoluto, in altre parole essa è una poesia della poesia.

41 Molti critici, che vedremo anche nel corso del successivo capitolo, ricondurranno la lirica pascoliana ai valori dell'estetismo e del simbolismo, come d'altra parte abbiamo già accennato. Per il simbolismo vedi in particolare le osservazioni del Nava (!991, LXV-LXVI), del Felcini, del Baldacci e del Barilli (per i quali vedi anche cap. V : 293-94, note 322-325) ; per l'estetismo vedi in particolare il Pasolini e il Petrini. Comunque è bene tenere presenti le dure osservazioni del Croce: "Il Pascoli, che era disposto al sentimentalismo, doveva più gravemente soggiacere al decadentismo e futurismo, alla spinta analitica, alla disarmonia al disgregamento, alle smorfie e alle sconcezze dell'impressionismo inconcludente"(1947,114).

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

dolente nei confronti della vita, e quella poetica della formazione originaria di immagini provenienti dalla sensibilità contingente.

Il segno di interpunzione rappresenta dunque l'intervento della sensibilità originaria, presintetica, o ultrasintetica, si potrebbe forse dire, sulla sensibilità pura : la parentesi è un valore interiorizzante, a nostro avviso, e non esteriorizzante come qualche critico pensa o potrebbe pensare.[42] Essa riconduce l'espressione ad un metacontenuto che si intravvede nell'espressione e che, semplicemente accennato dal poeta, fa intuire proprio quella dimensione di sensibilità originaria che, a nostro avviso, domina il Pascoli e domina la sua poesia. L'interpunzione in tal senso è come un segnale che il Pascoli dà circa la non definitezza della forma poetica, cioè circa la non definitezza di una eventuale sintesi estetica e, come svilupperemo in seguito, in questa prospettiva egli vuole incidere proprio sulla bellezza "estetica" del fatto poetico, per ricondurlo ad una realtà più generale ove la bellezza è pur sempre turbata dalla terribilità del lutto.[43] Anche nella lirica 'Il cuore del cipresso' il Croce nota uno "strafare":

> *lo strafare appare già per molti segni.* Alla breve poesiola : 'Il cuore del cipresso' sono state aggiunte, nella seconda edizione, altre sue parti per incupirla e renderla enfatica, *con raffinati giochetti* come : "l'ombra ogni sera prima entra nell'ombra", e con interrogativi a più riprese : "E il tuo nido ! Il tuo nido !" (35).

Seguendo sempre il Croce, come ci siamo proposti di fare per individuare quegli elementi della espressione pascoliana che possiamo indicare come lo "stile" che la caratterizza, e per poi vedere se in codesto "stile" si possano trovare elementi che giustifichino un giudizio estetico divergente da quello che proprio il Croce ha formulato, riportiamo la lirica per intero:[44]

> "Oh cipresso, che solo e nero stacchi
> dal vitreo cielo, sopra lo sterpeto
> irto di cardi e stridulo di biacchi :

---

42 Vedi più giù nota 351, pag.303) La parentesi è stata vista dal Beccaria (vedi qui di seguito cap. IV : 126) come momento "dell'interiorizzazione", e noi condividiamo la sua idea ; pur tuttavia anche la parentesi rientra tra quegli aspetti del cosiddetto "frammentismo" che è stato rimproverato alla poesia del Pascoli ; per il Beccaria la parentesi è appunto uno di questi inserti frammentari analogici."

43 Si veda al riguardo la parte conclusiva della nostra tesi (cap. V) e in particolare alla nota 328 per i richiami agli studi critici da noi esaminati.

44 Vedi Nava (1991 263-265)

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

in te sovente , al tempo delle more,
odono i bimbi un pispillìo segreto,
come d'un nido che ti sogni in cuore.

L'ultima cova. Tu canti sommesso
mentre s'allunga l'ombra taciturna
nel tristo campo : quasi, ermo cipresso,
ella ricerchi tra que' bronchi un'urna.

Più brevi i giorni, e l'ombra ogni dì meno
s'indugia e cerca, irrequieta, al sole ;
e il sole è freddo e pallido il sereno.

L'ombra, ogni sera prima, entra nell'ombra ;
nell'ombra ove le stelle errano sole.
E il rovo arrossa e con le spine ingombra

tutti i sentieri, e cadono già roggie
le foglie intorno(indifferente oscilla
l'ermo cipresso), e già le prime pioggie
fischiano, e il libeccio ulula e squilla.

E il tuo nido ? il tuo nido ?...Ulula forte
il vento e t'urta e ti percuote a lungo :
tu sorgi, e resti ; simile alla Morte.
E il tuo cuore ? il tuo cuore ?...orrida trebbia
l'acqua i miei vetri, e là ti vedo lungo,
di nebbia nera tra la grigia nebbia.

E il tuo sogno ? La terra ecco scompare :
la neve, muta a guisa del pensiero,
cade. Tra il bianco e tacito franare
tu stai, gigante immobilmente nero.

In questo caso siamo dinnanzi a una lirica in endecasillabi e terzine che procede per ritmi meno cantabili di quelli visti nei casi esaminati; il ritmo infatti, pur contrappuntato dalle consuete rime alternate, si allunga nel tempo recitativo e acquista una cadenza più solenne di quella che di solito si origina nella maggior parte delle liriche di *Myricae*. Quello che si rileva qui, fin dal primo madrigale[45] è l'uso di parole particolarmente scelte "rare" come le definisce il Nava; a quella elementarietà, dunque, quel prosastico che avevamo con il Croce messo in evidenza, dandovi, come si rilevava, significati estetici diversi, naturalmente qui

45 Il termine "madrigale" è diffuso nella critica in relazione con le liriche pascoliane delle *Myricae* ; si veda comunque in tal senso Nava, 1991, 264.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

si aggiunge un valore formale linguistico-semantico, vale a dire un elemento stilistico di natura diversa ; si tratta dell'uso da parte del Pascoli, come già si accennava, di parole tutt'altro che frequenti ; "vitreo", "sterpeto", "irto", "stridulo", "biacchi", "pispillio", "secreto", "ermo", "bronchi", ad esempio. Il Croce non sembra soffermarsi su questo aspetto dell'espressione pascoliana, nella nota che abbiamo riportato, sembra piuttosto esserne influenzato là dove parla di enfasi e raffinatezza, riferendosi specificamente alle due parti finali della poesia.

In realtà l'uso di termini letterari o rari potrebbe renderci perplessi, se si considerasse la forma costituita da linguaggio comune o familiare che abbiamo incontrato ; esaminiamo peraltro i termini che abbiamo individuato per vederne la natura : "vitreo" è forma letteraria, che si distacca dal più comune "di vetro" per un uso scelto e certo non familiare ; tuttavia "vitreo" non ha la stessa portata semantica della locuzione "di vetro", come si comprende facilmente. "Di vetro" è locuzione restrittiva e specificante "vitreo" ha connotazioni di natura sensoriale che vanno oltre la mera indicazione di materia : "vitreo" vuol dire qualcosa che rassomiglia alla consistenza o alla inconsistenza del vetro. E' parola fortemente poetica, al modo forse raccomandato dal Croce, nel contesto attributivo in cui il Pascoli la adopera, cioè come attributo del cielo. Anche la posizione dell'aggettivo "vitreo", modificante il termine sostantivale "cielo" appare poeticamente mirata ad una forma scelta di espressione. Il poeta del "rosicchiolo", del "galoppo lontano", vale a dire il poeta della semplice e diretta espressione che vedevamo più su, viene qui a raffinarsi – richiamandoci anche ai "raffinati giochetti" cui si riferisce il Croce[46] – potremmo dire, e a mostrare una sensibilità estetico-formale ben diversa da quella che metteva in evidenza nelle composizioni già esaminate.

Per "sterpeto" potremmo dire che pur essendo il termine raro nell'uso comune, non campagnolo, esso è generalmente compreso e usato nell'ambito agricolo delle zone centrali italiane là dove "irto" e "stridulo" sono vocaboli

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

appartenenti, dal punto di vista semantico, alla dimensione di una sensibilità colta;[47] per "biacchi" il discorso appare completamente diverso giacché si tratta di un termine altamente specifico (Nava 1991, 264) probabilmente usato e ben compreso nell'ambito regionale del poeta e nel mondo in cui egli vive ; non sembra potersi qui riferire ad un uso di termine raro per la sua letteriarietà ma piuttosto ad un uso di termine comune e diretto semanticamente, ma non appartenente ad un patrimonio lessicale italiano vasto. Si tratta di un termine tecnico, potremmo dire. Il Croce in realtà non si occupa degli aspetti linguistici della poesia ; a lui interessa in particolare dare risalto alla sua "impressione",[48] per giustificare il suo giudizio estetico. Come si vedeva, questa lirica è altro esempio della tendenza che il Pascoli per lui mostra all'esagerazione, allo "strafare", per dirla con le sue parole. A noi tuttavia interessa anche approfittare di questo esempio per trovare altri elementi che possano contribuire alla ricerca di una individuazione dello stile, della forma linguistico.semantica del poeta di S. Mauro. In questo caso, in 'Il cuore del cipresso', stiamo in effetti analizzando l'uso che il Pascoli fa di un linguaggio che, diversamente da ciò che accadeva negli altri esempi considerati, appare scelto, talvolta raro, e nel complesso non di immediato effetto semantico.

Anche nella seconda terzina del primo madrigale, a parte il "sovente", di richiamo culturale, si incontra "pispillio", un termine espressivo ma raro, assai specifico e preciso, e proprio per questo non comune e pochissimo usato. Anche la forma "secreto" appare essere scelta nella sua variante fonetica più colta ; lo stesso vale per "taciturno", che risulta parola letteraria non comune, come avrebbe potuto essere "silenziosa" ad esempio. E "tristo", "ermo", "bronchi", ed anche "urna", presentano, con diverse gradazioni, valori di scelta simili a quelli che abbiamo illustrato più su. Siamo dunque di fronte a un rapporto poeta-parole

---

46 Si veda in proposito anche quanto il Croce ha da dire riferendosi a 'Il bordone'(dai *Primi Poemetti*) : "sentimento che potrebbe essere vero, ma è reso in forma di antitesi e perciò falsato da un giochetto"(1947,110).

47 Si rimanda a Nava(1991,263-265, note).

48 Si ricordi la posizione teorica del Croce per il quale nel giudizio estetico deve valere innanzitutto la "impressione" che si riceve direttamente da un prodotto d'arte.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

e parola-poesia che non si verificava nelle composizioni che abbiamo già visto : qui si mette in evidenza una altissima sensibilità del Pascoli nei confronti del vocabolo, una sensibilità che d'altra parte è stata sovente rilevata[49] e che costituisce un altro aspetto di quella totalità espressiva del Poeta e dunque un altro elemento per noi utile alla definizione di quello che noi abbiamo voluto ricercare come il suo stile.

E' necessario in tal senso notare come al di là della funzione semantica assolta dal vocabolo usato, appare, nel contesto poetico che esaminiamo, una sua superfunzione metasemantica, o parasemantica, se vogliamo, di natura più immediata, e riconducibile alla oggettività espressiva dei valori linguistici già esaminati, vale a dire alla sua funzione sonora, onomatopeica o fonoespressiva.[50] I vocaboli che il Pascoli adopera infatti, accanto ad un valore significativo di natura referenziale posseggono un particolare valore sonoro che conferisce al testo poetico una caratteristica espressiva, un tono che non possono non giungere ad una impressione, nel fruitore, che certamente si accompagna o si aggiunge, o perfino si sostituisce, a quella cui la referenzialità dovrebbe dare origine.

Il tono del verso del primo madrigale è tutto regolato, ci sembra, sul suono tetro e, diremmo, funereo della consonante 'r', che viene ad articolarsi variamente con le consonanti 's', 't' e 'd', in modo tale da creare un tessuto sonoro uniforme e insistito, evocativo di sensazioni di lutto, quelle sensazioni cui il "cipresso", per antonomasia, nel contesto regionale del Pascoli dà origine. Dunque il Pascoli rivela qui un intento stilistico estremamente interessante : egli produce non solo rapporti referenziali di natura semantica tra lettore e composizione, rapporti che abbiamo visto toccare spesso la difficoltà

---

49 Si veda in tal senso, in particolare il Beccaria, tra gli altri (di cui parleremo diffusamente al Cap. IV :126 e segg.), per il quale la "maniera" pascoliana "sembra consistere nel far prevalere il potere della parola creatrice di immagini che non sull'immagine prefigurata creatrice di parole."(ibid., 139-140)

50 "Fonoespressivo", "fonosimbolico" sono termini che fanno parte di un uso lessicale più recente, rispetto ai tempi in cui il Croce veniva componendo ; in particolare il Beccaria e il Barilli elaboreranno i concetti relativamente alla poesia delle *Myricae*, e il Nava farà costante riferimento ad essi nel suo commento(1991).Si ricordi la distinzione tra onomatopea e fonoespressione per la quale si vedano il Contini

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

comunicativa,[51] a causa della rarità del vocabolo usato da lui, ma anche e forse principalmente rapporti di natura sonora, nei quali egli fa convergere un significato a-semantico riconducentesi alla qualità fonica del testo. Il Croce, in effetti, notava negativamente, come abbiamo visto, enfasi e raffinatezza nella "poesiola" ma non entrava nel contesto della composizione ; noi ci siamo soffermati solo sul primo dei tre madrigali per rilevare uno degli aspetti distintivi dell'arte pascoliana, vale a dire il valore che molti critici chiamano "fonosimbolico" della sua espressione. Si tratta in realtà di poesia non semplice;[52] il momento presintetico di cui parlavamo più su è forse l'elemento semplice della formatività estetica pascoliana, vale a dire è l'elemento puro. Ma a questo elemento il Croce non giunge, o se vi giunge, lo colloca in un momento successivo a quello che egli considera il fatto intuitivo. A nostro avviso, invece, l'intuizione pascoliana, vale a dire, la sintesi estetica, avviene in uno stato interiore che condiziona quella stessa sintesi. Il Pascoli dunque mostra qui uno degli elementi distintivi della sua espressione, un tratto del suo "stile" che da tanti critici e lettori è stato valutato assai diversamente a seconda della sensibilità di ciascuno. Si tratta in effetti, di una sorta di preziosità lessicale[53] che può rendere

---

(cap. IV :116 e segg.) e il Beccaria (ibid.: 126 e segg.), nonché il Nava(1991) che, nell'introduzione al suo commento analizza vari aspetti dell'argomento.

51 E' forse opportuno richiamare quanto ci dirà il Barberi Squarotti(1966) –per il quale vedi cap. IV -- riferendosi al linguaggio del Pascoli : "La successiva inserzione del dialogato[...] avrà ancor più il senso di una riduzione di ambito di comprensibilità e di comunicazione del discorso."(vedi successivo cap. IV :109). Si ricordi anche il concetto elaborato dal Beccaria (1970) di una "desemantizzazione" del contesto lessicale nelle *Myricae* : " la tendenza [nella poesia pascoliana] a desemantizzare la parola in senso fonosimbolico" (Vedi al successivo cap. IV :148)

52 Per la "difficoltà" della poesia del Pascoli nelle *Myricae* si vedano tra gli altri i pensieri del Flora(1947) che parla di "difficile figura" e difficile poesia"(vedi successivo cap. IV : 85 e 91) di Giovanni Pascoli, o del Pompeati (1965) che afferma : "Ecco perché la lettura di questi testi facilissimi è così difficile"(vedi successivo cap. IV: 100) riferendosi a *Myricae*, o del Manara Valgimigli (1965) il quale esplicitamente vede la poesia delle *Myricae* come "poesia difficilissima tra le più difficili antiche e moderne"(vedi successivo cap. IV:101).

53 Del "preziosismo" pascoliano, come già vedevamo, come vedremo analiticamente , parleranno numerosi critici, dal Petrini (1929,1957) che osserva in Pascoli "il fascino di un mondo prezioso "(vedi successivo cap. IV:63) oppure "una realtà che solo questa rarità di tono può elevare ad arte" (ibid.), al Contini (1975), che parla di "preziosismo bivalente, parnassianesimo nell'illustre o nel nuovo[...] e parnassianesimo nel subumano."(vedi successivo cap. IV: 119), al De Sanctis(1978) che vede nel Giorno dei morti "ciarpe letterarie e preziosistiche" (vedi successivo cap. IV:265), al Barilli(1984) infine, che vede nelle *Myricae* una poesia "sostanzialmente decorativa" (vedi succ. cap. IV: 281).

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

perplesso colui che è solito fruire di un Pascoli "elementare", nel senso che vedevamo più su.

A noi interessa questo aspetto dell'espressione pascoliana giacché nell'economia del nostro discorso sullo "stile", un discorso che rientrerà poi in quello della individuazione degli elementi che potranno giustificare la nostra tesi, che, come già indicavamo programmaticamente, intende sostenere che il Pascoli imposta il fatto estetico facendolo dipendere da una sua volontaria depoeticizzazione del momento intuitivo-fantastico per conferire ad esso una qualità di frattura, di interruzione del processo di elevazione, di creazione di una bellezza totalizzante, vale a dire una qualità per la quale la "poeticità", idealizzata qual momento di armonia interiore, si frantuma contro la "impoeticità" del totale vissuto, ove alla felicità massima degli affetti e della presenza corrisponde inesorabilmente la realtà della perdita e della assenza. Ci eravamo infatti proposti di esaminare le osservazioni negative del Croce per seguire una valida traccia nella nostra ricerca di questo "supervalore"; attraverso le notazioni negative appunto che il critico napoletano non risparmia abbiamo voluto vedere in concreto quali fossero per lui gli aspetti dell'espressione pascoliana che potremo poi ricondurre a quel procedimento intenzionale di "rottura della poeticità" che noi invece postuliamo come fatto estetico positivo.

Ci interessa in particolare in tal senso, valutare infatti la forma pascoliana nella sua intenzionalità, vale a dire come espressione di una volontà estetica non dominata, come vorrebbe il Croce, da un momento sintetico imperfetto, da una "intuizione" che non riesce a formarsi, ma piuttosto come dominatrice di una perfetta sintesi, di una intuizione assoluta ma non concretizzata nella sua forma originaria giacché giudicata come produttrice di forme idealizzanti e forse mistificante [54] nei confronti di una realtà in cui all'elevazione del sentimento, e

54 Ci riferiamo al concetto di "catarsi" di cui parleremo anche nel capitolo conclusivo (vedi successivo cap. V :297 nota 338) e che ad esempio il Pasolini (1993) vede come assente nelle *Myricae*, ove rileva "una mancanza di una volontà poetica nel Pascoli, che non gli consente mai la superba liberazione del canto" (vedi successivo cap. IV: 218), il Galletti (1955) vede come una dimenticanza per la quale il Pascoli "si oblia nella contemplazione" (vedi successivo cap. IV: 84), e il Barilli (1984) interpreta come una forma di

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

alla bellezza dell'armonia, corrisponde la terribilità del distacco e la bruttura della disunione.[55] Ora, nell'uso delle preziosità linguistiche, che descrivevamo più su, cui si connettono valori fonici che superano il fatto semantico, non solo ci interessa rilevare il gioco significativo che la forma del Pascoli viene a rivelare ma interessa anche notare il consapevole dominio che il Pascoli dimostra nei confronti del mezzo poetico,[56] che egli plasma a suo piacimento.

Per il Croce la forma poetica, vale a dire la composizione, rappresenta una concretizzazione dell'immagine che l'intuizione ha formato nella sfera interiore dell'artista, ed essa composizione deve corrispondere a quella intuizione ; ogni intervento sulla concretizzazione, non solo diviene manifesto per la sua ingerenza, ma trasforma la totalità dell'espressione in una singolarità e quindi costituisce un momento extraartistico o impoetico, come vedevamo. Ma la poesia pascoliana, per noi, procede da una intuizione presintetica, come dicevamo, vale a dire si concreta non al momento della intuizione ma al momento in cui quella intuizione è sottoposta a rifiuto, a negazione, a critica dalla sensibilità del poeta ed è dunque intenzionalmente trasformata in una concretizzazione di questa "critica", di questa negazione, di questo rifiuto.

Così spiegheremo l'apparente "impoeticità" e perdita di elevazione, la ricorrente "banalizzazione", così sovente messe in evidenza dai lettori del Pascoli. Qui il Croce stigmatizza ad esempio (da 'Il cuore del cipresso') "l'ombra ogni sera prima entra nell'ombra" (v.14) quarto verso del secondo madrigale e quattordicesimo dell'intera lirica cui attribuisce una qualità artificiosa nella quale il poeta manifesta, per lui, una intenzione leziosa e barocca allo stesso tempo ; una quasi puerile complicazione di immagini e di parole, interpretiamo noi. In effetto il Pascoli insiste nelle allitterazioni e nelle iterazioni – si noti ancora in ripetersi della lettera 'r', sebbene qui in un contesto consonantico di

---

"stilizzazione iconica" mercé la quale il Pascoli, nelle *Myricae*, "innesca un asse verticale di fuga verso l'altrove" (vedi successivo cap. IV: 288).

55 Ci riferiamo al fatto esistenziale della perdita del padre, aggravato dai successivi lutti, che costituisce il momento dominante della condizione psicologica pascoliana. Si vedano anche le nostre note conclusive al successivo cap. V : 293, nota 318.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

natura meno accentuatamente aspra, meno petrosa, del precedente madrigale, ove i suoni delle 't' e delle 'p' dominavano – e non per gioco linguistico, come abbiamo forse già detto, ma per un sottile pervasivo procedimento di armonizzazione tra immagine e sensazione. Si potrebbe in tal senso contestare quanto il Croce afferma circa questo verso, giacché, a nostro avviso, ad esempio, esso acquisisce invece un alto valore poetico proprio in virtù di questa sua forma complessa in cui il significato si identifica con il suono del significante, in ispecie qui estremamente elaborato perché si tratta di "significati" privi di suono nella loro realtà oggettiva.[57] Ma a noi interessa porre l'accento su questo comportamento stilistico che, grazie alla sensibilità del Croce, ci viene messo di fronte e che ci consente di dare a nostra volta una configurazione sempre meglio delineata allo stile del Pascoli, vale a dire a quella serie di elementi formali che devono portarci a mettere insieme una fisionomia estetica del poeta e programmaticamente consentirci di svolgere il discorso che ci siamo proposti come tesi. Il Croce rileva ancora una volta la presenza di forme interrogative, come in "E il tuo nido ? il tuo nido ?"(35), vale a dire di forme che hanno un valore per lui extraartistico , cioè non rappresentative della intuizione ma piuttosto di una estensione, come già dicevamo, della tensione creativa che dovrebbe dar luogo alla espressione concreta, vale a dire, alla forma versificata, alla poesia. E' segno di enfasi, per il Croce(ibid.), è segno di uno stile non sereno e non in armonia con lo stato d'animo, o rappresentativo di uno stato d'animo non superiore, cioè uno stato d'animo che non è trasceso dal particolare all'universale.

E per noi è il freno che Pascoli a nostro avviso mette in opera, rispetto ad una poeticizzazione non voluta. a creare queste distonie che al Croce non piacciono ; ma sono per noi distonie che nascono da un presupposto etico-estetico che noi pensiamo, come in altro luogo si diceva, dominino il fatto intuitivo o

---

56 Per il concetto della consapevolezza estetica nel Pascoli rimandiamo al capitolo V, in particolare alla pag. 294 e segg.(vedi anche nota 326 stesso capitolo).

57 Per quello che concerne il "significante" e la sua importanza nel contesto della poesia pascoliana, rimandiamo al cap. V della nostra tesi (317, nota 393))

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

immaginifico del Pascoli. Il rapporto che diviene tendenzialmente metaforico e astraente, nella marea in crescita dell'immagine poetica, come ad esempio si può pensare avvenga – nonostante la critica del Croce, per le ragioni che noi abbiamo elaborato – nel verso dove "l'ombra... entra nell'ombra", si trova ad essere interrotto da una poeticità di tipo più elementare, di tipo forse più banale. Cosicché si vengono a trovare accostati e interconnessi valori estetici quasi contrapposti.

Noi in realtà stiamo andando oltre le osservazioni crociane, anche grazie ad un più attento esame del composto pascoliano, al quale ci possiamo accostare forse con una esperienza storica, una profondità di lettura maggiore di quella che era consentita al Croce – non per le capacità critiche ovviamente, ma per quella serie di innumerevoli considerazioni che ci è facile leggere oggi, dopo quasi un secolo di dibattiti e di apprezzamenti cui la poesia del Poeta di San Mauro ha dato luogo.[58] La domanda diretta, ripetuta due volte, con puntini di sospensione appare retorica al Croce. A noi forse appare, come si osservava, inadeguata a quel ritmo poetico in equilibrio tra metafora, segno e fonosimbolismo, ma appare anche come una manifestazione di fatto formale cui il Pascoli accede senza dubbio intenzionalmente, vista anche la padronanza che più su notavamo rispetto al mezzo poetico. E dunque questa sorta di discesa o di spostamento, questa prosaicizzazione, quasi improvvisa, in questo caso, deve avere un'origine intenzionale, a nostro avviso. La sensazione si stava in effetti rarefacendo e si stava spostando sul piano della pura sensibilità : ciò, a nostro avviso, non poteva essere consentito al Pascoli ; il senso del lutto e della perdita della bellezza non può essere sostituito o abbellito dalla trascesi, dall'armonia di intuizione e forma. Per lui, a nostro avviso, vale il senso presintetico, come si diceva, della discesa verso il reale, come riappropriazione da parte dell'io della assenza, cioè della verifica del non poter essere nel modo cui tenderebbe una ascesi estetica. Per

58 In realtà il Croce visse a lungo(morì nel 1952) e poté testimoniare molti sviluppi della critica letteraria nei confronti del Pascoli ; non giunse peraltro al 1955, quando il Contini(1971) propose la sua rivoluzionaria intuizione del nuovo "rapporto tra lo io e il mondo" che le varianti linguistiche pascoliane rivelavano. In

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

questo anche qui come altrove il segno interpuntivo, la parentesi, il semplice chiedere ripetuto e sostanzialmente prosastico, anche il simbolo, cui sembra spesso tendere la poesia pascoliana, viene come saggiato, e poi lasciato incompleto, spesso isolato come simbolo della stessa desolazione; come sembra accadere qui per il "cipresso", o l' "ombra". Appena la metafora, o la simbolizzazione, si fanno protagoniste del fatto estetico il Pascoli sembra volerle ricondurre non per significati ma per mezzi stilistici alla realtà dell'evento, alla realtà della privazione.[59] In effetti il Croce, che rileva la domanda enfatica, non fa riferimento alla parentesi che incrina il ritmo sintattico, ai versi 18 e 19('Il cuore del cipresso'):

... (indifferente oscilla
l'ermo cipresso)

conferendo al ritmo medesimo una distensione parentetica che certamente allenta, se non annulla del tutto, il valore estetico della composizione che per definizione non può essere convogliato, tradizionalmente, da forme grafiche non contemplabili nell'immagine che l'intuizione pura viene a formarsi.[60] In altre parole, la parentesi così come forse la domanda enfatica, costituiscono come un fatto verbale che si riconduce al discorso, alla spiegazione quasi prosastica dell'immagine e dunque sembrano stonare con un tessuto che si prevede poetico, cioè extraprosastico e non esplicativo. Ma il Pascoli dà a queste stonature una struttura, una funzionalità, a nostro avviso, che si riconducono ad una potenzialità estetica che fa di esse stonature un valore primitivo, rappresentativo del fatto elementare, dell'evento motore del suo sentire, vale a dire del fatto luttuoso, dell'evento della frattura della felicità, come già si diceva più su.

Dunque, per ricapitolare, stilisticamente, vale a dire dal punto di vista linguistico-semantico, in questo caso, il Pascoli mette in mostra una serie di sue costanti vale a dire l'uso delle parole specifiche o rare, il ricorrere delle entità fonosimboliche, l'iterazione lessicale, l'accesso alla metafora ? ?, l'interruzione

---

effetti, nel testo crociano del 1947, che noi consultiamo, la conclusione, datata 1940, conferma le premesse del 1906.

59 Noi parleremo di una sorta di "allegorizzazione" del fatto poetico, tesa a render percepibile, attraverso la "rottura" della trascesi estetica, il senso della frattura esistenziale.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

del ritmo concettuale mercé l'interpunzione, la banalizzazione del mezzo poetico attraverso la discorsivizzazione del tessuto con uso di parentesi ad esempio. Per quanto riguarda le *Myricae* il Croce si occupa infine della breve lirica 'Orfano' [61] per la quale ha queste parole :

> Finalmente l'ottava quasi in tutto bella delle prime *Myricae* :
>
> Lenta la neve fiocca, fiocca, fiocca.
> Senti : una zana dondola pian piano.
> Un bimbo piange, il piccol dito in bocca ;
> canta una vecchia, il mento sulla mano.
> La vecchia canta : intorno al tuo lettino
> c'è rose e gigli, tutto un bel giardino.
> Nel bel giardino il bimbo si addormenta.
> La neve fiocca lenta, lenta, lenta.
>
> *è stata esagerata, non potendosi altro nel titolo.* Si intitolava semplicemente : 'Neve', e fu poi intitolata : 'Orfano' , là dove è evidente che nessuna ragione artistica costringeva a privar dei genitori quel piccino, che piange, "il piccol dito in bocca"(35).

In 'Orfano' dunque non è il testo a dispiacere al Croce ma piuttosto il titolo, che pure gli richiama alla mente l'esagerazione, dunque l'enfasi, che trovava altrove. L 'aggiunta della connotazione caratterizzante la parola del titolo sembra superflua al critico ; è ancora lo "strafare" che vedevamo più su, che ritorna. E pure l'ottava è "quasi in tutto bella". Piace al Croce, nonostante le iterazioni "fiocca fiocca fiocca" (v. 1), "pian piano" (v. 2), "lenta lenta lenta" (v.8), nonostante il "senti : " (v.2) che ha una funzione discorsiva e quasi prosastica, nonostante il metro strettamente rimato, nonostante la "banalità" del tessuto referenziale – fiocca, dondola, una vecchia, il bimbo, ecc. – nonostante il contesto semantico sia di natura elementare, rimpicciolente, potremmo dire, limitato com'è al fatto contingente e sostanzialmente descrittivo di un momento senza profondità. Il titolo con ogni probabilità[62] riconduce il quadro poetico che potrebbe sembrare idillico ad una realtà ben più drammatica di quanto esso possa aver indicato al Croce. Ed è assai significativo per noi giacché attraverso di esso

---

60 Vedi le nostre osservazioni sul fatto interpuntivo e parentetico pascoliano al cap. V : 302, nota 348
61 Vedi Nava(1991,81).Vedi anche successivo cap. V : 295, nota 331.
62 Vedi i riscontri documentati dal Nava (1991, 81)

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

noi ci rendiamo conto della qualità del pianto di quel piccolo, circondato com'è dalla natura e dal movimento lento delle cose : il senso funereo del manto bianco che pian piano sembra ricoprire e attutire i suoni e i segni della vita assume per noi un profondo significato.

Il titolo 'Orfano' è dunque un segno che il Pascoli non ha voluto dimenticare, giacché attraverso di esso tutta la sua dimensione del reale, quella per la quale egli sembra gioire del vivere, vale a dire la dimensione della perdita, del lutto, viene a presentarsi a noi e a rilevarsi come sostrato e principio conduttore della sua ispirazione.[63] E il segno del lutto, che noi poi interpreteremo come una costante estetica, vale a dire non tanto come un tema ricorrente, ma come un procedimento che indica nel momento estetico pascoliano una sorta di intervento creativo che tenderà a mostrare nella forma e nella sua variazione il senso della perdita, il segno del lutto appunto, dicevamo, è da ritrovarsi qui nel contrasto programmatico che viene a crearsi proprio nella giustapposizione del titolo – 'Orfano' – ad un quadro evocatore di apparente tranquillità. Il titolo sciupa, secondo il Croce, la bellezza del componimento ? Ebbene questo per noi è quello che il Pascoli voleva ottenere. La bellezza è artificio ; la bruttura, la riduzione, la disarmonia, l'abbandono sono la realtà del vero.[64]

Delle nostre osservazioni su questa lirica può costituire interessante conferma proprio quello che il Croce stesso elaborò nel 1907 in un saggio da titolo Intorno alla critica (1947,71), ove riprendeva alcune osservazioni che aveva esposto nel saggio precedente, che abbiamo seguito qui su, e le amplifica in qualche modo. Ci dice in tal senso (94) :

> Per dare un piccolo e curioso e quasi scherzoso esempio del modo in cui il *Pascoli tende a strafare*, ho notato il mutamento del titolo della ottava 'Neve' in quello di 'Orfano'. Il Gargano risponde : "Quel bimbo non è soltanto ora diventato orfano ; lo era già prima, quando lo cullava sempre quella vecchia, che neppure era sua madre." Perché ? La situazione della

63 Si vedano anche le nostre conclusioni relative al concetto di "myricizzazione" che sviluppiamo nel successivo cap. V : 294 e segg.)

64 Si noti anche quanto noi osserveremo in conclusione, vale a dire che la "riduzione" assume dunque un valore estetico tale da significare essa stessa una "poetica" e dunque, intesa come "banalizzazione", viene a poter essere definita in ultimo come "poetica del banale", in conformità con quanto postula il titolo della nostra tesi.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

> poesia è nel contrasto tra lo squallore nivale della realtà e il bel giardino della fantasia, la dura vita reale che quell'essere umano dovrà una volta affrontare e l'illusione in cui viene cullato. La vecchia può essere la nonna o la balia, che lascia presupporre vivente o morta la madre. Tutto ciò non cangia nulla dell'essenza poetica dell'ottava. *Il nuovo titolo lagrimoso, che richiama una sventura alquanto contingente e individuale del bambino, mi sembra che rimpiccolisca e non rafforzi*(94).

Ora, proprio queste parole rafforzano in noi la sensazione che l'intenzione che il Pascoli mette in evidenza è quella di guidare la sensibilità del lettore verso la tematica ben determinata della perdita e del lutto, e che questo egli faccia banalizzando un fatto estetico che può essere considerato bello e completo come vuole il Croce. Il Pascoli tiene dunque a ricondurre l'elevazione estetica ad una realtà etica nella quale la bellezza deve subire una sorta di abbassamento.[65] Come sosterremo per altro sia nelle nostre osservazioni nel corso dell'analisi dei critici che si sono occupati delle *Myricae* (vedi Cap.4), sia nel capitolo conclusivo, questa operazione assume, a nostro avviso, un valore che noi potremmo definire programmatico e che costituisce una caratteristica del modulo creativo pascoliano. Si tratta di un intervento che a nostro parere interferisce proprio sulla totalità della cosiddetta "sintesi" crociana, vale a dire sul momento interiore in cui l'immagine si forma proveniendo dalla sensazione.

Sempre nel secondo saggio il Croce riprende le sue osservazioni su 'I due cugini'[66] ribadendo le opinioni già espresse:

> così nella poesia : 'I due cugini', io credo che dopo la strofa :
>
> tu, piccola sposa, crescesti :
> man mano intrecciavi i capelli
> man mano allungavi le vesti,
>
> l'altra che segue :
>
> Crescevi sott'occhi che negano
> ancora, ed i petali snelli,
> cadevano : il fiore già lega ;
>
> sia *uno stento d'immagini che ottenebra e non potenzia le immagini della strofa antecedente.* Il mio contraddittore vuole che il Pascoli, in quella

---

65 Si ricordi che uno degli elementi caratterizzanti della poesia del Pascoli è, come confermiamo nel cap. V : 306, la disparità tra fatto poetico formale, o fenomeno stilistico, e realtà tragica cui quel fatto poetico allude. Nella pochezza del momento lirico si concentra un significato esistenziale che diviene enorme, proprio per la sua concomitanza, potremmo dire, con il fatto estetico rimpicciolente. Quello che il Pascoli "toglie", si potrebbe dire, al lirico viene ad aggiungersi e a ingrandire il vissuto.

66 Vedi Nava, 1991, 253.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

seconda strofa faccia sorgere accanto alla bambina "l'immagine della madre" (95)

Il Croce va poi avanti rinforzando la sua opinione negativa su alcune parti della composizione ed esprimendo a chiare parole il suo concetto sul Pascoli (97):

> Ma perché non essere schietti e non confermare la semplice e prosaica verità ? *Al Pascoli, dopo la prima strofetta uscitagli di getto, mancò la vena* ; e, non sapendo come riempire la seconda, che pure il prefisso schema strofico richiedeva, continuò alla peggio nella primitiva redazione :
>
> Crescevi come erba nel prato.
> I petali dai ramoscelli
> già caddero, e il fiore ha legato.
>
> Questa strofetta, assai scialba e sciatta, non poteva contentarlo ; e procurò di rabberciare, sostituendole quella che abbiamo or ora esaminata. Ma il lavoro di rappezzo poetico non gli riuscì (97).

Da questa lunga e drammatica, per certi versi, esposizione della sua valutazione critica, il Croce manifesta chiaramente la sua impressione che la poesia del Pascoli sia priva di un "afflato lirico adeguato" (99), e che in molte poesie egli presenta "disarmonia[...] la quale dalla disarmonia del metro si stende a quella nelle proporzioni del componimento e nelle accentuazioni delle immagini, alle materialità inopportune"(98). A questo punto, ai fini dimostrativi della nostra tesi, si rende necessario un riepilogo di quella che è una problematica che la poesia del Pascoli suscita e, anche alla luce di quanto il Croce pone in evidenza si rende necessaria altresì una conclusione relativamente al discorso che abbiamo fin qui condotto per esaminare il valore formale della poesia pascoliana delle *Myricae* alla luce delle considerazioni crociane.

Il Croce dichiarava che la poesia del Pascoli lascia perplessi e dimostrava ciò attraverso l'analisi di alcune poesie che noi abbiamo visto più su, limitandoci a quelle che il critico napoletano aveva scelto tra le *Myricae*, essendoci noi prefissati di studiare il Pascoli delle *Myricae* appunto. La perplessità del Croce pur se criticata e contraddetta nel tempo, e lo vedremo nel capitolo che segue, sulla critica, è stata condivisa da innumerevoli lettori e critici ; pur tuttavia la poesia del Pascoli, nonostante le opinioni riduttive ha conservato sempre nel tempo un valore assoluto tale da essere ormai divenuta un classico tra i classici. Questo è il problema che dobbiamo cercare di risolvere ; per prima cosa in tal

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

senso abbiamo voluto esaminare gli aspetti che attraverso le puntualizzazioni del Croce--autorevolissimo filosofo e critico contemporaneo del Pascoli e assai vicino a noi-- possono individuarsi come caratteristici della sua forma poetica e in sostanza come punti di riferimento per la qualificazione dello "stile" e in ultimo della "poetica" sottostante a codesta forma.

IV. Il problema Pascoli : La "banalizzazione" come caratteristica del verso pascoliano nelle *Myricae* . Analisi della critica da Renato Serra (1910) ai nostri giorni, messa in rapporto con il nostro punto di vista critico.

Dopo aver riportato ed esaminato nella prospettiva della nostra tesi le fondamentali osservazioni critiche di Croce ci accingiamo a percorrere l'evoluzione che la critica ha avuto nel tempo dal Croce ai nostri giorni appunto, per concentrare la nostra attenzione su quello che gli studiosi hanno detto in merito a quegli argomenti su cui si fonda il nostro assunto, vale a dire, lo "stile" delle *Myricae* , e in particolare le variazioni di "tono", la "frammentarietà", la "disarmonia", la "impoeticità", e dunque la "banalità", in ultimo, del verso pascoliano per mettere a confronto il nostro pensiero con il loro, un confronto che svilupperemo sia nel corpo del testo sia, in modo più esteso, nelle note.

Renato Serra (1910) giustifica la presenza delle alternanze di stili postulando il fatto che il P. poetizzi per sé stesso, Questa è per lui la via che può render conto delle "stranezze" delle "bizzarrie" di questo poeta, del quale peraltro si chiede :

> Come poi questo virtuoso che può giocolare a sua posta con le difficoltà metriche e stilistiche più paurose, s'abbia a *compiacere così largamente del luogo comune* ; come quest'uomo che odia la letteratura e intende fino allo spasimo nell'espressione del vivo, del nuovo, del particolare suo, possa adagiarsi in quella languida povertà, come possa tollerare che i moti inimitabili del suo spirito, il suo pianto, il suo canto, *diventino maniera banale e volgare*, questo è un po' difficile da spiegarsi.(47)

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

Per Serra in sostanza la poesia del Pascoli ha qualità solo in parte qualificabili; nel complesso essa provoca, come poi provocava nel Croce una sorta di inquietudine estetica. Dice il S infatti in un attimo di confidenza letteraria quasi sconsolatamente nel corso del suo saggio : "ma dove mi volgerò? Qual punto potrà fermare l'analisi inquieta, tra tante pagine che mi stanno aperte e fredde d innanzi, avrà virtù di svelarmi il segreto del poeta?"

Giuseppe Antonio Borgese (1912) esprime la sua consapevolezza della difficoltà di qualificare la natura della poesia del P. Per lui "non v'è dubbio che l'opera del P. sia tra le faticose e aspre della moderna poesia"(4). In questa prospettiva egli vuole "mostrare" (11) come l 'intuizione del Pascoli gli determini lo stile. Rappresentare le cose così come sono, cioè come appaiono: vale a dire "sostituire le enumerazioni [...]alle costruzioni". Il B. offre una giustificazione estetica alla evidente "disgregazione"(12) della poesia pascoliana; per lui, non del tutto dissimilmente da quello che accadeva per il Serra, il P. scriveva per sé stesso :

> Il suo compito era, vedere, udire, ripetere: acuire la precisione di questa visione ed audizione, acuire i mezzi della ripetizione. Il *frammento era dunque la sua forma: con versi brevi, con rime a salti, con pause inattese*, con successione di ritmi pari ed impari, con una breve parola orfana tra strofe e strofe, tra verso e verso, quasi come uno sgocciolio, come un' eco del verso ora spento, con un suono inarticolato e vuoto di senso così come è in natura. Ed anche con un'ansiosa ricerca del termine tecnico, locale, speciale, della parola che dice quella tal cosa e quella tal cosa soltanto (12)

Per il B. si tratta di una "disperata ambiguità" che egli mette a fuoco in alcuni versi, i quali mostrano "un'oggettivazione solenne e letteraria....e...struttura grammaticale a sbalzi e riprese. Da un lato abbiamo una degnazione di letterato in quel "piccolo volgo" e una malizietta nella correzione dissimulata per la lunga pausa "quella sera - quella notte" ; dall'altro abbiamo la spontaneità di una interminabile parentesi"(13) La difficoltà della poesia pascoliana, individuata anche nella ricorrente questione della "infantilità" (26)

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

che a lui viene attribuita, sembra risolversi per il B. nella considerazione che in essa si rileva una "fortissima sensibilità, prevalentemente sensoriale, tutta volta alla contemplazione del mondo esterno...."dissociativa", quasi molecolare, quasi....divisionista. La sua immaginazione è debole, timida, guardinga: sa scomporre (è il suo istinto), non osa ricomporre....la sua parola non è energia" (31-32).

Il B. come il Serra, lo dicevamo già, riconduce la singolarità del verso pascoliano a una sorta di colloquio con sé stesso, auscultazione delle cose in una specie di silenzio del mondo associato : "la povertà della sua vita pratica, l'assenza di amore carnale contribuiscono a metterlo in presenza di questo suo io scisso e dualistico, povero di forza sintetica, di facoltà di scelta...Gli si fa intorno un silenzio, nel quale egli ascolta e sente"(32). Ma il B. va oltre questa descrizione di un poeta che scinde la realtà ed è scisso lui stesso per dirci qualcosa che sarà interessante poi, ai fini della nostra tesi; accennerà infatti al fatto che il P. "sente che, oltre i sensi che godono la bella natura, v'è qualcosa che duole, qualcosa che soffre. Non sa precisamente che cosa sia né di che soffra: il male è una parola di accatto nell'uso comune, un'astrazione che il P. non è mai riuscito a realizzare"(32).

Nel quadro di ciò che il P. non è – vedi osservazioni più su – il B. sembra percepire un qualcosa di metaestetico, un plusvalore, per lui un "disvalore", se ci si concede il termine, che ci sembra si discosti dalla mera interpretazione estetica fondata sulla ricerca del "tipo" di poesia, per avvicinarsi ad una interpretazione specifica, autonoma, vale a dire libera da condizionamenti letterari; ci dice infatti il B. :"Ma quel qualcosa di sofferente a poco a poco diventa antagonista, quasi protagonista della sua vita artistica. Non è ancora l'anima: è già l'anima vagula blandula, un soggetto che non conosce ancora bene il suo oggetto, una coscienza che non osa affrontare il male e la realtà morale"(32). Per il B. c'è dunque un'ansietà nella poesia pascoliana che trascende il fatto letterario formale e che giustifica in qualche modo positivamente ciò che il P., in un contesto letterario consolidato, sembra aver in senso negativo; ci dice infatti il B. : "Si annunziava

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

un rinnovamento di contenuto poetico in P. con quel cercare gli elementi primi che egli dalla contemplazione naturale delle prime *Myricae* portava alla contemplazione dell'animula sofferente" (32).

Resta per il B. insuperabile il limite pascoliano rispetto alla grande poesia, così confermando, seppur in posizione apparentemente polemica, il giudizio del Croce, lenito da una conclusione riverente, tuttavia "bisogna inchinarsi con riverenza davanti alla memoria di chi, pur se non la varcò, toccò la soglia della poesia più sublime"(35). Quel cenno peraltro ad una condizione disgregatrice legata ad un valore nascente da un atteggiamento rispetto al mondo del dolore, risulterà importante come dicevamo ai fini dello sviluppo del nostro assunto.

Emilio Cecchi (1968) citato dal Borgese (1912,33) procede per vie analitiche complesse e talvolta contraddittorie, per giungere a una qualificazione dell'arte pascoliana, ad una valutazione estetica del suo stile; la complessità nasce da una disposizione nel complesso positiva rispetto alla poesia del P. – mi riferisco peraltro al capitolo che il C. dedica alle *Myricae* contrastata e indebolita da una contemporanea inclinazione censoria, critica nei confronti di una forma espressiva spesso non limpida e non di rado esagerata. Per il Cecchi l'arte del P. è

> un'arte tutta cose: le sue asperità sono come le asperità della campagna[...] lo sforzo immediato di quell'arte è certo il conseguimento della maggiore intensità e verità possibile in ogni visione particolare, e nella volontà di raggiungere questa verità ad ogni costo, *è la causa di quel non so che di saltante e di sconnesso*[...]si ha così una lirica fatta di lampeggiamenti e di sottintesi, di risonanze e di echi, di analogie profonde che risaltano per virtù di rime che lontanamente s'intrecciano, più che per virtù di visioni espresse (26-27).

Si tratta dunque per il Cecchi di una poesia che risponde ad una oggettivazione formale della forma oggettuale che il Pascoli si trova ad osservare. Ci pare che il critico voglia apprezzare in tal senso la corrispondenza del suono delle rime, dei ritmi dei metri, della parola con ciò ch'esso suono vuol evocare; ma non è qui l'arte vera del P., prosegue il Cecchi, non è in questa oggettivazione formale poetica delle forme delle cose, infatti: "[...]questa ispirazione non è quella che predomina, né quella nella quale il P. è il gran poeta che tutti sanno. E'

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

necessario che la voce del dolore entri nel suo canto, ad approfondirlo e a dargli risonanza"(21).[67] Comunque, significativamente per il Cecchi "è necessario che lo spettacolo delle cose si franga, davanti ai suoi occhi, e che l'ala molle e agghiacciante del mistero, dell'ignoto, sfiori il suo cuore"(29). Il "frangersi" dello spettacolo delle cose avviene per il Cecchi al livello di visione[68]; quello che ci sembra individui bene, è una qualità interessante della composizione pascoliana, vale a dire la compenetrazione tra significato verbale, simbolizzazione e forma poetica, intesa come struttura o frase in cui si alternano e si fondono i significati. La composizione poetica pascoliana in taluni casi, per lui, diviene un significante essa stessa, noi interpretiamo, un significante di un significato che essa come insieme creato vuol porre in essere. Cecchi, nel commentare 'Lavandare', osserva che "il canto delle donne ai lavatoi si mescola alla malinconia della campagna come un segreto diffuso e non pronunciato, che si dissimula e sottintende se medesimo in ogni aspetto delle cose; e mentre da ogni aspetto sembra voler fiorire, in ognuno nuovamente si nasconde"(29-30).

In questo formarsi del significato come contenuto che dipende dalla forma sembra che il Cecchi abbia toccato l'elemento interpretativo che cercava, ma subito dopo una serie di osservazioni negative ci rendono confusi e perplessi, riportandoci improvvisamente nell'alveo delle negazioni crociane, delle quali quelle del Cecchi appaiono quasi come un' eco ; per lui, infatti, "in generale i capolavori di *Myricae*, e del Pascoli in genere, vivono della primitività di questi contatti, di questi incroci; son brevi poesie nelle quali l'ispirazione non si svolge drammaticamente, ma insiste su se medesima concentricamente, brilla in alcuni riflessi, come gli increspamenti circolari di un'acqua nella quale sia caduta una pietra"(30-31). Premette il Cecchi ad un commento a 'Scalpitio' – lirica brevissima già censurata dal Croce per la sua esagerata drammaticità--: "Sono poesie che vivono d'una proposizione, d'un tema, d'un breve accordo iniziale che

---

67 Questa introduzione del dolore è di particolare interesse per noi, come si può immaginare, giacchè nella nostra tesi noi cercheremo di sostenere che proprio dal fatto doloroso il P. ricaverà come una volontà estetica tesa a limitare e dimensionare la sua ispirazione al bello.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

riesce a volte a prolungarsi a trasformarsi e a rendersi accetto nelle sue trasformazioni, e a volte, invece, suona ostinatamente identico a se stesso, di sotto l'arrotolio delle parole che esprimono o vogliono esprimere una realtà la quale rimane indifferente, mentre il tema immutato echeggia sotto le vane formule verbali (30-31) Così l'importante critico censura anche lui questa lirica che anche altri prenderanno in considerazione critica giacchè in essa nota anche lui esagerazione e quella banalità che tanto erano spiaciute al filosofo napoletano:

> La poesia è già completa in questo embrione. Si sente la morte che galoppa nella pianura. Non guardiamo se un altro poeta avrebbe potuto sviluppare questo accordo fondamentale: il fatto è che P. non ha potuto. Ma egli prolunga la poesia per tre altre strofe....per concludere che:
>
> ... ...
>
> .....
>
> Egli dà così, dopo dodici versi, la *inutile notazione logica di una verità poetica che quattro versi erano stati sufficienti a render viva nella nostra coscienza*(31).

Il Cecchi sembra appropriarsi di un giudizio crociano che sino a questo momento aveva ampiamente evitato. [69] Anche lui ravvisa nella forma concreta pascoliana una sorta di banalizzazione, una sorta di decadimento che si verificano nel corso stesso della espressione di un'idea poetica: osserva in tal senso:

> Ma siccome il P. è poeta troppo squisito perché possa accontentarsi di servir sempre così malamente una sua idea poetica, dopo averla spesa una prima volta nella sua ingenuità, infagottandola una seconda fra le cose comuni, e uccidendola, da ultimo, *fra le cose volgari, s'intende cosa sarà portato a fare per evitare le banalità*. Sarà portato a scavare dentro la sua stessa ispirazione, a dichiararcela nelle sue fibre e belle sue fibrille, ad innestare nuove idee o aborti di idee su ciascuna di queste propaggini ottenute artificiosamente(31).

Siamo dinanzi ad una squalificazione dell'arte pascoliana che, pur partendo da premesse positive, conduce, a nostro avviso ad un giudizio

---

68 Per noi, come vedremo, avverrà invece al livello della volontà estetica, e non sarà "frangersi" di "cose" ma sarà frangersi di contenuti estetici nella forma che precede l'estrinsecazione.

69 Qui nasce la nostra confusione, come dicevo, rispetto alla sua posizione critica [del Cecchi] per la quale peraltro si confermano quei punti che interessano noi che ci siamo proposti di risolvere il "problema Pascoli" (39) come anche il Cecchi lo chiama.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

sostanzialmente negativo: banalità, aritificiosità, aborti di idee, cose volgari etc., non sono certo notazioni positive. E Tuttavia il Cecchi, nel prosieguo del suo discorso, si volge a considerare il contesto poetico del P. recuperandolo ad una estetica di tipo etico visto che "la sua poesia esprime, nella sua sostanza etica, un errare dalla gioia al dolore, un perdersi nella fiducia della bontà dell'esistenza per farsi tosto riassorbire dalla malinconia e inghiottire dallo sgomento"(38).[70] E per il Cecchi infatti:

> l'inquietudine del P. [...] può poggiare sopra ragioni più profonde di quelle che oggi possiamo con robustezza logica dichiarare. Il P., nella sua migliore poesia, cioè appunto, nelle *Myricae*, ha colto e rappresentato l'inquietudine, l'incertezza, *l'errore sentimentale per le ambagi della gioia e della tristezza*, nella maggiore immediatezza, nella maggiore continua vicinanza a quelle sensazioni, a quelle figurazioni, a quelle combinazioni che, nella effettualità della vita sensibile, ce le esprimono: segno di come quella sua profondità s'impostava direttamente su questa effettualità, segno, in altre parole della concretezza della sua poesia(40).

Abbiamo riportato il brano per esteso anche per dare un'idea diretta di come si avvolga il discorso del Cecchi alla ricerca di una determinazione organica della qualità poetica pascoliana. Mi sembra in sostanza che il Cecchi voglia assimilare l'inquietudine del P. come uomo, l'inquietudine della epoca in cui vive, e l'inquietudine che traspare dalla sua poesia. Ha voluto per altro il Cecchi dirci che P. "coglie" e "rappresenta" codesta inquietudine in una concretezza di sensazioni, seguite da vicino ed in modo immediato, in una poesia dunque dove l'inquietudine nasce in sostanza come risultato della rappresentazione.[71] L'inquietudine e l'umanità dolorante cui lo studioso fa riferimento, sono d'altra parte un aspetto di interesse per la nostra analisi proprio perché per noi quel desiderio di frattura, quella formalizzazione della perdita

---

70 Questo passaggio dal testo poetico al contesto personale mi pare possa essere utile, come già accennavo, ai fini della nostra tesi: questa tensione umana che il Cecchi percepisce come valore distintivo di un procedere poetico, quindi di un accostarsi alla creazione, è un po' la base di quello che noi vogliamo sostenere.

71 Ma per noi, che pure condividiamo in parte questa visione del Cecchi, sarà invece un processo diverso quello che si attua nella composizione pascoliana, sarà il procedimento della frattura intenzionale del fatto estetico astraente e sublimante un procedimento che sarà inteso, secondo noi, dal Pascoli come fattore inquietante e come sostanziale motivo etico-estetico coagulato e nascosto sotto ad una apparente variabilità e stonatura di toni.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

hanno un'origine nel destino umano che il P. subì e che costituisce una costante nel fatto poetico di questo poeta che, pur non rivelando quell'intenzione estetica alla frattura, ne rivela il valore tematico, un valore che tutti i critici, in diversi modi hanno analizzato e qualificato.

Ed è il Cecchi ad offrire una definizione della poesia pascoliana, vedendo in essa come un atto più che di estetica, di affettività :

> E il P. è, veramente, come un perfetto amante che, nell'atto che l'amore stanco si ritrae davanti a lui a generare l'acida ribellione, chiude gli occhi e gli si offre e gli si abbandona ciecamente, e conquista così nuovamente l'amore, *il mistero delle cose gli si nega pervicacemente*, gli nega l'audacia di una affermazione, anche ingiusta, che possa confortarlo e riposarlo. Ed egli si offre insaziabilmente in olocausto al mistero e in questo atto confidente lo soggioga, l'obbliga a rendergli l'eco della sua voce. In un'offerta d'amore di questa specie consiste tutta la sua poesia(41).

Il P. è dunque vittima del suo desiderio di conoscenza, che, non venendo soddisfatto, si incarna nella sua stessa insoddisfazione. Qui ci aspetteremmo dal Cecchi un chiarimento o un approfondimento, forse vicino, alle nostre premesse ma – e qui la nostra confusione ritorna – il critico invece ci riconduce alla censura di tipo crociano, e noi ci troviamo di nuovo di fronte a un giudizio tematico-formale dispregiativo: "Vi sono poesie nelle quali i difetti costruttivi del P.... si annunziano con impressionante chiarezza; come in quel 'Giorno dei Morti' che oscilla continuamente tra il sublime e il balbettante, fra il colpo d'ala prodigioso e periglioso, che varca d'un tratto un mondo, e l'allumachìo erroneo e ozioso"(44-45). Si mette a fuoco anche per il Cecchi, dunque, attraverso questo suo stesso oscillare tra conclusioni esplicative e commenti squalificativi, quel dissidio critico, che nasce e che è nato sin dal suo apparire, nei confronti di una forma poetica che sembra intessuta di povertà espressive, di perdite di intensità di vere e proprie bruttezze. Prova ne sia il commento finale dello stesso Cecchi a 'Ida e Maria' (44), nel corso del quale egli maltratta l'autore alla stessa maniera in cui il Croce l'aveva bistrattato nel 1906; riferendosi ai versi della lirica, nella quale il Pascoli ripete l'idea dell'operosità delle mani delle sorelle, nel preparare ricami, per poi introdurre il suo desiderio di avere da esse un sudario, il Cecchi osserva: "Il Pascoli, per fare una richiesta così severa e definitiva, come quella della coltre

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

suddetta, consuma tre strofe iniziali, dove l'identica invocazione si devolve per meandri d'immagine fiorenti pitture di campagne primaverili o autunnali, e d'ore notturne"(45).

E conclude dopo aver riportato l'intera lirica: "Così la morte è andata a finire in due quadretti di genere: le tessitrici all'opera ondante e canora e lo spettacolo, bagnato di luce lunare, delle lunghe strisce candide, stese sui prati di fieno che scintilla."(46)[72] Tuttavia anche il Cecchi, così come i critici che abbiamo già letto confermano quel senso di ambiguità che in effetti la poesia del P. produce e conferma il fatto che il problema Pascoli esiste e non è stato risolto. Nell'Epilogo' che viene a chiudere il lungo saggio del 1911(1968) il Cecchi fa del Pascoli l'esponente di una nuova forma di cultura poetica italiana nella quale egli:

> Troppo innamorato delle cose, troppo sensuale, in una parola, per poter rinunciare a goderle e a compiacersi di esse, anche nei momenti del suo più crudo dolore, è poi troppo travagliato, perché una realtà oggettiva, la gioia di vedere, la partecipazione immediata nella vita arrivino a saziarlo completamente, Non si esaurisce nel dolore, non si esaurisce in un impeto oblioso: Ma *il suo significato, nella storia della nostra cultura sta appunto in questa incertezza*[...] G.P. rappresenta la inquietudine della coscienza italiana fra una sensualità non vinta e una interiorità non raggiunta ancora(129-130).

Il Cecchi, dunque, vede nel Pascoli una personalità poetica rappresentativa di uno stato d'animo caratteristico del periodo, da altri chiamato "età dell'ansia", e così facendo riporta il prodotto pascoliano ad una dimensione a sua volta rappresentativa di codesto stato d'animo ricco d'inquietudine e di incertezza. Così la forma pascoliana viene a giustificarsi proprio nella sua

---

72 Echi del Croce in quella "morte" che "è andata a finire" e in quei "quadretti di genere". Potremmo rispondere al Cecchi che quelle iterazioni, quell'ossessiva insistenza sulla leggiadria, quel mettere in rilievo il luccichio del bianco, quel rifarsi agli "incanti" di un di lontano sono come la presentazione della bellezza nel suo vigore attrattivo che non è altro che un momento nel quale rifulge il senso della morte, per la quale l'assenza si fa materia. Ma non vogliamo contro commentare, ci si perdoni il termine, il Cecchi; vogliamo tuttavia notare a questo punto che se il Cecchi sembrava aver superato lo stacco critico che il Croce ci rivelava nel suo "odi et amo", in quel motivo sentimentale che aveva individuato nel fatto estetico pascoliano, un motivo non tematico ma produttore dell'atteggiamento del poeta verso la sua poesia, qui appare riportarsi a quel modo di giudicare che confonde a nostro avviso la poesia con il suo contenuto, cioè la forma assoluta dell'atto poetico con i significati lineari e superficiali che quella forma sembra porre in essere.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

frammentarietà, nella sua spesso censurata variabilità di toni e di ispirazione: "Certe cose, in certi momenti, non si dicono se non attraverso certe ambiguità, certe inversioni, certe apparenti perversioni... Spesso scorretta, frenetica piana di spasimo, almeno non respinge le nostre ansietà"(130). La poesia del Pascoli è sostanzialmente per il C. uno specchio della frammentazione del vivere contemporaneo; il P. è come un figlio del suo tempo che non può che sentire come il suo tempo sente. E' un concetto questo, da un lato comprensivo, dall'altro riduttivo: riduttivo perché la poesia, la grande poesia, quella che resta nel tempo deve possedere caratteristiche extra-temporali, per dire così.[73]

Con assai minore respiro del Cecchi, **Domenico Petrini** (1929) rileva della poesia del Pascoli la natura frammentaria alla quale il poeta giunge in quanto che profondamente sensuale, profondamente innamorato della parola: "In P. poesia e poetica coincidono e fondamentalmente. La sua poesia è confessata poesia d'artista che sa che il bello è il fine del suo lavoro, senz'altro. Cioè poesia d'un sensuale che raccoglie intorno a sé e vuol ridurre a bellezza ogni aspetto del mondo, che solo così può aver valore"(257-259). Il Petrini dunque pensa che il P. agisca sulla poesia partendo da un presupposto estetico di natura estetizzante. La frammentarietà rilevata dai critici che lo precedono si trasforma per lui in frammentismo:

> In Pascoli un mondo che alessandrinamente si determina in particolari di colori e di toni ma in cui manca ogni funzione unitaria[...] *Al fondo non resta che il mondo frammentario della sensualità*: la poesia è la goccia d'argento luminosa che risplende solitaria [...] Pascoli non capì il Carducci perché in lui non trovò quasi mai poesia pura. E la poesia pura è la via del sensuale per il suo trapasso al *frammentismo decadente* (259).

---

73 Ora, in tal senso per noi il valore estetico della poesia pascoliana consiste nel fatto che essa incarna l'evento luttuoso proprio nelle sue discese formali, ne è come il paradigma linguistico, non semantico; il Cecchi in qualche modo si avvicina a questo concetto ma non in modo coincidente: per lui infatti la poesia del P. mostra un poeta inquieto, un poeta ansioso, un poeta scorretto perché appunto inquieto e ansioso, ma scorretto, si badi bene. A nostro vedere invece il P. è correttissimo, è coerente, giacché intenzionalmente interferisce per noi nel tessuto della sua ispirazione per darle toni idonei ad una concezione particolare della vita. In questa mescolanza di etica e di estetica a nostro, avviso, nasce il segreto, il mistero pascoliano, che tanto ha stimolato i critici. Tuttavia rimandiamo questo discorso al capitolo che dedicheremo allo sviluppo della nostra tesi.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

Il Pascoli è dunque un decadente per Petrini ; è un poeta che non ha voce spiegata e che pertanto, come ha anche descritto programmaticamente nella sua poetica [*Il fanciullino*], si esprime per sprazzi lirici ; la sua è "poesia frammentaria di sua intima natura: la poetica della bellezza pura, che porta al frammento, in P. prima di essere una poetica è una confessione d'artista: Frammentaria d'intima natura, perché mancante d'affetti, che rompano dalla vita nel canto: ciò che sopravvive è un sentimento malinconico di pietà, che spinge verso le piccole cose dimenticate"(261). Per il Petrini sussiste nel P. una poetica, quella del 'Fanciullino'(Pascoli,1920), che costituisce una confessione programmatica, come già si notava, e che conferma le deduzioni che il P. stesso trae in merito alla poesia del Poeta di San Mauro. Il concetto del "frammentismo" quindi che si sovrappone a quello del "frammentario", di matrice crociana e di intonazione negativa, può interessarci, ma solo fino a un certo punto, se infatti esso giustifica la brevità delle composizioni non sembra dar conto delle variazioni interne al frammento quelle variazioni che pure devono trovare una giustificazione estetica, a meno che non si voglia ricondurre il frammento al valore singolare della parola,

Se anche il Petrini volesse d'altro canto operare criticamente in questo senso, come sembra in effetti fare quando afferma: "Ritrovare il particolare "a cui riconoscere la cosa", vuol dire in lui ritrovare in finezza il colore e il tono che diano una nota nuova ed originale alla parola che evoca la cosa"(260), non si esaurisce quel senso di perplessità che proprio quell'uso delle parole, quel realismo, quel preziosismo rude e raro allo stesso tempo producono. C'è come un punto debole nella poesia del Pascoli che pur nell'accezione decadente del P. non si giustifica, nonostante egli precisi: "Le cose, il particolare, la nota nuova, soprattutto per la realtà che ci è più vicina, per la piccola realtà minuta su cui si passa senza uno sguardo, e senza un pensiero, Realtà che solo questa rarità di tono può elevare all'arte"(262). Si tratta di una "rarità di tono", di una preziosità che già il Petrini aveva messo in evidenza in modo interessante: "In lui [Pascoli] in pieno il fascino di un mondo prezioso: il mondo della campagna, remoto come

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

quello dei poemi omerici; lo stesso gusto nel termine umile delle opere degli agricoltori, come in quello sonante della guerresca epica greca[...] Dappertutto la stessa gioia dell'abbandono a un mondo raro: "sublime d'en bas" e "sublime d'en haut" "(253). Si noti in tal senso che per Petrini si tratta di una rarità di tono che eleva e non una elevazione di toni che rivela; il processo estetico crociano viene rivisto qui anche alla luce di quella sublimazione del "basso", che poi analizzeremo con più attenzione; anche il Petrini, tuttavia, pur avendo recuperato valore estetico al frammentismo pascoliano, ne mette in evidenza il limite formale, seppur in modo censorio: "L'umile mondo pascoliano della natura[...] sarà anche il mondo delle più brevi sue liriche, dove intorno ad una sensazione si svolge un seguito pieno di note incantate, che si raccolgono solo intorno alla loro musica" (262). Lo "strafare", l'esagerazione che il Croce e altri trovavano, è così un'arma musicale per questo sensibile critico, un'eco sensitiva, per la quale "Pascoli lì sarà poeta: poeta di frammenti, che superano l'angustia loro, proprio nella finezza del canto: poesia di breve respiro che s'accentra in una nota musicale ma può trovare lì la sua perfezione. Il frammento trova una sua vita, trova l'unità"(262).

Quello che era stato visto come risultato di ispirazione imperfetta il Petrini lo considera come perfezione di risultato, ribaltando quindi il precedente concetto negativo, e tuttavia è il limite pur di questo risultato che gli viene in ultimo fatto di rilevare : "è una poesia che bisogna sapere cogliere e in cui, intuita la natura, bisogna sapersi raccogliere, per goderla intera: poesia dalla nota breve, che non canta che intorno a se stessa la sua breve modulazione. Ma dove la nota è alta la poesia è perfetta"(262). Si osservi quanto però egli sia cauto nel presentare quello che anche a lui appare il limite – adoperiamo questa parola per indicare per ellissi il problema estetico pascoliano – della poesia del P., un limite che traspare nel "bisogna saper cogliere", nel "bisogna sapersi raccogliere", e ancor più nel "ma dove la nota è alta", osservazioni che sottintendono un giudizio censorio che si suppone il lettore può essere indotto a formulare.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

In ultimo il Petrini propone tuttavia una formula che ci interessa molto, sempre ai fini del nostro presupposto teorico; ci dice infatti: "Poesia della rinuncia questa di Pascoli, rinuncia ad ogni più ampia vita sentimentale"(262). In tal senso lo studioso sposta il punto di riferimento dal testo al momento che precede il testo vale a dire al momento della disposizione della poesia. In questo momento il P. per il Petrini sarebbe come mosso ad uno stato d'animo nel quale si pone il limite, il rifiuto rispetto ad una gamma di sensazioni ampie, per confinarsi all'intensità di sensazioni intime dal respiro più breve. Ci interessa questo rifarsi del Petrini ad una condizione, noi diremmo, pre-estetica o para-estetica che è poi anche un aspetto che noi svilupperemo, in altro modo dal Petrini peraltro, giacchè quello che intende lui con la sua formula è che "Pascoli, vicino a 'Solon', potrà scrivere 'Nebbia', il suo realismo prezioso modulando sempre di impressionismo sensuale: che saranno i due poli tra cui si svolgerà la sua poesia"(262). Come si vede il poeta, per il Petrini, è visto nella sua creazione, che poi a sua volta è rivista nella sua realizzazione; nei limiti di ciò che sarà lo svolgimento tematico, vale a dire semantico, in fondo, si rivelano i limiti di una condizione psicologica. Per noi i limiti saranno intesi invece come condizione che il P. vorrà imporre alla sua espressione (estrinsecazione) per renderla idonea a rappresentare il fatto luttuoso, la perdita di armonia, l'assenza, attraverso i paradigmi della struttura verbale, attraverso la forma, in cui la perdita sarà rappresentata dalla variazione di tono e dalla "banalizzazione".

Sempre alla ricerca di ciò che i critici hanno voluto pensare della poesia del Pascoli, una ricerca per la quale seguiamo un criterio sostanzialmente cronologico, incontriamo **Natalia Benedetti** la quale dedica un lungo saggio al Pascoli (1934) – del quale in particolare ci interessa il capitolo dedicato a 'Gli aspetti originali della poesia pascoliana'. Per la B. nelle *Myricae* l' "aspetto frammentario" della poesia "deriva anche esteriormente" da una "gioia della esilità", da una "sensazione...greggia" (23). Come per il Croce anche per la Benedetti la riflessione, quando interviene, fa "cadere la poesia" (24); e in tal

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

senso propone l'esempio di una parentesi che interviene nel testo dell' 'Assiuolo' (24), considerando riflessione questa interrogazione parentetica:

(tintinnii a invisibili porte
che forse non s'aprono più?)[74]

La Benedetti pensa che la poesia del P, sia sostanzialmente espressione bozzettistica e impressionistica cui il senso della meraviglia e del mistero conferisce unità. Infatti "non una figura, non un avvenimento balzano individuati dal complesso poetico pascoliano: la sensazione domina sempre; ne deriverebbe un'arte frammentaria; il senso del mistero e l'atmosfera che da esso deriva formano l'unità e la fisionomia delle cose migliori di G.P."(26). C'è per la Benedetti dunque un "frazionarsi analitico delle percezioni"(26) nell'espressione poetica pascoliana, ma questo è come riportato ad un tema comune, che "è insieme "meraviglia" e "mistero" " (27). Riprende la Benedetti a notare quel senso di ansietà che avevamo già visto essere attribuito alla qualità poetica del P. anche se lei lo chiama "terrore del nulla" e "sgomento" (28). Ci interessano di più, peraltro, alcune annotazioni che la scrittrice fa in merito alla sintassi del P., là dove esamina, ad esempio, il 'Gelsomino Notturno' non delle *Myricae* ma visto come parte di esse: "Alla sensazione dell'infinito, del misterioso, del sottinteso, dell'inafferrabile contribuisce la sintassi, che dopo i primi accenni già notati, va facendosi sempre più involuta, più spezzata, piena di sospensioni, di battute vuote"(32).

Ci sembra che la B. voglia approfondire la sua analisi a quegli aspetti che più rendono perplessi i lettori del P. e che quindi più anche concorrono alla formulazione della nostra tesi, vale a dire quelle forme frante, frazionate, o frammentarie come lei stessa sembrava voler dire, ma invece non sembra procedere per questa strada: il suo interesse è sostanzialmente tematico. Ci interesserebbe il discorso della Benedetti quando ad esempio affronta il tema del "dolore" in relazione alla poetica pascoliana, ed infatti troviamo qualche cenno a

---

74 Per noi questo intervento grammaticale certo, non idoneo ad un contesto lirico, giacché spezza il senso della realtà oggettiva dell'immagine, rappresenterà un valore di ripristino della realtà non poetica e quindi una discesa al tono prosastico, volutamente inserita nel tono elevato .

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

quelle disarmonie, quelle sfumature extra-artistiche che tanto erano spiaciute al Croce e che tanto piace a noi mettere in evidenza, quando vengono notate dai critici, perché come dicevamo, sono proprio quelle che ci consentiranno di esemplificare il nostro supporto teorico, il tema del "dolore" dicevamo spinge la B. a uscire dalla critica tematica, per volgersi a considerazioni stilistiche:

> Non vorrei essere insistente: ma leggendo 'Il Giorno dei Morti', o il 'X Agosto', o anche ' La cavallina storna', io avverto qualcosa di esterno, di costruito, di voluto. Forse la piena del sentimento faceva ostacolo al pieno sgorgare del canto, *forse il poeta non ha saputo dominare la materia*: fra particolari mirabili vi è sempre un eccesso di insistenza, di sentimentalismo. Non che il P. non sia sincero nel suo dolore: ma la sincerità del sentimento e la sincerità dell'espressione artistica sono due cose differenti(34).

Quindi siamo ritornati al Croce in parte, anche se per il Croce forse era la "sincerità del sentimento" che mancava per lui a codesta sincerità doveva corrispondere "sincerità di espressione artistica" per le note sue concordanze tra intuizione ed espressione. Ma anche la Benedetti parla dunque di eccessi, di disarmonie nel contesto poetico pascoliano, anche per lei è la poesia che interessa non tanto la poetica. In verità anche la B. vede nel P. e prima ancora che nella sua poesia un mondo di instabilità: "Il P. è l'instabile, il fluttuante, il tormentato"(36). Ma non mi pare che voglia porre un parallelo o meglio un sinallagma estetico tra codesta forma che chiameremmo di personalità e la forma stilistica, vale a dire la forma in cui si concreta il fatto espressivo.

Nelle brevi note che **Francesco Flora** formula (1947) troviamo ben articolate criticamente le tematiche che di consuetudine si riferiscono alla poesia pascoliana, il mistero, le piccole cose, con in più il "senso del cosmico e della fantasia" (470), cui peraltro s'intrecciano annotazioni relative a quegli aspetti stilistico – formali – e in fondo, come vedevamo, linguistico-semantici – che riflettono il carattere disarmonico dell'espressione pascoliana, quella sproporzione che, nonostante i giudizi si vengano facendo sempre più positivi, via via che la prospettiva si approfondisce aumentando la distanza temporale dall'età in cui il P. visse ; in tal senso il F. fa notare: "In questo poeta (e talvolta ciò è

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

causa di squilibri e di sproporzioni) l'infinitamente grande e l' infinitamente piccolo sono davvero identici, perché germinati da un solo mistero"(470). Si rilevi che il Flora attribuisce le "sproporzioni", gli "squilibri" ad una commistione semantica tematica di contrari, che poi definisce in modo esplicito: "Ad approfondire l'essenza dell'arte pascoliana sopra i cenni che qui ne abbiamo dati, vien fatto di osservare che due motivi più genuini animano la lirica del P., e a un punto si congiungono, o anzi vi rivelano la loro unica sorgiva: Il senso georgico e cioè la pura vita dei campi.... Senso cosmico, l'arcana vita dei mondi"(471).

Noi avevamo rilevato che al P. sembra mancare del tutto la trasformazione metaforica che rende la poesia un momento in cui l'analogia d'idee e d'impressioni sublima la sensazione, eppure qui il Flora sembra intravedere una sorgente di metafora nel P. : " E il sentimento del P. si acuisce innanzitutto a udire intento il respiro divino dell'universo, e tradurlo in parole che creino l'assorta metafora di quell'eterno fluire"(472). Si tratta dunque di un significato più profondo che il Flora vuol individuare nell'espressione pascoliana; non solo tematiche o temi cioè significati di contenuto immediato, ma anche un valore unitario, più vasto, una funzione poetica più duratura, nella quale si sciolgono anche le immagini più semplici, meno elevate poeticamente, in un senso generale di mistero, di arcano :"[...]e par che in campagna non si debba più temere la morte. I fatti naturali sono avvolti in un'aura d'arcano... anche l'immagine dell'asino ha il suo arcano che un tempo ci destava il riso"(472-74). Il P. dunque sembra per il F. voler come esorcizzare la morte in quel suo senso cosmico, in quella sua metafora d'arcano, in quella sua "capacità di sentire poeticamente la voce dei mondi" (p. 474).[75]

Ci interessa il discorso del Flora perché appare vertere su alcuni elementi che hanno riferimento ad una poetica più generale sottostante alla tematica, generata dalla tematica, una poetica che sembra assolvere in un'unità di sorgente tutti i più disparati aspetti dell'ispirazione pascoliana: "In tal modo tutti i temi

---

75 Per noi questo non accade, perché, secondo la nostra tesi, la poesia del P. non è ricerca di oblio o di trasformazione metaforica di valore sensoriali.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

pascoliani trovano la loro unica fonte in quel sentimento cosmico ove lo spazio e il tempo formano un solo mito"(475). E' interessante come il F. ricolleghi a questa unità di sorgente il senso formale dell'analogia linguistica, che egli vede frequente nel verso pascoliano e che apprezza nella sua vasta gamma; si tratta di un apprezzamento esplicito :"Vastità e altezza di temi lirici, novità di forme, e un'acutezza sensitiva dell'immagine che lo pone per questa parte più innanzi d'ogni altro poeta europeo del tempo suo: caratteri subito evidenti nella sua poesia"(477). Nel quale peraltro si insinuano immediatamente ridimensionamenti rispetto ai valori stilistico-formali, ridimensionamenti che forse non ci saremmo aspettati nel contesto critico che il Flora ha posto in essere, ma che ci interessano in particolare per quella nostra ricerca di punti critici relativi alla sensazione generalizzata e a lungo inspiegata che la poesia del P. sembra far sorgere, quasi a perenne conferma delle prime impressioni del Croce, circa una scompostezza di forma, una non perfezione.

Ci dice il Flora, in tal senso: "E tuttavia gli mancò il divino equilibrio che componesse le sue più illustri doti. Accanto a sensi grandiosi, fu nel Pascoli qualcosa di trito: un popolaresco che si atteggiò troppo a infantile e fu lezioso e sembrò perfino svenevole. Alle sue rime si adatta una sua espressione: "languida dolciura", ch'egli usò per l'olmo che "sogna di rigermogliare"(477). Dunque accanto all'indicazione di un valore profondo di una lirica che attraverso analogie linguistiche crea una metafora dell'arcano c'è l'avvertimento in merito a limiti formali senza mezzi termini delineati. Siamo ritornati al Croce, ci pare, anzi con un appesantimento in più, forse, proprio per il contrasto che questo avvertimento viene a mettere in essere con l'apprezzamento che lo precede. Quindi rimane questa distonia nella realtà poetica pascoliana: il valore tematico, e la sua sussunzione in più vaste aree di ispirazione, si scontrano sempre con una insoddisfazione rispetto a variazioni, a squilibri, a disarmonie; si tratta sempre di quel "trito", quell' "atteggiato" cui il Croce per primo diede voce critica, e che da sempre costituisce, come si diceva, il nocciolo del "problema Pascoli".

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

Raffaello Viola (1949) elabora, con una qualche difficoltà organizzativa, a nostro avviso, il complesso discorso del valore e del non-valore della poesia pascoliana. Nel capitolo dedicato a *Myricae* e in parte ai *Canti di Castelvecchio* ci sembra che il Viola sia alla ricerca di una considerazione conclusiva, cui peraltro non giunge. E' interessante notare, tuttavia, che il critico collega un atteggiamento psicologico, una condizione mentale, etica potremmo dire, del P. al suo mondo espressivo poetico, rendendo quest'ultimo come una coordinata funzionale del primo: un convinto pessimismo che viene a farsi motivo ricorrente e quindi forse stucchevole del momento espressivo, tematico. E per questo il Pascoli ci appare controverso:

> e qui si sente la consapevolezza della sua poetica, e si coglie la intenzione più sana di chi indicano affetti e pensieri del suo mondo, mira allo stato di grazia necessario per farsi ascoltare, e tende alla sola meta tangibile della poesia. Che non è sempre raggiunta da G. P. è[...] Spesso la sua affettuosità morale *non si compone in coerente equilibrio* con la potenza sua sensitiva; il motivo solo sentimentale non si adagia artisticamente alla attenta visione della varia situazione esteriore(19).

Se dunque in alcune liriche il Viola trova armonia di elementi, in una "trasfigurazione di dati interiori e di note interiori" (23) spesso per lui il Pascoli "si accinge a comporre ed ha le due potenze scisse, quella sua che diremmo sognante noumenica da quella sensoriale fenomenica, o avviene che l'una delle due taccia sopraffatta e compressa"(23). Gli squilibri formali sono per il Viola parte integrante della forma pascoliana :

> Si avverte una rottura, un procedere spaziale e materiale di tempi, una giustapposizione simbolica e analogica che denunzia un vezzo e una tecnica, una insistenza analitica che raffredda e disperde quella sua voce che vuol essere solo lieve vestigio terrestre di sogno. *Di qui le ingenuità, i pleonasmi, le onomatopee improprie, i dilungamenti* di chi si sente sfasato e ricerca una sua sutura espressiva necessaria: i descrizionismi e i sentimentalismi, la inchiesta di una musicalità fonica che non fa presa, l'assenza di coerenza e concentrazione, di essenzialità fantastica e lessicale(24).

Ci pare che le argomentazioni del Croce vengano qui riassunte e specificate in una serie di osservazioni censorie di massima intensità: pensavamo che il discorso sulla consapevolezza e sull'atteggiamento psicologico nei confronti del dolore ci potesse illuminare, anche ai fini della indagine prospettica

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

che stiamo conducendo per l'elaborazione del nostro postulato, ma, ci pare, non offra il Viola un nesso che ci possa aiutare in tal senso.[76]

All'opera del P. ha dedicato un volumetto **Siro Chimenz** (1952), il quale trasceglie le liriche con soggetto d'amore o di lutto tra le innumerevoli del poeta di San Mauro per darci un'idea complessa della sua personalità e della sua arte. Ci dice infatti il C. nella prefazione "Figura complessa, ambigua, inafferrabile d'un colpo, quella del Pascoli. Chi ne ha fatto un idillico, chi un debole, chi un eroe[...]"(7) per quanto concerne la personalità del poeta; per quanto riguarda la sua poesia ha queste parole:

> Parimenti nel giudizio propriamente artistico regna la più grande discordia tra i critici. Per conto nostro il saggio del Croce resta tuttora fondamentale, soprattutto per il metodo da lui indicato, *ch'è un continuo mettere in guardia il lettore dagli equivoci di un'arte insidiosissima.* Ma non solo: molti dei risultati della sua indagine (mancanza di qualità costruttiva, di organicità nella fantasia del Pascoli, diluizione del motivo poetico, compiacimento infantile dei propri versi, etc.) a noi sembrano ben salde conquiste della critica del Croce(7).

Ci appare un giudizio, quello del C., ormai definitivo, e negativo naturalmente, se non fosse per il fatto che nel periodo successivo egli si apre ad una parziale revisione di esso: "Ciò nonostante lo stesso giudizio complessivo che egli [il Croce] dà del Pascoli, come poeta di breve respiro, non ci soddisfa – la mirabile originalità dell'arte pascoliana pare sfuggita quasi del tutto al Croce: si veda, per questo lato, quanto più vicina, più giusta intelligenza di quest'arte sia nelle pagine, per esempio, di un Serra" (8). Dopo queste osservazioni, programmatiche e non dimostrative peraltro, ci aspetteremmo nel corpo del volumetto una serie di esemplificazioni illustrative di un valore positivo della poesia pascoliana, sia pur quella avente per temi da un lato l'amore, o l'eros, e l'altro il lutto, o il thanatos, ma questo non sembra accadere. Anzi, ritorna prepotente a mio avviso tutta la problematica dell'arte pascoliana ingigantita dalla problematica della personalità che dietro codesta arte dovrebbe stare. Nell'ambito della sfera dell'eros Chimenz, nota non di rado - vedi ad es. le

---

76 Noi cercheremo una poetica della improprietà del disarmonico etc. con il V. restiamo nell'imperfezione di tipo crociano, vale a dire nell'ottica di una tendenza pascoliana verso un livello cui non poté giungere per incapacità e non per volontà creativa.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

osservazioni sul 'Gelsomino notturno' (39) - una coerenza di tono e un'unità di ispirazione che potrebbero far pensare a un giudizio che ribalterebbe quello del Croce, ma più evidenti invece sono le note negative. Anche per il 'Gelsomino notturno' ha d'altra parte riserve: "Una sola nota estranea avverto in tutto il canto, ed è la determinazione "l'ora che penso ai miei cari", in cui s'introducono la persona e i casi del poeta, per i quali non c'è posto nell'atmosfera della poesia"(41). Così come riserve ha per altri numerosi componimenti ; conclude ad esempio, in un caso: "[...]Solito difetto del P. , la compiaciuta diluizione del motivo fondamentale. Ma il difetto più grave di questa poesia è l'eccessiva dolcezza dell'onda melodica... che non è giustificata da nessuna necessità interiore, e trasforma il sentimento in sentimentalità e la grazia in belletto"(45).

Ho riportato il brano anche se non si riferiva a poesia delle *Myricae*, esaminata anche dal Croce -- si riferisce infatti a 'Digitale purpurea' (41) -- perché mi pareva che quel richiamo al solito difetto (vedi brano qui sopra) fosse indicativo di tutta una impostazione critica del C., tesa a ricercare valori in un poeta per il cui giudizio estetico si senta fortissimamente legato alla valutazione crociana, lo vuole difettoso, impreciso, insufficiente: "E il molto belletto guasta quel che c'è di gentile nei 'Due cugini'. Al qual proposito, in aggiunta alle osservazioni del Croce[...] notiamo che la persistenza dell'amore della bimba, anche per parecchi anni per il piccolo morto, psicologicamente morbosa e contraria alla natura della fanciullezza, artisticamente è rappresentata in modo del tutto insufficiente e non persuade"(45). Il C. per tutto il suo studio ci mette dinnanzi ad una sorta di sottilissima duplicità critica che spesso non riusciamo a seguire, presi ora da un discorso elogiativo e subito dopo da una parentesi censoria. Rimane, per noi, quel "solito difetto" che notavamo più su aggravare perfino il giudizio del Croce; nella conclusione sulla parte del saggio dedicata all'eros pascoliano, il C. riassume: "Strana, complessa, morbosa, invece, fu in lui la vita dei sensi" ne vennero fuori espressioni inattese e ambigue, aventi il carattere della pubescenza morbosa, piuttosto che della sana virilità. Fin che nelle *Due Aquile* sentite che il poeta non ha mai il dominio delle proprie forze (56).

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

Si salva è vero una porzione limitatissima dell'arte espressiva pascoliana, giacché " c'è una zona caratteristica del temperamento pascoliano, in cui la realtà, sentimentale o sensuale, perde ogni carattere definibile e si dissolve in toni neutri, misteriosi, musicali: la sua espressione non si affida tanto alla precisazione della parola quanto all'evocazione magica della musica: in questa zona sono da ricercare le qualità più originali dell'anima e dell'arte del Pascoli(56). Si tratta di una conclusione fondata, come si vede, su di una riserva iniziale, vale a dire su di un concetto correttore in parte di una valutazione definitivamente negativa; esteticamente, o artisticamente l'arte pascoliana è difettosa per il C., seppur si salvi in alcuni casi particolari. E se ciò è vero – per il C. – nelle poesie di ispirazione amorosa è vero anche nella poesia pascoliana che ha origine nel fatto luttuoso. Il Pascoli non riesce, infatti, quasi mai per il C., a rendere il dramma che lui invece voleva evocare; prima di arrivare al 'Giorno dei Morti' (75) il critico si sofferma – dando alla raccolta delle *Myricae*, un risalto particolare – su 'Anniversario', 'Un ricordo', 'Ritratto, 'X Agosto', 'L'anello', 'La Cavalla storna', 'Il nido dei farlotti', e in tutti trova motivi di riprovazione: "Ma è appena – l'accenno di un motivo, subito lasciato cadere tra la banalità degli altri concetti"(60) ci dice commentando 'Anniversario' ; "Ma chi si aspettasse di respirare un'atmosfera gravida di mistero e di angoscia[...] resterebbe completamente deluso. La poesia ha andamento tranquillo ozioso...intere lasse ingombrano, ritardano, disperdono"(65), osserva riferendosi a 'Un ricordo'; "[...] lo stesso difetto di necessità interiore, che "è quanto dire di passione, e la stessa abilità esteriore, descrittiva, si ripetono sostanzialmente sulle prime due parti di 'Ritratto' " (67), aggiunge; oppure più in là: "Vedete in quale mai strana lambiccatura da secentista - è andato a finire il senso terribile della malvagità umana" censura 'X Agosto'".(69-70), e infine condanna la lirica 'L'Anello' giacché "tutta singhiozzi di esclamazioni retoriche e invocazioni melodrammatiche" (70).

Per 'Cavalla Storna' il C. sembra aprirsi a un giudizio maggiormente assolutorio: "L'intonazione popolare assurge ad un carattere più elevato, oserei

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

dire liturgico", ma anche qui "purtroppo[...] il discorso si svia dietro un tema estraneo[...] e tutto il discorso resta impacciato e superfluo"(70). Assolve, è vero, la parte seconda della poesia, ma anche in questa assoluzione non tutto è accettato giacché "la cadenza monotonamente solenne del distico popolare non mai spezzata, neppure dalle incertezze di dettaglio che abbiamo notate; è come un fiume largo e pieno, che scorre lentamente, sicuro, tra due rive diritte, anche se in uno o due tratti la nebbia ce ne nasconde il corso"(74) . Neppure questa assoluzione parziale per 'Il nido dei farlotti': "Aggiungo che quella tenerezza del sentimento, che avvertimmo nella prima parte restar contenuta, benché vacillante, entro la misura colma, qui trabocca ampiamente in sdilinquimento sentimentale, insidia ed equivoco di tante parti della poesia pascoliana"(75). Il C. non era in sostanza soddisfatto, ci pare, del giudizio del Croce, eppure sembra approfondire quel giudizio rendendolo anche più limitativo e accusatorio. Ci ripete che tra forma e sentimento v'è disarmonia nel Pascoli e che la misura espressiva è inquinata, sconvolta, disordinata da interventi artificiosi, eccessivi. Anzi, rispetto al 'Giorno dei Morti' corregge in negativo perfino la valutazione crociana notando che " è fuor di luogo tentar il salvataggio dei versi spiccioli e frammenti. Al Croce piacquero le parole del padre [...] parole, senza dubbio, di profonda umanità[...] ma, inserite in tutta la parlata del padre, diventavano[...] autoesaltazione, esibizione di affettuosità, enfasi"(7).

E c'è un errore nella struttura complessiva della poesia, vale a dire " l'errore fondamentale della costruzione conduce a quest'ultimo risultato assolutamente negativo: e il poeta non se ne accorge"(78). Con queste note che mettono in rilievo non solo le mende formali, e dunque d'ispirazione del poeta, il giudizio sul P. da parte del C. appare delinearsi come negativo e non solo dal punto di vista di un'estetica oggettiva, ma anche da quello di un'estetica soggettiva, di una poetica, in altri termini.[77] Il C. invece – in riferimento al

77 Noi pensiamo invece che il P. aveva una sua intenzione estetica con la quale viene a dominare le sue espressioni per dare ad esse una funzione rappresentatrice intesa a simbolizzare formalmente, strutturalmente il carattere luttuoso della vicenda vissuta, della vita, in sostanza, per il quale noi considereremo la

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

'Giorno dei Morti' dà in epitome: " Non dunque poesia frammentaria, come con insolita concordia è stato detto dai critici, il difetto è nella stravaganza di queste linee stesse, le quali deformano le immagini, come uno specchio a superficie concava "(78). Non varia l'atteggiamento del C. nei confronti di 'Tra San Mauro e Savignano', altra poesia presa da lui come esempio di espressione fondata su immagini di lutto: "Analoga ambizione di costruire drammaticamente e analogo difetto di costruzione è nella poesia 'Tra San Mauro e Savignano' " (78); così come non varia rispetto al gruppo 'Colloquio' per il quale osserva: "Anche questo non mi pare che si allontani molto dal componimento di scuola e dalla informazione autobiografica"(83).

Assolve in parte il C. la poesia 'La Voce', anche per contestare al Croce un fraintendimento interpretativo; la scomposizione, per lui, rivela che "nel cuore del poeta è rimasto vivo il suono della voce materna, allorché, fanciullo, lo chiamava per nome, "Zvanì"; è appunto il ricordo incancellabile di questa voce dell'infanzia lontana, che[...] gli evoca tutto un mondo di memorie"(85); tuttavia la poesia " è fondamentalmente viziata da una ricerca di effetto[...] ogni senso di raccapriccio scompare[...] naufragato nella vacuità delle parole e nell'approvazione"(85). Assolve dunque il ricorrere della parola "Zvanì", che tanto dispiaceva al Croce, ma censura "l'artificio scenico" e l' "intenzione" del macabro che pur sempre si realizza nel "difetto di costrizione"(87), che lui ha continuamente ripreso nella espressione pascoliana. Vera lode critica e piena la troviamo un po' più avanti, quasi al termine delle pagine del C., là dove, dopo aver criticato lo stile e l'ispirazione di 'Casa Mia' : " In 'Casa Mia' oltre alle imperfezioni notate, le stesse pause e riprese musicali tradiscono un po', sebbene finissimo, lo studio; e qua e là c'è qualche differenza di stile, qua troppo raffinato, come nella preziosità di vocali e rime[...] e là troppo umile"(89), analizza la lirica 'Mia Madre' nella quale "non c'è incrinatura e il miracolo per

---

frammentarietà formale come frammentazione voluta e non come frammentismo deteriore o come incapacità di unità.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

cui la poesia acquista della musica l'assoluta in corporeità e l'irraggiungibile potenza evocatrice si è qui pienamente compiuto" (90). Infatti per il C.:

> Forse 'Mia Madre', più vivacemente di ogni altra poesia ci rivela quale dovesse, di solito, apparire al P. la *visione dei suoi lutti familiari*, allorché egli riusciva a liberarsi dalla preoccupazione degli impegni di vario genere assunti verso sé stesso: un sogno, cioè, velato di lagrime – Comunque, in nessun'altra delle poesie scritte su questo argomento egli raggiunse tale purità di espressione (92).

Solo rarissimamente, come qui, il Pascoli realizza la sua unità formale, la sua rivoluzione stilistica:

> Nel Pascoli c'è, per così dire, una *rivoluzione dei mezzi espressivi*: la parola serve soltanto come evocazione musicale: nei cerchi melodici, stati d'animo contrastanti, momenti di vita differente, s'incontrano com'onda sovr'onda... Se la musica è l'arte che esprime l'inesprimibile, 'Mia Madre' come pochissime altre... poesie del P., può aver il vanto di essere riuscita a dare all'arte della parola i mezzi e la potenza della musica (92-93).

Non queste sono le osservazioni per 'Commiato' – ultima poesia esaminata dal C .-- per la quale ha parole del tutto negative: "Ma se in 'Casa Mia' questi commenti musicali rivelano un po' di studio, in 'Commiato' mancano addirittura d'interiore necessità... hanno cioè una funzione tutta esteriore, che l'inganno della melodia cerca di nascondere... lo stile passa da raffinatezze e preziosità alla sciatteria"(93). Lapidario giudizio di riprovazione che dissolve, a nostro avviso, quegli accenni apprezzativi che avevamo visto attribuire al caso di 'Mia Madre', e che non viene neppure modificato dalla "giustezza del tono" (94) che il C. vede in 'La messa' – ultimissima composizione presa in considerazione-- giacché anche in questa mentre il "singhiozzo finale, come risolve lo stato d'animo del poeta, così chiude decisamente il fluttuare del ritmo melodico"(94) il complesso espressivo subisce appesantimenti: "Forse l'uno e l'altro [singhiozzo] si sviluppano con soperchie insistenze e ripetizioni, che appesantiscono la poesia"(ibid.)

Il giudizio complessivo del C. dunque sembra mettere in evidenza in principal luogo i difetti dello stile del P. e con lo stile anche i difetti del suo temperamento che in quello stile si estrinsecava – per dirla con concetto crociano. Le variazioni stilistiche sono per il C. derivazione di impacci, di velleità

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

concettuali, e lo abbiamo visto in dettaglio. Così d'altra parte compendia il critico la sua posizione: "Anima delicata e sensitiva, più che passionale e profonda, elegiaca e non drammatica, quando, per un impegno della volontà, il P,. cercò di rappresentare nella loro realtà tragica i suoi lutti familiari, lo tradì lo stesso suo temperamento[...] I suoi tentativi scenici sono freddi o artificiosi: si disperde, o cade nel barocco e nell'arbitrario"(95-96). E dunque il lavoro analitico del C. non fa altro che confermare quella diffusa sensazione, mai spiegata in senso estetico, che la poesia del P, rende perplessi – abbiamo cominciato con lo "odi et amo" del Croce -- e che dia origine a discordanti reazioni, discordante com'è essa stessa, e con essa l'anima del poeta "è tutta fatta di equivoci da lui *inavvertiti* e insospettati: nessuna meraviglia che la sua arte, nella quale essi naturalmente si specchiano, disorienti il lettore"(46).[78]

Scritto nel 1916 leggiamo uno studio critico sul Pascoli di **Arturo Onofri** (1953); è interessante perché l'autore vi esamina una per una tutta una serie di liriche dell poeta di San Mauro, dandoci opinioni estetico-stilistiche genuine e dirette. Una certa atmosfera psicologica anticrociana ci stimola alla lettura, incuriositi per la possibilità di incontrare una revisione delle censure, delle perplessità del critico, ma il corso dell'analisi onofriana non ci conforterà che tal senso. Comunque noi siano alla ricerca dello stile, della qualificazione che accomuni tutti i critici, siamo alla ricerca di quella definizione che ci possa confermare un valore formale incontestabile, vale a dire il fatto estetico della variazione. L'Onofri, che si dispone ad un'analisi dettagliata delle poesie pascoliane, ci fornisce già all'inizio una valutazione complessiva della qualità estetica del poeta di San Mauro, nel quale "questa calma [la calma superiore dell'artista] è rara. Alcuni scorci sintattici, certi idiotismi e dialettismi istintivi, certe onomatopee e certi metri brevi di battuta rapida ne fanno fede, e sono indizi, io credo, di questo originale tremito interno, di quest'affanno dell'ispirazione, che raramente è sicura e totale"(5). Si avvertono echi crociani in queste note che da

78 Arte che rende perplessi, variazioni di tono, cambiamenti di stile, errori formali, imperfezioni: si tratta di una conferma esplicita, questa del C. di un modo di pensare che sorto con il Croce continuò e continua.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

un lato ricordano certe annotazioni più tarde circa la irrequietezza pascoliana e dall'altro appunto fanno venire in mente quelle osservazioni limitative che tanto spazio occupavano nel saggio critico del Croce. Si tratta per l'Onofri di un poeta che vale per i suoi "pochi lampi di poesia" (15) e per appurare la sua poesia è necessario disporsi in uno stato d'animo particolare; riferendosi ad alcune liriche dei *Canti di Castelvecchio* ci dice infatti: "Se non vi mettete in una disposizione di raccoglimento e di silenzio, non ottenete nulla da quei tratti che ho citato; ma una volta presi e compenetrati da queste mirabili ispirazioni invano cercherete negli altri volumi del P. una stessa purezza di estasi lirica e perciò di perfezione formale"(15).

Dopo un'introduzione piuttosto teorizzante l'Onofri passa all'analisi, come dicevamo, di una serie di titoli tra i quali ne ritroviamo alcuni che erano stati anche oggetto di critica da parte del Croce, e che noi avevamo scelto perché tratti dalle *Myricae*, e quindi rientranti nel campo di quella silloge che abbiamo considerato come limite di studio nell'espressione e dimostrazione della nostra tesi . Anche nel corso dello studio analitico l'Onofri raramente contraddice il Croce, anzi, in alcuni casi egli rende il suo giudizio negativo ancora più circostanziato e incontrovertibile, arricchendolo di annotazioni stilistico – semantiche accurate e penetranti. A nostro avviso proprio codeste annotazioni si rifanno ad un "gusto" troppo personale, e risultano, a nostro modo di vedere, apodittiche, ma qui, in questo contesto non ci sembra, come già rilevavamo in altra occasione, opportuno far la critica alla critica, quanto piuttosto vedere cosa la critica ci offre relativamente alla nostra impostazione teorica.

L'Onofri esamina per prima la poesia dal titolo 'Giorno dei morti' (21) nella quale rileva sprazzi iniziali di poesia e poi non più giacché "si ha l'impressione che questa poesia farraginosa o inorganica sia stata protratta o inzeppata a varie riprese dall'autore, sebbene ogni volta non senza commozione dell'animo"(30). Anche per l'Onofri come per il Croce l'espressione pascoliana è inorganica; e l'Onofri non manca poi di dare un ritocco ancora più limitativo alla critica, annotando: "Da questo 'Giorno dei Morti', che inaugura *Myricae*, mi

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

viene fatto di pensare che il P. probabilmente confonderà spesso in avvenire il sentimento con la poesia, cioè il pathos, che è emozione psichica, con l'immagine, che è emozione poetica, espressiva, emozione d'esprimersi"(33). Ritornano qui dunque quegli elementi "extraartistici" che avevano dato fastidio al Croce; a noi tuttavia interessa in particolare un'osservazione che l'Onofri precisa più in là: "Inoltre, l'inquietudine e l'instabilità di quel breve tratto che abbiamo analizzato, quello sbalzare continuo tra poetico e impoetico, ci dice fin d'ora che il P. sarà un artista dal respiro breve, un artista di frammento.... Un poeta a lampi interrotti"(34).

La frammentarietà e il corto respiro sono come una nota monotona che ritorna in quasi ogni spirito critico; si tratta in modo specifico per l'Onofri, di chiarire che: "quanto alla frammentarietà vera e propria (cioè la frammentenza impoetica nel poetico e anche a cominciare con grande ispirazione per smarrirsi poi nei labirinti delle parole o viceversa) questo fatto significherebbe che il P. non era dotato di una forte facoltà autocritica"(35) L'Onofri vuole peraltro seguire un suo programma nel giudicare il P., un programma per il quale egli si pone alla ricerca eventuale di "frammenti perfetti" (37) per trovare in questi il valore della poesia pascoliana; proprio qui tuttavia, ci sembra, proprio in questo passo, propone una soluzione al problema estetico pascoliano che riteniamo essere molto utile alla complessa elaborazione del nostro assunto e che, anche se per inciso, rappresenta un apporto teorico–critico assai importante ; là dove accenna, come vedevamo alla mescolanza del brutto e del bello nel testo pascoliano, e là dove stigmatizza le posizioni opposte ed eccessive dei "pascoliani" e degli "anti pascoliani" (36) l'Onofri osserva, in epitome:

> Vi sono poi altri volenterosi che rimproverano al P. un *periodare franto e asmatico, una sintassi a contrazioni spasmodiche, una ritmicità tritata* che non arriva mai al pieno canto... potrebbe darsi perciò che tale presunto difetto generale esistesse davvero in tutta l'opera del P. ma che, riscontrandosi tanto in poesie brutte quanto in bellissime, persuadesse alla fine tutti codesti volonterosi che... ogni artista, se è tale, è un mondo, con leggi e struttura assolutamente suoi (36-37).[79]

79 Mi pare che l'Onofri qui abbia come un'intuizione critica assai vicina a quelle che sono i presupposti della tesi che noi difendiamo, vale a dire il fatto che l'espressione pascoliana è un mondo, è un universo linguistico–semantico che non si muove nel suo contesto venendo meno ad un principio esterno, ma

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

Mi sembra che l'Onofri qui intuisca, peraltro, ma non definisca questo concetto: a lui interessa difendere il suo programma di ricerca del "bello" in questo " mondo con leggi e struttura assolutamente suoi" come è quello dell'espressione di un poeta come il Pascoli, a noi invece interessa la difesa di codesto mondo poetico nel quale ciò che appare diverso, anomalo viene assunto come esteticamente funzionale. Interessante notare poi come l'Onofri, nel procedere all'analisi delle singole poesie, ne assolva ben poche; e come egli trovi in gran parte di esse i difetti che gli "anti pascoliani" censuravano. Scegliamo i titoli che anche il Croce aveva individuato tra le poesie delle *Myricae*, come già dicevamo, per motivi di programma e per i limiti che dobbiamo imporci ovviamente. Per 'Scalpitio' (39) la notazione è quasi di scherno (40) e così in 'Rosicchiolo (40); per 'La cucitrice'-- che peraltro il Croce non aveva considerato – le osservazioni sono positive, tuttavia solo per la prima parte: la seconda è per lui gravata da seri problemi di ispirazione e struttura visto che: "in questa poesia si presenta il primo caso deciso di quello ci si potrebbe chiamare nel P. l'errore spaziale, cioè la preoccupazione della lunghezza"(47).

Dunque "errore spaziale", vale a dire errore di costruzione. Per 'Romagna', che il Croce ricordava solo in 'Appendice', l'Onofri ha parole di varia considerazione ; prevale un senso negativo, e hanno rilievo le alternanze stilistiche che ne fanno espressione non definita, incompiuta ; ne fanno un tentativo in sostanza (50-57); il critico ci confessa infatti che "ogni tratto è fors'anche bello, ma l'insieme mi sfugge; è troppo o troppo poco: i particolari sono giusti ognuno, ma freddi, vani nell'insieme il cozzo e il sovrapporsi delle impressioni, alquanto casuali, impedendoci di vedere il tutto in un succedersi organico e logico...vi denuncia troppo vivamente, a completo scapito, della mancanza di unità nell'emozione"(54). Il respiro limitato dell'ispirazione, o dello

---

piuttosto si muove sempre formando la sua struttura proprio attraverso il suo movimento. In altre parole la poesia pascoliana è una totalità nella quale le variazioni che noi riscontriamo fanno parte di un valore funzionale inerente a quella totalità, formante quella totalità e non di valori che diminuiscono o inficiano quella totalità.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

"stato d'animo", come voleva il Croce, è richiamato qui nell'Onofri, in modo chiarissimo. La disorganicità dell'espressione pascoliana proviene per lui da una mancanza di concentrazione emotiva, da una volontà compositiva non retta, o non dettata da una sintesi estetica, dall'intuizione. Prima di arrivare ad 'Orfano'(66) l'Onofri esprime sbrigativamente giudizi negativi, e tuttavia incidenti su tutta una serie di poesie che non prendiamo in considerazione per i motivi che dicevamo; su 'Orfano' il critico si sofferma un po' di più per trovarci, e ci meraviglia in qualche modo, motivi positivi, considerato che negli "otto versi, che nella prima edizione erano intitolati assai meglio 'Neve' , come altri ha già notato [...]è quadretto delizioso d'intonazione perfetta"(66).

La variazione del tono, così sgradita al gusto di molti, qui non c'è e l'intonazione è armoniosa e unitaria; ma sono otto versi. In altri il tono e l'insieme denunciano imprecisione e imperfezioni. A noi interessa peraltro una notazione che l'Onofri formula in modo quasi estemporaneo relativamente all'idea della morte in Pascoli :[80] constata, dopo aver osservato una serie di liriche dedicate all'abbandono, alla destituzione, e alla morte, che "il Pascoli...ha già scritto molte poesie di morticini e di mamme morte nella disperazione e nell'abbandono, ma ancora non è riuscito a realizzare questo suo stato d'animo in una poesia vera e propria[...]l'idea della morte è per P. una specie di ossessione, ma egli non è ancora riuscito a rappresentarla in un'immagine compiuta"(68).

Si tratta per l'Onofri di una "idea della morte"[81] presente nel Pascoli e che comunque non costituisce un motivo unificatore o equilibratore ; le

---

80 Ci interessa perché, per noi, nella totalità estetica che pensiamo venirsi a costituire nel complesso dell'espressione pascoliana, noi scorgiamo come motivo strutturante il senso del lutto, la sensazione della perdita, ai quali attribuiamo un valore funzionale, originario, incidente sul procedimento creativo in modo consapevole e non un valore derivato, così discendente da una tematica cui il poeta si attiene più o meno efficacemente.

81 Per noi sarà questa della morte, una condizione psicologica preintuitiva, per la quale la stessa intuizione dunque non potrà che avere una struttura spezzata una velatura funerea; l'immagine che si formerà nella mente artistica del P. dovrà avere un'incrinatura e come ogni incrinatura produrrà un suono e una luce non cristallini. La morte non sarà tema, insomma, secondo noi, nella poesia pascoliana, ma soggetto, motivo, origine, per cui la frattura stilistica che verrà in superficie nel complesso linguistico della poesia del P. non sarà altro che il riflesso formale di una frattura presente nella forma interiore, originaria, dunque, di quell'immagine.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

conclusioni dell'Onofri sono eloquenti infatti per quello che concerne il disequilibrio che nota e censura in lui:

> Perciò *l'equilibrio è raro nell'opera del P.*: è raro in lui per la sua *deficienza autocritica* (nell'ora della creazione)...la poesia gli svapora via, e resta soltanto l'abilità un po' passiva....cioè la brama filologica (parole, ritmi, sintassi, certe trovate onomatopeiche, ecc.) che inganna tanti lettori e che ha reso generalmente così difficile parlare di lui, sia con equità per le cose mediocri, sia con entusiasmo per quelle veramente belle(71).

Onofri si vuol riferire evidentemente alla difficoltà che il critico e il lettore hanno qualora vogliano dar ragione della perplessità che essi incontrano di fronte alla poesia del P. [82], quella stessa perplessità che aveva turbato Benedetto Croce e che è oggetto della nostra analisi. Ci interessa ricordare ancora le note positive del critico su 'Arano ' (78), ad esempio, cui anche il Croce riservava qualche lode, e su 'Lavandare' (79), dove peraltro non mancano gli accenni negativi. Là dove egli parla de 'Il Cane' (87-89) l'Onofri contraddice il Croce con una critica alla sua critica, in difesa di questa composizione che egli vede come gioiello d'arte, in cui il P., come non mai, è poeta visto che: "è uno dei momenti più belli di *Myricae*, e uno dei rari componimenti del P. in cui un'iniziale stato riflesso o

---

82 Si tratta di quello che noi abbiamo chiamato il "problema Pascoli" facendo nostra una frase di un critico di cui abbiamo già parlato e dal quale in sostanza abbiamo preso le mosse nel formulare la nostra tesi. Le incongruenze stilistiche infatti che caratterizzano la poesia pascoliana devono avere a nostro avviso una motivazione estetica risalente al poeta stesso e non possono essere deviazioni oggettive di natura formale, vale a dire errori inconsapevoli, come anche l'Onofri sostiene in più punti, oppure carenze d'ispirazione derivanti da imperfetta sintesi estetica come vuole il Croce; se queste incongruenze ci sono, a nostro modo di vedere, esse devono avere, ripetiamo, una funzione nel contesto poetico del P., un contesto così complesso e articolato che pare del tutto impossibile che le incongruenze, che pure devono esserci se tutti i critici, a quanto pare, le hanno messe in evidenza, debbano essere errori di organizzazione, deficienze strutturali, e mere perdite di valore estetico, non desiderate ma tollerate pur tuttavia da un compositore così capace come poi in fondo si rivela il Pascoli. Noi pensiamo-- e in questo l'Onofri (vedi più su) sembra abbia intuito molto tempo fa, così come altri più recentemente (vedi sotto, al Contini ad es.)-- che nella costruzione poetica del Pascoli si debba vedere la struttura della sua composizione come una totalità nella quale i valori del bello e del brutto poetico sono elementi dello stile cui il Poeta impronta la sua espressione, uno stile che è determinato, sempre a nostro avviso, da una condizione dell'animo del Pascoli segnata da una frattura fisiologico-psichica proveniente dalla perdita cruenta del padre, una frattura che, come si diceva, incrina la sua ideazione, sin dall'origine, e conduce le sue strutture attraverso interferenze formali che si concretano semanticamente nell'annullamento dell'elevazione metaforica, o astrazione poetica, nell'iterazione del particolare, nell'elevazione del banale a momento di contemplazione, e linguisticamente nella frattura della sintassi, l'uso di spezzature grammaticali, l'impiego di forme lessicali specifiche o astruse. Diciamo che per il Pascoli avviene come una sorta di fissazione, considerando il termine nei suoi due significati di mania e posizionatura in stato immobile della realtà .Svilupperemo peraltro questo discorso nel capitolo che ad esso dedicheremo per esteso.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

gnomico va a rompere felicemente nell'immediatezza della poesia senza aggettivi"(88-89). E riprende, criticandole, le osservazioni del Croce (1947,29) circa la qualità dell'arte pascoliana, annotando: "Perché mai questi gioielli d'arte che sono nelle *Myricae* possano essere stati considerati, da talun critico, quali foglietti privati, schizzi e abbozzi di un albo ....io non riesco a capire"(88-89).

Mentre in 'Dialogo' (93-97) l'impressione dell'Onofri è contraddittoria in sé stessa: da un lato la "visione è perfetta" (94) dall'altro "a forza di determinare si è arrivati al troppo"(95). Stiamo in effetti trattando di una poesia che contiene le famose onomatopee "scilp.", "videvitt".."vitt" che tanto hanno fatto discutere e che invece non dispiacquero al Croce, come non dispiacciono all'Onofri d'altra parte. Anche l'onomatopea di questo tipo rappresenta una libertà formale di particolare natura, a nostro avviso, costituendo essa per noi un valore di liberazione tematica, uno scioglimento del P. dal sistema semantico-sintattico referenziale e quindi una frattura, a questo livello, di natura estetico-formale messa in evidenza e formalizzata come rottura con la tradizione.[83]

L'Onofri si interrompe senza aver completato la sua analisi e noi passiamo ad **Alfredo Galletti** (1955); apparso nel 1918, il lungo studio non si sofferma, se non di rado, criticamente su poesie della raccolta *Myricae* e quando vi si sofferma il discorso non è di quelli cui siamo stati abituati: è più ampio, teorico, culturale. Nel complesso le considerazioni del Galletti tendono a dare della poesia del P. un'idea elevata; per lui essa è un'espressione che al limitare del romanticismo si volge alla sensibilità nuova del simbolismo. L'apprezzamento del Galletti, come dicevamo, è comprensivo, non analitico; gli accenni allo stile, e le eventuali critiche sono come diluiti in discorsi vasti. Quando parla dell'artista ci dice infatti: "Le liriche di *Myricae* sono gocce di cristallo in cui balena fugacemente la visione della bellezza misteriosa e dolorosa della vita. Si succedono come tenui impostazioni, rapide apparizioni, ombre e lampi della realtà"(253). In questo

---

83 Anche questo aspetto infatti ci pare possa entrare a costituire quell'insieme di elementi che a nostro avviso rappresentano il valore estetico del Pascoli: si tratta qui di un valore che potremmo definire storico. Ai fini della difesa della nostra tesi questo valore avrà la sua rilevanza giacché fornirà i motivi per giustificare tutta la serie di usi lessicali, di soluzioni linguistiche che il P. adotta nel suo ampio comporre .

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

concetto del Galletti traspaiono osservazioni già formulate da altri critici: la presenza tematica del mistero, del dolore, l'impressionismo e il realismo. Più in là altri accenni ci richiamano alla mente anche quella serie di note limitative che abbiamo visto ripetersi frequenti nei testi critici esaminati:

> Ora il P. di *Myricae* è certo un poeta sincero; ma già in quelle brevi liriche, *tormentato com'è dall'ansia* di esprimere le sue complesse e sottili sensazioni e dall'anelito verso una più riposta ed ignota realtà, egli confonde qualche volta le impressioni visive e auditive ed *accenna a piegare la parola e l'immagine verso l'indeterminatezza puramente musicale*, senza traccia di pensiero che distingua e opponga la coscienza alla natura(254).

Il limite estetico della poesia pascoliana è qui descritto come indeterminatezza puramente musicale, vale a dire come asemantizzazione del momento linguistico, e quindi come una perdita dell'io cosciente rispetto alla natura.[84] Per il Galletti in sostanza esiste in P. un rapporto magico con le cose giacché, nel caso del Pascoli: "l'illusione è intensa e continua in quanto il poeta è posseduto e turbato per primo da quei fantasmi. Esso si oblia nella contemplazione di una pianta, di un fiore, di un animale, di un ruscello che gorgoglia limpido...ed entra con simpatia profonda nella vita delle cose"(261) Accanto a questa sensibilità per le cose il Galletti rileva anche il fatto che il P. mette in contatto le cose con il mondo dell'uomo attraverso l'analogia osservando che: "d'un tratto un'analogia tra quella vita e la nostra, tra quel modo di essere e il nostro, si offre alla fantasia del poeta ed ecco, la rappresentazione di un particolare fisico si allarga a significato morale, risveglia in noi l'ansietà sempre risorgente del nostro destino"(261).[85]

---

84 Ci interessa questo aspetto del concetto del Galletti perché in qualche modo la perdita dell'io rientra in quel complesso di considerazioni che convergono verso il punto centrale della nostra tesi, per il quale l'io poetico e l'io psicologico verranno a confrontarsi in un rapporto quasi antinomico, proprio in virtù di quella frattura esistenziale che noi pensiamo aver influenza sul momento estetico in Pascoli.

85 Per noi il senso della perdita e del lutto produrrà in P. una profonda frattura tra sensazione e rappresentazione, una frattura che il poeta, a nostro avviso, vorrà rendere esplicita non tanto tematicamente quanto stilisticamente, vale a dire attraverso la frantumazione del momento espressivo, cui egli conferirà quell'aspetto disarmonico, stonato che appunto noi stiamo cercando di mettere a fuoco proprio attraverso le osservazioni dei critici. Per noi il P. non si può obliare, come vuole il Galletti, nella contemplazione, sia pur delle cose: è proprio questo che noi non pensiamo accada nel Poeta delle *Myricae*; non è l'oblio che egli

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

Anche il Galletti trova qualche esagerazione nella poesia del P. visto che, per lui,: "talvolta l'analogia che la cosa rappresentata o il fatto narrato può avere con la vita dello spirito è indicata insistentemente dal poeta stesso. Allora il fine didascalico della poesia è troppo manifesto: il simbolo diventa allegoria"(263). Qui il critico si avvicina a certa visione negativa dell'opera pascoliana che abbiamo sentito descrivere l'arte del poeta come artificiosa e appesantita da volontà estetica; d'altra parte il Galletti sembra vedere nel Pascoli un simbolista del tipo europeo, sorretto peraltro spesso da un equilibrio formale classico tutto italiano.

Con il lunghissimo saggio di **Francesco Flora** (1955), per il quale vedi anche più su a pagina 66, siamo ormai in una sfera critica completamente diversa da quella che sin qui abbiamo studiato: il Pascoli viene visto come un innovatore, come un appartenente alla schiera eletta dei simbolisti e degli impressionisti. Anche nel Flora, tuttavia, nonostante le lunghissime e attentissime osservazioni sul valore della poesia pascoliana, traspaiono quelle riserve che da altri, quelli che si muovevano, nel solco segnato dal Croce, avevano messo in evidenza. Per il Flora infatti il giudizio sul Pascoli è sempre difficile, nonostante le nuove prospettive critiche; ci confessa in tal senso: "E tuttavia il giudizio sulla figura del Pascoli, la cui arte non dovrebbe più offrire alcun dubbio di vitalità e dirò meglio di grandezza, è tuttavia inquieto e reticente"(3). Il Flora peraltro fa proprie alcune osservazioni di altri studiosi che noi abbiamo già avuto occasione di riportare, come quella sulla "perplessità" che caratterizzerebbe l'arte pascoliana precisando che "quella del P. è la Musa della perplessità e dell'ansia[...] Di questo sentimento della perplessità egli è ad ora ad ora il poeta limpidissimo che quell' oscillio traduce nella forma compiuta...o è invece la

---

cerca, è invece il ricordo. L'oblio è assenza, è morte, il ricordo è vita. La Poesia del Pascoli nasce a nostro avviso dal timore di dimenticare; l'analogia che il Galletti descrive dev'essere dunque, per noi, nel Pascoli non mezzo per la considerazione della morte come necessità, ma della morte come presenza.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

vittima, il documento umano più indifeso, proprio nelle cadute della sua poesia [...]ove egli resta irretito nell'inquietudine, nell'ansia e quasi nell'abulia"(89)[86].

Il Flora vede in sostanza nel Pascoli un poeta nuovo, e nella sua poesia, come abbiamo già accennato, una realizzazione di una poetica moderna, del tutto novecentesca, nella quale l'ansia e la perplessità non costituiscono più debolezza creativa, come voleva il Croce, ma motivo creatore, al contrario(9); rimane tuttavia la notazione circa la perdita di tono cui quella perplessità dà, per il Flora, origine. Il critico non approfondirà le "cadute della poesia" pascoliana nel suo lunghissimo studio, anzi, rivedrà, alla luce della sua sensibilità, tutte le osservazioni che lo avevano preceduto, immergendole in una prospettiva di apprezzamento, nuova e innovatrice. Eppure queste sue osservazioni introduttive, riconducenti il valore tematico estetico della poesia del P. ad una perplessità di fondo inducono anche un suo chiarimento circa la non facilità di giudizio rispetto al fenomeno P. che si presenta multiforme nei modi, pertanto " i vari modi di questa perplessità si coglieranno nei vivi esempi del nostro discorso sulla difficile figura e difficile poesia di G.P."(10). La perdita e disarmonia rimproverate al poeta e considerate come derivanti da errori di impostazione poetica, da deficienza d'ispirazione etc. sono adesso visti come componimenti di una complessità non del tutto chiarita, e risalenti ad una personalità estetica da studiare; è la stessa poesia del P. che costituisce, a nostro avviso, una sorta di mistero creativo; dapprima aveva provocato perplessità poi, come ad esempio con il Flora è stata vista come specchio, come realizzazione di una perplessità originaria.

Lo studio del Flora, confessiamo, è di non facile assimilazione, steso com'è ad analizzare versi e parole in modo minuzioso. In sostanza il critico vuol disfarsi di luoghi comuni sul P. e sulla sua poesia per dare risalto alla "novità tonale del linguaggio [del P.][...]e dei suoi modelli lirici", eppure non sembra

---

86 Ci interessa questa posizione interpretativa del Flora; ai fini della nostra ricerca, le valutazioni critiche relative alla variazione di stile, alla discesa di tono, alla "caduta", come appunto il Flora le chiama, che hanno luogo nella poesia del P. costituiscono infatti un punto di riferimento, come già dicevamo, importante per

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

voler negare allo stesso tempo i limiti formali che tradizionalmente, e l'abbiamo visto, vengono attribuiti alla sua poesia e afferma in tal senso che " suoi difetti sono scoperti, e quasi diremmo esibiti, ostentati. Ma non possono intaccare la sua grande vocazione poetica e l'originalità espressiva"(13). In questa osservazione ci pare opportuno rilevare quel "quasi diremmo esibiti, ostentati" che ci riconduce al nostro assunto.[87] Se tuttavia per noi il Pascoli prese una strada coraggiosissima nel suo percorso poetico: distrusse l'elevazione e la sublimazione per far toccare con mano, si potrebbe dire, la realtà dell'evento distruttivo che in lui infranse il sublime e l'elevato nel suo affetto familiare, Flora, ci pare, non ha in mente questa soluzione, epperò, nel complesso della sua analisi, egli tende a dimostrare che l'oscillare della forma in P. fu prova del suo interno oscillare in quanto che "il senso generale della vita nel P...oggi si chiamerebbe abusivamente di "crisi". E ciò mostrano molte poesie pascoliane, e da queste bisogna partire, perché sempre nelle poesie egli è più genuino, *anche dove manifestamente vagella, dando una prova drammatica del suo estremo oscillio*" (32). Il Flora sembra aver compiuto un passo importante nella critica pascoliana: egli ha evidenziato la poesia del poeta di San Mauro come espressione di una condizione psicologica, di uno stato d'animo e quindi come espressione ricca di immediatezza e di totalità perché estrinsecazione di una personalità, di un io che dunque attraverso questa estrinsecazione diviene poetico.

La componente del lutto come valore funzionale sarà per noi elemento assai importante nella dimostrazione della nostra tesi - il lutto come perdita avrà rilevanza nella giustificazione della perdita di tono, di elevazione, etc - per il Flora è il dolore che costituisce una sorta di "dio" in P., e assai interessantemente annota: "Eppure egli sente quanto soave sia la fine del dolore: e tuttavia non vuole che esso si dimenticato: *sente il dolore di dimenticare il dolore*" (37). Questo

---

poter poi dare a codeste variazioni, discese, cadute, quel valore funzionale, estetico, che noi riteniamo esse posseggano.

87 Per il quale le cosiddette deficienze della poesia in P. devono essere viste come un valore positivo inteso a costituire una struttura linguistico-semantica in cui si realizza, visivamente, esteticamente, l'evento della perdita, del lutto, che per noi, come già dicevamo, condiziona non tanto la tematica del P. quanto piuttosto la sua creazione formale, vale a dire la sua estrinsecazione.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

accenno alla necessità di non dimenticare è di rilievo per noi perché si conforma in qualche modo al nostro concetto sul P.[88] Questo sembra accennato anche, forse, in una successiva osservazione dove il critico sostiene che "in ogni melodia, anche in quella che più sembri oggettivamente realistica, si profilano desideri e immagini di bontà domestica in un arcano sentimento della natura universa e dell'ignoto. *E anche un sentore di morte, come il tragico lutto del poeta*, fosse sempre presente in ogni visione"(49).

Non si tratta dunque per il Flora di un semplice tema, questo della morte, ma di una condizione creativa: il critico la chiama "sentore", e dà vivida idea di un fatto metatematico che sembra avvolgere l'io poetico e l'io umano del P. in un'unica atmosfera primordiale. E il Flora indugia poi in un minuzioso esame della tematica pascoliana, nella quale rileva una componente impressionistica e ultimamente simbolistica. Peculiare è peraltro il fatto che nel contesto di osservazioni tese a valutare in modo assai positivo la poesia pascoliana qua e là affiorano nel Flora parentesi come questa: "In questo poeta (e talvolta ciò è causa di squilibri e di sproporzioni) l'infinitamente grande e l'infinitamente piccolo sono davvero identici, perché germinati da un solo mistero"(65). Appare difficile qui interpretare il pensiero del Flora: se da un lato infatti, per lui, il P. produce una poesia nella quale vengono a coincidere gli estremi di una realtà infinita, dall'altro questa coincidenza è fonte di "squilibri" e "sproporzioni", vale a dire produce effetti negativi sulla espressione. Tuttavia interessa vedere che il F. non scarta del tutto il fatto che nel P. vi sia un aspetto contraddittorio, di natura stilistica; permane , come già osservavamo, nel Flora questo punto in comune con tutti i critici che l'hanno preceduto, non ostante una sua acutissima analisi positiva delle tematiche e dei modi espressivi caratteristici del Pascoli. A mo' di esempio della revisione estetica che il Flora produce con il suo studio prendo le brevi note sulla poesia "Scalpitio", censurata e schernita, come sappiamo, dal Croce, in specie per la sua chiusa, e così invece rivisitata da lui:

---

88 Per il quale egli volle mortificare il suo verso, volle ridurne il valore sublimante proprio per dare forma al dolore, nonostante dal punto di vista tematico egli potesse abbandonarsi ad un'apparente gioia del vivere.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

> Più intensa è la poesia che s'intitola *Scalpitio* con quel galoppo della Morte il cui nome è taciuto nell'interrogativo del secondo verso, collocato tra parentesi '(è la...?)', ma prorompera tragico nell'ultimo di tutta la poesia:
> Si sente un galoppo lontano
> (E' la ... ?),
> che viene, che corre nel piano
> con tremula rapidità.
> Il Galoppo si avvicina: è più forte: ora ecco apparire il terribile cavaliere
> Si sente un galoppo lontano
> più forte,
> che viene, che corre nel piano
> la Morte! La Morte! La Morte!(72)

Tutte le note, perfino irridenti, in particolare del Croce, scompaiono davanti a questo "prorompera tragico" del Flora. D'altra parte, più che le osservazioni in merito ad un "realismo impressionistico" o un "impressionismo realistico" (122) con cui il Flora qualifica il modo in cui il P. adopera il linguaggio ci appare opportuno mettere in evidenza come il ripetuto tritume di cui si accusava la poesia di lui viene ad essere interpretato in maniera del tutto nuova:

> Ed ecco la gallina e il cane in una impressione vivente...l'osservazione è...diretta e minuta, ed è più libera, al punto di adoperare le *più spregiudicate e trite parole* a concretare l'immagine:
> Raspava una gallina sopra il ciglio
> d'un fosso. Po s'alzò, scosse la brina,
> scodinzolando con uno sbadiglio. (123)

Quindi per il Flora si tratta di somma libertà, quella che altri rimproveravano al Pascoli come pochezza di ispirazione e volgarità popolaresca, oppure come puerilità di immagini. Così più in là ci invita ad osservare che "non esita[il P.] a usare parole estremamente realistiche, anzi trite e della lingua che si dice plebea, nei carmi più gravi, riuscendo il più delle volte a farle circolare senza che facciano groppo"(129). Altra interpretazione relativa allo stile, che ci interessa per il suo rapporto con gli elementi che portano a considerare il P, come abbiamo visto, poeta di versi sovente di basso tono, altra interpretazione, dicevo, la troviamo nella nota relativa ai temi infantili dove il critico ci fa osservare che "qui con altri piccoli la bimba che dorme nella zana di vetrici, con un paragone

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

ove ricorrono spregiudicatamente le mosche, che, come altra volta....entrano senza scandalo nella poesia grave, mentre pareva non avessero il loro possibile regno se non in quella comica o satirica o sarcastica"(134).

Dunque le immagini più realistiche, che dovrebbero essere impoetiche, sono poetiche per il loro essere inserite in paragoni qualificanti. Il linguaggio del P. ha per Flora la qualità di produrre una sorta di "lievitazione verbale che indefiniti o anzi infiniti ogni più semplice visione, ogni più realistico paragone"(141). Si noti come dal concetto di stile, che pur è quello che interessa anche noi, per motivi di ricerca cui accennavamo più su, si stia passando quasi senza accorgercene al concetto di linguaggio. Un concetto non inteso a far valere gli elementi di conformità sintattico -grammaticale ai canoni di un dire preciso e scorrevole ma piuttosto inteso a dar risalto al valore espressivo che esso rappresenta nella rivelazione di una personalità poetica. La poesia del linguaggio pascoliano, per il Flora è dunque "impressionismo visivo e fonico[...] congiunto al nativo e pensoso senso di cosmicità, in un linguaggio frequentemente analogico[...]Egli associa nativamente oltre i confini e gli schemi dei cinque sensi[...]le più varie combinazioni intuitive; anche se talvolta esse riescono letterarie per un capriccio o una dimenticanza del segreto fanciullino"(176). Ecco che affiora ancora una volta pur in questo critico, revisore in senso positivo dell'estetica pascoliana, una riserva, confermata nel paragrafo successivo, in modo più esplicito: "Ma sempre coerente è l'unità del linguaggio del Pascoli, in tutta la sua poesia, finanche quando la sua forma scade a maniere alessandrine"(ibid.).

Quindi lo "scadere" dello stile ; si tratta, è peraltro vero, di uno scadere che sembra far parte di un'unità di espressione, e questo è per noi rilevante perché in qualche modo si armonizza con quello che noi sosteniamo circa il fatto che ciò che appare come negazione o venir meno di livello, di sostenutezza stilistica, deve essere preso come rappresentazione metasemantica di una tendenza alla

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

distruzione, al guastarsi, alla perdita.[89] Così anche quelle onomatopee circa le quali il Flora, tra gli altri pensa che "ancora un passo e giungeremo alla pericolosa onomatopea della quale il P. abusò" (185), così come avevano già altri sostenuto, ci sembreranno un valore estetico-tecnico che il P. userà per ricondurne l'aereo al realistico, il remoto e indeterminato, al concreto e semplice, perfino elementare, con il fine, a nostro avviso, di non percorrere la strada romantica dell'oblio e della trasformazione dell'io nell'oggetto poetico, cioè nell'immagine, ultima metafora del pensiero che si astrae, ma di restare invece ben vicino a ciò che parla da sempre in un certo modo e che quindi è l'eco del tempo e come tale rappresenta la voce di ciò che è rispetto a ciò che non è più.

Nella conclusione che viene a chiudere il suo lungo lavoro il Flora tira le somme di quanto ha detto e raccoglie le idee circa la natura della poesia del P. di cui nota le ricorrenze tematiche e le qualità verbali; a noi interessa in particolare un cenno del critico relativo ad una condizione, diciamo estetica, del poeta: nel quale "questa certezza nobile e poetica[...]palesa la condizione del poeta che tende ad una perduta armonia, e oscilla tra il sentimento e l'idea che vuol penetrare oltre il fenomeno fuggitivo e ordinarne il significato"(204). Il P. dunque è mosso per il F. da un senso di ricerca, un'inquietudine, un'ansia che si rivelano proprio nel fatto verbale determinato, preciso, nell'ordine metrico, nel ricorrere ritmico. In ultimo il Flora, che pure sembra aver rovesciato completamente la prospettiva poetica del P., dando ad essa una profondità nuova e univoca, non manca di osservare che "impresa tuttavia difficile parlare con equilibrio del P.[...] e sempre egli ha esercitato i nervi dei critici per quella sua irrequietezza in bilico tra il sublime e il puerile, l'estasi e la smorfia, il canto spiegato e la sincope, il vaticinio e il compito di scuola"(207).

E ritornano le perplessità del lettore, non più l'interessante "poetica" della perplessità, cui invece ci avevano fatto pensare le più ampie annotazioni del

89 Per noi si potrebbe anche pensare ad una tecnica, questa della discesa di tono, che il P. mette in atto per rappresentare il suo mondo interiore ove si scorge una frattura viva e dolente che poi si trasferisce tecnicamente, programmaticamente nella composizione.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

Flora, il quale peraltro vuole concludere in modo che a noi suona, dopo tutto il rigore positivo, di apprezzamento, un po' ambiguo:

> Vastità di altezza e di temi lirici, novità di forme, e un'acutezza sensitiva dell'immagine che lo pone per questa parte più innanzi d'ogni altro poeta europeo del suo tempo: son caratteri subito evidenti nella sua poesia, anche se *gli mancò il divino equilibrio che componesse le sue più illustri doti, sicché accanto a sensi grandiosi, fu nel P. qualcosa di trito: un popolaresco* che si atteggiò troppo a infantile e fu lezioso e sembrò perfino svenevole. Alle sue rime si adatta talora una sua espressione: "languida dolciura" che egli usò per l'olmo che 'sogna di germogliare' (208).

Si tratta di un ritorno, a nostro avviso, ad una posizione critica che il F. sembrava aver superato e aver trasformato in una concezione che trasformava la poesia del P. in poetica.[90]

Domenico Petrini (1957) esamina *Myricae* con occhio del tutto diverso da quello di gran parte di coloro che l'hanno preceduto: per lui la raccolta di liriche dimostra preziosità di vocabolario e ingegnosità letteraria. Riferendosi alla lirica 'Alba' ci dice infatti:

> *E' un letterato che scrive: quelli che possono sembrare toni da impressionista restano chiusi nello schema letterario*[...] E' quello che gli accadrà sempre, che con questa sua anima letteraria si proverà a toccare i motivi di poesia naturalistica che saranno i più larghi in *Myricae*. E' che oltre l'anima per le creature del suo canto sopravviverà a lungo in lui l'anima per questa armoniosa e dotta letteratura (286-87).

E' interessante per noi notare che il Petrini in questo modo sembra quasi rovesciare il concetto prevalente di un realismo pascoliano che veniva ad abbassare il tono di una poesia in cerca di elevazione e di sublimità; una poesia dove le parole e le immagini di una vita elementare, comune, materiale provocavano una specie di impatto negativo sciupando, secondo non pochi, un contesto poetico che invece avrebbe dovuto mantenersi al di sopra degli oggetti e degli esseri troppo vicini alla area del quotidiano, del trito. Per il Petrini avviene

---

90 Ma a noi interessa questo ritorno perché ci conferma nella nostra convinzione che la chiave di lettura della poesia pascoliana debba trovarsi in quello che noi pensiamo circa la volontà poetica del P. una volontà che il F. talvolta ha intuito ma non ha poi elaborato.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

il contrario; per lui il "mondo semplice"(288) caratteristico mondo della poesia pascoliana, è come innalzato dal poeta ad un livello superiore, tramite la preziosità letteraria che contraddistingue la sua espressione. Nel commentare 'Arano', il Petrini osserva che "questa elegante e ornata letteratura non si scompone per quella precisione nei particolari che ha questo mondo: il realismo è come investito da essa e innalzato a un tono in cui il colore della vita si trasforma in letterario"(289). Il Petrini si riferisce, è vero, alle prime *Myricae*, nel formulare le sue osservazioni, e rimanda a un momento successivo a queste l'apparire di una poesia più liricamente compiuta. Parlando di 'Ultimo Canto', annota che "qua e là un cenno che sembra annunciare il P. che verrà: Il Pascoli che di tutta la sua malinconia animerà l'impressionismo luminoso della sua campagna... per ora è un letterato che scrive: la parola è immobile e sorda, è una parola che si riconosce ornata ma non viva"(293).

Quindi P. tenderebbe all'impressionismo puro, mentre all'inizio della sua attività impreziosisce il semplice con ornamenti stilistico – semantici. A noi peraltro interessa, come già dicevamo, rilevare il fatto che il Petrini si concentra in particolare sul "tono" dell'espressione pascoliana vale a dire su quell'elemento che costituisce uno degli aspetti più importanti della nostra tesi; partiti da quelle osservazioni del Croce che così duramente riprendevano la estra-artisticità di alcune immagini pascoliane per una loro bruttezza, una loro materialità rispetto ad una ideale poeticità ci troviamo ora dinnanzi alla inversa interpretazione che vuole dare alla semplicità, alla impoeticità umile un valore elevato. Quindi il Petrini, se vogliamo, conferma quel senso di perplessità che si afferma provenire dalla lettura del P. e tuttavia a lui non appare originarsi nel bello e brutto che disordinatamente si presentano in lui, ma piuttosto, pensiamo, nell'effetto che si genera nell'incontro tra l'umile mondo delle cose descritte e l'alto tono delle parole in cui esse si traspongono nella poesia. In garbata polemica con il Croce, il Petrini, infatti, conclude:

> Le *Myricae* non sono schizzi gettali lì ad aspettare la mano dell'artista (come parve ad altri di cui honoris causa è inutile richiamare il nome) ma

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

> sono *nati così incompiuti e incompibili perché generati non da una visione frammentaria delle cose* che possa domani trovare l'unità, ma da un amore di forme squisite e lavorate col duro cesello di una lunga arte: non c'è mancanza di elaborazione di elevazione poetica, ma anzi studio a freddo (295).

Dunque limiti poetici per il Petrini, che risiedono nell'elaborazione, e non nella "visione frammentaria".[91] Forse si adatta di più quello che aggiunge più in là :

> Il P. più grande sarà non quello che porterà un maggiore rigore in questo mondo di letterato ma un poeta che dimenticherà questa sua letteratura *in un impressionismo in cui questo realismo miniato*, che il letterato ora delinea, non si riconoscerà per nessuna delle sue linee: P. incontrerà la poesia quando questo suo mondo dalle linee nette e dure frammenterà musicalmente, perché accolga, col suo ondeggiare di sogno, la malinconica della sua anima (ibid.).[92]

Ci fornisce solo qualche motivo di riflessione il saggio di **Francesco Biondolillo** (1956) sulla poesia di G.Pascoli.; vi si riflettono concetti già sentiti seppur in una diluita trattazione nella quale non si rilevano annotazioni diverse o innovative. Il B. assolve le primissime *Myricae* ma non trova grandi qualità nell'arte successiva del P.; oscillando tra un apprezzamento e una censura il B. ci dice ad un certo punto:

> Così anche il poeta deve dominare se stesso, e signoreggiare le immagini fino al punto di fonderle in visione unitaria, Il che non accadeva sempre al P., il quale, sedotto dalla sua poetica del 'Fanciullino', talvolta, e anzi spesso pel Croce, non solo perseguiva ciò che era *fanciullesco negli argomenti, ma anche disperdeva l'unità della visione in una sovrapposizione continua di immagini, come avviene proprio in una fantasia puerile* (39).

---

91 Alla nostra tesi tuttavia questa interpretazione pur affascinante non appare adattarsi, giacché per noi la poesia del P. nelle *Myricae* è volta programmaticamente a frammentare, a frangere il valore poetico inteso come elevazione di tono, per le ragioni che dicevamo, vale a dire per la volontà del poeta di non cedere alla sirena dell'oblio estetico, alla catarsi romantica della sublimazione nel piacere della bellezza artistica.

92 Si adatta di più, perché l'intervento che il P. si prevede faccia sul suo "mondo", a frammentarlo musicalmente, postulato dal Petrini, si accosta in qualche modo a quella interferenza che noi a nostra volta postuliamo si verifichi nel percorso creativo pascoliano da parte di una volontà dimostrativa rivolta a dar concreta rappresentazione – attraverso la grafica dello stile – di un sostanziale impossibilità della compiutezza del bello, in un mondo, in un universo dove il bello può essere nella poesia, ma non può essere nella poetica, vale a dire nella struttura da cui quella poesia viene a nascere.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

Per Biondolillo vi sono poesie delle *Myricae*, in ispecie le primissime, che rispecchiamo uno stato d'animo non ancora appesantito da quella tendenza all'intimo e al funereo che egli peraltro stigmatizza in quelle più tarde facendoci osservare che "lo strafare, sia nella ricerca di impressioni visive e auditive e sia in quella di richiami commoventi e luttuosi comincia con la seconda edizione del 1892"(31-32). E' un ritorno, per vie non dirette, ad una critica che vuole senza darlo a vedere rifarsi alle osservazioni crociane per riprenderne, senza approfondimenti, alcuni punti fermi, come l'esagerazione e lo "strafare" che abbiamo riportato qui su. Il B., è vero, apprezza del P. una immaginazione impressionistica visto che:

> Le *Myricae* per fortuna non sono tutte così. Alle poesie che abbiamo esaminato, molte altre se ne potrebbero aggiungere, che confermano il carattere dell'immaginazione che abbiamo descritto: *carattere impressionista, dedicato alla vita agreste, comprensivo dei sentimenti umili e delicati, addolcito dal dolore e dal segreto ricordo in una tragica sventura domestica* (35).

Nel non approfondito contesto critico del B. ci interessa notare una serie di osservazioni, senza sviluppo peraltro nel discorso critico in cui sono inserite relative ad una "frattura" che si dovrebbe notare ricorrente nel testo poetico pascoliano; riferendosi alla lirica 'Maniero' il commentatore scrive: "Tra la prima e la seconda parte s'apre come una frattura[...] Questo modo di rompere la visione e di aprirne un'altra, quasi che l'una e l'altra fossero suscitate da lampeggiamenti, non sarà infrequente nella poesia del P."(9-10). Sembra apparire nel B. una sorta di teorizzazione del procedimento espressivo pascoliano [93] e in effetti più in là annota, nell'esaminare 'Rio Salto':

> C'era insomma nell'animo del poeta una pena da esprimere[...] anche qui ['Rio Salto'] tra le quartine e le terzine c'è come una frattura, corrispondente all'inaspettato passaggio dal sogno alla realtà ,all'inatteso

93 Che si avvicina alla nostra tesi per la quale, come dicevamo, lo stato d'animo "pre-sintetico" del poeta determina come a priori il percorso della sua poesia e lo conduce verso quella frattura di stile e di toni che, come vediamo, come stiamo vedendo per quasi tutti i critici rappresenta un momento caratterizzante la personalità poetica del Pascoli.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

> risveglio da una visione fantastica a cui succeda uno spettacolo consuetamente triste: onde bisogna cominciare a pensare che *il fondo dell'ispirazione del P. è fatto di dolorosa intimità* (10).

Si tratta di un'intuizione preziosa per noi, ma non per il B. il quale la svilupperà, come abbiamo visto, associandola alle impressioni estetiche di ascendenza crociana, per censurare quindi proprio quella frattura e quell'intimità, quali aspetti sovente negativi, costituenti una sorta di importuna interferenza con i valori idillici, agresti che più di ogni altro sono da apprezzare.

Nel volume di **Giuseppe Sozzi** (1962), si incontrano notazioni interessanti per svariati motivi: nel prendere in considerazione le *Myricae* il critico riconduce la poeticità della raccolta al "senso della morte" osservando che "il senso della morte, che è dominante nello spirito del poeta, impronta di sé, anche quando non è espresso, il suo canto. Nelle sue molteplici modulazioni segrete. Morte e vita si accomunano talvolta in un'unica visione intima, pervasa da un senso di sbigottito timore"(63). E' un senso che interessa anche noi perché per noi motivo di quella volontà di frattura estetica, che ipotizziamo, viene esercitata dal P. nel processo espressivo e ci interessa in particolare qui perché il Sozzi accenna ad un'influenza di codesto senso sopra la poetica del P. (pag.63) :

> Più spesso, il senso e l'immagine della morte erompono come grido d'angoscia... è un mondo sostanzialmente lirico, di un lirismo che a chi lo guarda con occhio superficiale sembra *sbriciolarsi in una infinità di frammenti slegati come momenti fuggenti di un continuo fantasticare.* Sembra un mondo senza unità: ma l'unità bisogna cercarla al di là del senso e della parola espressa, nello spirito stesso del poeta, in quel suo costante stato di stupore sognante dinnanzi alla multiforme realtà (63).

Frammentarietà, mancanza di unità sono dunque alla superficie del fenomeno poetico pascoliano, per il Sozzi, mentre costante è lo stupore che è nell'animo del poeta; [94] la personalità del P. costituisce per il Sozzi un punto fondamentale di riferimento per la ricerca di una qualificazione della sua poesia, e per noi ha importanza questa focalizzazione psicologica, anche perché ci

---

94 Per noi questo stupore sarà il senso del lutto ma agirà forse in modo simile a quello in cui sembra agire lo stupore, derivante dal "senso della morte", postulato dal Sozzi . Per noi il senso della perdita avrà tuttavia

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

conferma nel nostro assunto ; il critico infatti si chiede: "Ma da che viene al poeta quest'ansia meditabonda di scrutare questo mistero che avvolge l'umana esistenza, e non cessa, anzi più tremendo diventa , se collocato al di là dei limiti umani? Non è –sappiamo-- tormento di natura filosofica: nasce da esperienza di dolore, e se si muta in contemplazione dà luogo al nascere della poesia"(227).

Si noti il fatto che per il Sozzi la poesia del P. nasce dunque da una "contemplazione" in cui si "mostra" il tormento esistenziale; v'è dunque, crediamo di poter pensare, per il S. una sublimazione nel P. di una condizione psicologica in una condizione poetica. Diversamente da ciò che pensiamo noi per il Sozzi l'arte pascoliana consiste in una trasformazione di tipo crociano dello stato d'animo originario. Tuttavia questo assunto è proprio quello che conduce alla constatazione che là dove la trasformazione non sembra verificarsi, l'arte del P. viene a presentare i suoi limiti, subisce un decadimento giacché "le sue [della poesia] radici sono nel dolore e nella sventura, nel dramma familiare che ha colorato di sé tutta la sua vita e la sua poesia stessa, dando a questa la sua giustificazione e nello stesso tempo imprimendole i suoi limiti"(227-228).

Come si vede chiaramente, la ricerca di trovare gli elementi caratterizzanti l'estetica pascoliana porta alla conclusione che il valore sottostante a tutta l'esperienza del P. – vale a dire il "dolore" – sia da un lato il motivo promotore, se così posso dire, di tutta la sua gamma espressiva, dall'altro sia anche la causa di una impoeticità di un limite estetico che viene avvertito in quella forma – E' chiaro ciò nelle parole del Sozzi il quale sostiene che :"tutti questi contrasti, questo allinearsi di luci e di ombre, questo sostare ed ascoltare le voci dell'incomprensibile, a scavare dentro di sé per trovarvi quell'unità consistente su cui il suo spirito possa veramente posare, si trasferiscono interi nella sua poesia, ne determinano insieme la forza e la debolezza, le ombre e le improvvise illuminazioni. Contrasti anche qui" (271). Come si vede per il Sozzi si verifica nel P. il fenomeno di una estrinsecazione imperfetta giacchè è imperfetto lo

---

la funzione di incidere sulla espressione al momento della sua estrinsecazione, quindi agirà sulla forma; per Sozzi penso che lo "sbigottito stupore" sia un elemento intrinseco alla tematica piuttosto che alla forma.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

"stato d'animo"; in realtà si verifica per lui una perfezione non totale, una perfezione a sprazzi, determinata da combinazioni di sentimento e forma che hanno luogo a mo' di "illuminazioni". E si riconferma il limite che il Croce aveva già indicato come caratterizzante negativo dell'espressione pascoliana.[95] Della distonia pascoliana – *l'odi et amo* crociano, per intenderci – il Sozzi ha d'altra parte un suo concetto ben preciso; a conclusione del suo volume ci dice infatti che "il canto [la poesia] è per lui come una catarsi attraverso cui l'animo suo si libera del dolore, è superamento dello stesso dolore, al quale il suo spirito tende per non essere sopraffatto dall'annichilimento. Non sempre vi riesce, da ciò l'insaziata sete"(272). Nella "catarsi", o meglio nella ricerca di questa catarsi, il Sozzi vede dunque la ragione ultima della disposizione poetica pascoliana, in contrasto con quanto noi invece pensiamo, vale a dire che sia proprio la "catarsi" che il Pascoli rifugge, per quel suo timore di "dimenticare il dolore" (vedi più su), e quindi non assolvere con la sua poesia al concetto di ricordare il fatto luttuoso, e quindi la perdita, la frattura della bellezza, dell'armonia degli affetti. [96]

Anche **Luigi Pietrobono** (1962) percorre la strada consueta del considerare la poesia del P. come rappresentazione, o meglio, riflesso di uno stato d'animo e quindi essa stessa "vittima" delle dissonanze che quello stato d'animo subisce. Il Pascoli è infatti, per il Pietrobono, "vittima del dubbio, del desiderio[...] che è[...] il carattere fondamentale della sua anima, destinata ad oscillare sempre, tra la fede e l'incredulità, la gioia e il dolore, la vita e la morte, il bene e il male"(2). E così la sua poesia [ibidem] :"è improntata a questa antinomia[...] e non è colpa di nessuno, se sopra i suoi impeti pieni di gioia vede stendersi a poco a poco una nube di tristezza... se accanto all'uomo che vuole

---

95 Ma noi sappiamo, e lo discuteremo, che questo "limite" non è altro che la rappresentazione dell'interferenza del reale nel mondo della sublimazione, un'interferenza che noi riteniamo essere stata un consapevole tratto della tecnica poetica che il P. pose in essere e che deve essere individuato per superare proprio quella distonia di fondo che la critica non manca mai di rispecchiare ed evidenziare nella lirica del P., una distonia che peraltro sembra, sia detto per inciso, un fatto paradossale qualora si consideri il fatto che nonostante codesta distonia la poesia del P.. ha assunto valori estetico-stilistici di enorme rilevanza.

96 Per noi, proprio là dove il P. non sembra riuscire a superare il fatto doloroso, e quindi, per molti, là dove sembra scadere nel puerile, nel banale, o nel sentimentale, egli dà prova della sua volontà di riportare al reale, alla dura o immediata materialità del reale, di ricondurre all'indescrivibile forza della privazione, ciò che poteva diventare, o che era diventato già, momento lirico catartico, o sublimante.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

obliare e ridiventare fanciullo, risorge la coscienza negatrice dell'uomo che sa"(ibid.). Questo riconoscimento del dissidio, o antinomia, come valore tipizzante il fatto umano e poetico pascoliano porta Pietrobono, come era accaduto ad altri, a vedere codesto dissidio anche come caratteristica formale dell'espressione poetica e possibilmente anche come momento di limite della ideale unità estetica di essa, visto che "a comprendere la sua poesia basta sapere che il dissidio, ritrovandosi alle radici di ogni sua facoltà, si riflette naturalmente in tutta la sua opera poetica. Ma ne turba l'unità e la bellezza? Certo è che a volte la turba per eccesso di analisi"(3). Anche il Pietrobono non giunge ad una soluzione soddisfacente del "problema" che in sostanza si enuclea in tutta la critica sul Pascoli, un problema che, vedevamo, si articola sul fatto che codesta poesia per il critico tradizionale è riflesso, è rappresentazione tematica è trasformazione, non è mai poetica, non è mai poesia che abbia un valore come poesia che si pone come forma assoluta e non come attuazione di una forma poetica cui essa si deve adeguare per essere.

Nelle osservazioni di **Arturo Pompeati** (1965) ritornano i concetti della "frantumazione" caratteristica dello stile pascoliano e della "esagerazione" formale, presente in esso, vale a dire quelle affermazioni teorico-estetiche relative al limite poetico della espressione del poeta di San Mauro. Soffermandoci solo, come ci siamo d'altra parte proposti, sulle *Myricae*, notiamo che per il Pompeati "le *Myricae* dove non sono un libro di ricordi dolorosi, sono un libro idillico e georgico: racchiudono cioè i motivi dominanti del mondo pascoliano... di quando in quando si affaccia già quella sua tendenza a "strafare", a caricare lo schizzo di minuzie e di indugi sottili, a trasportare cioè le sue scoperte dall'intimo all'esterno"(563).Ci sembra che la giustificazione della censura insita negli "strafare" "caricare", a nostro avviso ereditata dalla tradizione critica crociana e non elaborata, come sarebbe stato necessario, anche nella prospettiva delle esperienze critiche del secolo, sia insoddisfacente:

> Da codeste piccole scene, anzi, la prospettiva è spesso assente, Sembra di vedere il mondo naturalistico del Carducci o di altri poeti largamente sintetici *disgregato, frantumato, ridotto ad impressionismo frammentario,*

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

> dove i particolari appaiono còlti con finezza fino allora sconosciuta, ma dove i particolari sono tutto: la composizione, l'organismo del quadro manca (563).

E' presente tuttavia una "nuova sensibilità" in Pascoli dacché "nei moti creati da quella frantumazione si avverte una nuova sensibilità che stende i suoi fili tra i vari frammenti e li ricompone non in unità visiva, ma unità ritmico--fonica...Ecco perché la lettura di questi testi facilissimi è così difficile"(ibid.). Quindi il Pompeati vuol trovare un'unità nella pur evidente frammentarietà del testo pascoliano: si tratta di un'unità di qualità formali che non può affatto potersi assimilare al valore unitario che noi riscontreremo proprio nella cosiddetta "frammentarietà".[97] Il Pompeati, d'altra parte, come tanti altri prima di lui, assolve il P. con il solito "ma" con le solite riserve, seppur elaborate in modo personale; Il Pascoli, infatti :

> Finirà anche lui per prevaricare [...] prevaricò sì anche il P.: da un lato nell'uso delle onomatopee che talvolta suonano veramente coerenti a uno stato di ingenuità sensitiva del poeta:
>
> (Scilp: i passeri neri
> sullo spalto corrono,
> molleggiando. Il terren sollo
> rade la rondine
> e vanisce in alto;)
>
> ma tal'altra sono tutte *artificio e tutte di testa e disturbano il corso della poesia: dall'altro prevaricò nel tradurre troppo pesantemente in forme materiali forme e voci e idee sorte come nell'aria e negate a una materializzazione brutale*[...]poi c'è il puntiglio dell'ornitologo e del botanico esperto... puntiglio che, quando è tale, troppo si scopre nella sua vanità trita ed esteriore"(566).

Ci appare un Pascoli che si dispone a usare le parole per fare poesia, una poesia che non sempre gli riesce. Ora, per noi la poesia assume il valore che essa pone in essere, come già dicevamo, ed è dunque proprio quel valore ad essere il punto di riferimento per un giudizio estetico.[98]

---

97 Noi, come abbiamo detto, vedremo come fatto funzionale e come dato rappresentativo o soggettivo, nascente da una volontà poetica, e non da una conseguenza oggettiva di incapacità o di imperfezione . Per noi il frantumare, o il discendere di tono, la puerilità di cui il Pascoli è stato spesso accusato, la "materialità", il procedere per toni diversi, e spesso per toni dimessi, e persino prosastici è un segno di un significato estetico che il poeta vuol esprimere non in modo tematico ma in moto linguistico, diremmo testuale.

98 Il valore che la poesia del P. fa nascere, per noi, risiede proprio in quel fatto traumatico che la sua struttura presenta attraverso la frattura della sintassi, dei significati, dei toni, della significazione e del lessico,

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

Con **Manara Valgimigli** (1965) l'orizzonte critico si allarga e si definisce, anche per la conoscenza personale che egli ebbe del Pascoli ; il V., che scrisse effettivamente del 1932, è consapevole della particolare natura della poesia pascoliana, dal momento che la giudica "poesia difficilissima tra le più difficili, antiche e moderne, né già per difficoltà singole, di questa poesia o di quella, più o meno superabili tutte: ma in sé difficile nel suo insieme: criticamente difficile a ricostruire e disegnare in una sua fisionomia compiuta"(132). Così abbiamo il "problema Pascoli" posto forse per la prima volta in termini appropriati : la difficoltà critica risiede nella non facilità di caratterizzare il valore dell'espressione pascoliana, ma non per questo la critica deve accantonare o rigettare codesta espressione, ci vuol dire il V., giacché:

> si ha voglia di dire, come fu detto e ripetuto, "brutto e bello" piccolo e grande "poeta ut puer, puer ut poeta"; ma questi squilibri la critica in quanto li pone li deve comporre, in quanto li afferma li deve risolvere, perché *in poesia le qualità più diverse, anche se opposte... sono in funzione l'una dell'altra*[...] c'è tra loro continuità e passaggio, logicamente si giustificano l'una con l'altra(132).[99]

Quindi non variazione dal "bello" al "brutto" per un'incapacità del P. di mantenersi su livelli di sublime estetico di tipo crociano per intenderci, ma per una volontà creatrice dominata dal senso della perdita, dalla sensazione che al presente massiccio o aereo corrisponde un assente, una mancanza, una non corrispondenza, una presenza muta e invisibile. Ci stiamo, in realtà, avvicinando

---

rispetto ad una linearità tradizionale. Ad esempio, quello che il P. censura come "artificio" vale a dire alcune onomatopee. per noi saranno frutto di determinazione realistica, cui il P. giunge attraverso la frattura del sinallagma significante - significato, una frattura, si badi bene, non soltanto intesa a ricondurre il valore significativo ad una sua significatività originaria ma intesa anche a porsi come frattura; in altre parole il P., a nostro avviso, non fa poesia, come si vuol invece dire, ma lavora con la poesia per modellarla e presentarla quasi come momento drammatico, creativo nel quale la persona del poeta non tanto si estrinseca nel tema oggetto della composizione quanto nella creazione stessa . Per noi dunque quella "perplessità" e "ansia" che venivano messe in evidenza da numerosi critici e che si estrinsecavano per essi ora in una poesia sulla perplessità, ora in poesia della perplessità, sono invece un elemento dimostrativo di una volontà di scissione di una temuta poeticizzazione del reale, in una intenzionale riconduzione della sublimazione, dell'astrazione alla materialità del quotidiano.

99 E' interessante per noi in particolare questo accenno del V. alla interfunzionalità delle qualità della poesia, giacché nel riferirlo al P. noi ci troviamo proprio in armonia con quanto vogliamo sostenere, vale a dire che le parti che molti considerano scadenti della sua poesia hanno invece una funzione specifica, cioè

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

alla spiegazione, a nostro avviso, di quello che tanti critici definiscono come "senso del mistero" in P.; ma lasciamo questo argomento da parte per ora, e ritorniamo al V. al quale, come ad altri, prima di lui, pare che per dare un valore alla poesia del P. si debba superare la dicotomia tra tematica e poetica unificando le due visto che "c'è anche il poeta di quel fanciullino [che ogni cosa guarda ansioso, chiede ogni cosa si compiace e si gode ...], e cioè il poeta di quello stupore e di quell'abbandono, che appunto di quello stupore e di quell'abbandono fa poesia" e che dunque " allora diremo che il poeta -- e la poesia -- sono proprio in quello stupore, in quell'incanto, in quell'abbandono"(133-134).

Così si supera la difficoltà insita nel verso pascoliano, nascente in sostanza dalla "presenza", in codesto verso, di momenti in cui il tono discende, l'elevazione si annulla momenti nei quali peraltro "la poesia ci prende, ci commuove, ci esalta: certe sensazioni di stridore, di offesa, di urto, un momento notate e ai critici consentite, svaniscono e prevalgono il canto, il suono, il fascino di questa poesia".[100] Tuttavia si tratta di un superamento non definitivo dal punto di vista critico, dal momento che il Valgimigli stesso si dichiara impotente a dare una descrizione di codesto "fascino", annotando che " rimane, insomma, questa poesia con sue voci e figure e fantasie varie e innumerevoli : ma una linea di questa poesia, un disegno franco, un aspetto certo, descriverli non ci riesce"(133). La continuità di una linea poetica il V. la trova ad esempio anche nell'aria di mistero che si diffonde nel verso pascoliano, così come negli echi di rime, frutto di ricerca raffinata, che egli descrive in riferimento a 'Il sogno della Vergine'; si tratta di una sorta di aura poetica che per il V. si viene a creare nel verso pascoliano nel quale "la finzione e la fantasia si reggono e poggiano su qualche

---

quella di ricondurre il fatto estetico alla concretezza del reale, e questo per il valore che il P. a nostro avviso dava al reale, un valore dimostrativo del presente, intrinsecamente e analogicamente implicante l'assente.

100 A noi interessa più di altro, tra le note del V. , quella osservazione sulle "sensazioni di stridore, di offesa, di urto", perché sono proprio queste sensazioni che noi vogliamo spiegare come un punto di riferimento voluto dal P. (consciamente o inconsciamente cercheremo di vedere) per non tradire il suo ricordo luttuoso in un oblio estetico, nel quale il peso tematico e formale potrebbe avere il sopravvento nei confronti di un dolore prepoetico, esistenziale, ultra letterario e dunque infinito, e non rappresentabile in termini semantici. A nostro avviso si riesce in questo modo a dare un senso a ciò che nella poesia pascoliana ha sempre rappresentato una difficoltà per i critici, per un verso, e per i lettori per un altro, come ancora una volta

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

cosa di vago, di aereo, di sfumato, più suggerito che detto. Neppure qui sono sfumate e vaghe le parole; che anzi hanno ciascuna significato definito e concreto[...] tutte sono ingiuste in quest'aria di mistero che sfuma l'una nell'altra e le fonde dentro un tessuto musicale" (136-137).

Anche in questa atmosfera che potrebbe conferire un tono unitario all'espressione pascoliana, peraltro rimangono zone non poetiche, là dove cioè " dove non c'è, questa sfumatura, questo alone, di là dalla parola e intorno alla parola, e la parola resta chiusa e legata nel suo senso crudo, e il poeta esce per un attimo dalla finzione; allora la finzione s'incrocia, e la parola apparisce rozza[...] e offende"(137). Quindi, nonostante l'intuizione di un valore estetico da percepire di là delle mere valenze linguistico- semantiche il V. conferma il giudizio estetico che vede nel P. limiti espressivi; ritorna il "frammentismo" che egli ravvisa " in quel suo farsi natura, in quel suo abbandonarsi, in quel suo mancato dominio, in quella sua povertà di centri razionali, il suo enunciare, e quindi il suo frammentismo, e cioè il suo stile, e i vizi e le virtù, e le ricchezze e i difetti, del suo stile"(139). Uno stile frammentato, dunque anche per il V., che pensavamo avesse invece superato il problema della discontinuità attribuita al P. come nota negativa, con quel senso della continuità di tono che avevamo visto più su. Si tratta per il V. di un poeta che è grande nell'abbandono e nella mimesi oggettivante:

> E' il poeta della propria solitudine. Canta per sé solo, Posizione questa di asceta, che rompe o almeno interrompe la tradizione del poeta profeta, E certo, se un poeta che natura ha così fatto, si lascia cogliere da lusinga, e alla sua natura fa violenza, poeta non è più: *per questo anche del Pascoli alcune e più poesie massime delle 'Odi' e degli 'Inni'.... sono caduche o cadute* (43).[101]

---

101 A noi interessa in particolare il Pascoli delle *Myricae*, e pensiamo che il V. abbia voluto pensare anche a questa raccolta nella sua annotazione di censura. Per il critico, che aveva conosciuto il P. di persona, l'arte del poeta era nell'abbandono e nella mimesi, là dove noi cerchiamo di vedere tutta l'arte del P. come espressione di una estetizzazione della creazione poetica in funzione di una condizione psicologica, come dicevamo, di cui il poeta è consapevole e per la quale il valore dell'abbandono e della mimesi rappresentava un pericolo estetico,, vale a dire una perdita del senso del reale in una sublimazione artistica Noi pensiamo che il Pascoli a volte si riprende da una sorta di sogno e appunto di abbandono, proprio da una sorta di dimenticanza, dalla "finzione" che propone il Valgimigli, si riscuota dall'incanto della poesia e nella poesia

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

Nel breve saggio "G.P. disintegratore della forma poetica italiana" di **Alfredo Schiaffini** (Fubini,1966) il valore frammentario della espressione pascoliana viene interpretato come incarnazione, per dir così, di una disintegrazione storica della forma tradizionale, come un momento innovativo e rivoluzionario quasi, per il quale appunto "ci spieghiamo[...] nella poesia del Pascoli, e non meno nella sua prosa, la disintegrazione della forma tradizionale: ossia il concepire per immagini isolate (il frammentismo, già individuato dal Croce), il periodo di frasi brevi a sobbalzi (senza indicazione di passaggi intermedi, di modi di sutura)". Si nota nello Schiaffini, come in altri critici del periodo post-bellico una consapevolezza critica della forma poetica intesa come valore rappresentativo e non solo come valore mediativo di un contenuto. La forma poetica pascoliana è dunque in sé stessa un risultato di un animo tormentato; questo ci potrebbe indicare il fatto che lo Schiaffini supera il limite critico fondato sul giudizio di valore contenutistico - tematico del prodotto poetico posto in essere dal P. ma la nostra impressione viene ridimensionata, subito :giacché se " alla musicalità tormentata convulsa dell'animo si intona nella poesia del Pascoli, un verso personalissimo, le cui peculiarità sono state sentite e determinate da una folta schiera di critici"(935) v'è anche da rilevare che "interessa subito indicare lo scadimento a prosa, come composizione e struttura, del verso pascoliano"(936).

Ci sembra brusco il passaggio dalla *"disintegrazione"* della forma tradizionale allo "scadimento", vale a dire da una considerazione di alto valore critico - estetico, nella quale si pronunciava un discorso teorico fondato sulla valenza estetica dello stile pascoliano, alla puntualizzazione di un aspetto formale moventesi da un postulato per il quale, a nostro avviso, la forma tradizionale rappresenta un punto di riferimento inalienabile. E lo Schiaffini riparla dello stile poetico del Pascoli, poco più in là, proponendo di nuovo, in

---

stessa spezzi codesto incanto per imprimervi lo stampo della sua intima consapevolezza del disincanto e della mancanza ultima di sublimità del reale.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

modo peraltro diverso, quella "disintegrazione" oggetto del suo studio: della quale mette in evidenza un esito estetico debole, dal momento che "il verso riesce infine franto nel suo intimo perché sono lasciati in abbandono gli accenti usati... Nessuna sorpresa che si sciolga anche l'organismo della strofa, sostituita da un labile succedersi di immagini, sensazioni, cose"(936). In questo caso lo Schiaffini si riferisce alla versificazione, che si disarticola nel P., che "subisce presto scosse e spostamenti, oltre al resto per via di una specialissima, ricca e tormentata punteggiatura"(ibid.) Si tratta di innovazione, crediamo, per lo S. anche se non ne siamo sicuri, perché non riusciamo a trovare una annotazione che ci illumini chiaramente in tal senso; il critico, poco più su, ha in realtà indicato il suo pensiero in tal senso osservando che "a principio fondamentale e rivoluzionario della poetica pascoliana sta il sentimento e la visione, o immagine delle cose particolari che si presentano l'una accanto all'altra e ciascuna con una sua vita e ragione"(934).

Lo stile pascoliano per lo S. nasce da una sorta di impressionismo, dunque originatesi nella musicalità particolare dell'animo pascoliano:

> Tutti questi procedimenti e altri ancora; quali *ripetizioni materiali della stessa parola, sospensioni, incisi,* l'avverbio forse e le particelle "sì" e "no", esclamazioni di dolore e piacere, di meraviglia o sdegno, modi avvedutissimi di interpungere disgiungendo e richiamando, rispondono (è evidente) alle sensazioni immediate del poeta che nota, contempla e coglie quelle cose e quei particolari[...] ma tali procedimenti secondano soprattutto una musicalità dell'animo perplessa, tormentata , convulsa (935).

La forma franta, la sua disintegrazione, vale a dire quell'aspetto che non sembra consentire all'espressione pascoliana di essere qualificata secondo i canoni della poesia tradizionale, proviene per lo S. da una disarmonia interiore, originaria, caratteristica dell'animo del poeta che mosso a fermare l'impressione piuttosto che a formarla in una visione poetica serena e sublimata. Siamo tornati al Croce, alla sua annotazione relativa alla non raggiunta armonia tra sentimento

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

e forma che egli giudicava come tipica di molti versi del P.[102] In effetti nella tormentata musicalità che lo Schiaffini postula noi troviamo una qualche rispondenza con la nostra ipotizzata "condizione franta" che per noi caratterizza lo stato d'animo del Pascoli, e tuttavia per noi codesta condizione agisce sulla poesia come fattore d'interferenza di cui il poeta è ben consapevole e non come elemento che sconosciuto a lui s'interpone tra una forma voluta e una forma subita.

Il voluminoso lavoro di **Giorgio Barberi-Squarotti** (1966) offre spunti assai interessanti ci pare, anche nei confronti della nostra posizione critica. Vi sono in particolare due capitoli che ci sembra possono fornirci elementi validi, cioè quello dedicato alla 'Interpretazione della simbologia pascoliana' e quello che tratta de 'Il rapporto fra parola e oggetto dal lessico alla metrica'. Nel primo lo Squarotti interpreta in modo quasi freudiano il valore delle ricorrenti immagini pascoliane -- gli uccelli, i fiori, le campane etc. -- riportandole ad una fondamentale matrice funerea, luttuosa, che nell'espressione tematico-simbolica egli riconduce alla evocazione del concetto pervasivo del "nido". Ci interessa il fatto che B.S. enuclei dall'espressione pascoliana una componente ossessiva, sorgente ed esprimentesi in una tematica non discorsiva o descrittiva ma rappresentativa di valori interiori, valori che lui intuisce come una regressione "verso uno stato prenatale, presso i familiari, i padri, le madri, in una condizione primordiale di esistenza prima del tempo, prima del ventre materno"(23) nella quale "l'angoscia delle cose si giustifica perché ci si trova al di là ormai di esse, nella "vera" realtà diminuita di vita, di memorie, di azione"(ibid.).

Non è estraneo alla nostra teoria questo assunto giacchè riporta il valore della "tematica" pascoliana ad un nucleo psicologico profondo e non già ad una mera disposizione descrittiva, o sentimentale ; il legame con le cose si trasforma

---

102 A noi interesserà analizzare la possibile soluzione al "problema Pascoli" che lo S. sembra proporre con quel suo riportare la sua poesia dalla forma esterna alla forma interna e viceversa, perché ciò avrebbe forse potuto essere ricondotto al nostro pensiero, per il quale l'espressione pascoliana discende da una intenzione estrinsecativa di natura obiettiva e tendente a dare alla forma poetica esterna un valore rappresentativo, concreto (non strettamente tematico, per comprenderci) tale da produrre nel fruitore una sensazione di perdita, di dissoluzione della sublimazione.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

in una significazione, che per il B.S. ha valore quasi simbolico, come ci conferma nel commentare 'L'allodola', nella quale "si ripete ancora, negli accenni al nido il tema fondamentale del Pascoli nella considerazione delle cose, il senso quasi angoscioso della loro chiusura in sé, della violenza, del male che sono l'avventura, la rottura, il rapporto"(33). Prevale per il B.S in Pascoli la sensazione dell'isolamento come simbolo di protezione, della chiusura come simbolo di sicurezza in una consapevolezza che l'apertura, la relazione siano fonte di distruzione dal momento che "la relazione è sempre dolore, morte, la conoscenza e l'avventura significano violazione, violenza"(33) Su questa base il B.S. interpreta d'altra parte il valore formale della poesia pascoliana, che egli vuole appunto come contrassegnato da una sorta di privatizzazione del linguaggio visto che "l'immagine che ritorna più frequentemente entro la poesia familiare del P. è quella della casa come "nido"... sotto il segno di quasi tribali miti, di un linguaggio privato, esclusivo"(10).

Linguaggio come segno del bisogno di isolamento e difesa, dunque ; questa concezione del linguaggio pascoliano strettamente commesso ad una visione interiore del mondo, non è unica nel corso della critica, come stiamo anche noi testimoniando, ma è elaborata, a nostro avviso, in modo interessante, dal B.S. , il quale attribuisce il valore di segno alla qualità espressiva che il P. pone in essere, e non già valore di mediazione linguistica. In tal senso il critico interpreta le forme del discorso pascoliano come specchi o attuazioni di forme psicologiche che tendono a isolare gli oggetti, a individuarli e a organizzarli in modo metarazionale ; riferendosi alla onomatopea ricorrente nelle poesie del P. il B.S. dice infatti :

> la trascrizione del grido animale risponde ogni volta alla necessità, da parte del Pascoli, di superare lo scarto fra i dati della realtà e le ragioni che li determinano: sono un tentativo di spiegazione oracolare, di cogliere la *struttura vera e profonda delle cose al di là della loro disorganizzazione di fronte agli sforzi della ragione fallita* (29).

Quindi il carattere particolare della poesia del P. proviene per il B.S., dal rapporto che il P. ha con il mondo, ed è segno di quel mondo, rivelandone,

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

proprio con la sua forma, la natura più intima poiché essa poesia " non è che l'ossessivo tentativo di cogliere per via di analogia, di onomatopeia, di musicalità, di forzatura di linguaggio e d'immagine, qualche voce perduta"(36). La poesia come mezzo dunque per conoscere e non per comunicare, mi sembra voglia dirci il B.S., come luogo di espressione e non come espressione di luogo, ci si consenta il giro di parole. Ci sembra, ed è interessante ai fini della nostra tesi, che il B.S. voglia interpretare la "singolarità" del senso del P. riportandola alla "singolarità", vale a dire alla unicità, all'isolamento caratterizzante il suo mondo segnato dall'esperienza violenta del male, e quindi angosciato di fronte alla disunione, intese istintivamente come portatrici di morte e di dolore. La poesia del P. è chiusa, oscura e franta, dunque, perché è dichiarazione di chiusura, oscurità, e frattura interna; così commentando una lirica (38):

> tutta la pagina resta assolta in un'atmosfera un po' eccitata e ambigua di fantasia dei sensi che non conoscono appagamento, che invadono la *stessa dimensione del lavoro poetico in una coscienza continuamente interrotta e in crisi della necessità di un oggetto concreto* per tutti gli slanci e i desideri, che urta ogni volta contro l'incapacità di relazione, di comportamento "sociale"(39).

Gli elementi che ci interessano dunque in questa prima parte del lavoro di B.S. sono da un lato il concetto di un mondo interiore pascoliano dominato dal senso dell'ossessione funebre, dal senso della morte, dall'altro il fatto che nella visione delle cose il Pascoli abbia un atteggiamento non discorsivo, né contemplativo, ma interpretativo e relazionale, vale a dire conoscitivo ed esistenziale , come diremmo oggi, e infine che la sua poesia non svolge un compito di spiegazione e di comunicazione ma assume un valore rappresentativo della personalità dell'autore attraverso la sua stessa forma, una forma che, media direttamente l'animo di lui, attraverso la "disposizione" sintattico linguistica dei temi e dei contenuti, e non attraverso la loro esposizione narrativa. Quindi il frazionamento linguistico, la disgregazione sintattica, la varietà lessicale, la variazione stilistica dunque, lo stile peculiare della poesia pascoliana trovano una giustificazione metatematica nel pensiero del B.S.

Il B.S. si rivolge a inquadrare il "problema" del linguaggio pascoliano prendendo in considerazione, in capitoli successivi, il dialogato, le precisioni

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

botaniche, ornitologiche, le onomatopee, il dialetto, in tutte queste forme ravvedendo una sorta di "progetto poetico" che sottostà alla espressione poetica del Pascoli, un progetto grazie al quale la narrazione, il fraseggiare consecutivo e razionale, il discorso esplicativo si frangono in una contiguità semantica, nella quale gli elementi non si collegano a formare una trama consequenziale che conduca ad un significato consequenziale, ma si accumulano invece, accostandosi gli uni agli altri come monadi ricche ciascuna di unità e singolarità rappresentativa. Ci interessa in tal senso rilevare che il B.S. attribuisce al linguaggio del Pascoli poeta una funzione che non è quella, come si diceva, mediativa tra significati e contenuto o tema ma è quella indicativa di una rappresentazione della forma interiore del parlante; riferendosi al dialogato nel corso del verso, così il B.S. arguisce:

> La successiva inserzione del dialogato[...] avrà ancor più il senso di una riduzione di ambito di comprensibilità e di comunicazione del discorso[...] istituirà più ampiamente quella *ricerca di un grado secondo*[...] *della lingua*[...] per ristabilire quel margine d'impossibilità di penetrare nelle cose che è insito nella stilizzazione pascoliana, per quel che si riferisce alla complessiva struttura linguistica(34).

Ci interessa questa valutazione delle forme linguistiche pascoliane come elementi di una intenzionalità poetica trascendente i valori consueti della comunicazione: sempre per 'Italy', infatti, il B.S. ci fa notare che:

> assistiamo qui a una sublimazione della lingua, attraverso il gergo italo-americano e il parlato: *la dissoluzione del livello comunicativo a favore della rottura*, non per una carica più intensa di realtà presente nelle parole scelte e inserite nel discorso poetico, ma per una diminuzione di peso, per una risoluzione del linguaggio in cifra(341-342).

La lingua dunque significa nella sua stessa forma, e nel suo uso, non perché conduce un ragionamento o svolge un contenuto, ma perché è appunto usata in modo consapevole al fine di provocare una situazione linguistica particolare. Questa osservazione, che non si discosta molto, anche se non coincide con la nostra ipotesi interpretativa è elaborata del B.S. in modo estensivo.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

Secondo lui il linguaggio pascoliano tende a una condizione di "pura cifra", vale a dire ad una condizione, ci par di capire, in cui il valore descrittivo semantico si sublima in un valore funzionale di isolamento e di ultra specificità, a raggiungere la massima rarefazione in un apparente e contrastante contesto di massimo realismo. Il contesto linguistico pascoliano porterebbe per il B.S. alla "istituzione di nuclei rilevati di non comunicazione, di pura simbologia, in un ambito di raffinamenti affidati[...] alla rottura dell'incomunicazione, della specificazione" (349-50). Si tratta per il B.S. di un processo di "concettualizzazione allusivo della lingua" (350), per il quale il Pascoli attua quel suo "progetto poetico" di cui parlavamo più su, e che qui viene esaminato ampiamente. Così viene anche inglobato in questa interpretazione anche quello che molti critici vedevano come sperimentazione, vale a dire come uso obiettivo e artificioso di elementi stilistici non tradizionali; viene inglobato per dimostrare che quell'uso tende ad una "riduzione semantica" della parola, ad una sua proposta di incomunicabilità riflesso poi, diciamo noi di quell'immagine del nido, dell'isolamento protetto che il B.S. postula come presente nell'io profondo del P.: "la sperimentazione lessicale del Pascoli" è infatti, osserva B.S., "per i gradi elevati della lingua, per una parola sempre meno comunicativa e diffusiva, in cui i segni della poeticità[...] rimangono affidati alla commistione raffinatamente sagace delle forme, degli elementi diversi in una costruzione policentrica, per accostamenti"(354-355).

La difficoltà dunque che il P. presenta ad una lettura colta o ad un approccio critico, quella difficoltà che vedevamo venir censurata come rapporto imperfetto tra ispirazione e mezzi espressivi ci sembra venir superata dal B.S. in questa lettura per la quale la "difficoltà" non è altro che un risultato di un'intenzione poetica che il P. attua conferendo all'elemento linguistico caratteristiche particolari di struttura. Noi ci aspetteremmo in realtà che il B.S. sviluppasse il suo discorso trovando una rappresentatività assoluta nel fatto linguistico pascoliano, ma ci sembra che questo non accada, se abbiamo

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

compreso bene ciò che egli ci dice più in là, quando parla del dialetto e della sua funzione nel verso pascoliano che è:

> non l'intenzione di trascrivere, nel verso, il ritmo di una concezione dialettale delle cose, cioè una raffigurazione di prospettive e di rapporti conoscitivi di un mondo dialettale, *ma la specificazione estrema di una lingua da rinnovare*, da includere, meglio, entro un alone di mistero, nel senso appunto già considerato in 'Italy' della non comunicatività totale.(336-337).

Si tratta, peraltro, non come vorremmo noi, di una rappresentazione dell'incomunicabilità, vale a dire quello che noi penseremmo riconducendo il nostro pensiero a quello del B.S. cioè il fatto che la parola usata dal P. è incomprensibile e difficile, oppure non qualificabile perché il P. stesso dà alla realtà codesto stesso valore di incomprensibilità e di difficoltà, si tratta invece di una "sperimentazione" ci pare di comprendere, nella quale il P. intende "rispondere piuttosto a un'uguale richiesta di invenzione di forme non comunicative, specifiche della lingua, nel cui repertorio segreto, misterioso, allusivo il P. cerca le sue avventure di gradi più perfetti, più allusivi, più vari rispetto a quella lingua media che, del resto... il P. largamente utilizza"(362-363). Siamo di fronte a una ricerca di repertorio segreto, per il B.S, vale a dire di forme linguistiche che rappresentino, crediamo noi, valori semantici riservati, non, come vorremmo, valori funzionali tendenti alla costruzione della sensazione di riservatezza, o unicità. Quindi ci pare che il B.S. nella sua teorizzazione proponga la "diversità" del P. come derivante da un'esigenza che il P. ha di attuare una particolare ricerca linguistica. E' tuttavia interessante notare come il B.S. affronta il discorso delle peculiarità lessicali del P. prevenienti ad esempio dall'uso che egli fa della terminologia botanica e ornitologica, per la quale tanta perplessità il poeta di San Mauro ha suscitato nei critici. Si tratta infatti per il B.S. di una "forma di mascherato tecnicismo che è nella botanica e nella tecnologia

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

minuziosamente determinate -- almeno, sul piano intenzionale--[...] in funzione di capovolgimento di tradizionali angolazioni degli oggetti"(364).[103]

Per il B.S. si tratta in effetti di ricerca linguistica che tende ad escludere, a isolare, dal momento che "anche la particolarità botanica e ornitologica del Pascoli apre, in sostanza, una frattura nella diffusione comunicativa della lingua, sperimenta un livello di lingua "autre", non semanticamente onnipartecipabile"(367); quindi P. opera, è vero, una "frattura", ma è una "frattura" intesa ad agire non al livello di poetica ma al livello di qualità espressiva, di scelta lessicale insomma; anche nelle "onomatopee" il B.S. intravede una ricerca linguistica giacché: "le onomatopee pascoliane: che costituiscono l'esempio più clamoroso di linguaggio particolarissimo, tribale al limite estremo della comunicazione puntiforme dell'esclusivo ambito familiare, del "nido", sono la lingua dell'intesa segreta, la cifra assoluta, al di fuori di ogni partecipabilità"(367).

In effetti il B.S. propone una soluzione più avanzata, e di interesse per la nostra teoria, quando interpreta la ricerca pascoliana di linguaggi specifici, particolari, come dipendenti da una funzione di messaggio:

> *L'onomatopea, che conclude e sigla l'inclusività sempre più in sé ritratta del discorso con l'elemento più lontano della comprensione logica*, più allentato quanto a chiarezza semantica, più problematico, quindi , bene in rapporto con la funzione di messaggio che la parola rara e diversa così assume(368)

La diversità linguistica del P. è dunque, per il B.S., un valore positivo, che si propone come una sperimentazione che tende peraltro "a un diverso grado di diminuita semanticità come allentamento di comunicazione ottenuto attraverso la precisa invenzione linguistica, il discorso tribale, chiuso, indipendentemente dal

---

103 Per noi questi elementi di rottura con la tradizione avranno un valore funzionale, vale a dire saranno essi stessi rappresentativi della rottura che il P. avverte nei confronti del "poetico" crociano come dicevamo, visto come una forma di elusione, di evasione dal reale, un reale che Pascoli, a nostro avviso, vede come fissazione e ripetizione, e come individuazione del presente, in una ostensione della cosa nella sua cruda, o intera, inevitabile necessità, richiamo, dicevamo, dell'assenza, e assoluta incoscienza del dolore per quell'assenza.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

grado sociologico da cui derivano i vari materiali linguistici assunti"(368). Quello che interessa notare nello studio del B.S. è che la poesia del P., nelle manifestazioni che hanno da sempre provocato reazioni nel lettore o nel critico spesso di perplessità, viene ad assumere una caratteristica di intenzionalità che va ben oltre la mera applicazione di canoni estetici, essendo diretta ad esercitare una forza trasformatrice sulla sensibilità attraverso la diversificazione del mezzo linguistico.[104] In realtà il B.S. propone una interpretazione che si accosta in qualche modo, anche se non in modo coincidente, alla nostra posizione critica, giacchè anche per lui la qualità linguistica del verso pascoliano conduce ad un valore non connesso direttamente con i significati discorsivi degli elementi lessicali impiegati dal poeta, ma è invece indotto dalla loro disposizione strategica o dalla loro natura che viene a diversificare la sensazione; nel commentare la lirica 'Uccellino del freddo', il critico osserva in tal senso che "l'intento non è di rendere un suono ancora di un mattino invernale, in una dissoluzione sonora della parola, ma di trasformare un evento normale, abituale, infinite volte sperimentato e conosciuto, in un momento improvvisamente mutato, diverso, deformato, inquietante quindi"(370-371).

Quindi il P. tenderebbe per il B.S. ad una "enigmatizzazione del linguaggio medio", e ad una azione di impatto nei confronti del lettore, un impatto, che chiama "esito di shock"(369), connesso d'altra parte all'intento di "rompere la comunicatività consueta delle cose, istituendo un grado secondo di dichiarazione"(371). Per il B.S. il Pascoli comunica, attraverso le sue diversificazioni linguistiche, messaggi relativi allo stato d'animo dell'angoscia, prodotto dalla enigmatizzazione delle forme semantiche, e allo stato d'animo del desiderio di isolamento e di protezione, il mito del "nido, attraverso la dissoluzione della "partecipabilità" dei significati e della loro connessione

---

104 Ci interessa, lo ripetiamo, questo accostamento alla poetica pascoliana, poiché anche per noi, per diversi motivi d'impostazione teorica peraltro, il Pascoli attuerà un progetto nella sua poesia—*Myricae* -- inteso, a nostro modo di vedere, a fornire una rappresentazione formale della sua condizione psicologica di fondo, vale a dire della frattura e della perdita.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

narrativa.[105] In sostanza il P., agli occhi del B.S, vorrebbe produrre un "capovolgimento del consueto rapporto celebrativo entro l'inquietudine, la domanda funebre, l'angoscia, che proprio dall'inclusività enigmatica della lingua riceve le prime disposizioni interne di diversificazione"(374), un capovolgimento che si attua sì in una "plurisperimentazione" (378) linguistica, ma finalizzata peraltro ad una realizzazione di valore simbolico e non meramente formale in quanto che:

> gli elementi di diretta derivazione classica, come altrove i tecnicismi botanici e ornitologici, o le forme dialettali o i gerghi, le onomatopee, costituiscono, sì, i segni di un *plurilinguismo decisamente in rottura con la comunicazione generale della lingua comune*, ma non per una presenza di coscienza della verticalità della lingua, bensì per un desiderio di affidare le indicazioni dell'angoscia, della negazione, immediatamente all'inizio, ai segni evidenti e più clamorosi della lingua (ibid.).

In sostanza il P. crea una serie di unità della comunicazione e con queste unità egli produce il valore simbolico di un'enigmaticità del reale, in cui prevalgono gli aspetti dell'angoscia e del mistero. Il P. isola l'espressione, la rende singolare, fino a renderla fonte di mistero, e il mistero è anche per il B.S. uno degli elementi mistici, originari, della poetica pascoliana. Ci interessa d'altra parte questo approccio all'espressione del P. movente dalla concezione di una forma riconducibile alla funzione di "segno", come spesso ci dice il B.S., e tuttavia, come già osservavamo, mentre per lui il valore ultimo della poesia del P. è quello simbolico, vale a dire di una tematica di grado secondo, se così si può chiamare, per noi quel valore è nella affermazione, tramite la diversificazione dei livelli poetici, di una realtà che prevale sulla poeticizzazione, e che non può

---

105 Questo desiderio di sconnettere l'elemento discorsivo, cui il B.S. si riferisce, è in qualche modo non dissimile, da quell'esigenza che noi postuliamo nel P. di non sottostare alla "bellezza" dell'immagine proveniente dalla consuetudine estetica e dal valore sublimante del trasporto poetico; per noi tuttavia non si tratta di un'esigenza che nasce, come vuole il B.S. da una presenza "tematica" anche se profondissima, riconducibile appunto all'idea del "nido", ma piuttosto a un'esigenza pretematica, risalente ad una visione generale della realtà, ad una posizione di giudizio quasi della realtà, un giudizio elemento attivo, eticizzante, per noi, e non passivo, freudianamente coperto da strati di indicibilità, come vuole, ci sembra, il B.S.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

essere sublimata attraverso l'idealizzazione tematica, sia pur dei temi più angosciosi o dolorosi.[106]

Con **Mario Bellina** (1967) siamo ricondotti ad una posizione critica tradizionale nella quale il frammentario pascoliano viene sì messo in evidenza ma viene poi sussunto in una concezione per la quale tutto l'aspetto innovativo, o non tradizionale, o anche provocatore di perplessità, si deve ricondurre alla teoria estetica che lo stesso P. formulò nel 'Fanciullino' (Pascoli,1920). Riappare con il Bellina, d'altra parte, il fatto della difficoltà della lettura del Pascoli; per lui infatti "il P. è un poeta difficile, la sua poesia sfugge talvolta anche a chi crede di averne penetrato il senso più recondito"(6), la difficoltà risiede peraltro nella complessità tematica della poesia pascoliana, che in fondo nasce dalla presenza di una poetica cui il Pascoli stesso si rifà, vale a dire alla poetica del 'fanciullino'. Il tema fondamentale del Bellina è dunque quello che la forma poetica del P. è una derivazione di una auscultazione da parte del poeta, con conseguente trascrizione dei moti e delle impressioni del fanciullo che era in lui, per la qual cosa "in genere [...] il "fanciullino" era sempre vivo nel Pascoli ed egli ne ascoltava la voce; ne deriva ciò che nella sua arte appare frammentario, slegato, impressionistico, ma non perciò meno poetico"(31) Ci interessano queste annotazioni, pur nella loro superficialità e nella loro mancanza di elaborazione, perché a noi pare che nel rapporto con la poetica del 'Fanciullino' e nel rapporto con il "fanciullino", ci siano delle specificazioni critiche da formulare, anche nella prospettiva della nostra tesi.

Intanto dobbiamo dire che la teoria del 'Fanciullino' venne dopo la scrittura di gran parte delle *Myricae*, per la qualcosa dovremmo anche pensare che prima della teoria vi fu la pratica e in questo senso forse fu la teoria a essere

---

106 Ci interessa d'altra parte questo approccio all'espressione del P. movente dalla concezione di una forma riconducibile alla funzione di "segno", come spesso ci dice il B.S., e tuttavia, come già osservavamo, mentre per lui il valore ultimo della poesia del P. è quello simbolico, vale a dire di una tematica di grado secondo, se così si può chiamare, per noi quel valore è nella affermazione, tramite la diversificazione dei livelli poetici, di una realtà che prevale sulla poeticizzazione, e che non può essere sublimata attraverso l'idealizzazione tematica, sia pur dei temi più angosciosi o dolorosi. Per noi il senso di perdita che condiziona intellettualmente e sentimentalmente il P. non si risolve nella mitizzazione del "modo", come

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

influenzata dalla pratica piuttosto che l'inverso. Tuttavia quello che ci appare importante rilevare è che il "fanciullino" postulato dal P. istituisce a nostro avviso un rapporto con le cose, o meglio con la poesia, e non costituisce esso stesso la poesia. Ci appare un rapporto problematico in sostanza, foriero di quella complessità caratteristica della poesia del P., come anche il Bellina ribadisce, giacché a nostro avviso pone in essere due momenti poetici : il primo determinato dalla impressione elementare, poeticizzante, tipica della percezione che si attribuisce al fanciullo abitatore dell'animo del poeta, l'altro prodotto da una revisione di codesta percezione, vista nel suo livello primitivo e quindi elaborata e confermata al livello di una consapevole intenzione rappresentativa.[107]

Le osservazioni di **Gianfranco Contini** (1968), formulate nel 1955, segnano un momento importante nell'ambito dell'esegesi della poesia pascoliana indicando una strada critica assai innovativa che avrebbe segnato un punto fermo per la lettura successiva e per l'interpretazione. Quasi tutti gli studiosi che sono venuti cronologicamente dopo il Contini hanno in effetti dovuto tenere conto delle sue intuizioni; noi, avendo seguito il criterio di analizzare le opere critiche conformemente al criterio della susseguenza bibliografica, esaminiamo la sua interpretazione a questo punto anche se ad esempio già il Barberi Squarotti del quale abbiamo parlato estesamente più su, fa non poche volte riferimento a questa per dar risalto, o per approfondire alcune sue proprie osservazioni. Le osservazioni del Contini sono di particolare interesse per noi perché esse si volgono ad esaminare la poesia del Pascoli prendendo come punto di partenza la

---

invece pensa il B.S., ma nella negazione della sublimazione, e nella rappresentazione formale di codesta negazione attraverso una banalizzazione dell'ispirazione e delle forme estrinsecatrici di codesta ispirazione.

107 Per noi il P., come abbiamo già avuto occasione di accennare, in ispecie in *Myricae*, rende significativo il suo senso della disarmonia, e del lutto attraverso la formalizzazione della caduta, della frattura, dell'interruzione, nel fatto linguistico, mediante la distruzione e l'abbassamento del livello poetico, attraverso la proposta del "bathos" linguistico-tematico, intesa a rappresentare il suo stato d'animo dominato, consapevolmente, dalla sensazione della perdita e della ferita. Il "fanciullino", se così stanno le cose, non può essere il quel "bathos" giacchè esso è il risultato di un'operazione estetica cosciente, e il "fanciullino" si realizza invece, per sua stessa natura, attraverso modi estetici espressivi immediati, in cui il "bathos", se c'è, non può essere innestato su di una "poetica", ma deve essere invece "bathos" vero e proprio, cioè puerilità, imperizia, impressione, superficialità, insomma il "bathos" che tanto dispiaceva al Croce. Svilupperemo questo problema in seguito quando ci dedicheremo interamente alla dimostrazione della nostra tesi partendo dall'analisi di quelle poesie delle *Myricae* che rappresentano per noi esempi validi.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

sua lingua e interpretando le variazioni che codesta lingua presenta rispetto ad una norma consolidata dalla tradizione come fatti rivelatori di una condizione psicologica particolare del poeta rispetto alla realtà; e non più come varianti rivelatori di una carenza di adeguamento allo "stile poetico" prescritto, o prevedibile, oppure ad una imperfezione riconducibile a difetto di ispirazione, come sembrava voler dire il Croce.

Il Contini introduce l'idea che il P. adoperi lingue speciali, che vanno oltre i limiti della norma dal momento che "risulta evidente che il P. o trascende il modulo di lingua che ci è noto dalla tradizione letteraria o resta al di qua: a ogni modo si tratti di una poesia... translinguistica, si tratti di una poesia cislinguistica, siamo di fronte a un fenomeno che esorbita dalla norma"(LXVI). Quello che interessa notare è che il Contini, per la prima volta in modo chiaro, nella storia della critica pascoliana, sostiene che il fatto linguistico pascoliano ha un valore funzionale, oppure, se vogliamo, ha una valenza intenzionale, cioè rivela una disposizione rappresentativa nel suo stesso variare, e non è invece il frutto di una ricerca di normatività cui è seguito un esito non perfetto. Così anche l' "animus", o quello che forse il Croce e altri chiamavano lo "stato d'animo", per il Contini si rivela in queste variazioni, nelle quali egli vede sì quell'inquietudine che tanti altri prima di lui avevano intuito, ma la riconduce ad un valore interiore ricco di rapporti e sintomo di una situazione esistenziale caratteristica di un poeta figlio del suo tempo e specchio del suo tempo:

> Quando si usa un linguaggio normale, vuol dire che dell'universo si ha un'idea sicura e precisa, che si crede in un mondo certo, ontologicamente molto ben delineato, in un mondo gerarchizzato dove i rapporti stessi tra l'io e il non-io, tra l'uomo e il cosmo sono determinati, hanno limiti esatti, delle frontiere precognite. *Le eccezioni alla norma significheranno allora che il rapporto fra l'io e il mondo in Pascoli è un rapporto critico non più tradizionale.* E' caduta quella certezza assistita di logica che caratterizzava la nostra letteratura fino a tutto il primo romanticismo (LXVIII).

Il merito del Contini è dunque quello di aver da un lato identificato gli elementi formali della lingua usata dal P. caratterizzandoli, secondo la loro "deviazione" dalla norma e di averli poi considerati come dimostrazione,

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

conseguenza, significato, di un valore critico, di una crisi , che lui riconduce a campi conoscitivi, o a quello che potremmo più genericamente classificare come fede o certezze, e che interiorizza e allo stesso tempo estende a valore critico di un'epoca.[108] Nella posizione del Contini, pur non rilevandosi un valore funzionale del tipo postulato da noi della variazione stilistica, si mettono in evidenza i valori metasintattici, metagrammaticali, e metasemantici dell'espressione linguistica pascoliana nella quale il Poeta ha in sostanza:

> cercato di sopprimere una frontiera che, se non era proprio quella tra musica e poesia, era la frontiera sua parente fra la grammaticalità della lingua e l'evocatività della lingua[...] *ha annullato*[...] *il confine tra melodicità e icasticità, cioè tra fluido corrente, continuità del discorso, ed immagini isolate autosufficienti. In una parola egli ha rotto la frontiera tra determinato e indeterminato*(LXXV).

Quello che interessa noi, ci sembra, in particolare, accanto alla messa in evidenza delle risultanze di un programma linguistico che il Contini enuclea nel contesto espressivo del Pascoli, è il fatto che egli veda nel lavoro poetico di quest'ultimo una volontà poetica, una intuizione estetica nella quale si concentrano, giustificandosi, e prendendo valore estetico dunque, tutte le diversità, le "deviazioni" stilistiche che tanto avevano reso perplessi i critici, a cominciare dal Croce. A noi interessa ancora e in particolare una serie di considerazioni che il Contini propone in merito al "tono":

> Se si bada al tono, si ottengono risultati più vistosi e di portata più generale. La citazione che vorrei sottoporvi ora non è ricavata dal P. edito, ma dal P. postumo pubblicato da Mariù ed è contenuta in una poesia del 1886. Qui il gioco è molto più delicato, perché più tardi il P. sarebbe venuto alternando questi suoi *dislivelli interni la cui sostanza pure permane anche nel poeta maturo.* Pensate dunque all'attacco di 'Ida' ?
>
> Al suo passare le scarabattole
> fremono e i bricchi lustranti squillano
> e la gran padella
> col buon paiòl favella

---

108 La nostra tesi, come abbiamo più volte ripetuto, si fonda sulla considerazione che il P. agisca nell'ambito della composizione influendo programmaticamente sui livelli estetici dello stile, vale a dire variando i toni in modo tale da produrre in numerosi casi una sorta di rottura delle aspettative, una sorta di spezzatura del "sublime", o del "poetico", di tipo crociano, per rappresentare quella rottura che si era in lui impressa indelebilmente, trasformandosi in concezione, in "modus pensandi", in seguito alla perdita concreta del padre.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

> inizio aristocratico e solenne che finisce nel *corrente e nel popolaresco*[...] Le "scarabattole" si collocano proprio in quella posizione vistosa a fin di verso dove si dovrebbero accusare ed esaltare gli elementi illustrati (LXXIII).

Abbiamo riportato questo brano per esteso perché nell'ambito della nostra tesi noi siamo estremamente interessati alla interpretazione che il Contini propone a giustificazione del fatto linguistico "deviante" dal Pascoli; infatti per il C. l'impiego della parola "scarabattole" è indicativo di un programma metasemantico giacché " La pseudo alcaica di Pascoli mette in evidenza delle "scarabattole", e gli oggetti che allinea e celebra sono bricchi lustranti, una padella, un paiolo" mentre "allo schema barbaro, secondo la tradizione[...] si dovrebbe associare un contenuto illustre; e qui al contrario si associa un contenuto estremamente frugale e che accentua, vorrei dire programmaticamente, magari insolentemente, la propria modestia"(LXXIV). La proposta di toni "programmaticamente" adattati ad assolvere ad una funzione di rottura mi sembra sia di grande interesse per noi, nella prospettiva cioè di quel nostro pensiero che vuole ricondurre le banalizzazioni, le discese di tono, la perdita di elevazione ad un valore funzionale che noi riteniamo voluto dal Pascoli per rappresentare la sua intima coscienza di un vissuto distruttore della "poesia", o del senso poetico della realtà. Quello che ancor più poi ci interessa, sempre ai fini della ricerca della consistenza con la nostra linea di pensiero è il riferimento che il Contini fa a quel "doppio settore sublime e depresso" che il Petrini aveva già individuato e preso in prestito da una osservazione del Flaubert, e aveva ricondotto alla poetica del Pascoli, come il Contini stesso ci conferma :

> Il Petrini imposta il problema della poetica pascoliana, e mette in relazione codesta poetica nel doppio settore, sublime e depresso, con una pagina affine del Flaubert; anche l'autore di 'Salanmbo' e della 'Bovary' riconosce l'opposizione a un *sublime d'en haut* di un *sublime d'en bas*. Ebbene, appartiene pure a Pascoli di giocare contemporaneamente su queste due scacchiere, di perseguire il vero, il peregrino, l'inventato, nei due sensi: *preziosismo bivalente, parnassianismo nell'illustre o nel nuovo da un lato e parnassianismo nel subumano dall'altro* (LXXXIV-LXXXV) .

Il "sublime e il depresso" cui si riferisce il C., ci sembra, viene interpretato come una forma del "preziosismo" linguistico cui il P. tende, per il

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

C. al fine di costituirsi una struttura stilistica tutta sua, personale, diremmo che ha come intento formale, sempre per il C., una sorta di "impressionismo linguistico" (XLV) ; si tratta di un intento che porta dunque il C. a trovare una giustificazione a quella discontinuità che anche lui non può non notare nella espressione pascoliana, e che riconduce in modo assai interessante ad una sorta di sperimentazione dei toni poetici rilevando che:

> l'aspetto della pagina pascoliana sembra discontinuo: ma discontinui questi elementi erano già: nella cultura pascoliana: Pascoli li ha fusi o li ha giustapposti nella sua pagina con *un'intenzione estremamente definita, che è quella precisamente di costituirsi quasi una sorta di enciclopedia tonale* da rompere la prigionia del tono, del genere, dell'arte determinata (XCVII).[109]

Ci pare d'altra parte assai opportuno riportare qui le parole dello stesso Contini circa il giudizio di Croce sul Pascoli, a conclusione del profondo saggio che abbiamo esaminato, là dove cioè il Contini produce un'implicita revisione di tutta la tradizione crociana relativa al Poeta di San Mauro impostando il concetto di una sua nuova poetica che appunto il Croce non poté comprendere ma che

---

109 Nella prospettiva della nostra tesi queste osservazioni in merito al "tono" risultano di particolare importanza, giacché e proprio alle variazioni di tono che il nostro discorso si rivolge, per valutarne il valore poetico, per noi derivante da un'intenzione del Pascoli di dare alle variazioni un significato metasintattico, o metasemantico perfino, per il quale esse vengono a rappresentare una sorta di fratturazione, se ci si consente il termine qui, della linea poetica poeticizzante nel senso dell'elevazione ; una fratturazione, una rottura nella quale si rende forma poetica il valore non sublimante dell'evento esistenziale: la "discontinuità", che il C. rileva nella produzione del P. e che interpreta (vedi sopra) come risultato di fusione e combinazione di toni. viste come operazioni che hanno luogo al momento della composizione, quella discontinuità, si diceva per noi è invece una rappresentazione programmatica e visiva, si potrebbe dire, del valore etico, che si accennava più su, che il P. a nostro avviso, in particolare nelle *Myricae* si propone di drammatizzare, vale a dire il valore della perdita e del lutto, un valore esistenziale che piuttosto che nella tematica il P., a nostro avviso volle trasfondere in quella che noi vogliamo chiamare poetica. Ma ritorneremo a parlare del Contini in modo più esteso quando approfondiremo il nostro discorso sulla natura delle variazioni del P., vale a dire ci soffermeremo a spiegare la nostra tesi; per le intuizioni del Contini dobbiamo certo confermare che con lui la linea critica nei confronti del Pascoli, subisce un assestamento definitivo a favore di una comprensione del valore funzionale del suo verso e quindi di un superamento di quelle limitazioni teoriche che l'interpretazione crociana aveva imposto alla lettura del poeta di *Myricae*: anche questo ci interessa, come è ovvio, perché noi, per dare corpo alla nostra tesi, vale a dire per trovare la via alla risoluzione del "problema Pascoli", eravamo partiti da una disamina delle "impressioni" crociane e ci eravamo ripromessi di rivederle poi in seguito, alla luce anche di tutta la critica successiva che noi abbiamo potuto studiare, per dare di esse una collocazione storica, e programmatica, e togliendo ad esse dunque la valenza determinativa che a lungo sembrano aver avuto.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

per assurdo può essere compresa proprio attraverso la sua estetica. Annota il Contini infatti :

> Se il Croce giudica Pascoli secondo una poetica che non gli è pertinente, e se quindi la *poetica crociana non è affatto idonea a dar ragione di Pascoli*, è un caso spiritosamente istruttivo che, quasi per una sorta di automatico risarcimento o vendetta, la sua estetica sia tuttavia la più capace di riconoscere e giustificare la posizione conoscitiva di questo autore (XCVIII).

La revisione del giudizio del Croce, che peraltro si è venuta maturando sin dal momento in cui questo era apparso, giunge con il Contini ad un punto di consapevolezza estremamente avanzata e anche per noi--che dovremo in effetti, approfondire codesta revisione-- quello che dice Contini rappresenta un punto di riferimento di notevole importanza. Rimandiamo tuttavia il nostro discorso a un momento successivo, per proseguire adesso nell'analisi di quello che i critici hanno voluto dirci in merito ai punti problematici pascoliani che costituiscono il nucleo centrale della nostra ricerca.

Lo studio di **Sergio Antonielli** (1968) seppur non profondo, ci può dare alcuni spunti d'interesse, anche nell'ottica della nostra tesi; a lui appare molto importante infatti la componente del sentimento della morte, nell'ispirazione e nell'espressione pascoliana in considerazione del fatto che è "costante, il sentimento della morte, non in quanto presente in ogni componimento del Pascoli, ma in quanto alla radice della sua personalità, scoperta magari nei tratti meno sorvegliati; e tanto forte da far sì che qualunque stato d'animo gli stia di fronte in funzione, contrario se lieto, aderente se triste"(31) [110] e il senso della morte servirà al Pascoli per accogliere la vita, superstite, con senso di stupore; è un sentimento che "si può tenere presente se vogliamo giustificare

---

110 A noi questa evidenziazione del fatto luttuoso, in particolare visto come "radice della personalità", risulta pieno di significato perché viene a coincidere con quanto noi pensiamo circa la qualità dell'ispirazione pascoliana, caratterizzata per noi appunto da una condizione psicologica segnata dalla rottura, dalla perdita, dalla distruzione dell'armonia affettiva e quindi marcata dall'avvento della morte; e da questo segno originario nascerà, per noi, quella poetica che darà luogo a quelle che sono state viste come variazioni di tono, discese stilistiche, a quel "bathos", che giustificheremo appunto vedendolo come intenzionale segnale, o significazione del valore etico della realtà.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

l'atteggiamento dell'uomo di fronte alla vita, poiché tali accidenti hanno inciso in lui come potrebbero in chiunque abbia una sensibilità morale e affettiva....tanto che lo spettacolo della morte era divenuto familiare, normale realtà, attraverso l'abitudine" condizionandolo al punto di dargli "un senso acuto della precarietà di ogni manifestazione umana, un senso di meraviglia per la vita, come fosse un incidente nel quadro della morte, una cosa strana"(33).[111] Per l' Antonielli la morte è un pensiero costante nel P. per il quale l'attimo di distrazione e di serenità verrà spesso ad ammantarsi di un velo, ma si tratta di un "velo" tematico ci sembra giacché "sempre avremo un Pascoli lieto, o almeno distratto e sereno, se egli si fermerà al primo momento dettato dalla natura bella: non appena però egli penetri la veste delle cose, la realtà che per lui è l'unica, apparirà, costantemente, in un perpetuo autunno"(31) Là dove per noi il lutto del P., come si è già detto, ha un valore "bathico" , se ci si consente il termine, cioè esercita un'influenza sull'andamento stilistico delle sue composizioni provocando in esse una intenzionale deformazione formale, non intesa a costituire una struttura semantica polirappresentativa , ma piuttosto a dare una sorta di segno strutturale inteso a significare la non realtà della distrazione, o sublimazione estetica.

Per l'A. insomma il senso della morte porta il P. alla meraviglia, allo stupore per la vita, nonché all'avvertimento del mistero che la realtà della morte fa nascere; il P. convive con la morte, secondo l'A. e questo convivere costituirebbe la trama di moltissime espressioni di lui;[112] l'esperienza del dolore nel P. costituisce una specie di convalescenza per il suo animo, che non è guarito:

---

111 Secondo quanto pensiamo noi le cose rappresentano per il P. una sorta di richiamo all'esistenza, che si contrappone al richiamo dell'assenza, anzi lo complementa, giacché lo rende evidente; per noi esiste nel P. una sorta di consapevolezza di cadere nell'oblio del dolore, proprio attraverso lo stupore, o meglio, il poetico della vita, ed è una consapevolezza che, come vedremo, fa sì che il poeta si ritragga dal piacere del bello, del poetico sublimante, dell'astrazione, per richiamarsi alla più semplice essenza di ciò che è, molto probabilmente, sosteniamo noi, per ricondursi alla concretezza del vissuto, alla materialità del consueto, e alla conseguente impressionante vitalità di esso cui si contrappone la impressionante non realtà, non vitalità, non palpabilità del non presente.

112 Questo non è in linea con quello che pensiamo noi, giacché per noi non avviene, come invece sostiene l'A., il fatto che il P. viva nel senso della morte, come mistero, e si stupisca della vita come elemento che non è comprensibile, per noi è vero invece che il P. veda nel sopravvivere delle cose, e quindi nella vita un richiamo a quel non sopravvivere, a quel venir meno di ciò che più aveva caro, e quindi un richiamo dolorosissimo all'assenza, irrecuperabile, nonché un senso di pericolo (e questo è per noi di massimo rilievo,

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

> Il suo stato d'animo [...]potremmo chiamarlo di convalescente, di un convalescente che dopo una malattia mortale provi l'impressione di nascere una seconda volta....e come la convalescenza non è che una fase della malattia, *così nel P. il dolore passato sopravvive nello stupore nuovo*:
> Nulla è più soave,
> Dio, che la fine del dolor; ma molto
> duole obliarlo: ché gettare è grave
> il fior che solo odora quando è colto (52-53).

A noi interessa molto, e lo svilupperemo al momento opportuno, questo richiamo poetico al dolore dell'oblio del dolore, giacché ci pare che a questo gioco psicologico si rifaccia il piano estetico, metatematico dell'opera pascoliana-- ci riferiamo sempre alle liriche delle *Myricae* in particolare. L'A. non sembra d'altra parte voler seguire la nostra linea di pensiero, anzi ci sembra che poi, nel prosieguo del suo studio, si concentri sull'analisi della validità estetica delle diverse espressioni pascoliane ricadendo sovente nel discorso che era stato impostato dal Croce, inteso a valutare il "bello" e il "brutto" nel verso del P., prendendo le mosse soprattutto dal gusto del lettore, e dall'impressione che quel verso provoca in lui. E rivengono in superficie le osservazioni circa il "frammentismo" pascoliano, la disarmonia tra ispirazione e composizione, di richiamo crociano senza dubbio, ma che l'A. fa sua descrivendola però come "mancata coincidenza in un tempo ideale fra comporre e scrivere, dovuta ad un'eccessiva maturazione nella vita di una situazione che era già pronta per essere trasferita nei beati regni della poesia"(58) additando nel poetare pascoliano una sorta di sfasatura tra ispirazione ed esperienza esistenziale, una sfasatura che "spiega la felicità di tanti attacchi pascoliani, tradita poi dai versi che seguono gradatamente spegnendosi"(ibid.). In realtà l'A. al concetto di "frammentismo" per cui il P. viene censurato preferisce il più positivo concetto di "poesia dell'istante" e rivaluta dunque il fatto estetico del poeta delle *Myricae* precisando che "tale insistere del P. su un proprio attimo di poesia, e riprenderlo,

---

nell'ambito della nostra posizione critica) davanti all'eventualità di una perdita di quella consapevolezza dell'assenza, della quale invece il P., secondo noi, volle, almeno nelle *Myricae* celebrare la presenza e l'attualità. Il Pascoli, per noi, non voleva perdersi nel poetico, non voleva trovare nell'esteticamente elevato l'oblio che può dare l'immagine sublimante e universalizzante, la metafora che collega e trasferisce il

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

e farne a freddo le varianti, è divenuto fra l'altro uno dei principali documenti per l'accusa di "frammentismo"[...]se "frammentismo" vuol significare poesia dell'istante, immagine legata a un certo tempo, presente, allora è ciò che anche noi pensiamo di questo Pascoli"(59).

A noi interessa questo reiterare il concetto di frammentarietà, perché proprio ci siamo ripromessi di studiare in questo capitolo le diverse posizioni dei critici, nei confronti della espressione pascoliana, in particolare rispetto alla forma , o allo stile, vale a dire rispetto al momento della concretizzazione, e della estrinsecazione, secondo la classificazione crociana. Anche per l'A. vi sono d'altra parte momenti di caduta, e l'abbiamo già registrato poco più su; anzi l'Antonelli indugia a lungo su questi momenti e, riassumendo, ad un certo punto osserva che "quando l'alto equilibrio manca e abbiamo una confessione poetica resa con un ritmo esterno, allora anche il mezzo tecnico è brutto, inadatto, perché tutto il resto anche è brutto ; e resta inerte figura di grammatica o manuale di "stilistica", assolutamente incapace di agire in zone più profonde"(63). Riappaiono, come già si osservava, il "brutto" e il "bello", dunque quelle considerazioni di valore tematico-formale che avevano caratterizzato l'approccio crociano alla poesia del P.; ritorna in effetti quella osservazione tipicamente crociana estetica che caratterizza la sintesi artistica, eppure l'A. vuole riabilitare anche il "frammentismo", non solo con quella teoria della "poesia dell'istante", che riportavamo più su, ma anche proponendo una differenziazione tra "aspetto" esteriore e significato profondo, nella lettura delle espressioni del Pascoli dal momento che per lui "il fatto fondamentale è[...], che l'aspetto trito e frammentario del Pascoli, vale in superficie, piuttosto, come apparenza grammaticale, e non regge ad un esame approfondito."

Non ci sembra tuttavia che questa soluzione porti lontano, perché l'A. per l'appunto lui stesso parla di una qualità che egli ravvisa in alcune poesie del P. dove codesta qualità è piena, mentre in altre, che non sarebbero poche, quella

---

valore del concreto, voleva, piuttosto ricordare, ricordare la ferita, ma non agendo sul contesto tematico, quanto piuttosto incidendo sul tono del contesto, rendendolo fratto, rotto, non uniforme, spesso dissonante.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

qualità verrebbe a mancare; per noi però questa via interpretativa è piuttosto superficiale e non innovativa.[113] L'A., infatti, che pur sembrava fornirci spunti interessanti anche nell'ambito di ciò che noi sosteniamo si perde nei meandri della distinzione non tanto tra ciò che è bello e brutto, cosa che ci sta bene perché è proprio con queste distinzioni che noi possiamo corroborare il nostro discorso che si impernia, in linea generale sulla interpretazione del "pathos" e del "bathos", non tanto, dicevamo, tra ciò che è bello o brutto nella poesia del P. quanto nell'individuazione di ciò che deve o non deve essere letto. L'Antonielli d'altra parte ribadisce quello che tanti hanno fatto notare e a noi interessa rilevare questa iterazione per sempre meglio mettere a fuoco quello che chiamavamo il "problema Pascoli", vale a dire il fatto che nella sua espressione esiste un elemento che moltissimi critici hanno avvertito come non poetico; noi, dal canto nostro, come altri prima di noi, vogliamo cercare di trovare una via che possa portare alla comprensione di questo fenomeno, o superando la distinzione tra poetico ed impoetico, oppure dando al cosiddetto impoetico una funzione che ne faccia un valore positivo.

E' in questa prospettiva critica che a noi interessa isolare quanto l'Antonielli ripete e rielabora circa il "bello" e il "brutto" pascoliani; le sue parole compendiano in sostanza il discorso crociano dal momento che afferma che: "questo continuo oscillare fra bello e brutto, pascoliana caratteristica che tanto fa disperare critici, dura fino alla fine di 'Nuovi poemetti' [...] la stonatura maggiore che si avverte è fra una certa sostenutezza d'andamento...e un racconto prosastico che s'indugia su particolari mediocri e volgari" (97-98). Si nota qui

113 A noi interessa l'espressione del Pascoli nella sua interezza e interessa esaminare il valore di ciascuna "deviazione" o "variazione" essa presenti, giacché noi riteniamo, vicinissimi al Contini, che ogni aspetto della poesia del poeta di San Mauro abbia funzione di un segno estetico, riconducibile poi, se si vuole, ad una significazione etica, di natura più profonda o più ampia, costituente per noi una sorta di sinallagma artistico costituito da due elementi inscindibili, vale a dire dal senso del lutto da un lato prevalente nel mondo interiore del poeta, e dalla sua rappresentazione linguistico-semantica nel fatto creativo, in cui si estrinseca come "fenomeno" strutturale in cui il fatto sublimante viene ad essere indebolito e intenzionalmente ricondotto alla dimensione della concretezza a-ideale, per mezzo di ciò che chiameremo una voluta depoeticizzazione del testo. Noi studieremo questo fenomeno elaborandolo nel corso di una enucleazione di quello che chiamiamo talvolta "bathos", o di banalizzazione, proponendo una sorta di estetica del banale cui ricondurre le funzioni della proposta poetica pascoliana.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

in effetti il ritornare della classica osservazione critica limitativa che ha caratterizzato tanta parte della critica sul P.: stonature provenienti da commistioni di toni diversi-- "sostenutezza" e "particolari mediocri e volgari" -- che si alternano "sciupando", come ci pare dicesse l'arcicritico Croce, in una sua precisa nota di censura, il contesto poetico.[114]

Nel voluminoso lavoro di **Gian Luigi Beccaria** (1970) i momenti di interesse per noi, per i nostri fini critico-teorici, sono molti. In un contesto analitico assai approfondito ed accurato, il Beccaria infatti studia proprio quegli elementi linguistico-formali che hanno rilevanza per noi.[115] In alcuni critici si è affacciata, e l'abbiamo visto, l'ipotesi che le forme di variazione linguistica pascoliana potessero essere interpretate in un ambito diverso da quello della mera deviazione da una norma estetica da seguire perché fondata su di un giudizio di gusto e di tradizione, o meglio di gusto tradizionale, vale a dire in un ambito di singolarità espressiva, indicativa dei valori estetici posti in essere nel Novecento e conducente ad una individualità poetica nuova ed innovatrice, complessivamente rappresentativa di uno stato d'animo, non per via tematica, come la tradizione avrebbe forse voluto, ma per via formale, in altre parole linguistica, ed in ultimo per via stilistica dunque, se per stile si intende la combinazione della struttura semantica, sintattica e delle strutture metrico-ritmiche. Tra i maggiori studiosi di questo problema della forma pascoliana, abbiamo visto il Contini(vedi più su), il quale non solo classificava i registri linguistici del Pascoli, dando ad essi una

---

114 D'altra parte la nostra tesi comporta l'elaborazione, come già si diceva, dei dati relativi a ciò che è stato appunto considerato dai critici come una costante della poesia pascoliana, vale a dire quella alternanza tra "bello e brutto", e dunque quella commistione di toni che l'A. rimette in evidenza come "pascoliana caratteristica"; la nostra ipotesi ha dunque come punti di partenza queste considerazioni che concernono in sostanza la qualificazione dello "stile" del Pascoli, una qualificazione necessaria perché noi possiamo poi interpretare codesto stile intervenendo concettualmente ed inquadrandolo criticamente in una teorizzazione fondata sul presupposto che la forma espressiva pascoliana non sia dipendente da criteri obiettivi di "proprietà" ma da volontà soggettiva di significazione, e che quindi non possa essere visto come estraneo alla poetica, ma debba invece esso stesso costituire una poetica.

115 In questo capitolo infatti ci stiamo dedicando in primo luogo alla individuazione, attraverso il vaglio dei critici, di una definizione, di una caratterizzazione dello "stile" del Pascoli, con l'intento, in particolare di confermarne la costante, in primis rilevata dal Croce, di una variazione, di una unità di forma , di una variabilità tonale, diremmo ; una variabilità che, nella maggioranza dei contesti critici è stata vista come manifestazione di un imbruttimento, di una frattura estetica, di una banalizzazione che rappresentano, per i

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

collocazione sistematica, vale a dire una funzione stilistica, ma trovando in essi anche un valore pre-espressivo e un valore interiore, nascenti dal rapporto critico tra l'io del poeta ed il mondo, tali da poter giustificare quella funzione stilistica come inserita in una più vasta e profonda funzione riconducibile alla valenza esistenziale di una relazione tra uomo e realtà non serena , rivelatrice in sostanza di crisi, vale a dire di frattura, attribuendo al termine "crisi" il valore etimologico suo proprio.[116] Il Beccaria rientra tra quegli studiosi, come dicevamo, che risentono certamente dell'influenza del Contini, e che si muovono dunque nell'ambito della ricerca linguistica, vale a dire nell'ambito di una scienza del linguaggio volta a dare ai fatti linguistici una valutazione approfondita e scientifica tale da poter servire da supporto per un giudizio estetico non più formulato dunque sulla base di conformità ad un valore di gusto tradizionale - seppur impostato teoricamente, come nel Croce - ma piuttosto movente dal gusto che la stessa espressione viene a creare nel lettore, e quindi dal fatto poetico in sé, portatore di una sua poetica e non viceversa dimostratore di una conformità ad una poetica teorica.

Che il Pascoli sia un poeta nuovo e diverso il Beccaria lo conferma subito, d'altra parte rifacendosi anche ai giudizi di Debenedetti che vedeva nel Pascoli: "Un impressionista già moderno [...] un poeta ambiguo, dunque, spesso deludente [...] in effetti contraddittorio"(12-13). Il Beccaria d'altra parte constata che la diversità coincide in fondo anche con un accostamento di toni, osservando che -- riprendendo in sostanza il Contini -- "i toni alti ed i toni bassi vengono allora in contatto. Magari sono accostati: seppur non ancora con quella consapevolezza che caratterizzerà l'ironia di Gozzano"(17-18). Ci interessa in qualche modo quest'accenno alla consapevolezza, nell'uso di toni linguistici e di schemi per il

---

diversi commentatori un difetto, ora di espressione, ora di ispirazione, ora di attuazione stilistica, ora di qualità interiori, ora di sentimento , come abbiamo visto e vedremo ancora, nel seguito di questa disamina.

116 Ai nostri fini il concetto continiano di "crisi" è di grande interesse, giacché anche noi vedremo nello stile franto, nell'intersecarsi di linguaggi, nel procedere spezzato e nel non infrequente abbassamento dei toni poetici spesso elevati, nella "banalizzazione" ed insomma nel "bathos" che vediamo caratteristico dell'espressione pascoliana, anche noi vedremo la formalizzazione di una crisi, di una frattura, ma noi la interpreteremo in modo più specifico come una "frattura" che il poeta intende conferire alla sua poesia per

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

quale "non c'è ancora, si diceva poc'anzi, quella spinta polemica, la volontà di far scoccar scintille tra i due poli opposti del linguaggio"(19).[117] un accenno che si riallaccia alle intuizioni continiane solo però nel senso di collocare il poeta di *Myricae* in una posizione quasi ambigua di innovazione sperimentale del linguaggio poetico, in un ambito di complessiva conformità alla norma tradizionale della versificazione visto che "Pascoli dissolve le strutture canoniche della tradizione (con mano incerta ed indecisa; che sembra non avere nervi, avrebbe potuto dire l'Ascoli anche di lui), proprio nell'atto di lasciare esse strutture ufficiali intatte nell'esteriore"(21). Rimane nel B. un giudizio di valore formale sulla poesia del P. per il quale esiste un fatto non positivo nella sua espressione; nonostante lo studioso abbia superato, anche grazie alla chiarificazione continiana, cui ci riferivamo poco più su, il giudizio fondato sull'"impressione" estetica di matrice crociana, nonostante ciò, si diceva, egli avverte pur sempre la variabilità della forma pascoliana come fatto originantesi in una imperfetta armonia, per lui peraltro non più tra ispirazione ed estrinsecazione, come accadeva a giudizio del Croce, ma tra novità e tradizione come vuol confermare, annotando che "Pascoli non espresse la crisi dell'età sua con secca lucidità e spregiudicatezza, con chiara coscienza; fu decadente, ma

---

non cedere al rischio di una poeticizzazione astraente, ad una vera e propria sfera estetica ove la realtà si trasforma in metafora e ove il dolore e la forza dell'assenza si diluiscono nella contemplazione.

117 Per noi infatti il valore poetico del Pascoli, quello nel quale ultimamente si devono ricercare le motivazioni della particolare natura della sua espressione risiede nella intenzionalità delle variazioni di temi, di lessico, di tono, a nostro avviso riconducibile ad una volontà tesa, almeno nelle *Myricae*, a demitizzare il fatto poetico, in modo tale da renderne la struttura sequenziale stessa un mezzo di rappresentazione drammatica, tale da far sì che proprio attraverso di essa il lettore capisca ed avverta una sorta di progressione estetico-sentimentale procedente dalla poesia al reale, dall'idea alla materia, o dall'idealizzazione alla materialità. Non si tratta a nostro avviso, d'altra parte, di un alleggerimento poetico quello del Pascoli, per il quale alla materialità (del tema o del lessico) viene conferito un valore poetico attraverso la sussunzione di essa nell'ambito di una poeticità particolare, programmaticamente rivolta a sublimare la tematica, o la forma, ma è piuttosto un atteggiamento che vuol risolvere, come già si accennava, il fatto astraente, il fenomeno della idealizzazione pacificante, l'atto poetico. tendente alla bellezza gratificante, in una terrestrizzazione, in un ritorno al concreto, in un confronto con il concreto, meglio forse, attraverso il quale l'evento tragico della rottura, del frantumarsi degli affetti assume valore espressivo, non tematico dunque. Che poi questa rappresentazione formale assurga a valore poetico, vale a dire possa sussumersi in un fatto estetico riconducibile, qualora criticamente analizzato, ad una poetica sottostante alla poesia pascoliana delle *Myricae*, mi pare che sia sviluppo di cui dobbiamo prendere atto, anche perché per noi la variazione linguistico-tematica, la contraddizione formale, la mutazione di tono, la discesa di tensione sentimentale, sono valori espressivi che costituiscono lo stile del Pascoli, e dunque ne determinano la poetica, che è per noi la motivazione ultima della sua disposizione all'espressione lirica.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

senza vera coscienza del suo decadentismo... Scontento, comunque, degli istituti in cui volontariamente s'inseriva"(21).

Il fenomeno della frattura formale, così ripetutamente rilevato dai critici,[118] è messo in evidenza anche dal B. il quale si concentra è vero sulla "terzina" vale a dire su una forma metrica chiusa, per vederne l'uso che il P. ne fa, ma amplia peraltro il suo discorso in modo significativo là dove sostiene che "la sua terzina[...] si fa tutta pascoliana (vale a dire: sintassi rotta ed analitica, spezzature, interruzioni frequenti per discorso diretto introdottovi, intrusione di onomatopee e dati fonosimbolici ecc.)"(23). Ritornano le osservazioni sulla struttura linguistico-formale di una poesia che è vista nella sua non linearità. Si tratta di annotazioni che possono ricondursi a quello che il Croce in sostanza già metteva in evidenza più di 50 anni prima e, tuttavia, per il B. questa non linearità, se da un lato è già considerata nell'ambito della generale giustificazione innovativa continiana, non ci sembra essere risolta in un'interpretazione che va di là da un contesto analitico inteso a studiare le strutture in modo esplicativo e non in modo interpretativo; anche nei confronti della versificazione il B. ha sue precise osservazioni da proporre, sempre miranti a vedere nell'atto poetico pascoliano una innovazione contenuta dalla tradizione ; a noi peraltro interessa seguire il discorso critico analitico del B. giacché esso sviluppa per gradi, e con esemplicazioni accurate, tutta la gamma delle varianti o variazioni strutturali che la poesia del P. presenta,[119] come quando ci dice:

> *La frantumazione della linea del verso, la sintassi rotta, gli enjambements, le rime e consonanze interne*, la tagliano per solito "fuori dell'esatta cadenza"[...] nel ritmo del discorso (in Pascoli così frantumato in segmenti di verso spezzettato in elementi minori, oppure travalicante, per ampiezza di frase, i confini del verso[...] il rallentamento (frantumazione sintattica) o l'inarcatura prolungata[....] riducono la rima "in una condizione di elemento contenuto all'interno di unità ritmiche indipendenti dalla scansione della rima" (41-42).

---

118 Quel fenomeno che c'interessa, come abbiamo già rilevato in numerose occasioni, per la sua importanza nel contesto della nostra tesi-- giacché è proprio a questo che essa si rifà per dimostrare che la frattura appunto non è un valore stilistico passivo ma è un fatto positivo, vale a dire è posta come significazione meta tematica--quel fenomeno.

119 Così ci offre solidissimi motivi per sostenere anche la nostra teoria in merito alle reali motivazioni che per noi sottostanno - ad esse variazioni.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

Il Beccaria, come si vede, non tende a darci una ragione estetica del valore posto in essere dal P. per mezzo della sua forma espressiva che pur egli analizza come atto innovativo e quindi implicitamente portatore di significati più ricchi nei confronti di una tradizionalità non più produttrice di tensioni artistiche apprezzabili;[120] per il B. v'è in realtà intenzione formale nel P, e, diversamente da quanto tanti altri avevano sostenuto, questa intenzione è vista come reazione, come valore positivo dal momento che "la rottura interna del verso, quasi sempre spezzato al massimo, più che tensione alla prosa[...] va intesa come reazione al cantabile, al sonoro del verso tradizionale"(43-44). Si tratta peraltro di un valore positivo che rientra in una considerazione più vasta relativa alla storia della poesia, vale a dire concernente lo sviluppo delle forme poetiche nel tempo. [121]

Ci interessa d'altra parte il riferimento al "tono" che il B. fa, quando si prende in considerazione l'uso del parlato nel verso pascoliano, là dove, fruendo tematicamente delle intuizioni del Contini, rileva che "il verso è franto[...] il parlato, le interrogazioni, le esclamazioni conducono ad un abbassamento tonale, ad una totale anti-eloquenza"(46). Per il B. si tratta dunque di "distacco dalla tradizione della lirica" (ibid.).[122] Si apre qui un altro discorso critico, [123] vale a

120 Tuttavia a noi interessa cogliere nel B. tutti quegli spunti analitici che possono aiutare a confermare quella linea teorica per la quale noi cercavamo di qualificare lo "stile" del Pascoli attraverso le osservazioni degli studiosi, per poi muovere ad una nostra interpretazione di codesto "stile" collocandolo, come vedremo e come abbiamo visto, non in un una prospettiva poetica per la quale esso viene a originarsi in un errore o in una imperfezione ma piuttosto in una volontà di variazione, che interferisce con il testo tendente ad uno sviluppo di toni quasi autonomamente elevativi, in modo tale da renderlo realistico e materiale e quindi a frantumarne la tendenza e a farne un veicolo-forma rappresentativo della frantumazione stessa.

121 Per noi il valore poetico della "rottura" pascoliana può risultare anche in questo, ma consiste, ai fini di una valutazione estetica, in una posizione personale del poeta rispetto al mezzo di versificazione che egli, a nostro avviso, adatta ad un fatto pretematico, presintetico perfino, per il quale la forma estetica, quindi l'immagine interiore e la forma di essa vengono a subire nel momento della formazione appunto una modifica che risente dalla frattura esistenziale o sentimentale che segna l'animo del poeta e che segna, secondo noi, anche la forma della sua espressione.

122 Per noi, interessati come siano alla validazione del fatto estetico piuttosto che alla collocazione dell'espressione pascoliana in un contesto innovativo più generale, questo "abbassamento tonale" costituisce un elemento di poetica, di significazione, vale a dire una realizzazione, come spesso si è detto di un programma interiore di cui il poeta ha coscienza e che attua con i mezzi che la sua capacità artistica gli offre. Mezzi senza dubbio raffinatissimi, se dobbiamo pensare a quanto egli abbia dovuto appunto innovare per modificare.

123 Che definiremo anche in sede di approfondimento della nostra tesi.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

dire il discorso relativo alla sapienza tecnica del P. vista come aspetto collegato direttamente alla sua sapienza (consapevolezza) poetica, ma rimandiamo questa trattazione a momenti successivi, tenendo anche conto del fatto che alcuni critici più illuminati, per lo più sempre guidati dalle intuizioni del Contini, svolgono questo argomento, pur se con motivazioni diverse dalle nostre, in modo approfondito e documentato.

Il B. d'altra parte mette anche in evidenza la natura particolare del periodare pascoliano che "è appunto franto ed asmatico, la sua sintassi tutta a contrazioni"(54) venendo a confermare così anche nella forma della frase una struttura non lineare, un che di asmatico, che stranamente peraltro ci ricorda un poco il Croce; qui ci sembra tuttavia che, nonostante le parole adoperate, il B. non voglia ricondursi alle censure crociane visto che ritorna non al Croce, ma alla valutazione di quella positiva intenzione stilistica che lui intravede nella "rottura" pascoliana nei confronti di un tradizione trita, una "rottura" per la quale "i fatti sintattici fin qui esaminati s'inscrivono tutti sotto la fuga dal cantabile" (55-56)[124]. Il B., dal canto suo, procede nel suo studio, sempre tenendo conto del fatto innovativo pascoliano, visto attraverso le dissonanze che in codesto fatto vengono a caratterizzarsi; nella composizione del Pascoli in effetti "la struttura metrica istituzionale è dissolta grazie ad una singolare struttura sintattica. Il verso procede rotto, per movimenti e pause inattese che rompono la compostezza, gli equilibri"(59).

Il discorso del B. si articola in sostanza su linee simili, per certi versi, a quelli che caratterizzavano soprattutto le analisi del Contini e del Barberi

---

124 Ai nostri fini d'altra parte anche questa fuga dal cantabile potrebbe essere resa strumentale, vedendo in essa una fuga da ciò che può essere motivo di oblio, di dimenticanza, ma noi pensiamo tuttavia che il discorso si debba impostare in maniera diversa giacché noi riteniamo che sia proprio il cantabile che spesso ha nel P. un valore di materialità, di realismo, di concretezza popolare, se ci si concede, e l'insistenza in esso, a nostro avviso, a rappresentare sovente una volontaria attenuazione di toni non elevati per dare dimostrazione della dimensione del reale contrapposta alla dimensione dell'ideale, o dell'idealizzazione del tipo crociano per intenderci: nella quale l'animo si rasserena per l'armonia che ha trovato nella trasformazione del sentimento in immagine di esso. Secondo noi il P. non vuole raggiungere questo rasserenamento, per quella paura che postuliamo egli avverta intimamente di perdere consapevolezza del dolore e del fatto doloroso, consapevolezza che a nostro avviso, almeno per le *Myricae*, egli vuole considerare come suo dovere verso la memoria della perdita, che paradossalmente egli tiene in vita attraverso le fratture, gli scompensi, le disarmonie che conferisce o trasferisce sul verso.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

Squarotti, vale a dire una ricerca degli elementi qualificanti il fenomeno del frammentario pascoliano riconducendolo ad un ambito di interiore conflitto, come ad esempio quando si sofferma ad analizzare i segni interpuntivi che segnano in modo così caratteristico il verso pascoliano e annota:

:

> Ci sono i puntini di sospensione, frequenti in Pascoli[...] che concorrono tra l'altro a evidenziare quel caratteristico senso di mistero, *quella condizione di perplessità*. Ci sono poi le interrogative, le esclamative: altra caratteristica sintattica del discorso pascoliano. Infine incisi e parentesi, in Pascoli frequentissime. che, insieme agli altri già ricordati procedimenti sintattici, *E' un procedimento del discorso per gradi interrotti tipico del nostro poeta* seconda "una musicalità dell'animo perplessa, tormentata, convulsa" [Schiaffini] (60-61).

E' interessante notare come le eccezioni sintattico-grammaticali vengono sussunte in una dimensione espressiva positiva ove il "procedimento per gradi interrotti" ha valore indicativo di uno stato d'animo, come già si diceva in altro contesto più su, e non dimostra invece una debolezza espositiva, o una imperfetta tenuta della tensione creativa,[125] come anche è dimostrato dalla natura degli

---

125 Per noi tuttavia questa forma particolare di composizione, che pure è passata con la nuova critica - diciamo quella post-continiana - da una considerazione estetica censurante, legata alla perplessità di gusto che il Croce denunciava -- nel famoso "Odi et amo" -- alla constatazione di una portata più profonda del valore del testo linguistico, questa forma, per noi, dicevamo, è piuttosto da ricondursi anch'essa ad una funzione tonale, vale a dire ad un'intenzione del P. di voler conferire a tratti alla sua composizione una valenza linguistico-semantica di carattere parapoetico, per riportare in essa il senso di un reale che direi prosastico, quasi in contrapposizione dell'irreale poetico, che la poesia tende a porre in essere attraverso le sue strutture immaginifiche. In questo senso noi dobbiamo supporre che il P. fosse assai consapevole della sua attuazione compositiva, ed è cosa che può essere confermata dai tanti dati biografici che abbiamo a disposizione; per noi il P. volle rendere il verso, almeno nelle *Myricae*, una rappresentazione del suo senso della perdita, come già dicevamo e come svilupperemo anche nel contesto della elaborazione della tesi e quindi volle conferire ad esso una serie di caratteristiche tali da produrre nel lettore, per mezzo del significato risultante, una sensazione di perdita, di "bathos", di confronto con il materiale, con il non poetico nell'accezione del sublimante, come già si diceva, e del romantico dunque produttore di forme di astrazione e perdita della coscienza del concreto. Il "concreto" per Pascoli è, a nostro avviso, di natura duplice : per un verso è la cosa che conserva la sua caratteristica nel tempo e che quindi rappresenta la presenza appunto nella sua inesorabile necessità e nel suo valore assoluto, per un altro è l'assenza, cioè è ciò che non è più, è ciò che accompagna la presenza, come sinallagma e complemento, come ombra, come significato di un significante, significato di cui si intuisce la presenza ma che in quanto ombra non è individuabile come forma. La sintassi franta, il "grado interrotto" del discorso pascoliano vogliono per noi indicare che il poeta ci vuol dare il senso di quell'ombra, di quella presenza ; trasposizione espressiva dell'assenza, attraverso una sorta di concretizzazione di una forma sofferente; una forma stilistica che subisce, a nostro avviso, i colpi consapevoli di una volontà compositiva che all'armonia delle strutture sintattiche-poetiche, sostituisce la disarmonia e l'interferenza, proprio perché la disarmonia e l'interferenza sono gli aspetti della realtà, quella che può essere ricondotta all'evento della perdita, un evento che la poesia non deve sublimare ma piuttosto

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

"incisi" pascoliani, delle parentesi, che sono in sostanza "come punti lirici, degli "a parte" meditativi che introducono approfondimenti veri e propri, allusioni ed allargamenti: momenti dell'interiorizzazione, non stadi di ragionamento ma rappresentazioni della perplessità, del mistero, o meglio mediazioni liriche della perplessità, del mistero, dell'ignoto"(63-64) mentre Per noi l'inciso rappresenta non una mediazione lirica ma una posizione estetica, vale a dire un fatto formale funzionale attraverso il quale il P. ritorna extra-tematicamente al suo contesto interiore nel quale la poeticizzazione è un pericolo, come si diceva, giacché può condurre all'oblio e per noi l'inciso rappresenta non una mediazione lirica ma una posizione estetica, vale a dire un fatto formale funzionale attraverso il quale il P. ritorna extra-tematicamente al suo contesto interiore nel quale la poeticizzazione è un pericolo, come si diceva, proprio perché può condurre all'oblio.[126] All'inciso si riconduce anche, nel pensiero del Beccaria, la funzione che gli oggetti hanno nel verso del Pascoli dal momento che "dove è sempre presente la minaccia misteriosa ed inquietante degli oggetti con i loro messaggi incomprensibili spesso assurdi ed ostili, le parentetiche sono congruenti"(64). E' interessante a questo punto rilevare la divergenza tra il nostro pensiero e quello del B.: per lui, in una ripresa in massima parte delle conclusioni del Contini:

---

rappresentare. Per questo, a nostro avviso, il P. produce una poesia che supera il valore meramente tematico, nel suo poetare eccezionale, controverso e anti-tradizionale; si tratta di una poesia che giunge a rappresentare attraverso la sua posizione, attraverso il suo dissidio formale, attraverso la sua variazione di toni in sostanza; per noi si tratta di una poesia che non rivela semplicemente uno stato d'animo nel poeta -- come ci dice anche il B.-- ma rivela una volontà compositiva intesa a dare alla composizione stessa un carattere tale da poterla rendere rappresentazione strutturale di una caduta, di una perdita, di una frattura che l'animo del P. per noi, avverte come totale ed universale, non nel senso cosmico s'intende, ma nel senso spirituale. Il P., a nostro avviso, non volle "cedere" alla poesia, come invece avrebbe potuto, giacché questo "cedere" avrebbe comportato una forma di oblio, e quest'oblio egli non voleva raggiungere; l'oblio della poetizzazione sarebbe stato infatti una specie di tradimento alla memoria dei suoi morti e, per noi, egli evitò questo pericolo riconducendo sempre il suo discorso poetico al concreto, alla fissità del materiale, alla inesorabilità delle cose, alla pedissequa o pedestre realtà dei luoghi comuni, e alla elementarità dell'ispirazione, o alla intromissione di forme sintattiche prosastiche, nel contesto di idealizzazioni poetiche sublimanti, quali ad esempio le parentesi, appunto, la punteggiatura esclamativa od interrogativa.

126 La forma dell' "inciso", della esplicita applicazione della punteggiatura e così via, è, per noi, in sostanza, uno di quegli aspetti più generali della poetica pascoliana ravvisabili nell'intenzionale abbassamento del tono, nell'intenzionale posizione di un "bathos" estetico, che fa, secondo noi, nel verso pascoliano da complemento ad un "pathos" sempre presente e sempre insidiosamente tendente a farsi dominatore del momento espressivo.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

> Certo tipo di parentesi e di incisi, che si evidenziano tra l'altro in una compagine metrica frantumata e disintegrata, si riallacciano subito allo sgomento di P. cui sfugge il controllo della natura, l'esplicabilità dell'ordine delle cose. Il turbamento dell'ordine metrico o sintattico tradizionale è senza dubbio anche un turbamento tra l'io e ciò che lo circonda (65-66).

La nostra opinione sul valore della "frantumazione" porterà alla conclusione, ben diversa da quella del B., che la frantumazione appunto sarà un aspetto della poetica della "banalizzazione"; comunque svilupperemo il nostro discorso più in là; [62] riprendiamo peraltro lo studio che il B. conduce, appunto, sul frammentario pascoliano da cui sembra anche lui muovere; nella scia continiana esso appare anche a lui un fatto dipendente da una situazione psicologico-storica del poeta; riferendosi al 'Piccolo Bucato', osserva infatti:

> Questa parentesi e questa interrogazione inquieta è un frammento isolato che instaura un rapporto non logico, ma analogico, con vari elementi del reale. *E' come se fosse crollata la certezza della distinzione della realtà*, la sua spiegabilità razionale, la natura è un alfabeto inquietante, da

---

127 Per noi il "turbamento dell'ordine" poetico consiste in una spezzatura del fattore sublimante voluta dal P. non perché egli viva il mondo in modo critico ma perché egli vuole imporre una crisi, vale a dire una frattura, al mondo poetico, una frattura che corrisponde alla frattura interiore da cui è stato segnato il suo mondo reale, affettivo ; in altre parole il P.- come già si diceva - non subisce un fatto relazionale-psicologico trasferendo nell'atto espressivo quel fatto, in fondo regolatore della sua composizione, per noi egli assiste consapevolmente alla armonizzazione delle impressioni nelle espressioni sfuggendo a codesta armonizzazione distruggendola e ponendola dunque in discussione attraverso spezzature e banalizzazioni, o meglio spostamenti di tono, ottenendo a nostro avviso, una specie di "poetica del bathos" come noi abbiamo voluto anche chiamarla. Per dare ragione di codesta "estetica del bathos" abbiamo voluto innanzitutto qualificare i modi espressivi del P. attraverso l'analisi del pensiero dei critici, anche per ritrovarvi quegli elementi costanti, rilevati nella sua poesia, di variabilità, di tendenza al prosastico, o al popolare, di frammentarietà, dai quali la nostra tesi, appunto, muove; noi cercheremo infatti di risolvere proprio il problema che veniva posto in modo esplicito dal Croce quando si dichiarava perplesso, e qualificava la poesia del P. imperfetta e puerile, pur notandone saltuari aspetti positivi. Il nostro intento infatti è proprio quello di risolvere questo problema estetico, diciamo, vale a dire il coesistere nel momento compositivo del P. di due aspetti stilistici, di due forme tonali, l'una tendente ad una elevazione sublimante coincidente con i valori poetici tradizionalmente -- mi attengo alle conclusioni crociane -- visti come creatori di sensazioni [obiettive] trascendenti il fatto formale, o il fatto contenutistico, e quindi creatori di "bellezza", l'altra invece contraria, contrapposta, o mescolata a questa, portatrice di componenti non "belle", non sublimanti, potremmo dire, e quindi di tono basso, disarmonico, disordinato, frammentario, spezzato. Infatti muovendo proprio da questa "frammentarietà" stiamo studiando la poesia di *Myricae* da un lato, come si diceva, per confermare la caratteristica appunto della "frammentarietà" attribuita ed attribuibile alla forma espressiva del P., dall'altro per analizzare le soluzioni critiche che sono state proposte al problema che da codesta frammentarietà sorge conseguentemente: nasce un problema infatti perché alle *Myricae* è da sempre attribuito un alto valore estetico e nello stesso tempo ne è da sempre messa in evidenza una serie di difetti, di imperfezioni, di cadute, di discese, come stiamo in effetti vedendo, nel percorso di lettura che stiamo seguendo.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

> interpretare , fitto di avvertimenti segreti che la ragione non può ordinare. Ne è nata una poesia costruita per frammenti isolati, affrontati l'uno all'altro senza un rapporto logico che spieghi i contatti e le gerarchie. *La parentesi è appunto uno di questi inserti frammentari analogici* (66).

Si ha nel B. una spiegazione del frammentario grazie alla sussunzione di esso sotto la sfera del rapporto tra l'io del poeta e la natura. Si ha quindi l'approfondimento, come si diceva, dell'intuizione continiana, ricondotta peraltro ai livelli delle strutture linguistiche ed ampiamente esemplificati; si hanno altresì accenni ad altre affermazioni critiche che già parlavano di "inquietudine", di "visione frammentaria", di assenza di nessi razionali, tra l'altro nel discorso pascoliano, e già riconducevamo l'inquietudine frammentaria del mezzo poetico, all'inquietudine originaria dell'animo del compositore. Questa posizione critica costituisce, come abbiamo già avuto occasione di osservare, un superamento di quella sfera di giudizio che limitava il valore poetico del P. ad una coerenza con il canone estetico dettato dal gusto, come in sostanza voleva Croce, un gusto influenzato in fondo dalla maggiore o minore sublimazione prodotta dall'atto espressivo; si trattava insomma, in quella sfera, di trovare nella concretizzazione linguistica, nell'estrinsecazione, le condizioni di una idealizzazione interiore cui si doveva giungere nella massima trasparenza formale, vale a dire nella attuazione di un contenuto significativo, ricco di sentimento e di pathos attraverso la forma ma non nella forma. Questo superamento comporta, come stiamo testimoniando proprio nel B., un rilievo particolare dato invece alla forma, la quale assume un valore di rivelazione, un fatto significante di per sé stesso. [128] Il B. propone in tal

---

128 Anche per noi è così, tuttavia la nostra tesi vuole sostenere che la forma pascoliana non rivela un "rapporto" con la realtà da parte dell'io del P., è essa stessa un valore reale, vale a dire è essa stessa una realizzazione oggettiva di un fenomeno concreto, attraverso il quale il poeta conferisce non al contenuto, ma alla forma oggettuale stessa della sua composizione un valore sensoriale conducente a particolari forme del sentire e realizzativo di particolari modi di essere psicologici; si tratta per noi, come abbiamo già illustrato, di una interferenza che il P. attua nello sviluppo espressivo volta a spezzare la tendenza che l'espressione appunto in lui può dimostrare di giungere alla sublimazione dalla realtà del dolore, dalla verità ineluttabile della perdita; per questo, a nostro avviso, il P. riporta l'immagine a valori prosastici, anche attraverso segni grafici, od "inserti frammentari", od altre impoeticità, si potrebbe dire; la paura del P. in ispecie nel contesto delle *Myricae* era non tanto quella avvertita nei confronti della realtà, della morte etc. ma era, secondo noi quella di poter dimenticare. D'altra parte non si può, in tal senso, pensare che il P. non fosse consapevole della sua forma espressiva; ogni sua osservazione autobiografica ci conferma il fatto che egli attribuiva alla sua composizione poetica un valore oggettivo intenzionale; la prassi di traduttore, la conoscenza delle più

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

senso una interessante osservazione teorica relativa a quello che vuol chiamare "autonomia dei significanti"; riferendosi proprio alla "sintassi dell'inciso" egli si prefigge di analizzare il verso pascoliano "in ambito strettamente formale, allo scopo di vedere [...] se anche la sintassi dell'inciso [...] rientri in quello dominante dell'autonomia dei significanti che è propria del linguaggio poetico"(67).[129]

Il B. ha in sostanza in mente una concezione per la quale la poesia del P. rivela una tensione, che ha due aspetti sinallagmatici, potremmo dire, l'uno risiedente nell'animo del poeta, appunto, e l'altro nella espressione che da quell'animo proviene. Sempre riferendosi agli incisi, il B. sostiene infatti :che "naturalmente, accanto al rilievo sintattico è ritmico, ed alla funzione suddetta disgregatrice della sintassi, o rottura del periodo lineare, la questione va impostata anche sul piano dei contenuti" giacché da questo punto di vista "la parentesi non crea degli "a parte meditativi", ma può essere, poniamo, una insinuazione effettiva di mistero sul piano principale, di inquietudini, di incertezze"(73). Ora ci appare evidente come il B. sia indeciso rispetto alla possibilità di attribuire alla forma espressiva, in questo caso l'inciso, nel P. un valore assoluto, distinto cioè da una valenza contenutistica; il B. infatti sembra ricondursi, in sostanza, a ciò che l'inciso introduce nel discorso e non a ciò che esso rappresenta dal punto di vista funzionale. [130] E tuttavia lo studio del B. appare preziosissimo giacché

---

varie realizzazioni poetiche e la sua stessa teorizzazione, sempre viva, ci portano a non avere dubbi sulla presenza che il P. dovrebbe avere nei confronti del suo stesso poetare. Proprio questa vasta e profonda consapevolezza estetica induce ad accreditare il fatto che le originalità, le deviazioni, le eccezioni, le particolarità che la forma poetica che P. presenta non possa essere il risultato di un mero atto intuitivo in cui egli abbia trasfuso il suo "stato d'animo"; a nostro avviso la poesia del Pascoli nasce da una intenzione positiva, cioè da un atto creativo nel quale egli ha voluto porre in essere una forma particolare non tanto al fine di rinnovare rispetto ad una tradizione, quanto piuttosto al fine di giungere ad una rappresentazione della dimensione profonda del sentire, superando il fenomeno tematico attraverso il fenomeno drammatico di una forma rivelatrice.

129 Noi non vogliamo approfondire un discorso che appare volersi aprire a percorsi di analisi troppo teorica, vogliamo però notare che questo aspetto dell' "autonomia dei significanti" è di notevole interesse per noi, proprio per quel valore di "autonomia" che noi vogliamo trovare nella composizione pascoliana nel quadro di ciò che noi sosteniamo relativamente alla rappresentatività drammatica delle variazioni dello stile che il Pascoli produce nella sua espressione; si tratta in effetti, per noi, di una variazione, di variabilità, di deviazioni dalla norma che dànno al significante, appunto, le connotazioni di agente diretto di stimoli, in modo autonomo, dunque, e non la caratteristica di tramite di significati, come avviene di solito nel contesto espressivo, seppur poetico.

130 Per noi invece sarà il trauma della interferenza stilistica che dovrà conferire una valenza significativa al momento sintattico, là dove il contenuto di codesto momento non sarà che di supporto semantico ad una

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

costituisce un'analisi dettagliata delle forme e delle strutture pascoliane. Si tratta in effetti di uno studio a cui non ci si può non riferire proprio per l'apporto che esso dà all'esemplificazione delle particolarità del periodo pascoliano;[131] egli infatti mette in sistematica evidenza una intenzionalità stilistica del P. che per noi costituisce, come si diceva, il fulcro, tra l'altro, della nostra ipotesi interpretativa. Si veda ad. esempio l'osservazione del B. circa una funzione di "rottura" che Pascoli attuerebbe intenzionalmente nella iterazione delle interruzioni formali, per cui, in sostanza, "si delinea[...] anche in questo settore [il numero degli incisi] un prevalere dell'interesse pascoliano verso l'elemento breve di forte rottura; l'inciso assai lungo infatti molto raramente può assumere tale funzione nei confronti del contesto"(99).

Di grande utilità per la nostra tesi è d'altra parte il fatto che con il B. giungiamo ad una qualificazione quasi scientifica dello stile pascoliano;[132] si veda tra l'altro la definizione della funzione del "significante" che viene messa in evidenza insistentemente dal B., come là dove, sempre riferendosi allo "inciso breve" annota che "queste forme costituiscono essenzialmente cadenze costanti e, in quanto tali, si ha in esse la preminenza del significante sul significato"(105). Quindi per il B. lo stile del P. viene innanzitutto ad individuarsi nella particolare struttura non lineare che le interferenze sintattiche e grammaticali producono nel verso, e per di più codesta struttura assume una particolare rilevanza nel contesto espressivo del poeta di S. Mauro conferendo alla forma un valore funzionale che

---

valenza discorsiva o espressiva che noi non riteniamo valida se non ad un certo grado di significazione, ma non al massimo grado. Il B. attribuisce sì, dunque, all'inciso una funzione sintattico-semantica particolare e per dimostrarlo conduce un analisi approfondita e vasta , ma non giunge, al punto critico che noi invece vogliamo enucleare ed evidenziare, vale a dire alla considerazione del fatto sintattico-semantico come intenzionale posizione di una eccezione alla norma espressiva intesa a dare alla espressione stessa una dimensione metasintattica , e quindi metasemantica.

131 Anche per noi esso riveste pertanto un valore indiscutibile ; nonostante infatti al B. interessi come s'è detto rilevare gli elementi che qualificano nel P. una sua "rottura" con la linearità, o con la tradizione, il suo approccio appare molto utile rispetto alla nostra impostazione teorica, che è quella di dare una giustificazione funzionale di diversa portata alle particolarità formali messe in essere dal P.. D'altra parte il B. ci conforta nella nostra tesi, proprio attraverso l'analisi esemplificativa che conduce.

132 Una qualificazione che ci è molto utile, come si diceva, anche per dare supporto concreto alla nostra tesi, che parte, lo si ripete, dal concetto che la forma espressiva del P. ha una sua funzione, indipendente dalla tematica e dalla semantica in senso stretto. E questo, seppur per motivi non identici ai nostri, è sottolineato costantemente dal B..

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

trascende dal significato, dal momento che " l'inciso, considerato nella sua complessità e nelle sue figure ripetibili, ed il contesto sintattico che ne risulta disgregato, assumono un valore ritmico ora rallentante, ora franto, affannoso"(107). Anche il Croce aveva parlato di " affanno", di versificazione "franta", ma con intenti critici censori, come sappiamo; con il B., nel quale peraltro confluiscono decenni di maturazione critica, questo " franto, affannoso" ha acquistato una connotazione essenzialmente positiva, giacché è posto come qualificazione che arricchisce il significato degli aspetti propositivi dei significanti, nei quali convergono sensazioni che il significato tematico, o sintattico di primo livello non potevano produrre. [133]

Naturalmente il B. conduce il suo discorso lungo le linee di un suo assunto teorico-programmatico che tende a dimostrare che la poesia del P. è innovativa e conservativa allo stesso tempo, rispetto alla tradizione poetica consolidata e logorata dal tempo:

> Di tutti gli elementi ritmici considerati ci sembra che, riguardo al nostro problema specifico, l'aspetto innovativo possa essere rappresentato dalla particolare organizzazione sintattica connaturata all'inciso: ci riferiamo soprattutto alla *distassia forte con la quale Pascoli attua il suo particolarissimo ritmo. Tale ritmo, rotto affannoso sincopato*, ottenuto sintatticamente viene tuttavia talora molto attenuato (e questo è l'aspetto conservativo) dall'uso dell' allitterazione, che realizza un legame di continuità fonica tra inciso e contesto quando sia presente in entrambi(121).

Come si vede, il B. cerca nel verso pascoliano gli elementi linguistici che possano confermare la sua tesi, che è poi quella poi del Contini, che il Beccaria cita e per la quale il P. è " in accordo con la tradizione, ma in accordo eretico" (122).[134] Per quanto riguarda la forma linguistico-semantica, cioè quello che noi

---

133 La nostra posizione teorica è naturalmente in linea con questo spostamento dell'ottica da cui muove il giudizio estetico; è proprio per questo che stiamo, in questo capitolo, esaminando, sovente, con la massima attenzione, gli atteggiamenti critici dei più diversi lettori del P. disponendoli in senso cronologico e percorrendone le osservazioni, rilevando in particolare quelle dirette a qualificare lo "stile" del poeta e con esso la natura della sua poetica, in ispecie in relazione con le *Myricae* .

134 A noi non interessa tanto questo aspetto classificatorio, di natura, diciamo così, storica, interessa invece il fatto che con il Contini ed il Beccaria, in modo più esplicito ed esemplificato, siamo entrati nel tessuto espressivo del P., vale a dire abbiamo aperto le vie del testo a cui egli dà vita per spiegarne il valore estetico e per valutarne le funzioni non solo oggettive, ma anche positive, vale a dire non solo quelle che ordinariamente vengono ad individuarsi nella trama tematica , ma anche quelle che vengono ad essere poste

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

abbiamo chiamato, forse in modo assai riassuntivo, lo stile, il B. offre poi alcune puntualizzazioni che vengono a riproporre in modo ben particolareggiato e personalizzato il concetto di frammentismo, o frammentarietà, tanto spesso, come abbiamo d'altra parte già visto, attribuito alla qualità espressiva del P. e che noi ricolleghiamo concettualmente alla poetica del "banale" che è oggetto della nostra tesi. Il B. riconduce codesta forma espressiva franta, non lineare, non certo ad un'incapacità del P. di mantenere il tono dell'ispirazione e l'intensità dello stato d'animo ai livelli elevati, caratteristici di una poesia nella quale si estrinseca la sintesi postulata dal Croce, la riconduce piuttosto ad una scelta che il P. opererebbe a livello di composizione consapevole, ad una "tecnica" dunque, visto che " in P.,[...] assistiamo ad uno scadimento del tessuto sintattico, come apparato più o meno robusto di nessi e rapporti, legamenti e subordinazioni. E' la conseguenza della sua tecnica del frammento, dell' "impressionismo" dominante"(123-124). A noi interessa rilevare che il fatto della frammentarietà, vale a dire la struttura non lineare e conseguente, apparentemente disgregatrice di un'armonia tra forme e contenuti, che alcuni critici, e primo fra tutti il Croce, sostengono essere la realizzazione formale di un'armonia d'ispirazione e di sentimento, necessaria a colui che si dispone a creare, la frammentarietà, si diceva è vista come espressione di una " tecnica " e quindi si può riportare ad una " poetica " che il P. segue, o attua, in una dimensione estetica nella quale la forma, o quello che noi abbiamo chiamato "stile", viene ad assumere il valore di una funzione che si sovrappone o si aggiunge alla dimensione canonica della significazione tematica.

Difatti il B. ribadisce che "i rapporti tra singoli elementi [sintattici] non sono tanto stabiliti dallo svolgimento lineare di immagini prefigurate, bensì affidati a rapporti più spiccatamente verbali" così che si può sostenere che "la "maniera" pascoliana[...]sembra consistere nel far prevalere il potere creativo della parola creatrice di immagini che non sull'immagine prefigurata creatrice di

---

in essere dalla struttura formale, vista come agente significante di per sé stesso e non come puro agente di mediazione

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

parole"(124).[135] Per noi questi valori ipostatici o allegorici si ritrovano anche nell'uso che il P. fa dei linguaggi speciali che il Contini intelligentemente qualificava e definiva criticamente, e che anche il B., con intenti analitici più concreti, riprende e inquadra in un ambito più vasto osservando che " il popolare combinato con il dotto[...]che è la caratteristica dell' " alessandrinismo fin-de-siècle" [...] un alessandrinismo che diventa potente nell'incastonatura che Pascoli fa dello stesso stornello popolare nella lingua colta e morta, che è il suo latino"(125-126). Il B. si occupa anche delle espressioni latine del P. mentre noi ci limitiamo alle *Myricae*, come si sa, ma ci interessa questo richiamo al "popolare" che il B. propone e che in qualche modo si ricollega a certe osservazioni censorie o diminuenti del Croce [136] ma che giustifica esteticamente anche la presenza di quel "banale" che costituisce il centro del nostro discorso teorico, un "banale" che anche il B. pone in evidenza annotando che "Pascoli vi sembra privilegiare la "banalità" della parola di massa e comune, infantile, e la

---

135 Mentre al B. interessa d'altra parte esaminare le funzioni cui le diverse parti del discorso pascoliano assolvono per ricondurre ad unità il fatto espressivo semantico per noi è importante mettere in evidenza il fatto che dal Beccaria, come, in modo diverso da altri prima di lui, viene confermato il principio critico di una "tecnica" pascoliana, relativamente alla struttura franta, o affannosa, come da alcuni è stata qualificata; anche per noi infatti il P. procede ad una frantumazione della linearità, ma nel senso di produrre nella struttura una interferenza di toni ed una figurazione di spezzatura tali da indurre una significazione realistica, una materializzazione dell'astratto poetico, un anti-sublime, inteso, a nostro avviso, a ricordare al fruitore, che la poesia della vita è gravata, e sciupata dalla evidenza, o crudeltà del reale; è gravata in modo originario, vale a dire nasce la vita con il gravame di una ferita, con una bruttura. Si tratta, per noi, della bruttura che il P. riconduce alla ferita subita per la perdita violenta del padre e che, a nostro avviso, il P. ripete nel suo atto poetico proprio attraverso la sua manifesta volontà di dare alla forma l'incompiutezza e la non sublimità di cui certo, a nostro avviso, era ampiamente capace. Il "brutto" pascoliano, per noi, assume in effetti un valore funzionale, giacché esso assolve, per noi, al compito di ricondurre la "poeticizzazione" ad un livello umano, materiale, realistico, ad una riduzione di tono in cui essa si presenta come rappresentazione del fatto drammatico della rottura dell'armonia degli affetti spezzati dalla perdita ed essa stessa si pone come ipostasi di codesta perdita; si tratta, per noi, di una allegorizzazione della forma operata dal P. attraverso la "rottura" estetica che egli produce nel contesto poetico, al quale conferisce aspetti imbruttenti, anti-poetici, per dare forma a sensazioni estetiche riflesse tendenti all'evocazione del lutto e della perdita.

136 La nostra tesi è che il "popolare", o il "puerile", o il "banale" insomma, siano nel Pascoli una forma stilistica intenzionale diretta a conferire alla struttura estetica del suo verso un valore rappresentativo, come si diceva, della realtà contrapposta all'idealizzazione, ella ineluttabilità dell'evento indimenticabile, contrapposta alla elevazione astraente e quindi produttrice di oblio e di catarsi. A nostro avviso, il Pascoli non desidera la "catarsi" appunto, e per questo interrompe il corso della poesia, sia nei segmenti più brevi, sia nei disegni più vasti, almeno nelle *Myricae*, per non "obliare", vale a dire per produrre una forma di ricordo, ponendo in essere non una tematica di esso, ma un'estetica drammatica, un estetica cioè che figura la dinamica della perdita.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

immette nella cantilenante banalizzazione del ritmo"(126-127).[137] A proposito del "brutto" pascoliano -- che si può peraltro assimilare al "banale" per vie di critica ben affermata e già da noi illustrata, e che per noi rappresenta uno degli aspetti principali della impostazione teorica della nostra tesi dal momento che nella critica appunto il "banale" viene fatto sovente coincidere da un lato con il cosiddetto "impoetico", dall"altro con la perdita di bellezza estetica – giova riportare un'interessante serie di osservazioni, là dove il critico approfondisce la sua analisi dell'iterazione in P. affermando che "probabilmente, gli stessi versi brutti che sembrano appartenere a poeta incline al cantabile e al riempitivo nei suoi versi, di vena facile insomma (c'è chi ha detto che P. ha lasciato il maggior numero di versi brutti alla letteratura italiana) sono da riportare alle strutture iterative che stiamo esaminando"(130). Il B. tocca in questo caso proprio uno dei punti cruciali della estetica del P. vale a dire l'aspetto, che a noi interessa in modo particolare, della presenza, nella sua poesia, di forme espressive che la critica ha sovente ritenuto brutte e che invece debbono essere viste come elementi funzionali di una ben precisa poetica.[138] Per il B. il P. risolve talvolta il suo verso in forme che sono state considerate prosastiche, "brutte" dunque se si vuole, per un motivo in sostanza, come già si diceva, riconducibile ad un desiderio di rottura con una tradizione lirica, giunta storicamente al disfacimento; il P., un po' come sarà apertamente per i Crepuscolari, fingerebbe forme

---

137 E' naturale che noi, sussumendo questa "banalizzazione" sotto un ambito che si rifà ad un valore positivo, dovremo giungere alla validazione estetica di codesta "banalizzazione" appunto, dovremo cioè conferire una dimensione creativa anche a ciò che tanti critici hanno visto come bathos, come caduta, come perdita di intensità, come disarmonia e perfino imperizia. Per noi la "banalizzazione" avrà invece una funzione, come dicevamo, ipostatica o allegorica e quindi farà parte della composizione nel suo complesso e costituirà il risultato di una indicazione metatematica, e metasintattica della poetica del Pascoli. In tal senso noi ci riferiremo anche ad alcune osservazioni contenute nel "Fanciullino", ma non nel senso che è usualmente seguito, vale a dire nel senso di istituire un rapporto tra la teoria e la pratica poetica; la teorizzazione si concretò, infatti, dopo la composizione della maggior parte delle *Myricae* e, a nostro avviso, non è indicativa in relazione a queste giacché rispecchia posizioni teorizzanti procedenti da una evoluzione o formazione del suo giudizio critico, evolvente proprio dalla avvenuta composizione di un gruppo originario di liriche.

138 La nostra tesi in effetti muove proprio dalla considerazione del fatto che in una poesia così consapevole e certamente matura, quale è quella di un poeta traduttore e studioso delle più varie forme poetiche, le diverse risultanze estetiche o di gusto non possono se non essere frutto di una applicazione intenzionale di modi di espressione funzionali, vale a dire di modi che hanno una loro ragione estetica e non sono dunque

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

trascurate e prosastiche per dare alla composizione un valore nuovo, ricco di effetti non più tematici ma "impressionistici", o musicali:

> Comunque non importa qui tanto sottolineare la *predilezione per stilemi dimessi, popolari, del parlato*: piuttosto la funzione ritmica cantilenante in quanto funzione sintattica o procedimento per ricomporre, tener su una struttura, legare tra loro dei contenuti costruiti da "impressioni" diverse. E si nasconde anche, sotto la finzione di una trascuratezza dovuta all'iterazione, la cura formale tesa a singolari effetti musicali (131-132).

Il B. approfondisce d'altra parte il suo discorso sulla "tecnica" del P. che per lui è preannuncio di altre tecniche innovatrici più esplicite; a noi interessa, come abbiamo più volte ripetuto, non tanto tuttavia l'interpretazione che il B. dà della forma voluta dal P. quanto proprio il fatto che per lui c'è una volontà, una "cura formale" nel comporre pascoliano. Il B. assimila d'altra parte l'intenzione estetica del Pascoli a quella che prevarrà in certi autori del Novecento nei quali l'elemento formale acquisterà la valenza di una posizione tematica in un contesto linguistico tendente alla immediatezza sensoriale della musica. Si noti che per il B. in tal senso esiste nel P. così come in altri poeti novecenteschi che lo seguiranno, un'intenzione duplice, da un lato il rifiuto e la rottura della conseguenzialità musicale del verso dall'altra la rottura dello schema lirico di esso. Riflette il B. a tal proposito:

> Qui comunque il discorso al riguardo divergerebbe del tutto dagli scopi ora perseguiti, ed andrebbe inquadrato nella tecnica dello enjambement pascoliano che serve a rompere appunto la cantilena del verso, *è distruttore della cantabilità*, e non certo sottolinea la cantilena degli schemi sopra citati. Anzi, in questi casi, la forzatura di un modulo tipico della lingua comune è ancor più sottolineato. Sarà un procedimento consueto appunto nei poeti crepuscolari e in genere di molta parte della poesia del primo Novecento, che cercherà sistematicamente di *spezzare la locuzione indivisibile (il che non è contraddittorio con la ricerca del parlato, del banale, del tono stanco: tendenza alla prosa da parte della lirica, e rottura della locuzione propria del linguaggio comune, hanno una stessa funzione: quella della antiliricità della anticantabilità* (132).

---

una pura e semplice manifestazione di possibilità od impossibilità estrinsecative che il poeta dimostra in un teorico suo tentativo di attenersi ad una norma che si deve ritenere condizioni il suo atto poetico.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

La lunga citazione da noi riportata conferma il fatto che nella critica viene ad attribuirsi definitivamente un valore estetico positivo alla "spezzatura", alla "forzatura" che il P. opera nella sua lirica, un valore che, come abbiamo visto, il B. riconduce ad un processo innovativo e di ribellione nei confronti della tradizione e che noi, invece, volendo andare più a fondo nella ricerca delle motivazioni, riportiamo ad un' intenzione rappresentativa risalente ad un valore di natura esistenziale-estetica piuttosto che ad un valore di natura formale-estetica.[139] Per il B. siamo di fronte dunque ad una "forzatura di un modulo tipico della lingua comune" o a una "ricerca del parlato, del banale, del tono stanco."[140] Per il B. il P. è in sostanza un impressionista che cerca di mantenere il suo discorso lirico sequenziale attraverso legami non sintattici , è un poeta "che contrae il proprio discorso in sequenze di sintesi impressionistiche"(136); nel suo verso "la ripresa diventa uno strumento narrativo, ha una funzione sintattica; è una delle trame più evidenti che tengono su un mondo di frammenti. La sintassi è scorporata, ma i frammenti legati"(136).[141] E il B. in tal senso conduce uno studio di massima utilità giacché, pur muovendo dai suoi postulati, offre spunti di

---

139 Per noi il P. rompe la liricità pura, non la liricità del tipo beccariano: il poeta, secondo noi, tenderebbe a conferire al verso una cristallina neutralità formale, una trasparenza linguistica tale da produrre, come voleva forse il Croce, un contenuto direttamente corrispondente ad un immagine prelinguistica, ma poi, accorgendosi di questa sua tendenza, vorrebbe spezzare codesta trasparenza per darle i toni di una materialità concreta, vicina alla realtà non poetica di un'esistenza segnata dalla brutalità e dalla sofferenza. E' per questo, secondo noi, che il P. spezza la sublimazione dell'ispirazione ed insiste, come dice il Beccaria in una "forzatura di un modulo", in una "ricerca del parlato, del banale, del tono stanco".

140 A noi, in effetti, interessa proprio il discorso del banale per inquadrarlo in quello che noi pensiamo essere un disegno stilistico che il P. ha voluto porre in atto nella sua poesia proprio per giungere ad un effetto particolare che egli voleva ottenere con esso; per noi il "banale" avrà una funzione, dunque, di natura estetico-significativa e dovrà essere visto come momento di rivelazione pertanto di uno stato d'animo non subito peraltro, come tanti hanno sostenuto, vale a dire uno stato d'animo di tono basso, puerile, dimostratore di incapacità di armonia estetica, tutt'altro, non subito, si diceva, ma piuttosto voluto e riportato concretamente nel verso per dare a questo un valore metatematico, quasi simbolico, o perfino allegorico, rappresentativo di una traumatizzazione esistenziale presente appunto nel vissuto dell'autore e risultante sì in una sensazione di perdita, di lutto, di morte, come molti hanno intuito, ma avente una sua estrinsecazione estetica non nello sviluppo del tema, come si diceva, di questa perdita, di questo lutto, di questa morte, ma nella indicazione formale di esso attraverso la frantumazione della poeticizzante, astraente, sublimante liricità.

141 A noi, come sappiamo, interessano in particolare nel P. di *Myricae* i procedimenti di "frammentazione" e di "banalizzazione", come siamo giunti a definirli sommariamente, vale a dire ci interessa individuare in primo luogo il valore di rottura dello schema tematico lineare, cioè di quello schema nel quale prevale lo sviluppo di un tema secondo linee, diremmo, descrittive, o narrative, ed in secondo luogo ci interessa

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

particolare valore nel contesto della nostra tesi. Quando ad es. analizza il ricorrere della ripetizione di parole vicine nel testo pascoliano, il B. osserva che essa "è un procedimento che talvolta in P. si banalizza (Pascoli, s'è detto, è poeta che continua ad imitare se stesso e le proprie tecniche acquisite), ma che pure ha fatto la bellezza di moltissime cadenze che sembrano fatte di nulla, basate su strutture ripetitive insistite, dall'apparenza facile e ingenua" (140). La "banalizzazione" qui ha, nelle parole del B., un aspetto diverso da quello che si prospettava più su; qui si ha il concetto infatti di una "banalizzazione" risultante da un atteggiamento compositivo che perde originalità, che non sa andare oltre le proprie scoperte creative; qui non siamo più nella "ricerca del banale" che vedevamo più su, vale a dire in quel fatto estetico-tematico-linguistico che era posto in essere per il B. al fine di andare contro la ripetitività di una tradizione, siamo di fronte, invece, ad una pecca, ad una deficienza, ad un difetto che richiama assai apertamente le osservazioni diminuenti del Croce.

E' vero che il B. riprende la sua osservazione per trasformarla, come si vedeva nella citazione riportata, in un fatto positivo giacché in esso egli trova una bellezza che nasce proprio dalle strutture più semplici e insistite. Il discorso del B. si riconduce infatti alla semplicità che si crea attraverso l'uso di lessemi identici e quindi non apportanti una modifica o un'aggiunta al valore semantico, e che peraltro hanno un fascino poetico, che egli intravede proprio, noi crediamo di capire, nella apparente loro facilità e ingenuità. Si tratta di un argomento assai interessante per noi, giacché sarà anche questo aspetto della "bellezza" del semplice, che noi peraltro assimileremo alla "bellezza" del "banale", che vorremo sviluppare muovendo tuttavia dai nostri postulati che, come già abbiamo verificato, non sono quelli del B., anche se qua e là sembrano convergere. L'interesse del B. sembra in effetti rivolgersi ad una collocazione retorica del testo pascoliano, retorica nel senso moderno prevalente nel contesto di una critica testuale muovente da un sostrato formato da un concetto scientifico di studio

---

mettere in evidenza quelli che sono gli elementi che possono produrre il tono dimesso, la prosasticità, la "banalizzazione" appunto che ha sovente condotto il critico od il lettore a dare del P. un giudizio negativo.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

della lingua; così egli considera la rottura sintattica pascoliana come elemento disgregativo che viene peraltro compensato da fattori linguistici, manifestantisi a livello fonico e che presenta aspetti critici assai interessanti per lui dal momento che "resta[...] da vedere come, per compenso, ed a supporto, si sostituisca alla frana sintattica già ricordata, una trama riduttiva, quindi ricostruttiva, a livello dei valori consonantici e vocali."(141).

Con questo il B. riprende a suo modo il discorso, già da altri portato avanti, del preziosismo stilistico pascoliano, un preziosismo che ha sovente meravigliato il lettore o il critico per il fatto che proprio codesto preziosismo si trova a convivere con il semplicismo, la banalità che allo stesso tempo il P. sembra distribuire nelle sue composizioni. Riferendosi all'allitterazione il B. nota che "siamo sulla scia del "realismo miniato" di un P. scolaro di Carducci, che ama la parola ornata combinata con un certo "impressionismo"" (142) e sviluppa poi questa osservazione nel corso del suo studio sul vocabolario onomatopeico pascoliano, proponendo una sorta di "maniera" attribuibile al P. questo riguardo:

> *Ecco la "maniera" pascoliana farsi qui evidente. C'è cioè da chiedersi subito se è l'immagine[...]a suggerire la estensione e la specificazione di essa immagine...o, al contrario, se è l'estensione di una determinata tematicità sonora*[...]a far sì che quella donna faccia [in 'L'Ultimo viaggio'__nei *Poemi Conviviali*], guarda caso, proprio 'sibilare assiduamente il fuso... è Pascoli (perciò si è parlato di 'maniera') che ripete se stesso: perché non è tanto l'immagine[...]ma la stessa testura, cioè la stessa sonorità tematica a far scattare[...] la stessa sequenza (149-150)[142]

La ricerca di un lessico tendente a costituire un tessuto stilistico avente per scopo la formazione di nuclei semantici "fortemente allusivi ed evocativi" (152), secondo quanto ci fa rilevare il B., non può essere da noi vista allo stesso modo

---

142 Queste osservazioni riferite primariamente a raccolte poetiche che vengono dopo le *Myricae* non escludono peraltro queste che anzi sono coinvolte in modo esplicito proprio ad esempio con l'analisi del testo di 'Dopo l'acquazzone' (148) e interessano dunque anche noi giacché coinvolge un qualificazione di aspetti stilistici del testo pascoliano che entreranno a far parte di quello che per noi rappresenterà la gamma di osservazioni formali da prendere in considerazione al fine di spiegare la nostra posizione teorica.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

perché per noi il valore della ricerca pascoliana è per lo più da intendersi come caratterizzato da una intenzione rappresentativa della frattura, della perdita; quindi sarà necessario che noi riconsideriamo criticamente anche il preziosismo, o il "realismo miniato" cui fa riferimento il B.(Vedi in particolare il capitolo 5 qui di seguito). D'altra parte anche il "fonosimbolismo" cui il B. allude nel corso della sua analisi della natura dell'onomatopea pascoliana appare far parte di un insieme stilistico che produce, nel corso della sua applicazione, un senso di peso piuttosto che di levitazione tonale dal momento che "nel complesso si tratta di un vocabolario [lessico allusivo evocativo] tra l'altro neppure troppo esteso, ma usurato tanto dal Pascoli per il peso fonosimbolico di cui egli l'aveva caricato, al punto che i poeti del Novecento, o lo eviteranno, o cercheranno di potenziare il condizionamento pascoliano"(152). A noi non interessa tanto la prospettiva storica del fatto poetico pascoliano quanto piuttosto quell'accenno che il B. fa all'usura [143] indotta dallo stesso P. nell'impiego del vocabolo onomatopeico o fonosimbolico dato che il P., a nostro avviso, esercita sulla sua espressione un controllo assai vigile, non peraltro inteso a far sì che la forma risultante sia in armonia con la forma originaria nascente, ma piuttosto far sì che nella forma risultante appunto vengano ad essere presenti gli elementi che possono evocare, produrre la consapevolezza di una realtà non poetica, o meglio non poeticizzabile, sottostante alla idealizzazione lirica.

---

143 A nostro avviso, questa usura, che rappresenta poi un altro aspetto di quello che al P. veniva rinfacciato come ripetitività, superficialità, puerilità, che deve essere invece vista come una delle vie che il P. percorre per dare alla sua espressione quel tono di realismo formale inteso a contrapporsi alla liricità più astraente e alla sublimazione, esiti naturali della poesia, ma anche, allo stesso tempo, esiti catartici del dolore e della presenza della perdita, esiti che a nostro avviso il P. voleva evitare, per non cadere nel dramma dell'oblio, quindi nell'inaccettabile perdita della perdita, se ci è consentita questa apparentemente paradossale espressione. Le *Myricae* sono infatti un libro che ha un fine manifesto e questo fine è raggiunto, a nostro giudizio, non solo attraverso una evocazione o allusione tematica proveniente dal testo ma da una drammatizzazione di questo, reso a tratti così realistico e concreto, così "critico" potremmo dire, rispetto ad un canone estetico di tipo sublimizzante da porsi come espressione antisublime, quasi antipoetica: anche il "fosimbolismo" --a livello di onomatopea- dunque, classificato dal Contini tra le forme lessicali eccezionali poste in essere dal P. deve a nostro avviso essere interpretato come un'interferenza tonale attuata dal poeta per controllare il valore della sua espressione e per dare ad essa un'intonazione personale proveniente non dalla sintesi di tipo crociano ma da una posizione etico-estetica di tipo esistenziale che noi postuliamo essere presente in lui anche nei momenti di ispirazione "lirica".

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

Anche il suono ripetuto quasi ossessivamente, e quindi spesso visto come risultato di un difettoso controllo dell'applicazione formale, a nostro avviso invece è da ritenersi come applicazione non di un'imperfetta qualità espressiva ma di una qualità intenzionalmente tendente ad una forma espressiva singolare, non lirica, che, qualora superato lo stadio di un giudizio prevalentemente impressionistico, deve venire a presentarsi come simbolo, strutturale diremmo, della imperfezione della realtà, o della realtà nella sua imperfezione. Per il B. l'insistenza pascoliana sui suoni produce effetti particolari mediante i quali "la ricerca pascoliana ha quasi dell'ossessivo, dell'esasperato, là dove la iterazione di un suono molto insistito è vistosissimo per l'intera estensione del componimento."(157). Questa osservazione ci interessa in modo particolare perché ci sembra voler accentuare il valore singolare della composizione pascoliana avvicinandosi concettualmente al nostro assunto[144] quantunque il B., nel seguire le linee del suo pensiero, giunga d'altra parte ad attribuire alla poesia pascoliana una portata simbolica, come sottolinea nelle seguenti osservazioni:

> P. intende dare alla parola non il valore oggettivo, quello predestinatole dal dizionario, ma un valore allusivo, suggestivo, dai mille riflessi. *C'è anzi un'ansia di distruggere il valore semantico della parola per ottenere delle gamme transitorie, sinestetiche, polivalenti dei significati*: per es. la polivalenza incerta e sfumante tra luce e suono o luce e movimento...sappiamo come Pascoli investe le cose di un senso di fragilità, di pena, di inquietudine...il fenomeno interiore è tradotto in sensazioni, la parola ha dunque portata simbolica...ed è impiegata, oltre che con *significato polivalente, con il significante potenziato, elevato alla seconda potenza*(164 e segg.).[145]

---

144 In tal senso viene a corroborare per certi versi quella che è la nostra tesi, vale a dire il postulato che l'atto poetico del Pascoli nasca da un momento volitivo per il quale egli intende conferire al suo verso valori che trascendono dalla tradizionale armonizzazione di forma e contenuto, e che assumono un significato rappresentativo di una condizione esistenziale, di cui il P. non è, per noi, vittima, ma interprete estetico. Per noi d'altra parte non si tratta di "ricerca" di parole nel P., come sembra voler dire il B., ma piuttosto di una intenzione di dare alla forma del verso una struttura dinamica, diremmo quasi dialettica non tanto, a nostro avviso, rispetto ad una struttura tradizionale, quanto piuttosto rispetto ad una struttura ideale, quella stessa struttura che parrà al Croce espressione perfetta e compiuta di una sintesi tra sentimento e immagine.

145 Il concetto di un supervalore dato al significante è per noi un prezioso riferimento esegetico, tuttavia, come già notavamo, se vogliamo attribuire un valore simbolico all'espressione pascoliana esso è per noi da rintracciarsi nella rappresentazione supertestuale della frattura ; questa rappresentazione si riconduce certo ad una ricerca lessicale, come anche il B. ci diceva, ma, a nostro avviso, non tesa a porre in essere una semanticità allusiva ed evocativa a sé stante, cioè finita in sé stessa, ma per dare significato strutturale all'evento della perdita, della mancanza, del lutto.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

Il B. parla in effetti di "desemantizzazione", nel contesto linguistico del P. che si manifesta nella sua poesia in una "tendenza già sottolineata, la tendenza cioè a trasformare, a desemantizzare la parola in senso fonosimbolico"(174) e innesta questa sua osservazione, che peraltro risale a quelle intuizioni stilistico-semantiche che il Contini aveva elaborato nel fondamentale discorso, che abbiamo già esaminato, la innesta, dicevamo, in un suo disegno di ricerca della proprietà del fatto espressivo poetico pascoliano [146]arrivando a conclusioni che, seppure interessanti dal punto di vista di una collocazione stilistica del P., ci sembra che esulino dalla sfera della nostra ipotesi interpretativa, giacché volgono a qualificare il valore della parola vista nella sua autonomia; nel testo pascoliano infatti :

> non ci sono avvenimenti che ne provocano altri; non avvenimenti a provocare avvenimenti, ma parole a provocare parole. *E' il primato insomma, che spetta al significante, o meglio all'autonomia del significante* [...]La parola da Pascoli è sentita come astrazione, "cellula onomatopeica" [...]significante insomma che condiziona scelte e realizzazioni linguistiche, addirittura l'immagine (178).[147]

---

146 Una ricerca assai utile, ai nostri scopi, giacché attraverso di essa noi possiamo individuare quegli elementi strutturali del linguaggio poetico pascoliano che vengono a qualificare lo stile, vale a dire proprio quell'aspetto che noi abbiamo cercato di definire essendoci posto il fine di qualificare proprio codesto stile per interpretarlo alla luce della nostra impostazione teorica, che consiste nella tesi che lo stile appunto del P. sia determinato da una volontà creativa tendente a porre in essere un testo poetico ove il valore estetico sia da ritrovarsi non nel fatto tematico, o nel fatto semantico, oppure nel fatto linguistico immediato, ma piuttosto nell'evento formale, o stilistico, se vogliamo, un evento che, a nostro modo di vedere, almeno nelle *Myricae*, si concreta in una voluta variazione tonale, in una ripetuta rinuncia visibile alla liricità e alla poeticità sublimante, in una interferenza che il P. produce nel campo dell'elevazione psicologica. Questa "interferenza" è d'altra parte per noi non intesa a rivedere i modi della poesia tradizionale ma piuttosto intesa a dar corpo ad una realtà etica, avvertita dal poetico a livello esistenziale, e caratterizzata da un profondo senso della irrecuperabilità del poetico, della impossibilità di esso giacché esso non può essere consentito nella dimensione esistenziale, appunto, diremmo nella dimensione del "vero", una dimensione che a nostro avviso, dominava il Pascoli delle *Myricae*, se non anche il P. delle opere successive, sebbene certamente con altri esiti.

147 E' un discorso, come si diceva, assai valido ed interessante, ma per i nostri scopi è piuttosto limitato, giacché la nostra interpretazione del testo pascoliano vuole sussumere il valore del significante singolo sotto un valore dimensionale più vasto, un valore per il quale cioè, è la forma strutturale dei significanti singoli, vale a dire la loro disposizione contestuale, che diventa un significante tutt'affatto differente da quello del significante singolo, del tipo cellulare – "Cellule onomatopeiche" (178)" proposto dal B. Al concetto che il B. propone quando conclude che "non la parola dunque, virtuosisticamente adattata al suono, ma al suono che passa alla parola: questa che si fa, da metafora semantica, metafora fonica , reinventata o ritrovata dal poeta" (178), noi opponiamo un concetto che propone una metafora stilistica, cioè un valore che trascende il significante singolo, come si diceva, giacché proviene dalla significazione che l'intero modo di far poesia nel P. viene a porre in essere, un modo che per noi, almeno nel tessuto delle *Myricae* concorre a dimostrare, lo ripetiamo il valore esistenziale della riduzione della liricità sublimante ad una antilirica presenza di ciò che è necessariamente reale, materiale, quasi imbruttente. Si badi bene, questa presenza, che pure è un'allegoria

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

E' interessante notare d'altra parte come il B. in qualche modo accenni anche a quell'aspetto, da cui poi siamo partiti, esaminando le osservazioni crociane, del gusto, vale a dire a fattore di giudizio che si imposta sulla impressione derivante dalla lettura; chiarisce infatti il Beccaria, riferendosi alla musicalità pascoliana, che "evidentemente, tale ricerca di eufonie, può essere virtuosisticamente "costruita": e si può tornare ad un discorso di gusto, sulla riuscita o meno di questo o quel verso"(180) ; ritorniamo in effetti al discorso che ci aveva fatto muovere verso la nostra interpretazione, vale a dire alla considerazione della presenza nel verso pascoliano di attuazioni poetiche riuscite e non riuscite; il quesito che ci siamo posti osservando il ripetersi di queste annotazioni, assai sorprendenti a ben vedere, se messe in relazione con una poesia proveniente da poeta consapevolissimo della qualità della poeticità, il quesito dicevamo è quello concernente la reale natura di queste "cadute" di queste espressioni non riuscite etc., alle quali noi riteniamo dover attribuire un valore funzionale ben specifico.[148]

---

del vissuto, trascende essa stessa, poi, ma in un grado estetico alla terza potenza, mi pare si possa dire, ad una dimensione poetica nella quale varrà non più il significante singolo, autonomo, cui fa riferimento il B., ma la sua funzione piuttosto in un contesto in cui esso significante converge a creare il gioco di posizioni e negazioni, di liricità e sua opposizione, un gioco che noi abbiamo voluto vedere come il valore significante e significativo della espressione pascoliana.

148 Un valore positivo, cioè produttore di effetti estetici eventualmente meta tematici, o meta sintattici, ma non certo qualificabili attraverso un giudizio fondato sull'impressione e sul gusto, come è accaduto con Croce e i crociani, e come anche con i non crociani, spesso, anche se per motivi, o in modi, differenti. Per giungere alla definizione di questo valore positivo d'altra parte, abbiamo voluto prima di tutto partire da un esame della qualità della forma poetica del P. nelle *Myricae* muovendo dalle osservazioni e dagli esempi proposti dal Croce, per convalidare il suo giudizio, dando ad esso una valenza diacronica, e per trovare le costanti concrete, esemplificative che potessero servire per noi come punto di riferimento per sostenere la nostra tesi, vale a dire il fatto che, a nostro avviso, esistono si nella poesia del P. momenti in cui il livello estetico, il tono, lo stile, si abbassano e perdono tensione lirica, a mostrare una sorta di materialità, o di non lirismo, ma che codesti momenti non sono da mettersi in relazione con una incapacità da parte del poeta di mantenere o esprimere un valore lirico elevato, (inteso questo valore in modo crociano) ma piuttosto con una volontà di rompere il ritmo sublimante, come già abbiamo accennato poco più su, cui anche il suo verso appare aver ceduto, per porre nel suo poetare un carattere rappresentativo della realtà che lui, come uomo provato da ferite interiori che non si rimarginano, a nostro avviso, vede, almeno nelle *Myricae*, come evento nel quale il brutto, diciamo il male, interviene a sconvolgere a rompere l'armonia del bello, proprio come l'atto violento era intervenuto a spezzare gli affetti della famiglia del poeta, in modo irreparabile, crudo e concretissimo. A nostro avviso, la consapevolezza di questa concretezza fa si che il momento lirico spesso raggiunto nei suoi toni più elevati non possa essere mantenuto dal P. proprio per la volontà che egli ha di non dimenticare quella concretezza, quella realtà, di non dimenticare quella perdita di armonia esistenziale, e

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

Nel lessico pascoliano il B. ravvisa un'origine riconducibile ad un "eccesso di sensibilità linguistica" che lo conduce ad una ipersemantizzazione del testo, o forse meglio ad una percezione di una significatività plurima, dato che, appunto:

> in questi vocaboli Pascoli doveva riconoscere, per "eccesso" di sensibilità linguistica, *un plusvalore semantico*: doveva risentire la costituzione fonica del vocabolo, la sua materia, come dotata di una vocazione fonosimbolica. Parole-astrazione dunque, parole-simbolo che acquistano una significazione formale superiore, autre, rispetto al significato normale, consueto (183-184).

Come si vede il B. mette a fuoco il suo discorso critico appuntandolo sui valori lessicali del verso pascoliano, per accentuarne la portata, diciamo, quasi decadente; quell' "eccesso di sensibilità linguistica" ci fa infatti pensare alle osservazioni di altri critici, incluso il Croce, che appunto vedevano accanto al P. puerile, un P. prezioso, un P. virtuoso del vocabolo. Eppure il B., nelle sue conclusioni, si differenzia dai censori, cui pur concede autorità di giudizio; e per noi le sue osservazioni sono preziose in particolare perché là dove egli esce da un contesto meramente analitico inserisce una serie di conclusioni che, pur non apparendo sempre originali, riassumono concetti che ai nostri scopi sono molto

---

in tal senso egli distolga lo sguardo estetico dall'immagine che possa far pensare o comportare un trascendere, per rompere questo trascendere, in una riconquista del concreto attraverso la formalizzazione di strutture poetiche, di immagini, di stati d'animo di livello non sublime - diremmo - così come non sublime era stata la realtà umana della sua vicenda esistenziale. Questo procedimento di distruzione del sublime si attua nel P., a nostro modo di vedere, anche come forma di una poetica anti-romantica, vale a dire come rifiuto di un fatto espressivo tematico in cui il valore finale sia quello della dissoluzione dell'io nell'immagine e quindi in una sorta di catarsi lirica; il Pascoli per noi, aveva perfino timore di cedere a codesta dissoluzione, giacché egli, noi pensiamo, si disponeva alla poesia, ci riferiamo sempre, in particolare , alle *Myricae*, con un preconcetto esistenziale fondato sulla consapevolezza della grande concretezza del male, inteso come cruda interruzione dell'armonia e del sentimento. Egli, pertanto, costruisce una poesia che è da un lato in tensione tra il senso del bello o dell'armonia sublimante e dall'altro è formale tensione fra la posizione dell'astraente originantesi dal fatto linguistico-semantico di tono elevato, e la posizione del materialistico, ritrovabile nel fatto linguistico-semantico di tono dimesso, concreto, di piccolo realismo, di effetto puerile, quasi, un tono e un effetto che in diversi contesti critici abbiamo avuto modo di vedere censurati, o biasimati. Il B. ci appare in tal senso molto interessante, giacché, come già si diceva, ci fornisce un apparato di analisi linguistica estremamente accurato, anche se inteso ad elaborare un suo proprio discorso incentrato in particolare sulla ricerca del linguaggio poetico del P., per vederne le innovazioni e le caratteristiche peculiari. Anche per noi la forma espressiva del P. condurrà alla posizione di una poetica innovativa e lo vedremo, ma non nel senso voluto dal B., per il quale, come già per altri critici, il valore della parola pascoliana è essenzialmente evocativo, ma piuttosto nel senso che in quella poetica trova validazione il realismo più elementare, il fatto della perdita di "bellezza", in un contesto ove codesto realismo, e codesta perdita assumono essi stessi un valore simbolico-rappresentativo.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

rilevanti. Il B. in effetti prende atto di una caratteristica negativa di alcuni aspetti della espressione pascoliana; come per esempio, quando si riferisce all'onomatopea in particolare "le onomatopee sillabiche che davano così noia a Croce critico del P.; Croce non vi vedeva che bruta materialità, traduzione diretta di suoni"(188) e soggiungendo obietta che "la trascrizione diretta del suono, che mira ad effetti puramente esterni (la parola mezzo di un effetto) avrebbe certo, considerata per sé, poco a che vedere con l'arte" dal momento che "l'espressività è dissolta in semplice suono (e genera in effetti un senso di stucchevolezza nel lettore. Chi non ricorda quell' ecco ecco un cocco un cocco per te!)"(189).[149]

In realtà il B. ha una sua via interpretativa, per la quale giunge alle stesse conclusioni che il Contini aveva formulato:

> Le intensioni "musicali" Pascoliane vanno fatte rientrare nella *tensione generale del linguaggio poetico coevo o immediatamente precedente*, che cerca con artifici vari (quelli del Pascoli sono artifici personali) di evidenziare le voci delle cose della natura[...] per captare dalla natura quanto c'è di indefinito, inafferrabile, impalpabile, misterioso. *C'è bisogno a questo fine di una lingua inedita.* Di mezzi formali, dunque, che in P. sono costituiti di tensioni verso un'espressione anteriore alla grammatica, come le onomatopee fornite dalla natura[...] e in genere i dati fonosimbolici(191).

Come si vede, si tratta di una tensione linguistica che nel P. si attua come "sperimentazione"; l'onomatopea in particolare è poi un segno di ricerca di lingua nuova, un segno di cui si era già "accorto il Serra", ci dice il Beccaria, "

---

149 A noi questo richiamo ad una bruttezza, ad una impoeticità pascoliana, mediato attraverso un implicito riferimento al rifiuto estetico crociano interessa ai fini di quella ricerca che noi stiamo compiendo rispetto alla qualificazione dello stile pascoliano in particolare per quello che riguarda i momenti di perdita di elevazione, di "bathos", o di caduta estetica, giacchè si conferma qui, pur in un contesto così avanzato criticamente come è questo del B., appunto, che vige nel tessuto stilistico pascoliano una costante non esteticamente piacevole, una serie di tratti il cui effetto non è accolto come positivo. Questa conferma che pur, vedremo, nel B. avrà esiti interpretativi diversi da quelli di una critica meramente estetico-stilistico-testuale (vedi più in là) ci spinge ancor più nella direzione che noi riteniamo giusta, di cercare una giustificazione di quei tratti non nel senso linguistico, pur se illuminato come è quello del B. appunto, o come era tra gli altri, massime, quello del Contini, ma nel senso di una giustificazione "poetica" più onnicomprensiva, vale a dire precedente il momento espressivo o linguistico e convergente in un disegno creativo in cui, come già si diceva, la posizione dello "elevato" e del "basso", del sublime e del materiale sia da interpretarsi come funzionale rispetto ad un valore esistenziale cui la poesia del P., a nostro avviso, tende a fornire un supporto proprio nella sua variabilità e nella sua duplicità estetica, da un lato tendente a concedersi alla sintesi crociana dall'altro pronta ad essere manifestamente ricettacolo di cosiddette puntualizzazioni, materialità, come quella del "cocco cocco" che abbiamo visto più su.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

quando[...] alludeva non tanto al tramutarsi del suono in troppo vistosa materialità che imita o riproduce direttamente suoni naturali, ma alla volontà presente nel P. di creare un lingua nuova, "arbitraria" e "tesa oltre ogni limite e costume umano"(192). Abbiamo già rilevato il nostro interesse per questa interpretazione che sposta il punto di osservazione critico da un mero apprezzamento formale fondato sul "gusto" di matrice crociana, alla valutazione di un atto poetico contenente un atto linguistico piuttosto che un atto rappresentativo di natura semantica.[150] D'altra parte l'analisi linguistica che il B. conduce richiama anche quelle osservazioni del Barberi Squarotti che noi abbiamo già visto, in particolare quelle relative alla "diminuita semanticità" (196) che il P. viene a produrre nel suo contesto lessicale, al fine, come ci dice il Barberi riportato anche dal B., di rendere la forma espressiva sempre meno discorsiva e logica, sempre meno legata alla conseguenzialità.[151]

E' interessante notare quanto il B. osserva a proposito dell'atteggiamento del Pascoli nei confronti della natura, che sembra confermare in parte quel che è il nostro pensiero anche se noi abbiamo voluto estendere il concetto di "natura" a quelli di "concreto" o di " realtà"; il Beccaria fa notare in tal senso che "si dice[...] che la poesia del P. è caratterizzata dall'amore per la natura. Ci sarebbe invece da dire piuttosto il contrario: c'è, in P., piuttosto paura (non già orrore)

---

150 Per noi, peraltro, questo atto linguistico non è la ricerca di forme "arbitrarie" quanto piuttosto una rappresentazione di una concretezza tagliente, senza astrazioni, pura, richiamante non, come anche il B. sostiene, un senso di mistero, ma da un lato un senso della presenza assoluta, nella immediatezza del suono, dall'altro un senso indotto della perdita nella caduta di tensione metaforica, e quindi nella materialità [Croce] del vocabolo che riproduce ma non significa nel modo comune. Svilupperemo peraltro questo particolare argomento nel capitolo successivo.

151 Per noi, l'abbiamo già fatto presente, l'uso di forme lessicali rare, popolari, speciali, insolite da parte del P. deve ricondursi, in ultima analisi, alla volontà del Poeta di dare alla sua espressione un contenuto drammatico, inteso a significare il passaggio, in sostanza, da forme idilliche a forme "materialistiche", concrete, contenenti i suoni più inopportuni, se vogliamo, e richiamanti aspetti di presenze che il Poeta vuole mettere in evidenza per significare la loro realtà apparentemente dolce e attraente, ma in concreto terribile, a nostro avviso, perché essa "è" là dove non "è" con essa quella realtà d'affetti e di armonia umana che sola forse dovrebbe invece esistere. Questo, e lo chiariremo più in là, è il significato della realtà che il P. miniaturizza o ingrandisce nei particolari, in modo impressionante talvolta; si tratta, infatti, per noi, di un conferimento di valore "eccessivo" alla concretezza, che il P. attua per dare a codesta concretezza una specie di caratteristica di enormità, quasi che volesse a suo modo dirci che è "enorme", terribile il fatto che il concreto esista, nonostante l'assenza, l'intenzione e la distruzione del momento idillico.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

della natura"(196).[152] Il rapporto con la natura è certamente complesso nel Pascoli, e noi lo vediamo appunto come un momento nel quale si istituisce una particolare combinazione estetica nel fatto compositivo che risulta nella divaricazione tra elementi della realtà che assumono enorme importanza drammatica e forma in cui essi si presentano che è invece ridotta e appunto banalizzata. Per il B. il discorso è diverso, come si può rilevare da quanto osserva:

> [in P.] l'amore più sincero è riservato *all'artificio della propria poesia*, composta di sforzi, di tensioni, a produrre artificiali armonie non grazie alla adeguazione mimetica, alla efficace, diretta riproduzione della natura, bensì grazie a riproduzioni che dalla natura vogliono sfuggire: nel senso di eluderne le apparenze, la materialiltà. (196). [153]

Ci appare d'altra parte assai utile, ai nostri fini, riportare l'opinione del Beccaria circa la "tecnica" che il Pascoli dimostra di possedere, una tecnica che

---

152 Ma la conclusione interpretativa che trae il B., per il quale, il P. trova sollievo nell'artificio, non ci trova concordi, giacché propone una forma di fuga dalla realtà, sia pur attuata attraverso modi linguistici, una fuga che noi riteniamo non aver luogo in quanto che invece il P., a nostro avviso, si immerge nella natura, come dicevamo, per ingrandirne enormemente gli elementi così da creare un'impressione drammatica del presente, nella sua massima materialità, contrapposta alla tendenza contestuale verso una astrazione, verso un idillio che non si può completare e concludere perché esistenzialmente e psicologicamente infranto nella sua idealità. La realtà insomma per noi, in P. è produttrice di frantumazione e dolore, di disarmonia e assenza, mentre la natura è portatrice di ripetizione, di consistenza, di presenza, di attuazioni felici; la sua visione di questo valore naturale viene dunque a prendere un aspetto composito vale a dire, una sorta di sovrapposizione di caratteristiche: da un lato esso è magnificato nella sua presenza assoluta (onomatopee, significati diretti e specifici, totalizzazione della presenza (galline, cane, uovo, scarabattole, dall'altro è usato come forma rappresentativa di una discesa dal mondo delle idealizzazioni, delle sublimazioni, a quello della concretezza e quindi a quello del reale, dove, come si diceva, prevale il "male", e dunque la non continuità dell'affetto e il risveglio dal sogno, la sensazione di ciò che è nella sua "terribilità", vale a dire nel suo richiamo al sogno.

153 Noi pensiamo, come già si è ripetuto, che il valore della "materialità" della natura sia invece evidenziato in P. da quel modo suo di ingrandire il particolare, un modo che dimostra la "enormità", come si diceva, di una presenza, cui non corrisponde l'altra presenza, quella del padre o dell'affetto ininterrotto; ma questo paradigma non è esposto dal P. in modo discorsivo, semantico (mi riferisco sempre a *Myricae*) rappresentativo, sentimentale, ma è indotto, a nostro avviso da quella disarmonia che è stata registrata nel suo verso, da quelle forme stilistiche che sono apparse come "brutte" , "stucchevoli"", "noiose" a molti critici, e che, secondo noi, esistono veramente, ma non come imperfezioni espressive, piuttosto come rappresentazioni di un'interferenza del reale, nel suo richiamo alla frantumazione dei sogni e delle sue speranze, nel contesto di un ideale, teso invece all'oblio, alla fuga, all'idillizzazione. E' ovvio che per noi la produzione pascoliana nasce da un atto estetico consapevole, estremamente vigile rispetto alla portata del valore compositivo, a nostro avviso costituente una vera e propria "poetica" cui il poeta di San Mauro si adeguò sin dal principio, anche nella volontà, spesso resa esplicita negli atti biografici a nostra disposizione, di dare al suo prodotto un crisma di originalità.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

lo colloca all'avanguardia nel suo tempo, giacché "la modernità del P. sta appunto nel non aver, per primo in Italia, separato conoscenza ed esercizio. La poesia per lui è meno istinto, ma soprattutto calcolo: non è contenuto, ma risultato"(198). Ma oltre a questo il B., ci fornisce altri interessanti momenti critici, ai quali è necessario che continuiamo a dedicare la nostra attenzione, nonostante, il lunghissimo spazio che abbiamo già concesso allo studio della sua analisi ; in tal senso il B. ci appare infatti un momento quasi conclusivo di tutta una parabola critica, la cui origine noi abbiamo voluto ravvisare nel saggio crociano del lontano 1906.[154] In B., come abbiamo visto, non mancano i riferimenti ad un cedimento stilistico nel P., ma sono sempre sussunti sotto quella che egli definisce come "riduzione": riduzione semantica, riduzione fonica, riduzione timbrica, riduzione sinestetica (223-226), una riduzione che risale ad una sorta di "tecnica" che il P. applica, a suo modo di vedere, per eludere la realtà, accostandosi ad essa con quelle riduzioni comunicative e quindi con un intento evocativo piuttosto che rappresentativo. Conviene riportare le osservazioni del B.:

> Comunque sia, ci basti aver assodato che *le tecniche esaminate (allitterazione, riduzione timbrica, ecc.) gioco non sono, e non sono un dato, irrilevante, un dato esterno aggiunto a dei contenuti.* Si muovono nella stessa direzione, hanno la stessa funzione dei significati. Che la riduzione del grado di evidenza semantica sia carattere peculiare di Pascoli, abbiamo già detto. Così come si è già detto che più P. è chiaro e determinato nell'indicare un oggetto, un evento naturale, tanto più appare indefinita la resa poetica. La *diminuzione della intenzione comunicativa* del linguaggio pascoliano ci è parsa evidentissima nel modo con cui il P. cerca di fuggire, di eludere la realtà(228-229)[155].

---

154 A noi in effetti interessa soprattutto analizzare il valore di quelli che sono stati considerati momenti "bathici", di discesa tonale, nella poesia del P. per trovarne la funzione positiva, come già si è illustrato, e in tal senso ci è costantemente stato dinnanzi il compito di enucleare dalle critiche che siamo venuti esaminando le osservazioni in merito alla presenza, e alla conseguente valutazione di codesti "momenti bathici", di codeste perdite di tono.

155 Ora, per noi, il rapporto che il P. istituisce con la realtà è molto più complesso: per noi il P. insiste nella realtà invece, per evocarne la presenza da un lato come serie di elementi minuti resi grandissimi attraverso la posizione di essi su di un piano centrale, in cui essi risultano enormi, quasi sproporzionati e dall'altra per evocare accanto ad essi l'enormità dell'assenza di un reale umano, spezzato da un evento irrevocabile. A nostro avviso è il gioco assenza e presenza che ha luogo nel rapporto Pascoli-cose-realtà-sublime. D'altra parte noi pensiamo anche che lo stile, cui dà luogo quel gioco estetico-semantico, abbia di per se stesso la funzione "poetica" di rappresentare l'evento della perdita e del lutto su di una dimensione e meta semantica e meta linguistica, vale a dire sulla dimensione di una posizione di tendenze formali contrastanti, concludentesi in una contraddittorietà di toni e in una frammentazione di livelli creativi intese a dare rappresentazione, direi

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

Questa "riduzione di grado" non coincide con il nostro assunto, per il quale esiste invece una ipertensione comunicativa nel Pascoli, anche se non intesa nel senso di una comunicazione discorsiva; è, tuttavia di interesse riportare in tal senso il pensiero del B. per esteso per chiarire quale sia il concetto che egli ha del rapporto tra poetica e realtà in P.:

> Cerca di eluderla [la realtà] quel suo *plurilinguismo orizzontale* (alternative dialettali, arcaismo, linguaggio aulico e linguaggio parlato, umile, quotidiano) e quel suo "plurilinguismo verticale" [Barberi], cioè quel linguaggio *semanticamente agitato che tende a diverse, centrifughe direzioni semantiche*. Le analogie e le corrispondenze che il poeta trova per solito attraverso la metafora, simbolo, paragone, che trova ancora stabilendo delle equivalenze fra i dati dei vari sensi (sinestesie), servono ad evocare sensazioni d'ordine diverso da quello diretto, di cui la logica non si rende conto (229-230).[156]

---

quasi, grafica, strutturale del percorso traumatico esistenziale cui il P. soggiacque e che pose a fondamento dell'ispirazione delle *Myricae*, appunto. Per noi il fatto riduttivo, iterativo, onomatopeico, la semplificazione, l'apparente puerilità, la caduta nel popolare, l'accoglimento del materiale ecc. sono in effetti il risultato di una volontà, come già si diceva, da parte del P. rivolta a non dimenticare e quindi anche a non celebrare, giacché la celebrazione è sublimazione, così come sublimazione è il momento in cui la realtà trascende in poesia. E dunque lo spezzare il moto ascendente della poesia, appunto, la sua tendenza verso il sublime, che pur il P. avvertiva come a lui congeniale, noi riteniamo costituisse il sostrato motore della sua poetica originaria, nella quale forse, per noi, v'era il disegno di distruggere l'illusione che il verso può ingenerare e ricordare con il verso stesso, con le sue cadute, le sue contraddizioni poetiche, le sue imperfezioni richiamate dal Croce --la perdita dell'armonia degli affetti, la realtà inconfutabile e fortissima del lutto, l'atroce vero dell'assenza, cui le cose assistono in modo "enorme", spropositato, ponendosi come realtà assillante, invasiva, o perfino dolce ed attraente, ma priva, o privata di quella realtà che di essa deve essere il complemento, vale a dire della corrispondenza della realtà interiore, che proviene alle cose dall'animo umano. Per noi, dunque, la sperimentazione linguistica pascoliana, esaminata e descritta in particolare dal Contini, dal Barberi, e ora dal B., vale, almeno nelle *Myricae*, come forma mediatrice attraverso la quale il Poeta conferisce alla composizione un carattere strutturale tale da renderla, come già si diceva, rappresentazione di un procedimento di perdita, di disillusione, di materializzazione; il linguaggio del P., pertanto, e lo vedremo negli esempi più in la, è per noi non una desemantizzazione intesa ad allontanare il testo dalla comunicatività e quindi dalla realtà (vedi più su), ma è piuttosto un'intenzionale distruzione del contesto poeticizzante visto, a nostro avviso dal P. proprio come evento estetico che porta con sé la dimenticanza e la catarsi. Noi non crediamo che sia la catarsi il limite cui tendeva la poesia del P.; anzi, per noi, il P. volle nelle *Myricae* costruire un momento celebrativo al ricordo, al ricordo del lutto si intende, ponendo in essere non una celebrazione diretta ma una struttura significativa, nella quale valesse il significante più ancora del significato, come ricorda il Beccaria, ma non nella sfera lessicale, piuttosto nella sfera della struttura, o se vogliamo, nella sfera dello stile, vale a dire dell'unità linguistico-semantica.

156 Come vedevamo, per noi, il P. non cerca di eludere la realtà, come vuole il Beccaria, ma cerca di porla in un particolare modo, un modo per il quale essa viene a rappresentare la presenza in contrapposizione con l'assenza, per mettere in evidenza l'assenza; e questa rappresentazione è posta in essere attraverso una struttura che mostra le caratteristiche di una variabilità di una salita e discesa di toni, di una frammentazione stilistica.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

Per il B., come era per altri, queste caratteristiche sono intese a "captare questo doloroso inquietante alfabeto, questo indefinito, questo impalpabile, questa misteriosa allegoria che è la realtà delle cose e della vita"(230). Svilupperemo il concetto di allegoria cui sembra riferirsi il Beccaria, interpretandolo ovviamente in modo del tutto diverso, come si specificherà nel capitolo conclusivo della tesi e come già si è avuto occasione di notare in diversi punti di questa nostra analisi, ci preme peraltro rilevare qui che il B. ritorna al concetto del banale, un concetto che aveva già in quale modo toccato nell'analisi che abbiamo fin qui condotto e che costituisce come sappiamo il nucleo centrale della nostra impostazione teorica. La presenza del banale in P. è d'altra parte uno degli aspetti che ci riguardano maggiormente, giacché la nostra tesi muove proprio dalla osservazione che dalla gran parte delle critiche censorie fatte al Poeta di San Mauro c'è quella ricorrente che gli rimprovera puerilità, luoghi comuni, materialità, banalizzazioni o banalità.[157] Nell'ambito della ricerca della

157 Dopo aver rilevato che questo tipo di censura veniva a comportare un giudizio estetico che conduceva a fare della poesia del P. un insieme di bello e di brutto, e che per questo operava una sorta di distinzione tra componimenti, tra versi, tra espressioni singole, valutandone la portata estetica a seconda di un principio fondato sull'impressione, sul gusto, e quindi sulla corrispondenza che quegli elementi compositivi avevano rispetto ad un ideale estetico proveniente da una tradizione, teorizzata in particolare dal Croce, dopo aver rilevato ciò, si diceva, ci siamo convinti che la poesia del P. andasse invece presa nel suo insieme e che proprio là dove essa mostrava di non corrispondere all'ideale estetico di tipo crociano, e che quindi appariva come impoetica, materiale, banale, bassa, o puerile dovesse essere interpretata non in senso censorio ma piuttosto come un valore positivo, avente una funzione nel contesto espressivo, una funzione che noi ci siamo ripromessi di studiare e spiegare. A noi infatti non è parso accettabile il pensiero che il P., nel suo attento poetare, consapevolissimo com'era delle tradizioni, delle teorie e delle esperienze estetiche che lo precedevano, o che a lui erano contemporanee, ed essendo validissimo traduttore tra l'altro, non si rendesse conto di certe sue forme tematico-linguistiche, nelle quali il tono della poeticità lirica veniva a spezzarsi per assumere un tono di materialità, o di banalità, di puerilità. Noi siamo d'accordo d'altra parte con i vari Contini, Barberi e Beccaria, circa il valore innovativo, sperimentale e perfino strumentale che a loro modo essi ravvisano in quella poesia nella quale forme linguistiche nuove entrano a costituire uno schema semantico rappresentativo non solo di una "crisi" esistenziale del Poeta ma anche una crisi espressiva coinvolgente tutta un'epoca artistica, e perfino non artistica, ma per noi, questa innovazione ha un valore che trascende, la nostra ricerca, perché essa è un ampliamento di quello che riteniamo esser stata l'intenzione diretta del P., a nostro avviso, rivolta non tanto ad innovare il linguaggio tradizionale almeno nelle *Myricae*, quanto piuttosto a produrre un effetto singolare, attraverso la posizione appunto da un lato della frammentarietà e dall'altro della così detta materialità o della banalità nelle sue varie forme (tono puerile, tono popolare, tono prezioso, tono dimesso, ecc.). Era stato d'altra parte il Croce a connotare negativamente le peculiarità stilistiche della poesia del P.; nel corso del tempo codeste peculiarità si sono trasformate, almeno per alcuni studiosi più attenti, in una forma personalissima di espressione nella quale erano da ritrovare aspetti profondi, connessi con il rapporto tra poeta e mondo, piuttosto che con il rapporto poeta tematica; noi abbiamo fatto nostra questa ipotesi e abbiamo cercato di svilupparla in modo sistematico.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

natura della poetica pascoliana il B. mantiene il suo concetto positivo di evocatività che contrappone alla critica riduttiva che vede nel verso pascoliano una espressione "banalmente mimetica":

> Tutt'altro, dunque, la poetica pascoliana, di una poetica sensitivo-positivista, tende invece ad una specie di misticismo: non ad una poesia della realtà, ma ad una poesia dell'indefinito: *ad una diminuzione della rilevanza semantica dell'oggetto rappresentato*. Di qui quella stregoneria evocativa (per dirla con parole di Baudelaire) che la poesia non rappresentativa del P. ha saputo produrre, ben diversa da una stregoneria banalmente mimetica (232).

Nel B. prevale in sostanza il concetto di "riduzione", come abbiamo visto, applicato costantemente all'interpretazione dei procedimenti stilistici pascoliani; si tratta di un concetto che si può benissimo ricondurre a quello nostro di "abbassamento di tono", di "banalizzazione", ma come si diceva non ha gli stessi esiti critici che noi proponiamo.[158] Il concetto di "riduzione" che d'altra parte ci interesserà rianalizzare al momento delle nostre conclusioni è ben messo a fuoco, laddove il B. annota, nel caso specifico riferendosi alla riduzione tematica:

> Tra l'altro c'è da chiedersi se il continuum di versi allitterati o ridotti a livello dei timbri, faccia da eco o rinforzi, o se invece attenui la materialità dei suoni della natura (vedi la citata tematica del tuono, vento, pioggia e simili). Direi che la rappresentazione formale dei suoni materiali è attenuata, per via *del livellamento prodotto dai procedimenti iterativi (riduttivi: allitterazione e riduzione timbrica).* Anche nei momenti di *virtuosismo letterario più cercato*, la miniata od oratoria esecuzione attenua essa pure la realtà dei suoni cui si intente foneticamente alludere[...] Le orchestrazioni, i giochi di allitterazione, i rinforzi formali di vario tipo fino a questo punto analizzati, non mettono in evidenza valori "strepitosi" e "sonori" del materiale verbale: *attenuano, appianano, riducono, riducendo appunto a comuni denominatori formali* (232).[159]

---

158 Per noi, in effetti, la "materialità" che in P. viene ad essere coinvolta nel discorso poetico ha valore funzionale, non, come si diceva, per la sua valenza tematica, o imitativa, ma proprio per il suo carattere rappresentativo di una dimensione concreta verso la quale il poeta discende a testimoniare, come noi pensiamo, un percorso esistenziale inverso rispetto a quello costituito dalla ascesa verso la sublimazione e la fusione dell'io nel grande mare dell'oblio, una ascesa di natura catartica che a nostro avviso il P. non volle che avesse luogo nel contesto di una raccolta ad es. come le *Myricae* nella quale egli volle innanzi tutto celebrare l'evento luttuoso irrevocabile e che egli stesso non voleva dimenticare e non voleva far dimenticare agli altri.

159 Noi non possiamo condividere il concetto cosi formulato dal B. di riduzione a valori formali dell'elemento oggettuale, almeno nella sua sostanza, giacché per noi la formalizzazione che il P. attua si concreta in una rappresentazione esteriore, stilistica, di un paradigma interiore, consistente in una rottura, in una distruzione del fatto sublime e quindi messo in mostra, reso visibile nella spezzettazione dell'ispirazione, nella banalizzazione dei contenuti, nella negazione, in sostanza, del lirico. Si tratta, a nostro avviso, d'altra parte, di una negazione che avviene mediante l'interferenza dei toni e strutture aliriche, di elevazione ridotta,

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

E' bene a questo punto riportare per esteso la conclusione del B.:

> la poesia non rappresentativa del P. ha saputo produrre[...] una ricostruzione dell'incoerenza mediante legami strutturali spiccatamente formali[...] *che implica naturalmente un apporto notevolissimo di tecnica*[...] al "cristallo nativo", alla "semplice espressione", alla "poesia al carbonio puro" cui P. sembrava essersi accostato specie in quelle poesie di disarmante innocenza, semplicissime, fatte di niente costruite di parole le più comuni. Poesie che davano a prima vista l'impressione di essere nate di un sol getto, come un organismo musicale cantato con voce unica e d'un fiato solo. *In realtà le 'Myricae' sappiamo come non siano spuntate d'improvviso, ma siano frutto di una laboriosa gestazione*(233-234).

Ci sembra infatti estremamente importante che il B. confermi in modo così definitivo la qualità tecnica della composizione pascoliana dal momento che il nostro assunto critico comporterà il presupposto che la poesia del Pascoli nasce da un attentissimo studio formale, inteso a dare proprio alla forma una supersignificazione di natura quasi allegorica.[160] Per il B. in effetti la produzione

---

materiali, che ci dicono qualcosa, ma non nella loro dimensione di elementi significativi, piuttosto nella dimensione di una poetica più vasta, più tecnicamente elaborata, tesa a significare attraverso la distribuzione dei toni, appunto, piuttosto che attraverso le connessioni semantiche. Questo è il significato funzionale, per noi, che la "desemantizzazione", su cui insiste il B., viene ad assumere nella poesia del P., così come anche la particolare tecnica di allitterazione e di variazione di toni o di spezzettamento, alla quale va ricondotto a nostro avviso, anche una proposta da parte del P. di un valore realistico, che, come si spiegava altrove, ha il compito di "ridurre" la liricità e quindi di testimoniare l'essenza non poetica, "brutta", potremmo dire, del vivere, considerato questo come sopravvivenza al fatto luttuoso e quindi quasi come una colpa, da scontare in quale modo, attraverso la consapevolezza della perdita. Comunque, ai nostri fini, anche la conclusione del B. risulta di interesse elevato, giacché essa ci conferma nel pensiero che dietro alle *Myricae* ci sia un lavoro compositivo estremamente complesso e ci conferma nell'opinione che esse siano mosse da una poetica e non solo siano formazioni momentanee di nuclei di ispirazione, come forse voleva il Croce. La poetica che regge le *Myricae*, a nostro avviso, d'altronde non è quella che il P. stesso preciserà nel 'Fanciullino' ; in questa opera infatti, noi pensiamo, egli abbia tratto ispirazione dal suo atto poetico già posto in essere nelle *Myricae* e abbia sviluppato alcuni aspetti particolari anche alla luce di osservazioni critiche che ad esse venivano dirette. Ma di questo parleremo in modo più dettagliato in un paragrafo del capitolo successivo.

160 Questo, ai nostri fini, corrobora in modo conclusivo,-- vista l'elaborata analisi esplicativa che il B. ha condotto-- il fatto che le *Myricae* nascono come prodotto di un'intenzionalità formale, nell'ambito della quale il poeta non subisce il fatto espressivo, ma lo conduce lungo forme che egli intende manipolare e che intende altresì far risultare in significati singolari. Secondo noi il P. vuole dare, con i suoi modi spesso antilirici, con i suoi toni puerili e bassi, rispetto ad una elevazione cui la poesia crocianamente dovrebbe tendere, vuole dare, si diceva, motivo di riflessione al lettore, provocando in lui una sensazione di squilibrio e di tensione estetica che in ultimo conduce ad una riflessione etica ed esistenziale, spostandosi la sfera della riflessione dalla dimensione espressiva a quella esistenziale. Il B. parla di "semplicità" apparente, ma noi, e lo spiegheremo in modo esteso, vogliamo riferirci ad una concreta distruzione del lirico operata a nostro avviso dal P. per rappresentare il vero andamento, la vera realtà di ciò che appunto si sottrae al sogno, all'idealizzato, al sublime per cadere nel materiale e frantumare in modo ascendente dell'immagine crociana,

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

pascoliana si articola secondo moduli attentamente studiati, dal momento che nel Poeta " quella semplicità apparente nasconde un sistema complesso di relazioni reciproche verbali e semantiche.... come nasconde un'attenzione specialissima al fatto tecnico...in effetto segno non esteriore ed edonistico di una sensibilità formale ben più tormentata e profonda"(234).[161]

L'accurato e corposo studio di **Fulvio Felcini** (1976) ci offre numerosi spunti di riflessione utili allo sviluppo della nostra tesi ; in particolare il Felcini, studiando la genesi delle *Myricae* ci conferma il fatto che esse sono frutto di lungo studio:

> Al di là del loro significato immediato, legato alla circostanza che aveva suscitato il risentimento del poeta, le due lettere [il Felcini ha riportato due risposte relative ad alcune osservazioni critiche che lo Stiavelli aveva formulato] ci offrono dati importantissimi relativamente alla natura intima della poesia e della personalità pascoliana ("non chiedo né lode né fama: la fama disprezzo: la lode non mi par di meritare ancora" ; "il detto Mario [...] trascura quello che in me è più inimitabile e lodevole, il disprezzo della réclame e la *coscienza di sé*; e di sé il poeta dice: "io ritroso e sensitivo"). *Consapevole del cammino percorso [...] il P. illumina sul senso ch'egli ebbe della poesia come conquista lenta e paziente, frutto di studio, di lavoro, di mediazione*: poesia che s'era fatta strada svincolandosi e liberandosi faticosamente dai moduli per essere soltanto sé stessa.(96)[162]

---

da vedersi come sintesi e dunque superamento dello stato d'animo originario. A nostro avviso, questo superamento, certo raggiungibile dal P., e da lui sovente raggiunto, non è per lui il fine rappresentativo ultimo; per lui, secondo noi, il significato che il suo verso deve convogliare deve essere quello commemorativo della perdita, e non tanto come dolore suo proprio, quanto dolore della natura, della realtà, del fatto vivente. E la poesia è anch'essa fatto del reale ; essa stessa rientra nella dimensione esistenziale e dunque essa stessa deve essere da un lato portatrice del segno del lutto, dall'altra significatrice di esso. Per ottenere ciò, a nostro avviso, il P. attuò, almeno nelle *Myricae*, un sistema di variazione di toni, di timbri, di ascensioni e di discese stilistiche, tali da conformare l'espressione ad una rappresentazione non unitaria della realtà, ma non come riflesso di una sua percezione non unitaria appunto di codesta realtà, ma piuttosto di un'intenzione di proporre la "desintesizzazione", e non la "desemantizzazione", del fatto estetico, e quindi una rappresentazione formalizzata del valore imbruttente, antipoetico del fatto reale, concreto.

161 Questa interpretazione non possiamo condividerla se non nel senso che, vista nella prospettiva di uno svolgimento estetico nel tempo, e quindi di un'analisi diacronica del fatto espressivo, la poesia del P. si colloca tra le forme contemporanee di composizione, vale a dire tra le forme che si volgono a costituire esse stesse momenti significanti, assumendo una portata estetica proprio nel loro modo di essere, e non nel loro modo di mediare; per noi per altro a questo il P. giunse inconsapevolmente mentre fu consapevole di ciò che era al fine suo ultimo, che era, secondo noi, il proporre una rappresentazione del trauma della frattura, della realtà dell'assenza non per via tematica, ma per via formale o linguistico-semantica, per via stilistica dunque.

162 A noi interessano queste precisazioni di natura biografica giacché il nostro modo di vedere ipotizza una composizione poetica nella quale il P. agisce sulla forma, in modo intenzionale, per ottenere da essa e con essa un risultato rappresentativo, che a nostro avviso, tende a rendere visivamente, o strutturalmente, attraverso le variazioni di tono e le conseguenti negazioni, o spezzature del fatto lirico astraente, tende a

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

Il Felcini ci fornisce, in tal senso, un notevole apparato critico, attraverso il quale siamo in grado di analizzare le diverse fasi della produzione delle liriche di *Myricae*, e dunque di testimoniare in numerosi esempi il processo non semplice della composizione poetica del P. a conferma pertanto della complessità della sua ispirazione, non confinabile, per noi, come voleva il Croce, ad esempio, ad una consuetudine espressiva di tipo tematico - formale. In realtà non troviamo nel Felcini corrispondenze con ciò che noi riteniamo il motivo estetico fondamentale del P. nelle *Myricae*, vale a dire, come si accennava, la riduzione del tono lirico al tono realistico intimistico, o realistico materiale, intesa codesta riduzione come fattore rappresentativo di una realtà esistenziale in cui prevale il concetto della perdita, tuttavia alcune annotazioni ed alcuni richiami biografici possono risultare assai utili alla nostra tesi. Come ad esempio quando il Felcini osserva, comparando due edizioni di *Myricae*, che "insomma, non è tanto l'accamparsi del mito funebre (Io vedo - com'è questo giorno scuro [...]) a venire in primo piano con la seconda edizione di *Myricae*, quanto il chiarirsi e definirsi d'una visione e sentimento della vita"(104).[163] Il Felcini appunta la sua

---

rendere, si diceva, l'evento della perdita, del lutto, e la realtà dell'assenza o della privazione. Questo aspetto ci interessa perché conferma appunto la nostra ipotesi di un poeta che non è dominato dallo "stato d'animo" ma è invece deciso a rappresentare in modo personale lo stato d'animo - "vedi la coscienza di sé" riportata più su - ; noi siamo in effetti partiti dalla considerazione che lo "stile" del P. appare come venir meno ai canoni di una "bellezza" elevata, sublimante il momento realistico, proprio per volgersi a comprendere in sé gli elementi più comuni, più popolari, di una dimensione realistica, appunto, negatrice di quella "bellezza", e siamo giunti alla conclusione teorica che codesta negazione non poteva essere un mero errore, un mero difetto d'ispirazione, ma doveva coincidere con una specie di programma espressivo, con una "poetica", in altre parole.

163 E per noi è molto importante mettere in evidenza alcuni tratti autobiografici, che il Felcini raccoglie. Si veda ad esempio un brano di una lettera che il P. scrisse ad Angiolo Orvieto (ibid.) : "Ti mando le *Myricae* [...] leggine la prefazione: ti ci parrà contraddizione con quella del Marcovigi [....] Per me la vita è buona ed il mondo è bello; ma gli uomini sono cattivi e la società è brutta: i mali necessari non sono tanti né tali da disperarsi leopardianamente ; sono gli altri, gli altri, gli altri!" Questo cenno epistolare ci conferma il fatto che il P. fosse fortemente condizionato da un aspetto drammatico della realtà segnato, per lui, dal male e quindi dalla violenza, portatrice di quella distruzione degli affetti di quella frattura dell'armonia, che a nostro avviso egli traccia nelle variazioni di tono che la sua poesia subisce. Non è la morte che lo ferisce ma è l'interruzione volontaria della vita, che ne riempie l'animo e ne condiziona il ricordo, condizionando altresì l'ispirazione. Quello che il Felcini chiama il "mito funebre", o "mito funerario", legato per lui al giudizio negativo sulla società degli uomini (106-107) è per noi il fondamento dell'ispirazione del P. allorché intesa come momento focale della tonalità della sua espressione. Per noi infatti il senso della perdita e del lutto è ciò che costituisce il motivo della frantumazione dell'immagine, della sua riduzione ricorrente a materialità, o

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

attenzione sul "frantumamento"(118) che il verso pascoliano viene a presentare, di cui nota la "sintassi franta, le sospensioni, le ellissi, gli incisi, le esclamazioni" etc (ibid.) collegandone i modelli a quelli della lingua parlata e riportandoli ai valori della "evocatività"(119) che già abbiamo visto venir elaborati da altri critici e sottolinea il fatto che

> *un'inusitata, insistente interpunzione frange i versi all'estremo*, come a punteggiare di pause e di silenzi il tempo della "visione". La parola, spogliata e ridotta a poco più che una larva o soffio di suono, vale ormai solo per il suo potere evocatore. Questo dell'evocatività della lingua è l'aspetto tra i più rilevanti del *linguaggio nuovo del Pascoli, la cui parola, abbandonata la propria area semantica, tende a calamitare e invadere i campi semantici delle parole contermini.* Ne scaturisce un mezzo espressivo fatto di immagini allusive ed evocative (119).[164]

Riesce poi ancora assai utile, ai fini della nostra tesi, rilevare quanto il Felcini arguisce circa il "tono" analizzando la natura frammentaria delle *Myricae*, che egli riconduce come ad una "condizione prelogica"(121)

---

realismo, nonché della "bruttezza" di alcune espressioni, che, come abbiamo visto, sono apparse a molti, e ancora appaiono, come stonature nei confronti di una poesia che dovrebbe essere lirica, per essere poesia.

164 Per noi la struttura "franta" dell'espressione pascoliana risale invece, come dicevamo, ad un atteggiamento distruggente che il P. ha nei confronti della liricità, intesa come estraniazione dal sentimento del lutto e quindi come pericolosa ascesi o dimenticanza rispetto al fatto fondamentale della interruzione della felicità. Però per noi sarà piuttosto la variazione di tono, l'imposizione del dimesso, dell'umile, del materiale, nell'ambito di una strutturazione poetica che dovrebbe tendere invece all'elevazione, a costituire questo valore di rappresentazione della realtà di ciò che non è poetico, una rappresentazione cui il P. a nostro avviso giunge attraverso la proposta appunto del non elevato nel contesto espressivo. Si tratta, a nostro avviso, di una funzionalizzazione di forme e tematiche che non apparterrebbero ad un insieme trascendente, o sublimante, in senso tradizionale, o crociano per certi versi, ma che divengono, poi, proprio attraverso quella funzionalizzazione una componente poetica il cui valore come abbiamo visto ha assunto diversissime qualificazioni nel tempo. Sono la "spezzatura", il "frammentismo", la non "linearità", o la "disarmonia", la "discesa" etc. che hanno colpito in vario modo i lettori ed i critici, portandoli sovente verso la conclusione che la poesia del P. provoca perplessità, o dà la sensazione di nascere da perplessità, ma per noi, tuttavia, codesti elementi riconducibili in un primo momento ad un giudizio proveniente dal gusto, o da un'aspettativa fondata su principi estetici teorizzati nel tempo e affermati, debbono essere invece proiettati su di una sfera di sensibilità estetica riconducibile ad un valore intenzionale che il Poeta ha voluto porre in essere per significare non mediante il significato o l'evocazione ma piuttosto mediante la struttura ed il tono. Il "parlato", a cui si riferisce il Felcini, è per noi il segno di una volontà poetica che vuole incidere sul tessuto estetico in modo tale che esso risulti legato al reale, e alla realtà, nella quale domina in ultimo il valore della presenza che costituisce un sinallagma conoscitivo completo allorché integrato dall'assenza, vale a dire allorché reso significativo dal suo valore complementare. A nostro avviso, il fatto poetico pascoliano estrinsecantesi nella negazione di una trascesi, o di una sublimazione estetica assume dunque un valore estetico proprio in quella negazione, giacché attraverso di essa il poeta significa la sua convinzione esistenziale, cioè il valore che egli dà all'esistenza. E noi sosteniamo ciò anche in base al fatto che ogni documento biografico, ogni espressione poetica ci conferma che al P. fu assai presente il cosiddetto valore poetico tradizionale o crociano, un valore che egli ben conosceva, anche per la sua precocissima dimestichezza con le traduzioni.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

realizzantesi nel P., una condizione che noi stessi postuliamo, alla quale, peraltro, come si vedeva, noi attribuivamo un valore etico-estetico, mentre il Felcini attribuisce un carattere meramente biografico compositivo. Felcini osserva in tal senso che "per comprendere la natura di quel "tono" è opportuno ricordare quanto il poeta scriveva appunto al Gargano, redattore capo di 'Vita nuova': "Caro Gargano, eccoti i frammenti saffici. Dico frammenti perché tali sono nel mio pensiero. Io non ritrovo dopo quel momento, l'autore dei pochi versi, più: sicché rimangono incompiuti: esso è morto"(121-122).[165] Il Pascoli arriva dunque ad una consapevolezza estetica che conferma il nostro pensiero e che il Felcini vede come effetto "dell'esito di una esperienza dello spirito, bilanciata tra denuncia da un lato, del carattere di incompiutezza d'un risultato, dall'altro, del valore d'istantaneità della realizzazione verbale d'una momentanea "visione" o "estasi" o "incanto"(121).

In modo assai interessante per noi il Felcini sembra suggerire la considerazione che il Pascoli abbia conferito un "valore" alla sua composizione mettendone in evidenza il carattere di incompiutezza e quindi proponendo proprio codesto carattere come rappresentativo e definitivo in quanto che "si trattava della scoperta e dell'assunzione d'una nuova dimensione strutturale, nel senso proprio della struttura intima d'un organismo lirico, più che d'una misura tecnico-formale."(121) Quindi si afferma la poeticità di una struttura formale proprio per la sua significatività esteriore. Il frammento assume valore di espressione di un'impossibilità, di una condizione psicologica che diviene estetica nel momento in cui si pone come forma. E' questo che il Croce non aveva potuto mettere a fuoco nelle sue osservazioni; pur avendo compreso la natura frammentaria della poesia del P. non aveva compreso il valore estetico di codesta natura.[166] Il Felcini

---

165 Ci interessa prendere nota di questa "incompiutezza" cui lo stesso P. fa riferimento, giacché ci sembra che si possa ricollegare a quella "incompiutezza" che il Croce rimproverava al poeta di San Mauro nel suo saggio critico, e ricondurla dunque ad una posizione, ad una realizzazione compositiva connessa con una forma di ispirazione originaria, piuttosto che con una estrinsecazione.

166 Per noi il P. realizza in modo estetico, nel suo "incompiuto" il valore di non compibilità che lui stesso recava nel suo animo e che testimoniava nel suo ricordo; da qui la caduta apparente dell'ispirazione, del tono cosiddetto poetico, la discesa nel banale. Si tratta di una frattura che il poeta traspone dal suo io morale al suo io estetico e che non riporta, non descrive, non drammatizza nel testo poetico, ma piuttosto estetizza e

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

a suo modo intuisce questa trasformazione estetica che il percorso creativo pascoliano viene a porre in essere, e osserva, là dove interpreta il contenuto della lettera al Gargano concernente la sua composizione e osserva che si tratta di una "descrizione che, ad un tempo pare offrire indicazioni sul carattere prerazionale o prelogico del percorso, ma anche denunciare una condizione della realtà ormai non più percepibile e intercettabile se non in misure d'incompiutezza, se non per rapporti momentanei, e dunque per "frammenti" (121). Peraltro il Felcini si dispone a dare una sua interpretazione al fatto traumatico che si realizza nell'atto estetico incompiuto, una interpretazione che vorrebbe il P. ricercatore di un equilibrio, di un possesso distrutti che egli vorrebbe in sostanza ritrovare. La tensione del Pascoli in effetti "si configura per lo più come sentimento orientato verso un tentativo di verifica, appello, recupero di cose disperse, o perdute, o distrutte, o per esprimersi con i termini tipici del vocabolario simbologico pascoliano, come mito poetico del "ritorno", all' "infanzia", alla "madre"" (123).[167] Il Felcini, elaborando pur sempre la sua analisi circa la natura franta--

---

universalizza attraverso una apparente impoeticità. Si tratta di dare a codesta impoeticità il valore di un significato per poter, a nostro avviso, ricondurla ad una portata estetica; e il significato di essa, come si diceva, è appunto la spaccatura che essa opera nell'ambito della composizione di quella che è la tendenza alla sublimazione, del tipo crociano se vogliamo, cui il poeta si abbandonerebbe, ma cui non può abbandonarsi interamente, senza contraddire al fatto etico e alla realtà esistenziale, dominata dalla caduta e dalla desublimazione della gioia e della compiutezza. Il "compiuto" etico-esistenziale non si realizza insomma nel quotidiano e così nel campo estetico esso non si può realizzare giacché se così fosse esso assumerebbe un valore di estraniazione che il P. non sembra accettare. Ecco allora i richiami al concreto al semplice, perfino all'elementare; sono richiami esistenziali con i quali il P. riduce il valore estraniante del fatto poetico per dare ad esso una valenza positiva, cioè una positività che si carica di "estetica" giacché diviene motivo di poeticità e quindi di bellezza.

167 Noi non possiamo condividere questa interpretazione che, seppur attraverso un'elaborazione nuova, si riconduce ad una posizione critica ormai consolidata nel tempo; per noi infatti il percorso creativo del poeta si concreta invece proprio in una negazione attraverso la desublimazione dell'atto compositivo e quindi la demitizzazione del momento poetico inteso tradizionalmente come universalizzazione dell'io. Prevale, secondo la nostra tesi, nel P. un fatto distruttivo piuttosto che costruttivo, o di recupero, come vorrebbe invece il Felcini; secondo noi infatti la poesia del Pascoli nasce dal senso della ineluttabilità della morte e del suo prevalere sulla vita, e quindi la sua è, per noi, un'esperienza poetica che tenderebbe nella sua genuinità a mitizzare la perdita, la corruzione, il decadimento, la frattura, una mitizzazione che peraltro, secondo noi sempre, non si serve della sublimazione del decadimento, o della perdita ma piuttosto di una sua rappresentazione formale nel modo di essere poetico, vale a dire di un modo di essere compositivo nel quale il fatto estetico sublimante viene a negarsi e a ridursi quasi a costituire un parallelo con il fatto etico-esistenziale, tarato, come vedevamo, da un'esperienza dominatrice e insuperabile. Deve nascere dunque una poesia che presenta essa stessa tare, difetti, elementi apparentemente negativi se rapportati ad una poesia tradizionale, che tende ad elevare il tono delle immagini e del linguaggio, così come tare e difetti sono le caratteristiche dell'esistenza. Non si tratta peraltro di una negazione della poesia, quella a cui perviene il P.,

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

una natura di cui ci interessa molto stabilire una qualificazione estetica-- del discorso poetico pascoliano, parla di un "rapporto con il reale che viene colto per istanti isolati" (125) in cui il P. "scopre frantumi di cose, di eventi, di schegge di un mondo franto in particolari" (ibid.), e conferma la sua disposizione a dare rilievo ai contenuti pascoliani, ma noi vorremmo invece, seguendo il discorso del Felcini stesso, corroborare la nostra tesi, fondandoci proprio su di un esempio poetico da lui proposto, vale a dire 'Dall'argine' di *Myricae*:

> Posa il meriggio sulla prateria.
> Non ala orma ombra: nell' azzurro e verde.
> Un fumo al sole biancica, via via
> fila e si perde.
> Ho nell'orecchio un turbinio di squilli,
> forse campani di lontana mandra;
> e, tra l'azzurro penduli, gli strilli della calandra(125).

nella quale Felcini vede tra l'altro un tentativo di "reinvenzione nelle "cose" mediante l'intervento dello "stupore" (126), ma vi vede anche, ed è molto interessante per noi, "l'idea d'un tutto, d'una continuità spezzata, d'un tempo lungo frantumato" (ibid.), cogliendo certo alcuni aspetti che potremmo anche condividere se avessimo noi stessi scelto di approfondire questa linea interpretativa, ma a noi interessa, come dicevamo, la messa a fuoco e giustificazione che il Felcini propone nei confronti di quegli elementi che oltre la tematica e oltre la forma compositiva ci appaiono come nuovi, estranei, metapoetici e dunque interpretabili come una "rottura" di quell'armonia estetica

---

a nostro parere, ma piuttosto ad una rappresentazione della inopportunità della poesia come elevazione e sublimazione dell'io, e dunque della necessità di una costante presenza dell'io proprio nel costante dominio della materialità sulla universalizzazione e nel costante ritorno della forma espressiva ad elementi di rottura, di concretezza, di desublimazione. Con il P., ci sembra, si afferma una personalità della poesia che dimostra dunque un costante dominio dell'io; è questo appunto uno degli aspetti fondamentali di una poetica che ha prodotto, come vedevamo e vediamo, reazioni così controverse e spesso radicali, di apprezzamento e rifiuto. Si tratta di una presenza dell'io che, a nostro avviso, si concreta proprio in quel "rompere", in quel "frangere", in quel discendere di tono, in quel "rovinare", in quella perdita di tensione che abbiamo illustrato più su, e da cui parte la nostra tesi. E per noi questo attuarsi non è tematico; è piuttosto connesso con la manipolazione della struttura poetica la quale da un lato ascende verso una sublimazione di tipo crociano dall'altro si materializza, si "interra", si potrebbe dire in materialità appunto, proprio quelle materialità, a proposito, che scandalizzavano il Croce.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

che ci aspetteremmo in un contesto di così raffinata fattura.[168] Tuttavia il rapporto critico che il F. istituisce con la poesia del P. è pur sempre fondato sulla considerazione di una prospettiva di natura tematica: a lui interessa notare la presenza delle "cose" nel fatto compositivo del poeta, là dove a noi appare rilevante mettere in evidenza il fatto stilistico dell'adoperamento di termini che, più che nascondere, alienano il momento tematico da sé stesso riconducendolo a valori verbali che non sembrano ben adeguarsi al valore semantico del contesto e quindi risultano "inappropriati", e provocano altresì quella sorta di "stonatura" che aveva così palesemente colpito il Croce.[169] Il F. si riferisce ad "una nuova categoria stilistico tonale (la "myrica")" (128) che il P., per lui, avrebbe posto in essere, richiamandosi a certa poesia virgiliana, appunto, "poesia che si eleva poco da terra" (ibid.); è interessante notare, in tal senso, in particolare ai fini della nostra impostazione teorica, come il P. avesse in mente un valore poetico da perseguire e come questo costituisse una sorta di linea programmatica che poi attuerà nella raccolta *Myricae*. Nelle parole del Pascoli che il F. riporta fedelmente:" erriamo per il bosco sacro. Quante *Myricae* sulle prime ci tardano il passo! Sono basse li più, terra terra...ma Virgilio le amava, e ne faceva

---

168 E ci sono infatti quel "biancica", quel "fila", quel "campani", quel "penduli", quel "calandra" che sembrano indebolire il testo, quasi a ridurne l'ordito stilistico, a farne discendere il tono a livelli che stridono rispetto a quelli di base. "Biancica" è termine non raffinato, "fila" è icastico ma non elegante, così l' "orecchio" nella sua concretezza, così "campani" e "penduli" e "calandra", che sembrano esulare da un discorso che universalizzi l'immagine smaterializzandone la concretezza. Si avverte in questi elementi semantici un fatto stilistico, un io estetico, un valore formale che esula dal contenuto, dal tema, e che, a nostro avviso, non tende tanto a dare del contenuto un'immagine particolare quanto piuttosto a dare del contenuto il significato di una forma dell'io compositivo e trasformare in "poetica" insomma, la cosiddetta poeticità. Si tratta, a nostro parere, di un intervento che il poeta effettua direttamente sul tono, che egli non vuole divenga aereo, vago, etereo, potremmo dire, oppure idealizzante, totalizzante, alla maniera romantica; in questo senso non ci sentiamo di condividere, le osservazioni del Felcini il quale riconduce questa nostra impressione ad un altro motivo, vale a dire a ciò che egli chiama "sospensione gnoseologica" (126) nella quale noi rintracciamo quel costante richiamo al mistero, allo stupore che tanti critici hanno elaborato nei confronti della poesia pascoliana.

169 Come abbiamo ormai sovente rilevato queste "stonature", secondo la nostra tesi, non devono essere interpretate come facenti parte di un contesto poetico tematico che a un certo punto perde la sua intensità e quindi scade in un "bathos" creativo imputabile ad errori di cui il P. è vittima, devono invece venir considerate come stilemi cui egli ricorre per manifestare la presenza del suo io poetico da un lato, e per ricondurre il discorso poetico alla realtà esistenziale di quell'io, proprio attraverso la manipolazione del lessico. Ci interessa a questo punto mettere in evidenza quanto questa nostra impostazione critico-interpretativa possa essere convalidata proprio dallo stesso Pascoli il quale, in un passo che il F. riporta

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

l'immagine de' suoi primi canti; sì che quando ne alzò il tono, riconobbe che non si dicono a tutti le macchie delle umili stipe" (128-129), ci rendiamo conto chiaramente di quanto il P. fosse consapevole della possibilità di conferire alla sua composizione un tono, e come questo tono potesse essere tenuto ad un livello voluto, contrariamente a quanto proponeva la teorizzazione crociana e a quanto il romanticismo, visto appunto come pura espressione dello spirito, propugnava. Questa impostazione programmatica ci dà, d'altra parte, ragione di quell'intervento stilistico-semantico che noi abbiamo rilevato nell'uso dei termini speciali, o almeno, diremmo, extra contestuali, che il P. sembra fare nel corso delle sue composizioni myricee, di cui parleremo in modo più analitico là dove proporremo una esemplificazione (vedi capitolo conclusivo).[170] D'altra parte il Felcini non sembra volerci dar conto dell'intervento stilistico cui noi riconduciamo il nostro assunto fondamentale, quando parla, nel solco di una ben accreditata impostazione critica, di un "impiego della parola quasi esclusivamente in funzione della sua evocatività, la quale viene accentuata in assonanze, consonanze, allitterazioni" (129). Per il F. infatti la composizione pascoliana nelle *Myricae* si articola su di una "disintegrazione" delle cose che costituisce un momento non positivo di perdita, dal momento che "l'inguaribile stato d'ansia e d'angoscia del poeta, nella cui coscienza del mondo quella disintegrazione di cui sopra si è detto s'è verificata, consuma il frantumamento

---

(128-129), ci fornisce una sua idea in merito alla poesia bucolica virgiliana e contestualmente ci offre una qualificazione del valore che egli si propone di dare alla sua poetica nelle *Myricae*.

170 Per noi, tuttavia, si ricordi, il contesto programmatico delle *Myricae* non si attua soltanto nella tematicizzazione poetica di elementi non elevati della realtà, o della realtà stessa, intesa come insieme di "cose" piuttosto che come insieme di immagini astraenti, ma anche nella manipolazione stilistica cui quella tematicizzazione viene ad essere sottoposta nel corso della composizione, attraverso interventi lessicali che agiscono come punti di raccordo tra una poeticità intrinseca al tema, che tende ad evolversi verso dimensioni aeree, ed una poeticità interiore proveniente da un io che non può lasciarsi andare ad una ispirazione astraente e sublimatrice, legato com'è, secondo noi, al fatto umano della frattura esistenziale. E' l'intervento sul "tono", operato dal Pascoli, appunto, attraverso una estraniazione del tessuto poetico dalla dimensione in cui si viene a collocare, che si attua, per noi, nella proposta che il poeta fa di termini non conformi alla linea conduttrice della composizione.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

delle cose stesse, le quali faticano invano a ritrovare un loro originario ordine, una loro gerarchia"(129)[171]

Il Felcini e i critici che con lui si muovono a giustificare la frammentazione del fatto poetico del P. non riescono dunque a raccordare debitamente, a nostro avviso, il fattore programmatico che muove la sua composizione e l'elemento poetico che pur in essa si manifesta, ravvisando, nella struttura estetica del verso pascoliano, una "poetica". [172] E d'altra parte ritorna con il F. la considerazione del fatto traumatico della perdita e del lutto; anche se il F. supera il tradizionale, obsoleto modo di vedere la poesia di lui come effeminato, languido, debole sforzo di celebrare il dolore, non propone il valore intenzionale che noi postuliamo ;[173] lo stesso Felcini ci parla in effetti di:

> implicazioni e [...] natura di una nuova misura tonale ed espressiva del sentimento esistenziale pascoliano [...] il momento emotivo, si badi, sottostà ad una precisa funzione conoscitivo-esistenziale, tendente a riscoprire nella sua autenticità il *rapporto dell'io con le cose, le quali ormai, disposte sullo stesso piano dell'io, non sottostanno più ad alcuna gerarchia di valori* (131).

per suggerirci la sua concezione del "frammento" pascoliano che si identifica con la "myrica", per lui, visto che la "myrica", appunto, assume una valenza particolare "col raggiungimento della consapevolezza teorica della natura strutturale e tonale del "frammento": categoria stilistica ideativa d'una specie interiore, rispondente ad un tono e a un modo della creatività del poeta"(131).

---

171 Là dove per noi la "disintegrazione" avviene al livello della poetica, vale a dire sul piano della formazione dell'immagine, quando cioè il poeta dovrebbe cedere al trasporto poetico che tende ad elevare il tono dell'espressione, e invece ritorna su sé stesso e interviene nel contesto adoprando termini che "disintegrano" il valore poetico e lo riportano alla "realtà". Si tratta di una realtà esistenziale, lo ribadiamo, vale a dire una sorta di io etico-estetico che impone all'espressione una perdita, una caduta formale, proprio per significare attraverso di essa, una perdita, un caduta, che condiziona l'universo interiore del poeta come creatore e dunque condiziona la totalità delle cose che in quell'universo converge.

172 Secondo quanto sosteniamo noi, la tensione emotiva in P. si conclude sempre in una impossibilità di dimenticare, o meglio, in una necessità di non dimenticare, che egli attua per mezzo di una estrinsecazione stilistica, in una "disintegrazione" del tono.

173 Egli peraltro non giunge a dare rilievo a quell'elemento volitivo estetico che noi riteniamo essere come un regolatore della sua ispirazione, non solo mantenendone il tono generalmente dimesso, attraverso una scelta tematica minuta, aderente al particolare non importante, ma anche attraverso quella che noi abbiamo descritto come una volontà induttiva o disgregatrice attuantesi in interventi stilistici tesi a ricondurre l'autonomia poetica ad un valore esistenziale, come si diceva cui il poeta, consapevolmente, non vuole sottrarsi.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

Così il derogatorio "frammentario" crociano si viene a sublimare nella poetica del "frammento" sostenuta dal F.-- nella scia di altri critici-- alla quale peraltro noi possiamo accedere solo a condizione che si interpreti il frammento come parabola della perdita e del decadimento e non come simbolizzazione del minuto, del semplice, dell'ordinario.[174] Il Felcini, nel capitolo III del suo volume rielabora in modo assai interessante il concetto di "frammento" pascoliano liberandosi dal pregiudizio della "frammentarietà" eppure anche lui cede a quel teorema critico che ha come esito l'attribuzione all'insieme della poesia del P. una disarmonia congenita dal momento che " poteva allor accadere che lì risaltasse con tanta maggiore evidenza la disarmonia derivante dalla volontà d'un disegno, d'una struttura imposta dall'esterno nei confronti del nativo "simbolismo" della "parola" pascoliana"(142). Questa "disarmonia" nasce tuttavia per il F. non dalla inadeguatezza, che il Croce castigava, tra ispirazione e mezzi espressivi, o della stessa ispirazione rispetto al valore subliminante della poesia assoluta, ma piuttosto da un'ingerenza costruttiva che indebolisce l'immediatezza dell'atto poetico realizzato nel "frammento" la qual cosa non coincide con il nostro concetto di interferenza esistenziale volutamente posta in essere dal Pascoli.[175]

D'altra quello che ci interessa poi ancora rilevare, proseguendo nello studio della nostra analisi della posizione critica del F., è quanto egli ribadisca il concetto della consapevolezza creativa che sottostava al lavoro compositivo del P.

---

174 Per noi il frammento pascoliano è l'espressione poetico-stilistica dell'incompiuto, dello sciupato, un'espressione che è d'altra parte confermata dal valore disgregante dei codici linguistici che, come vedevamo, spesso il P. modifica quasi a spezzare la tensione lirica che pur nel frammento si può venir a creare. Il problema interpretativo, in fondo, nei confronti della poesia pascoliana è d'altra parte proprio quello di giustificare le cosiddette variazioni di tono, le cadute d'ispirazione, le fratture stilistiche, le dissonanze insomma, collocandole in una dimensione non più narrativa o discorsiva, non più tematico-espressiva ma in una dimensione che abbia la sua base nella poetica da cui muove il poeta. E questo per noi è indispensabile giacché a noi è apparso sin dalla prima lettura del P. (nelle *Myricae*) che lo stridore che si veniva a creare tra diversi momenti dello stesso componimento, o tra componimenti differenti, non poteva nascere da incapacità del poeta, ma piuttosto da un suo disegno estetico, dal quale procedeva un contesto stilistico.

175 Ma per noi, come dicevamo, questa ingerenza assume un valore simbolico di per se stessa, visto che noi la interpretiamo come atto volitivo mediante il quale il poeta riconduce il fatto creativo alla dimensione del suo io esistenziale e dunque ad una formulazione dell'incompiuto, dello spezzato.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

[176] Costante è il rilievo che i critici fanno nei confronti della "realizzazione" in poesia del mondo interiore del P. ; anche il F. che pure affronta con intelligenza alcuni punti di grande interesse, e che pur scrive dopo Contini, vale a dire dopo la produzione di un saggio che riuscì a spostare l'asse della critica dal "giudizio estetico" al "giudizio estetico-esistenziale", anche il F. dicevamo, tratta parte della poesia del P. come un incompiuto poetico. Egli afferma ad esempio infatti, riferendosi alla struttura delle *Myricae*, che "la "prefazione", di cui sono parte i frammenti del 'Giorno dei morti', non può dunque non considerarsi anch'essa se non quale "sfogo" dell" "ambascia" del poeta, quale confidenza riguardante il suo sentimento dominante, il sotterraneo alimento del suo mondo poetico", ma obietta anche "che poi tale mondo interiore non si realizzi talvolta in poesia è altro discorso"(148). Noi arriveremo a sostenere che il P. sarà dominato dal

---

176 Ci interessa perché noi, come abbiamo spesso tenuto ad affermare, pensiamo che il procedimento creativo del poeta di S. Mauro si attui attraverso operazioni volitive, proprio contraddicendo al principio che il Croce postulava dell'immediatezza dell'immagine, e che codeste operazioni, sempre secondo il nostro pensiero, erano tese a dare alla poesia una dimensione di poetica ; in altre parole, secondo noi, il fatto poetico pascoliano era successivo ad una teorizzazione poetica, secondo una prassi che certo non poteva essere condivisa dai teorici della poesia che la consideravano come la concretizzazione immediata del dato intuitivo. E difatti il Croce non poteva se non castigare, come sovente abbiamo rilevato, questa procedura così estetizzante, potremmo dire, non comprendendo che il Pascoli possedeva l'intuizione pura ma che prima di concretizzarla pensava di doverla modificare, "sciupandone per così dire l'integrità, in modo tale da poterla rendere conforme al frantumarsi dell'equilibrio e dell'armonia esistenziale, o meglio dell'esistenza. La nostra tesi vuole dimostrare che nelle composizioni di *Myricae* si attua un disegno estetico volto a far sì che l'espressione poetica realizzata porti in sé il segno di una frattura significatrice di una frattura esistenziale presente e viva nel mondo interiore, pre-estetico del Pascoli. Con questo noi vogliamo giungere ad un superamento di quello che abbiamo in precedenza presentato con il "problema pascoliano", vale a dire la perplessità che sorge costante di fronte ad una poesia che nel corso della sua composizione non mantiene i livelli di "bellezza" cui pur attinge e che per ciò ha fatto e fa dubitare circa il valore estetico da attribuire ad essa. Noi cerchiamo di interpretare codeste variazioni di valore come forme volute dal Poeta al fine di conferire a codeste forme una funzione rappresentatrice di una condizione disperata e al fondo pessimistica, condizionata "geneticamente", si potrebbe dire, dall'esperienza del male e dunque dalla consapevolezza di una realtà crudele e ineluttabile, la quale non diventa tema, secondo noi, di una poesia che da quella tenda in qualche modo a distaccarsi, sia pur drammatizzandola, ma diventa piuttosto forma, richiamo stilistico, vale a dire momento in cui l'atto poetico si riduce ad atto estetico per ritornare al valore etico-esistenziale dell'io creatore. In tal senso la perdita di bellezza, che secondo il modo di vedere crociano, viene ad incidere negativamente sul contesto poetico posto in essere dal P., si riconduce ad una volontà dimostrativa che trasforma la poesia in una "poetica", e pertanto attua, secondo noi, quell'unione tra "io" ed espressione appunto, che caratterizzerà il Novecento, venendosi a creare un valore estetico attraverso la identificazione tra io esistenziale e forma, innovatrice, per tanti versi, rispetto all'identificazione tra io ideale e forma caratterizzante il principio estetico ottocentesco e crociano dunque. A nostro avviso, in sostanza, il P. agisce sul mezzo espressivo attuando in concreto il valore di fusione tra io esistenziale appunto e forma poetica ponendo in essere un fatto poetico che è il risultato di una volizione poetica, vale a dire di una volontà di significazione che, costituisce, in ultimo, in sé stessa, una condizione poetica perfetta.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

senso dell'impossibilità della poesia, un senso per il quale cui egli costruirà un valore paradigmatico con la sua antiliricità proprio grazie a quello che il F. enuclea come motivo interiore di base della sua ispirazione, vale a dire la consapevolezza di una impossibilità esistenziale che lo condiziona in modo tale che, osserva il Felcini, "infranta l'ispirazione verso una vita d'insieme con i trapassati (il mito del "nido"), non resta al poeta se non la nuda volontà di "onorare la memoria di quelle care vittime"; ma più ancora egli sente allora la sventura nella consapevolezza dell'inutilità del suo compito"(150).[177]

E' assai interessante rilevare che in una nota al capitolo IV il F. ci riporta a quel "problema pascoliano" da cui il nostro pensiero si è mosso nel formulare la tesi che sosteniamo, vale a dire in sostanza alla considerazione del "fallimento" estetico che alcune liriche del poeta di S. Mauro presentano, a suo avviso:

> La responsabilità del *fallimento, sul piano estetico, del 'Giorno dei morti', o di componimenti consimili*, non andrà attribuita se non al fatto che il poeta ha chiuso nella parola la sua commozione e le sue lagrime sentite nella loro attualità e contingenza: non altro che sfogo della sua "ambascia". Il poeta non ha ascoltato la "risonanza" di esse nell' "intima cavità del dolore passato", come avviene, poniamo, ne 'La tovaglia', ove quel dolore si trasfigura in alta poesia per la tendenza dominante della vocazione pascoliana ad ascoltare delle cose la "risonanza" ch'esse "hanno nell'intima cavità del dolore passato(178).

Anche il F. propone la trasfigurazione in "alta poesia", la stessa trasfigurazione da cui muoveva concettualmente il Croce, come esito ideale del

---

177 Per poesia si deve intendere peraltro la poeticizzazione del reale, vista come una sorta di purificazione di questo nella sublimazione estetica. Il P. a nostro avviso, in tal senso, così come fu consapevole dell'inutilità del suo tentativo di recupero di una vita passata così fu consapevole dell'inutilità di una forma poetica produttrice di quella purificazione o catarsi che il Croce propugnava; anzi non di inutilità, vorremmo aggiungere, ma di inopportunità, giacché quello che lui fortemente desiderava era il mantenimento del ricordo vivo, atroce, così come gli si era formato all'origine. Un ricordo che le sue stesse parole, riportate dal F., ci rendono vivo e presente: "Non soggiacquero essi al destino comune e non li spense la natura, coi suoi soavi strali, la quale concede ai superstiti il conforto e anche l'oblio, necessario alla vita. Li uccise tutti, nel mio padre, la malvagità degli uomini, i quali non finiscono la loro vittima, ma l'annullano. Egli fu colpito nella strada [...], ed egli è ancora per me [...] là, nella strada"(150). Quindi, biograficamente, si giustifica la nostra posizione rispetto la non poeticabilità della realtà e quindi della necessità di una non realizzazione della poeticità, che il P., sosteniamo, ebbe come condizione del suo io esistenziale-estetico e che poi attuò da un lato nella vita quotidiana cercando di mantenere un'unità di affetti fraterni e rifuggendo il sentimento estraniante dell'amore, o eros, dall'altro come si diceva, interrompendo il discorso estetico sublimante e catartico cui la poesia del tipo crociano poteva dar luogo.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

componimento poetico; quindi la solita riserva sul valore della composizione del poeta alla quale viene chiesto dunque di aderire al canone della "sublimazione", del "superamento", in una sorta di procedimento che abbiamo chiamato altrove "catartico", al quale invece noi pensiamo che il P. non volesse giungere, per quei motivi di esistenzialità che abbiamo sovente proposto.[178] Nel capitolo V il F. ci offre un'interessante serie di osservazioni relative al contesto poetico delle *Myricae* visto come tessuto linguistico e quindi esaminato non come forma di una tematica ma piuttosto inserito nel quadro più generale delle espressioni della nuova poesia novecentesca facente capo al "parnassianesimo", all' "impressionismo", al "simbolismo" nei quali anche il Pascoli si annovera per il Felcini, anche se "i modi dimessi, la sintassi tanto vicina al parlato, l'espressione di tono elementare, "popolare" o "dialettale", e, soprattutto, forse, l'atmosfera campagnola prediletta dai temi pascoliani, possono aver stornato l'attenzione da quelle qualità profonde, e nuove nella poesia italiana, del poeta romagnolo"(145). Eppure gli esempi che il F. propone a dimostrazione di quanto afferma ci rendono perplessi, giacché là dove i versi riportati da un lato possono essere "immagini nelle quali viene colta, come dice Baudelaire, la "voix profonde et vibrante" dei colori, o le corrispondenze tra gli "oggetti" o, di questi ultimi, "l'attitude mystérieuse" (ibid.), dall'altro a noi suonano come risultato di una mescolanza di toni, quella mescolanza appunto la cui peculiare presenza ci aveva mossi, dopo la

---

178 A nostro avviso è necessario in tal senso, affermare che quello che il P. non desiderava era soccombere ad una funzione purificatrice del fatto poetico giacché, come abbiamo spesso tenuto a notare, per lui la poesia doveva essere un mezzo per non dimenticare, per dare significazione, non significato o rappresentazione, si badi bene, al dramma dell'uomo che è vittima della Morte distruttrice dell'amore e dell'armonia. E quindi non poteva essere la poesia, per lui, una "trasformazione" del dolore, come tanta tradizione suole affermare ; poteva essere "pura" vale a dire totale rappresentazione dell'io, in quanto che, aderente perfettamente alla consacrazione della memoria di una impossibile componente della bellezza della vita. Così si devono leggere le parole che il P. premette all'edizione delle *Myricae* nel 1894:"Rimangano questi canti sulla tomba di mio padre [...] l'uomo che da quel nero ha oscurata la vita, ti chiama a benedire la vita, che è bella, tutta bella, cioè sarebbe; se noi non la guastassimo a noi e agli altri". La "purezza" della poesia è dunque nella parola che dice questo e che lo dice in modo sicuro : "Questa è la parola che dico ora con voce non ancor ben sicura e chiara, e che ripeterò meglio col tempo." Ma il nostro proposito non è quello di esaminare la poetica del P., anche se sarebbe interessante poterla analizzare accuratamente, visto anche che il saggio sul "Fanciullino" propone un testo articolato in merito ; quello che ci proponiamo è infatti di dare un motivo poetico a quello che anche il F. chiama "fallimento", e che, secondo la concezione crociana, è costituito da interferenze extra artistiche, da decadimento dell'ispirazione e da perdita di unità e armonia tra sentimento e forma.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

lettura castigatoria fattane dal Croce, a procedere ad una nostra lettura intesa a scoprirne un valore, una funzione, non più legata al tema, ma piuttosto riconducibile ad una volontà estetica più profonda.

Si veda ad esempio il testo che il F. riporta da 'Viole d'Inverno' p.278 G.NAVA)

(-D'onde, o vecchina, queste violette
serene come un lontanar di monti
nel puro occaso?) (Nava, 1991, 278)

e della quale il F. annota con intuito che "del fiore non è detto il colore, ma una "corrispondenza associativa" che apre l'immagine al simbolo"(195)[179]. Il F. riporta poi il suo discorso su gli "oggetti" e le "cose" presenti nella poesia del Pascoli, variamente interpretati dai critici, come sappiamo; si tratta di un argomento interessante per la nostra tesi, come chiariremo più in là, e ci piace riportare l'opinione del Felcini per il P., per lui, nelle cose, negli oggetti,

---

179 In essa invece noi rileviamo una disarmonia particolarissima tra toni aulici, sublimanti, elevati e raffinati ; vi si mescolano infatti i "d'onde" e "l'occaso" con lo "o vecchina" e il "lontanar di monti"; e come stonano, vorremmo dire. Il Croce, che peraltro non si occupa di questa lirica, forse avrebbe concordato con noi su questo punto: ma noi ci poniamo non più il suo problema, vale a dire quello del giudizio di una "estetica", ma piuttosto vogliamo giungere ad una giustificazione di una mancanza di coerenza interna al contesto poetico nel quale appunto il tono varia di livello in modo così eclatante. Per noi la discesa stilistico-tonale, il "bathos" che il termine "vecchina" produce è conseguenza di quel disegno realistico-estetico di cui abbiamo avuto modo di parlar a lungo più su; d'altra parte ci pare che il termine assai poco poetico nel senso crociano voglia costituire quel nesso tra l'io esistenziale da cui il P. era condizionato, e di questo ci restano numerosi documenti biografici [vedi epistolare al De Witt citato in nota dal F. etc.] e l'elevazione, di cui costituisce per noi una sorta di adeguamento dell'antilirico applicato alla poesia ad una antiliricità del vero. Lo stesso vale per l'altro brano poetico citato dal F. (ibid.) sempre della stessa composizione :

[...] il gelo brucia dalle stelle, o nonna
ogni foglia, ogni radice, ogni zolla [...]

nel quale alla elevazione dell'immagine composita, ricca di una metafora complessa, quale quella che si articola nel "gelo brucia dalle stelle", si accosta e s'interseca lo "o nonna", così prosastico e banale, si deve dire, così realistico e popolare da non evitarci un senso di disarmonia e quasi di stridore; allo stesso modo non si può non notare come nel lessico particolareggiato e differenziato, concreto piuttosto che evocativo, per noi, si articoli una materialità, una concretezza che stona con quel discendere freddo del gelo da lontananze astrali. E questo stonare ha il significato di un richiamo alla terra, di un intervento censorio, come si diceva altrove, sulla tendenza catartizzante dell'immagine bella, ricca di valori sublimanti, intrisa del tono cui un sentimento vasto e profondo aveva dato sostanza espressiva. Ma il poeta è, secondo noi, vigile e non vuole che l'immagine produca oblio ;egli vuole ricordare, e vuole che gli altri ricordino: attraverso il variare del tono egli ci riporta alla sua grama esistenza, al suo gramo pensiero, mosso dal bisogni di testimoniare il dolore nella sua concretezza, piuttosto che dal desiderio di dare di esso una forma sublimata.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

appunto, "coglie l'attitudine misteriosa" nel momento in cui essi tendono a mutare o commutare le loro "qualità"; quasi per uno slittamento di esse dall'uno all'altro "oggetto" entro un mondo in trasformazione"(195-196). Per il F., il valore delle "cose" in P. ha dunque funzione tematica, a nostro avviso invece, esse sono innanzitutto una proposta formale intesa a dare all'immagine poetica un contenuto estetico-linguistico strettamente connesso, come già si accennava, ad una volontà antilirica, concretizzante, tendente a dare alla composizione un significato di segno complessivo, nel quale il tono discendente funzioni come mezzo per ricordare il vero, il reale impoetico, si potrebbe dire, della felicità distrutta della sublimazione interrotta.

Anche qui il F. ci offre un esempio che ci invita a riflettere; ci propone un brano da 'Il Castagno':

> Quando sfioriva e rinverdiva il melo,
> quando s'apriva il fiore del cotogno
> e il greppo, azzurro, somigliava un cielo
> visto nel sogno;
> brullo io te vidi (196)

nel quale si devono notare non tanto le "cose" che il Felcini interpreta come correlate al senso misterioso del "passare e mutare" quanto piuttosto la variazione di codici stilistici e il conseguente intersecarsi di tonalità, mescolate in disarmonie : il "melo" il "castagno", il "greppo", concretissime "cose" di un reale tangibile, materiale, si accostano alla aerea bellezza di uno "sfioriva e rinverdiva", di un "s'apriva il fiore", di un "somigliava un cielo/visto nel sogno". L'aerea bellezza di immagini che hanno richiami metaforici, quei richiami di cui la poesia "pura", crociana, sembra dover essere ricca, si scontra dunque, o si articola con la materiale oggettualità, con la fisicità di elementi che conferiscono all'insieme un contenuto che coinvolge in modo essenzialmente estetico forme lessicali e quindi immagini di natura prosastica.[180]

---

180 La mescolanza, a nostro avviso, non deriva da un'interferenza passiva, vale a dire da una incapacità del P. di mantenere il livello aereo, metaforico che raggiunge in alcune parti della composizione, ma deriva piuttosto da una volontà che lo muove a ricondurre il sentimento al presente, per evitare che esso si volga a percorrere le vie ideali dell'immaginazione sublimatrice, o catartica, potremmo dire, e quindi per non cedere all'impulso di una poeticizzazione in cui il ricordo, e con esso il dolore, si vengano a perdere. Si tratta di

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

una perdita, pur sempre; ma la perdita qui, nel fatto poetico pascoliano, consiste nella negazione, o meglio, nella riduzione del valore astraente o universalizzante del momento artistico incondizionato, una perdita che, ripetiamo, a nostro avviso, corrisponde ad una condizione dell'io esistenziale del P., vale a dire quella che poneva la perdita, il lutto, quindi la frattura e la dispersione come caratteristiche del fatto temporale. E il P, fu consapevole, come anche abbiamo visto, di questa condizione del suo mondo interiore e fu consapevole altresì della sua intenzione estetica, (ci riferiamo a *Myricae*), rivelata sovente nelle sue note autobiografiche, e nelle sue prefazioni, o nelle sue lettere, ove mostra una chiara volontà di dar vita ad un canto particolare, ad una personale forma poetica. D'altra parte, il non procedere da parte del P. ad una sussunzione totale del valore crociano del fatto poetico costituisce esso stesso una "poetica" e dunque assurge a valore estetico che non va più giudicato secondo il metro crociano, appunto, ma piuttosto secondo quel metro positivo della poesia che si fa attraverso l'attuarsi di un io etico-esistenziale consapevole del mezzo linguistico e dunque artefice di una estetica esistenziale, appunto, rivelatrice dell'io piuttosto che sublimatrice di esso. Si tratta di un nuovo modo di avvertire l'arte, in sostanza, che non è più sentita come un valore che tende a superare il concreto, ma che invece viene a far parte della dimensione concreta ed è pertanto soggetto e oggetto allo stesso tempo dell'io esistenziale. Così il P. interviene nel flusso delle immagini evocate da situazioni di alta concentrazione metaforica fissando il suo sguardo sul particolare, sull'albero, sulla zolla, sul piccolo animale, sulla "vecchina", e interrompendo il moto verso universalizzazione attraverso l'uso di forme lessicali insolite alla poesia tradizionale-- o al concetto ideale di essa-- specifiche, rare ultra popolari, modeste, prosastiche. Questo fa parte peraltro di un discorso che coinvolge il P. in un rinnovamento del poetare, che egli iniziò in Italia contemporaneamente ad altri poeti, in ispecie francesi come poi il F. ed altri hanno messo in evidenza, ma a noi interessa in particolare rendere conto non tanto dell'innovazione estetica che il P. venne a rappresentare e a promuovere, quanto della peculiarità tutta sua di una disarmonia di tono, di un uso di linguaggi diversi (vedi Contini) in una coesistenza compositiva che, come vediamo e abbiamo visto, ha prodotto giudizi critici disparatissimi e indotto nei lettori, per generazioni, sensazioni diversissime e contrastanti. Noi abbiamo chiamato "bathos" il risultato dell'interferenza esistenziale-estetica posta in essere dal P. nel corso della composizione; si tratta di un impulso antilirico che tende a riportare la sublimazione poetica ad un livello linguistico ove il mezzo verbale non è più trasparente, ma anzi si fa opaco rivelandosi per quello che è e dunque ponendosi come fattore di interpretazione. Il valore estetico dell'opacizzazione del mezzo non era peraltro presente al P. nel senso che possiamo attribuire ad esso oggi; gli doveva essere peraltro presente il valore funzionale che codesta "opacizzazione" veniva ad assumere in un contesto poetico da cui si sapeva che ci si doveva aspettare un risultato estetico idealmente tendente alla sublimazione della forma. Si tratta in effetti di una sorta di applicazione di quel paradigma estetico che il P. descriveva nel suo commento alla poetica leopardiana, (Pascoli, 1920, 57) per la quale la scelta lessicale nella poesia doveva tendere ad un uso della "parola" piuttosto che del "termine", vale a dire ad una non specificazione dell'oggetto, ad una sua generalizzazione, invece intesa a dare dell'oggetto una qualificazione sfumata; il P. non sembra accettare il concetto che il Leopardi formula chiaramente nello Zibaldone: "E' proprio ufficio di poeti e degli scrittori ameni il coprire quanto si possa la nudità delle cose, come è ufficio degli scienziati e di filosofi il rivelarla. Quindi le parole precise convengono a questi, e sconvengono per lo più o quelli [....] allo scienziato le parole più convenienti sono le più precise ed esprimenti un'idea più nuda. Al poeta e al letterato per lo contrario le parole più vaghe, ed esprimenti idee più incerte, o un maggiore numero d'idee [...] Ho detto e ripeto che i termini in letteratura e massime in poesia faranno sempre pessimo e bruttissimo effetto"[pensiero 1226]. Se il termine preciso per il Leopardi è dunque il segno di una mancanza di poesia, per il P. esso invece conduce ad un realismo che indica nel poeta sensibilità nei confronti del mondo circostante, una sensibilità che si rivela proprio attraverso l'uso del "termine".

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

D'altra parte è proprio il Felcini che propone le parole dello stesso Pascoli, in una lettera all'amico Ojetti, che possono servire da un lato ad illuminare il suo discorso sulla prosaicità del testo myriceo dall'altro a corroborare il nostro assunto teorico circa una presenza intenzionale e riduttrice nel prodotto pascoliano; dice il Pascoli :

> "Si studia tanto la psicologia che un po' di botanica e di zoologia non farebbe male [...] La campagna è stata per troppo tempo dai nostri poeti descritta convenzionalmente sopra un tipo fatto ; per troppo tempo gli uccelli sono stati sempre rondini ed usignoli, e per troppo tempo i fiori dei mazzolini sono stati "rose e viole" (202 n.11).

Si rilevi quanto il P. ritenesse importante il termine preciso e il suo uso nella poesia, in una contrapposizione teorica rispetto alla concezione estetica del Leopardi (vedi più su). L'uso del termine preciso, sovente sconosciuto alla maggioranza dei lettori, perché tecnico, colto, raro o regionale o desueto, lascia peraltro perplesso il critico al quale si presenta una poesia che, come si diceva, si articola, su diversi livelli espressivi, e accoglie quegli elementi lessicali che definivamo come opacizzanti, vale a dire come induttivi di una sorta di difficoltà semantica e che provocano dunque il raggrumarsi del messo espressivo, come in una serie di punti nodali ove l'immagine si riduce a lingua.[181] Si veda d'altra parte sempre il Felcini, che riporta un brano da 'I Gattici' che io trascrivo in parte:

E vi rivedo, o gattici d'argento,
nudi in questa giornata sementina
e pigra ancor la nebbia mattutina

181 E questa riduzione si concreta nella perdita estetica, in quel "bruttissimo effetto" leopardiano, che il Croce, e tanti concordi con lui, hanno avvertito. Ora, secondo la nostra tesi, questo effetto, che è dunque consapevolmente posto in essere dal P. assolve ad una funzione esistenziale, in un rapporto particolare che il poeta istituisce tra io ed espressione, tra intuizione e forma. Il P. tende a scindere questi due momenti che per il Croce si identificano, proprio attraverso quella "banalizzazione", quella "desublimazione" del sentimento estetico, che invece per il Croce significa armonia interiore e bellezza artistica. Se facciamo nostra la notazione che si ripete così sovente circa la disarmonia interiore, la perplessità, il senso dello smarrimento, caratteristici del mondo psicologico del P. possiamo dunque correlare proprio questa disarmonia al senso della perdita, del lutto esistenziale che il P. portava con sé e vedere quindi come ad essa venisse a corrispondere quella ricerca dell'effetto di banalizzazione estetica, voluto, come dicevamo più su, e dunque facente capo ad una vera e propria "poetica".

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

sfuma dorata intorno ogni sarmento(196)

Sorprendono quei "gattici", quel "sementina" e quel "sarmento" che, per motivi diversi, hanno bisogno di esegesi specifica per essere compresi e che dunque in un contesto che ha teoricamente il semplice, l'antiletterario, l'antipedantesco (all'amico Novaro il poeta scriveva nel 1904 "E studio e studio[...] per semplificarmi e sletterarmi e spedantirmi") per impegno, sorprendono, come stonando. Ma lo stonare è appunto il valore funzionale cui tende la perdita estetica che il fatto poetico pascoliano appare subire : la tensione verso il sublime si abbassa e noi veniamo ricondotti ad una dimensione umana ove l'io del poeta viene a contatto con il nostro io, reso perplesso dalle variazioni di forma che banalizzano quasi il discorso compositivo, lo rendono impervio proprio là dove il lessico si distacca dal "vago" leopardiano e vuol essere definito. Ci sembra che il Felcini, seguendo a suo modo altra critica che anche noi abbiamo trattato, voglia interpretare quest'uso di linguaggi particolari da parte del P., di cui il Contini per primo diede una classificazione critica, quasi come un modo per coprire le "cose" di un alone di mistero, come allontanandole da noi pur nella loro nettezza cioè alla maniera interpretata come diminuzione dell'immediatezza semantica come proponeva ad esempio Barberi Squarotti e dal Beccaria in modo assai intelligente.[182]

E' molto interessante notare in tal senso che il F., nel capitolo 'Alle origini del Linguaggio delle *Myricae*' esamina proprio l'aspetto della poesia del Pascoli che costituisce uno dei punti di partenza della nostra tesi, vale a dire l'evidente variazione di tono che sovente caratterizza il suo linguaggio poetico nel quale, come ad esempio in 'Voci misteriose', "è evidente l'intenzione non solo d'ignorare il modello, ma di stravolgere l'unitarietà e la coerenza del tono stilistico del componimento con l'immissione in esso di dissonanze e di dislivelli, originati dall'accostamento di

182 Per noi si tratta invece di una voluta perdita di concentrazione estetica che il P. fa subire al contesto mediante appunto quella banalizzazione della tensione astraente che noi riteniamo aver una funzione specifica nella sua composizione.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

elementi in palese contrasto tra loro; quello umile e quello aulico"(244). Il F. indaga circa la natura di questa caratteristica stilistica accostandosi criticamente alla tesi che noi sosteniamo di un volontario intervento compositivo, da parte del poeta, inteso a desublimare il contesto lirico - secondo noi peraltro un intervento rivolto a dare rappresentazione formale della crudezza e della negatività del reale - una tesi che d'altra parte il Contini e poi il Beccaria, come abbiamo già illustrato, avevano a loro modo sostenuto:

> Più che un'oscillazione tra l'intento di cogliere "dal basso" le ragioni ("les resorts") segrete e misteriose del mondo (quasi in un avvio a demistificare ogni mito e ogni aspirazione al sublime) [...] si direbbe che Voci misteriose presenta il tentativo di superamento [...] d'una tendenza carducciana. La stessa ambiguità di Voci misteriose accrediterebbe in ogni caso la tesi del tentativo di *destituzione del sublime*, data la situazione parodistica che si viene a creare con l'accostamento delle due dimensioni umile e aulica, e con l'inserimento della materia umile nell'ambito di una struttura metrica aulicamente atteggiata (245).

Il Felcini si avvicina alla tesi da noi postulata, dicevamo, ma non accoglie le stesse nostre motivazioni, in quanto che la "destituzione del sublime" da lui proposta non è l'esito di un momento estetico positivo, come noi pensiamo , creatore di un paradigma rappresentativo di una condizione esistenziale, ma è dettata da un "atteggiamento di rifiuto da parte del giovane poeta nei confronti dell' "ellenismo" carducciano, e, in genere nei confronti di ogni poesia eloquente e letterariamente atteggiata"(246). Quello che interessa noi, massimamente, d'altra parte, in queste osservazioni del F., è il fatto che viene a confermarsi la nozione, sostenuta da ricca documentazione epistolare biografica, che il P. ebbe grande consapevolezza estetica, sin dagli inizi del suo poetare; [183] il concetto della "consapevolezza" creativa da parte dell'autore di *Myricae*, come vedremo nel capitolo conclusivo, è elemento fondamentale della nostra impostazione critica, dal momento che per noi, nelle

---

183 E' per noi interessante perché la nostra tesi vuol sostenere che nell'atto poetico il P. attuò un disegno esistenziale - estetico per il quale egli volle, a nostro avviso, incidere l'espressione al fine di dare ad essa una significazione rappresentativa, che, per noi, ha la funzione di ricondurre il discorso artistico da livelli sublimanti, appunto, al livello della emozione umana del compositore, attraverso la non trasparenza del linguaggio , o per dir meglio, l'interferenza di toni linguistici, da cui non traspare il significato ma piuttosto il significatore, vale a dire l'io estetico che, nella sua presenza, si pone come io esistenziale.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

Myricae il Pascoli attua un suo preciso disegno poetico. D'altra parte lo stesso F. si accosta a questo nostro modo di vedere (sempre per la sua motivazione critica peraltro che è quella di rintracciare le sorgenti della forma linguistica del P. e non di una sua "poetica") come ci dimostra quando, riferendosi all'influenza dello Heine, rileva che " degli insegnamenti heiniani egli accoglie in pieno la sollecitazione ad assumere l'esistenza quotidiana e "volgare" a materia di poesia, a dissolvere i piani espressivi, a contaminare il patetico col "basso"" (252).

Il "volgare" come materia di poesia, ci fa venire in mente quella "materialità" che il Croce aveva così apertamente castigato, anche se non possiamo condividere l'impostazione che, in definitiva, il F. dà al suo discorso critico sul linguaggio pascoliano, giacché per lui si tratta di un'adozione, da parte del poeta romagnolo, "d'un gusto del 'popolare" e del "popolareggiante" [...] un atteggiamento ch'era stato dello stesso Heine, di destituzione del solenne dell'aulico, del ricercato nei temi e nei metri di poesia" (271-272).[184] D'altra parte sono preziose per noi le numerose annotazioni che il F. formula in merito alla consapevolezza del P. rispetto alla sfera del suo mondo interiore di cui egli vede una particolare complessità, visto che " il poeta mette allo scoperto, per così dire, le intime tendenze della sua complessa natura poetica, tra le cui componenti egli addita l'analitica consapevolezza dei meccanismi dell'interiorità"(294).[185] Ci pare in tal senso assai interessante

---

184 Mentre per noi il popolare e il popolareggiante hanno prima di tutto un valore di presentazione dell'io esistenziale che si contrappone alla tendenza sublimante che di esso tende ad avere il lirismo; e d'altra parte questo "popolare", o quel "volgare" non spiegherebbero il fatto che il tono si abbassa, e si desublima, nel P. anche attraverso la perdita di immediatezza dei significati che spesso sono resi torbidi da un uso lessicale non facilmente comprensibile al lettore comune.

185 Questa consapevolezza, che si accompagna alla grande sensibilità estetica, di cui abbiamo anche avuto prove biografiche, ci mettono in grado di sostenere la nostra tesi della funzionalità del banale, per dirla in breve, per la quale, secondo noi, il poeta di S. Mauro ebbe come disegno poetico un adeguamento della sua forma espressiva alla sua forma interiore; è di sostegno quella duplice consapevolezza giacché per attuare un disegno così sottile egli dovette conoscere a fondo sia il proprio mondo interiore sia quello dell'arte poetica, Quando si parla di "popolare", "quotidiano", o "domestico", in P. come insiste a fare il F. ad esempio, si cade a nostro avviso, peraltro, in una sorta di equivoco; un equivoco che nasce dal fatto che il quotidiano o domestico, o il popolare pascoliani hanno caratteristiche assai peculiari in quanto che essi si presentano sovente con forme lessicali tutt'altro che semplici, o facili, anzi non di rado impreziosite e ricercate, al punto di

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

riportare anche quello che il F., al termine del suo voluminoso lavoro, là dove vuole rintracciare le influenze del Poe sul poeta di S. Mauro, arguisce, riflettendo sulle categorie interiori che secondo lui lo avrebbero condizionato, a commento della lirica myricea 'Allora' :

> Mi pare che 'Allora' [...] costituisca nell'esperienza pascoliana quasi un'emblematica definizione lirica, nella quale la coscienza del vivere, le categorie della "felicità" e del "passato" si determinano come trasfigurazione d'un'esperienza psicologico - esistenziale, e, in definitiva, come intuizione del "non essere "del tempo", del *"non essere" della "felicità"*(212).[186]

Nella breve introduzione ad un'antologia di opere **Maurizio Perugi** (1980) mette in evidenza il fatto che nel testo delle *Myricae* il poeta di San Mauro ha voluto fornire piani di lettura diversi osservando che vi è in esso una "compresenza di piani di lettura che il Pascoli ha inteso consapevolmente attribuire al suo messaggio"(XXVII) E questo è di interesse per noi giacché viene a confermare il nostro pensiero circa una intenzionalità estetica che il Pascoli trasfuse nella composizione ; il Perugi infatti asserisce che " il Pascoli auspicava proprio questo : che alcuno si meravigliasse e commovesse nello scoprire quale profondo e insospettabile patrimonio filosofico e morale si celi nell'apparente, innocente,

---

non essere comprensibili, se non attraverso una spiegazione, come già abbiamo rilevato in altri luoghi. Si è parlato di estraniazione, o desemantizzazione operata dal P. per conferire al suo discorso un valore misterioso, un'aura di lontananza, forse di sogno, ma noi interpretiamo questo fenomeno come parte di quel disegno esistenziale - estetico di cui parlavamo più su, consistente nel rendere presente nel componimento il mondo interiore del compositore, "opacizzando" - dicevamo - il significante, così da ottenere una riduzione della tensione lirica, cui egli il compositore non vuol cedere, per non perdere il senso della perdita, quella perdita da cui il suo mondo interiore è condizionato. Certo la discesa nel banalizzante non può essere soltanto vista come un intervento "popolareggiante" per il quale il tono si sposta da livelli di superamento universalizzante dell'io a livelli di umile prosaicità tematico - lessicale, dovrà essere vista anche come derivante da una disarmonia, da una stonatura, che vengono a prodursi nel discorso poetico merce' variazioni di requisiti lessicali, o interferenze di linguaggi che appaiono appunto spezzare quel discorso poetico, deviandone il corso e frustrando le aspettative estetiche, quelle aspettative che appunto il Croce tra i primi, e primo per impegno critico, considerò tradite appunto nel verso pascoliano.

186 Ci pare interessante questo brano perché viene a confortare quel punto della nostra tesi che vuole dimostrare che la variazione di tono, la discesa nel banale, l'interruzione del lirico si riconducono nel P. ad una volontà rappresentatrice di un valore negativo che egli sente rispetto alla vita nella quale egli può gioire sì ma come in sogno, un sogno che non fa svanire il momento reale del ricordo, vale a dire il dolore vivo di un trauma da cui non può e non vuole riprendersi.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

scorrevole facilità e festività dei suoi versi"(XXIX).[187] D'altra parte anche il Perugi riprende il discorso dell'ambiguità critica e di gusto del Pascoli suscita con la sua poesia dal sapore languido e dall'aspetto puerile, generatrice per lui di un equivoco:

> Un distico come ' O mamma, mammina, hai stirato/la nuova camicia di lino ?' siamo abituati ad associarlo alla *recitazione balbettante, sillabata, garrula di uno scolaretto* dalla voce bianca : e il Pascoli è il primo responsabile di questo equivoco[...]. Il critico moderno, sensibilissimo a certe mistificazioni, fiuta qualcosa di torbido e ricorda, magari, un titolo[...] come 'La camicina del morto'" (XXXI).

Siamo dunque dinnanzi ad una impostazione critica che rivede tutta l'interpretazione della poesia pascoliana—ricordiamo che il nostro studio si concentra sulle *Myricae*, per motivi di metodo—giacché tende a sussumere l'aspetto cosiddetto deteriore del pascolianesimo sotto una valenza poliedrica che viene a giustificare il 'trito', il 'lagrimoso', su cui il Croce 'ironizzava' dal momento che il commentatore rileva che la silloge costituisce "quasi un capolavoro--,non fosse per queste continue, fastidiose ripetizioni che 'raffreddano l'ispirazione' : ma già, sono i soliti immedicabile difetti del Pascoli"(XXXIV), difetti che egli peraltro fa originare da un erroneo modo di interpretare il mezzo espressivo nel quale egli intravvede invece, assai interessantemente per noi, una vera e propria "funzione tecnica"; in tal senso il Perugi ci fa notare che tante "germinazioni, interiezioni, particelle scambiate per vezzi irritanti, perché misconosciute nella funzione tecnica che il Pascoli annetteva loro !"(XXXIV). Anche se non in linea con il nostro pensiero, l'impostazione del Perugi costituisce un ulteriore apporto a quella teoria critica, che è poi anche la nostra, che vede nel Pascoli un intento estetico che va di là dalla mera dimensione stilistico-tematica e che può essere interpretata come derivante da una 'poetica' particolarissima, assai

---

[187] Noi non possiamo che condividere questa osservazione, anche se pensiamo che la 'scorrevole facilità' cui il Perugi fa riferimento sia in effetti quello che noi vediamo come una 'banalizzazione', o come una desublimazzione lirica, oppure come una discesa di tono che il Pascoli pone in essere nello svolgimento del suo discorso lirico, ai fini ben precisi di voler incidere nella forma e struttura della sua poesia un valore che vada oltre la tematica, per raggiungere i sensi più profondi del lettore.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

più profonda e significativa di quella che viene ad essere postulata ad es. nel 'Fanciullino', sorgendo essa da una impostazione che caratterizza lo stesso io interiore del poeta.

Il Perugi non giunge a queste conclusioni e tuttavia ci offre interessanti spunti interpretativi che, è vero, inserisce , almeno in questa fase introduttiva, in un discorso di raccordo tra la poesia del poeta di San Mauro e la sua esegesi dantesca, ma che poi articola in annotazioni di respiro più ampio, come là dove sostiene che "tutte le parole, provviste o non di significato autonomo, che il Pascoli usa, si rivelano frutto di una scelta precisa e spesso sofferta che le ha fatte preferire alle possibili alternative offerte dallo stesso paradigma"(XXXIV-V). Continua a ribaltarsi il modo di vedere crociano, per il quale il Pascoli risultava vittima di una sua incapacità estetico-filosofica che lo portava a sbagliare e a stonare nel processo compositivo ; per il Perugi, infatti, nella composizione pascoliana "la parola è 'lucida', anche se il 'dolce verso' si incarica di dissimularla e diluirla ; e spesso la facile cantabilità accresce (intenzionalmente) le possibilità di equivoco(ibid.). Avvertiamo nel pensiero del Perugi tutto un distillato di quelle che sono le posizioni critiche che, in ispecie dal dopoguerra a oggi, hanno mirato a riconquistare alla poesia pascoliana, e in particolare alle *Myricae*, una caratteristica formale singolare e autonoma, per la quale il linguaggio in esse applicato si configura come una dimensione estetica a se stante, e non più come una variabile dipendente da un prevalente motivo tematico. A noi peraltro queste conclusioni non bastano, giacché esse non sembrano metterci in grado di giustificare la difettosità del mezzo linguistico, che anche il Perugi, pur nella sua interpretazione assolvente, ritiene di non poter cancellare visto che " come difetti si potrà anche continuare a reputarli", ci dice infatti (XXXIV).[188]

---

[188] Per noi questi 'difetti', come già abbiamo spesse volte ricordato, sono in realtà volontarie perdite di intensità stilistico-estetica cui, come vuole d'altronde la nostra tesi, il poeta dà attuazione per rendere paradigmatico il suo senso esistenziale, caratterizzato e condizionato da una perdita traumatica e quindi da una costante psicologica traumatica in cui l'interruzione, la frattura, il disincanto dunque, e il risveglio si identificano, a nostro avviso, con il concreto, il modesto, il vicino, l'umile, il diverso.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

Anche **Gian Luigi Beccaria** (1989), che abbiamo già preso in considerazione più su, a pagina 123, inquadra la poesia del Pascoli come esempio caratteristico di compresenza di quotidiano umile e di illustre che si evolve su "dislivelli interni", "dislivelli tonali" giustificati dalla "particolare situazione in cui il Pascoli *inizia a poetare : un mondo* letterario condizionato dal modello carducciano"(157). E' interessante per noi notare come l'atteggiamento critico nei confronti della composizione pascoliana sia ormai definitivamente passato da una impostazione di tipo estetico ad uno di tipo linguistico, e come il "dislivello tonale" venga ad assumere una connotazione di tipo programmatico; Beccaria vuole in realtà elaborare un discorso improntato sulla lingua del Pascoli inserita nel corso storico dello sviluppo della lingua letteraria in Italia, ma a noi è utile in particolare il fatto che al valore tonale della sua composizione venga definitivamente attribuito un significato intenzionale, consapevole, una origine programmatica.[189] Il Beccaria dà il suo contributo critico affermando intelligentemente, in merito alla possibilità di lettura del testo pascoliano, che "le voci più precise, ad esempio quelle tecniche o di dialetto estraneo all'uso letterario [...] servono al pari della nominazione tecnicamente esatta, non tanto a precisare quanto ad evocare, a ripronunziare un linguaggio privato"(159). Si tratta dunque di una funzione in realtà restringente potremmo dire, secretante, quasi, nel senso che la determinatezza non serve per dare un'indicazione, quanto piuttosto per proporre una conoscenza personale di ciò che viene a far parte del testo.[190]

---

[189]Il nostro modo di interpretare la coesistenza di toni è peraltro diverso da quello che il Beccaria propone; per noi la convivenza di "umile ed aulico ha origine nel proposito di "desublimazione" del poetico inteso in senso leopardiano - crociano; d'altra parte resta ancora da interpretare il valore da dare alla cosidetta determinatezza cui il Pascoli tende nel suo uso lessicale ; si tratta di una determinatezza equivoca a nostro avviso giacché se da un lato sembra diminuire il grado di "vaghezza" che lo stesso Pascoli rimproverava a suo modo al Leopardi, dall'altro accentua un valore di estraniamento del testo dall'immediata semanticità.

[190] Per noi anche questa definitezza, questa limitazione, che è ottenuta attraverso la frantumazione dell'insieme in una serie di elementi particolari, ciascuno portante un suo nome può anche avere quella funzione interiorizzatrice dell'io, che sfugge all' effusione, alla vaghezza, all'oblio che si compie nell'arte, ma ha un fine paradigmatico, come vedevamo, vale a dire la funzione di indicare al lettore che il reale, la realtà imprescindibile dell'esistenza non può percorrere le strade della sublimazione, della perdita dell'io nella astrazione della bellezza estetica, essa realtà deve, come l'io esistenziale, essere testimoniata nella sua complessa parabola, di discesa di umiliazione e dolore significata nella vita dalla perdita di ciò che si ama o di

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

Nel volume *Nel Centenario di " Myricae "*a cura di Mario Pazzaglia (1991) il concetto di variazione stilistica viene assai spesso posto in evidenza, ma non nella prospettiva che la nostra tesi vuole sviluppare ; molte osservazioni -- e noi qui pensiamo di concentrarci particolarmente sul saggio di **Emilio Pasquini** *Osservazioni sul linguaggio di " Myricae "*(Pazzaglia, 1991)-- si riconducono alla tesi continiana dei diversi codici linguistici che viene rielaborata ed ampliata, come in questo caso, localizzandone l'applicazione su un determinato numero di poesie. Non più ricorre il presupposto teorico e di gusto della distonia estetica, della disarmonia tra ispirazione e resa espressiva che tanto aveva dominato la critica pascoliana, eppure anche qui una piccola osservazione parentetica, come "raffinatezze elementarità convivono spesso a volte irrisolte" (136), viene ad inserire una nota di giudizio o di sensibilità che ci riporta al "problema Pascoli", come noi l'abbiamo chiamato, vale a dire al problema della difficoltà di spiegare in modo esauriente dal punto di vista estetico la frattura che il Pascoli pone in essere, nel suo discorso poetico, della linea poetica che supera l'io esistenziale, l'io storico potremmo dire, attraverso l'inserimento di forme che deviano dal tono sublimante e che spostano l'espressione da un piano "poetico" ad uno realistico, umile e prosastico.

Ci interessa questa breve parentesi del Pasquini perché, in un contesto critico ove prevale l'apprezzamento e la valorizzazione di una "cifra stilistica" caratterizzata da esiti ormai decisamente positivi, determinati da tensioni simboliste, e realizzati ad esempio in composizioni ('Il giorno dei morti') nelle quali "un cantilenante dolore e continui ritorni di note strazianti, quasi in forma di motivi conduttori, si rapportano all'ossessivo succedersi di immagini da incubo, fra epifanie e intermittenze del Croce"(137). In un contesto critico di questo tipo, così moderno per certi versi e rinnovato, possiamo dire, una nota pur

---

ciò da cui si è amati (vicenda materna e paterna) e nell'arte dal sacrificio del sublime, o meglio della sublimazione.
La poesia deve restare a terra, si potrebbe dire, anche rifacendoci a quanto lo stesso Pascoli indicava nella sua travagliata scelta della parola *myricae*, che poi mise a capo della raccolta oggetto della nostra tesi. Le "myricae " sono infatti piante umili, ritenute dai più come di scarso ornamento; e così la poesia, che ad esse è riconducibile, ha una sua caratterizzazione.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

se parentetica, ci riporta dunque alla messa in evidenza della continua presenza proprio di quel problema formale che era stato all'origine della critica negativa del Croce.

Assai interessante appare, per certi aspetti, sempre ai fini dello sviluppo della nostra tesi, il saggio di **Mario Pazzaglia** 'Poetiche di *Myricae*' in *Nel Centenario di 'Myricae'* (1991) ; Pazzaglia elabora infatti il concetto che la poesia del Pascoli sia fondata su una sorta di "metafora dell'estinzione" (144) che si articola su di una codificazione dell'effimero, in una "crisi d'ogni struttura unitaria" (147) che il Pazzaglia interpreta come un "intonarsi del poeta sul ritmo disperso delle cose" (ibid.). Il critico, ci sembra, vuole giungere ad una definizione della "poetica" pascoliana rintracciando le motivazioni profonde, di natura psicologica e autobiografica, della sua espressione e in questo senso interpreta ad esempio il cosiddetto " frammentismo" pascoliano collocandolo nella dimensione critica di un valore positivo:

> Il suo frammentismo corrisponde a un modo inedito di vedere e vivere il mondo; l'unico concesso in un universo senza più direzioni. Le liriche di *Myricae* divengono così, per usare una metafora del loro autore, un fiume che cerca un mare inesistente :un tentativo di autobiografia ininterrotta e interrotta che si modula in *un'antologia del precario* per approdare ad una progressiva scoperta del nulla (148).

Così il Pascoli armonizza l'intuizione continiana del particolare rapporto tra l'io pascoliano e il mondo, un'intuizione che come abbiamo già visto, costituisce un momento critico fondamentale nel lungo discorso dell'esegesi della poesia dell'autore delle *Myricae.*[191] Il Pazzaglia ha dunque, per noi, il merito di

---

[191] Che rappresenta anche per noi uno dei punti focali della nostra tesi per la quale, come dicevamo, l'espressione del Pascoli si concreta non a livello tematico, ma al livello formale, cioè al livello della realizzazione dell'immagine in comunicazione, una realizzazione che consiste, non nell'identità tra sentimento e forma, come voleva il Croce, ma tra io esistenziale, o io etico, o anche io senziente, insomma tra l'io e un l'impressione pura avvertita dall'io e ciò che l'io seleziona ai fini dell'espressione.
La poesia del tipo crociano, a nostro avviso, vale a dire la poesia ove si stempera il contingente, l'immediato, per assurgere a immagini, a forme che universalizzano, sublimano quel contingente, quell'immediato codesta poesia, dicevamo, è presente all'io estetico del Pascoli ma non è accolta da esso giacché vista come allontanamento dalla realtà, una realtà che può valere d'altra parte solo se vista come conferma di una assenza e non come valore positivo di una presenza ricca di significati; ecco come si può

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

approfondire il concetto relativo alla poetica della "perdita";[192] vale pur sempre per lui invece il valore "creativo del fatto oggettivo, o semantico della poesia pascoliana, nel quale peraltro intravvede un rapporto di travaglio estetico dal momento che "il nuovo libro (*Myricae* del '92) accoglie, dunque, la prima stagione della poesia pascoliana, costituita in prevalenza, da espressioni sintetiche di paesaggi e pensieri, il loro orizzonte è definito essenzialmente dalla volontà di un rapporto nuovo con le cose e con il linguaggio e dal ripudio di tutto ciò che sia aulico o in qualche modo eroicizzante "(160).[193] Il Pazzaglia si avvicina in qualche modo al nostro assunto anche se la sua prospettiva di giudizio appare pur sempre quella che mostra un Pascoli che evoca e che segue le cose quasi a fondersi con esse e in esse:

> Il Pascoli si identifica con i propri morti [...] affermando di volerne continuare la vita: o "muore nel frammento", come si è visto, nell'evocazione di una "natura" presentata come realtà di

---

interpretare , in tal senso, la cosiddetta "desemantizzazione" operata dal Pascoli una "desemantizzazione " che a nostro avviso assolve alla funzione di togliere alla presenza oggettuale o delle cose il valore referenziale e quindi il valore di tangibilità, se così vogliamo dire, di essi oggetti, di esse cose.

[192] Questo costituisce il punto centrale del nostro pensiero rispetto alla interpretazione del fatto poetico pascoliano, anche se noi fondiamo il nostro discorso sull'assunto che quella "perdita" non incida soltanto sul "frammentismo" ma anche sul linguaggio, sui codici linguistici, che il Pascoli utilizza è dunque sulla struttura stessa della sua espressione poetica.

Per noi la poesia del Pascoli, in particolare nelle *Myricae*, si deve intendere come mossa da una intenzione dimostrativa diretta, come si diceva, a produrre un segno formale della parabola negativa dell'evento della vita, un segno che secondo noi si attua nella variazione di tono, nella negazione o frustrazione del sublime, che se da un lato può sembrare come una posizione di rifiuto del poeta rispetto alla poesia tradizionale risulta per noi invece derivare da un intimo rapporto tra realtà e arte, tra verità e sublime, un rapporto che si pone come un momento poetico che va di là dalla praticità dell'oggetto o della poesia dell'immagine, costituendosi in ultimo come una poetica applicata di una poesia che diviene e che si fa nel sacrificio della forma, del sublime, del sentimento perfino.

[193]Per noi si tratta di un ripudio che non proviene, come si diceva, da una serie di considerazioni culturali, ma piuttosto da un intimo fastidio che il Pascoli deve avvertire per ciò che possa distrarre l'animo dalla ineluttabile e distruttiva verità della perdita, cui nessuna forma può porre rimedio, senza causare la non voluta scomparsa del ricordo.

Si tratta di una sorta di ossessione del ricordo, quella che il Pascoli prova, e il piacere ch' esso può portare è visto, secondo noi, da lui, quasi come una deformazione del concreto, del reale, giacché la felicità non si può compiere in presenza della mancanza di ciò, o di coloro che di quella felicità erano all'origine. E' questo il paradosso che si realizza nel processo psichico di formazione estetica messo in essere dal Pascoli; si tratta di una sorta di terrore che egli prova nei confronti di una felicità che possa durare oltre il limite della rievocazione e per questo terrore egli non cede alla rievocazione pura, al sentimento che quella rievocazione appunto gli può far nascere nell'animo, giacché vuole restare fedele al ricordo nel suo momento cruciale vale a dire ai ricordo del lutto, al ricordo di un definitivo venir meno.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

> tutti e di sempre o come strada a essenze riposte e ineffabili (il flusso perenne e inconoscibile dell'essere il "mistero")(160)

Il concetto del "morire nel frammento" ci appare assai interessante perché in qualche modo si conforma alla nostra interpretazione del fatto poetico pascoliano come dimostrazione compositiva intesa a dar forma alla parabola della perdita , o del lutto, e ci interessa anche quella "natura" vista "come realtà di tutti e di sempre.[194] Una osservazione del Pazzaglia ci sembra in tal senso avvicinarsi al nostro pensiero, almeno per quella parte che riguarda il valore della poesia , nella quale, secondo noi, il poeta delle *Myricae* vede una possibilità di rappresentazione strutturale metatematica della perdita, una perdita universalizzata, che per il Pazzaglia l' "effimero" oppure la morte sono

> ('Il miracolo') una tensione narrativa immediata, e tuttavia visionaria; fra l'allusione naturalistica al completarsi ciclico del giorno (o del tempo, o della vita) e quella alla *presenza della morte* in ogni forma e aspetto dell'essere e *al suo dominio anche sulla poesia.* La spinta metafisica immotivata e non comprensibile nelle sue ragioni non è distinguibile dalla vita, è la realtà ultima opposta all'illusione, anche a quella poetica che raffigura in forma pur sempre effimera il mondo (167).

Questa coincidenza tra forma della poesia e forma della vita ci sembra argomento che può conformarsi per certi versi a quello sostenuto dalla nostra tesi, tanto più se si legge ulteriormente nel saggio là dove il critico sostiene che "la figura dell'ossimoro, tipica della poesia pascoliana, evidente nell'irruzione non motivata, intellettualmente, di questa strofa, rivela la propria omologia con la struttura del reale" (167). Quindi per Pazzaglia esisterebbe una corrispondenza tra la figura retorica "tipica della poesia pascoliana" (167), vale a dire tra l'ossimoro, o contrapposizione di termini semanticamente contrari, e la intima contraddizione dell'esistenza, nella quale, pensiamo noi, la felicità è fonte di dolore, la vita è principio di morte, il piacere è carico d'affanno e così via. Il Pazzaglia non sviluppa, almeno nel senso che vorremmo noi questo suo

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

interessante accenno e non lo porta dunque alle conseguenze[195] cui noi giungiamo e che abbiamo già illustrato in più punti.

Se peraltro l'ossimoro è, per il Pazzaglia, una figura retorica che serve al Pascoli non solo, elaboriamo noi, per costruire un valore tematico-semantico estetico ma anche per incarnare un valore psicologico più profondo e più vasto, un atteggiamento interiore del poeta pre-estetico, o pre-sintetico, come altrove dicevamo, l'ossimoro può anche vedersi come diffuso nella più ampia struttura dell'espressione poetica pascoliana vista nel suo insieme come forma della contrapposizione e quindi della contraddizione intrinseca al fenomeno dell'esistere. A questo potremmo ricondurre l'interferenza del "banale", quella interferenza che costituisce per noi il punto centrale della impostazione della nostra tesi essendo noi mossi proprio dall'osservazione del paradosso formale che la poesia del Pascoli rappresenta nel momento in cui essa perde il suo tono alto oppure si pone come poesia umile nella sua interezza contraddicendo ai valori sublimanti, e universalizzanti che la lirica, pur nella sua forma più elementare, dovrebbe raggiungere. D'altra parte lo stesso Pazzaglia, in una nota, formula un pensiero che sembra avvicinarsi al nostro modo di vedere giacché fa notare che

> non sembra improbabile che, a un poeta così legato alla vita -- e all'amore — della campagna, la fame e la sofferenza degli umili apparissero come un tragico controsenso: *un ossimoro esistenziale* incomprensibile e insolubile, un'angoscia, prima che una volontà di rivolta. Questa almeno fu la posizione dominante del Pascoli maturo(170).

---

[194] Per noi l'oggetto, la cosa in Pascoli hanno funzione appunto di una rappresentazione di una presenza che nella sua fissità rinforza il senso del passaggio e della variazione che nell'uomo è causa di distruzione .

[195] Il fatto è che per noi la poesia pascoliana delle *Myricae* contiene valori che risultano dalla stessa struttura dell'insieme e dei segmenti compositivi, i quali, a nostro avviso, tra l'altro , nelle variazioni di tono, nell'uso di lemmi derivanti di codici linguistici altamente diversificati, o nel giustapporsi di metafore e di termini concretizzanti, dimostrano la volontà del poeta di produrre un fatto poetico in cui il significato totale viene ad essere sussunto dalla poesia stessa, vale a dire dalla stessa espressione alla quale è affidata una funzione metatematica di rappresentare la disintegrazione, la non linearità dell'esistere, la fragilità dell'essere.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

Il Pazzaglia non sembra peraltro voler fare dell' "ossimoro esistenziale" un "ossimoro estetico", vale a dire, come potremmo interpretare noi nella prospettiva della nostra tesi, una struttura portante dell'espressione lirica pascoliana, nella quale la dissonanza, la disarmonia si pongono come valori indicativi, ultra o meta-tematici, conducenti ad un significato totale, o universalizzante che proprio il mezzo linguistico - compositivo pone in essere, quasi come disegno puro di linee, o colori, o suono puro di toni, o timbri. L'intuito del Pazzaglia ci appare peraltro acutissimo, in ispecie se visto proprio in funzione della tesi che sosteniamo, precisamente quando egli elabora il discorso del " macrotesto " pascoliano osservando che "meglio è dunque sottolineare il costante sperimentalismo pascoliano, ideologico e poetico, indicativo d'un rapporto non conflittuale almeno scisso e problematico con la realtà e col linguaggio; ma anche d'una nuova fondazione gnoseologica e poetica che libera *Myricae* da molte viete cadenze tardo-ottocentesche e ne fa il primo grande libro della poesia contemporanea."(172).

Dove in realtà fa sue le impostazioni continiane ma le sistema in una poetica che egli cerca di definire, per liberare anche il testo pascoliano dal condizionamento critico che, come abbiamo visto, il giudizio del Croce aveva posto in essere.[196] Nel capitolo 5 del suo saggio Pazzaglia propone un'interessante analisi della natura simbolica o allegorica della poesia pascoliana. Ci interessa perché noi abbiamo formulato il pensiero che nella struttura dell'espressione pascoliana si rispecchi un valore etico-esistenziale che trascende e supera il valore poetico–tematico, o la trama semantica che quell'espressione può avere a livello linguistico discorsivo. Il Pazzaglia in sostanza mantiene il suo ragionamento sul piano di un messaggio che passa sostanzialmente attraverso una

[196]Il nostro intento, a tal proposito, come abbiamo spesso ricordato, vuol essere quello appunto di inquadrare ciò che il giudizio estetico aveva sanzionato, tra l'altro, come disarmonico, banalizzante, poco appropriato nella lirica pascoliana, in un insieme strutturale nel quale ciò che era sanzionato come non conforme al modello di una poesia elevatrice e sostanzialmente catartica, viene ad assolvere ad una funzione rappresentativa dell'io etico e quindi può essere ricondotto ad una "poetica", vale a dire ad una posizione estetica che risulta innovatrice nei confronti della poetica crociana e, nella prospettiva storica, rientra tra quelle poetiche che appunto il Croce conobbe - simbolismo, parnassianesimo, estetismo, decadentismo – ma che non sempre volle accogliere.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

visione "altra delle cose", vale a dire attraverso una semantica del testo che, seppur non più legata ad una tradizionale evoluzione lirico-narrativa, è legata ad "una trascolorante trama d'immagini e significazioni che rinviano a un'indefinibile energia vitale "manifesta nella molteplicità infinita delle cose, delle occasioni del vivere nella perenne realtà del mutamento" (179). Il Pazzaglia, che è, anche lui, alla ricerca di una definizione della "poetica" fondamentale del Pascoli, sembra cercare nella "trama d'immagini"(179) il valore rappresentativo dell'espressione pascoliana [197] anche se il testo linguistico sembra assumere un particolare valore anche per il Pazzaglia visto che

> questa poetica, evidente nell' 'Assiuolo' come nelle tre liriche finali, e altrove, postula una nuova organizzazione testuale, sia che si fondi, come nella sezione 'Dall'alba al tramonto' sulla ciclicità di eterni ritorni posta al centro di una trama lirico-narrativa, sia sull'approfondimento simbolico-suggestivo delle immagini, in una *simulata vicenda di trasalimenti e illuminazioni improvvise, inesplicabili e, in un certo senso gratuite*(179).

Si tratta di una "poetica" che "postula una nuova organizzazione testuale" in "una simulata vicenda di trasalimenti e illuminazioni" e che dunque ci sembra accennare, se non stabilire proprio, una corrispondenza tra andamento testuale appunto, e intento compositivo, o atteggiamento estetico, anche se dobbiamo pur rilevare che codesta corrispondenza appare limitata al semantico piuttosto che al fatto linguistico-stilistico, come noi invece ipotizziamo. E' interessante notare, sempre ai fini della nostra tesi, come anche nel Pazzaglia ritorni, e siamo nel 1991, anche se inserito in un contesto critico assai complesso rispetto a quello risalente ad una tradizione di tipo crociano, un accenno a quello che noi avevamo definito il "problema" pascoliano dal quale d'altra parte avevamo preso noi stessi le mosse per dare inizio al nostro discorso critico, vale a dire l'aspetto della non

[197] In questo senso, a nostro avviso, pur accennando ad un superamento di quello che potremmo chiamare il testo, non giunge alla consapevolezza del fatto che noi riteniamo fondamentale, vale a dire del testo stesso visto come esemplificazione della luttuosità e fragilità del reale, attraverso la stessa spezzatura e fragilità della sua totalità significante, o della negazione della sua portata universalizzatrice e sublimante, visibile grazie ad

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

congruità formale apparente del testo del Pascoli, ma una congruità che il Pazzaglia appunto richiama con il suo citato riferimento a "trasalimenti e illuminazioni improvvise, inesplicabili e, in certo senso, gratuite." Anche se attribuisce codesta inesplicabilità ad una "dimensione simbolistica" che condizionerebbe la poesia del Pascoli delle *Myricae* e dei *Canti del Castelvecchio*,[198] il Pazzaglia si muove lungo linee che sentiamo assai vicine a quelle della nostra ipotesi quando aggiunge che "ne consegue una poetica del puro accadimento, d'un raccontarsi del reale nella parola umana, come nel piccolo mythos di 'Pioggia' il cui significato reale è l'assenza di significati che non siano i moti elementari delle cose (il gallo, la cornacchia, il sole "a finestrelle", le raganelle, la pioggia)"(185) ma che in realtà in ultimo non sono altro che una rielaborazione del concetto di valore tematico per il quale al significato narrativo viene a sostituirsi il significato delle impressioni uditive "col finale identificarsi della poesia con la musica dello smorzarsi della pioggia stessa in uno stillicidio di gocciole"(186).

In questo senso ci pare che il Pazzaglia, che pure sembrava voler seguire una linea concettuale tendente all'istituzione di una poetica del testo, visto come sostanza, dicevamo, plastica, come cosa in sé, segua invece quella di un'interpretazione di una funzione testuale che va sì oltre la mera funzione tematico-narrativa ma che allo stesso tempo attribuisce al linguaggio un valore "fonico–icastico" (186), una qualità di "evocazione fonica" che non sembra poter ricondurre a quella poetica della struttura che invece noi vogliamo ipotizzare. D'altra parte è lo stesso Pazzaglia a fornirci invece altri motivi di interesse

---

una interferenza stilistica che il poeta, secondo noi, pone in essere variando il tono e sottoponendo il lessico a manipolazioni semantiche.

[198] Per noi, come già abbiamo più volte fatto presente, la forma stilistica dell'atto poetico pascoliano, in ispecie nella raccolta delle *Myricae*, si articola secondo un disegno dimostrativo nel quale il poeta vuole, a nostro avviso, rendere evidente e tangibile la sua ricerca vissuta attraverso la "vicenda stilistica" che la sua espressione pone in essere, ma non, si badi bene, intendendo codesta vicenda come forma pura, vale a dire come pura variazione di toni e di livelli espressivi, intesa a provocare nel lettore una reazione estetica tale da porre in essere una sensazione particolare non inerente al tema o all'immagine che il testo possa svolgere o evocare, ma inerente piuttosto all'effetto che il testo stesso, reso sostanza vivente e tangibile, provoca in colui che si mette in rapporto con esso.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

quando ad esempio rielabora il concetto che egli ha del valore esistenziale del fare poetico pascoliano nel quale riconosce una

> parabola mesta d'una crisi[...]autobiografia che non è storia, ma testimonianza, che non cerca uno sviluppo, ma una circolarità che non può essere se non *volontà di ritorno alla condizione prenatale*, ossia al non-essere, preceduta da quella dissolvenza dell'io nelle cose che spersonalizza ogni vicenda in una cadenza di destino comune(188-189)

Si tratta di una valutazione globale del fare poetico pascoliano che possiamo assimilare, anche se solo per vie tangenziali, alla nostra valutazione, che invece sembra quasi accolta in pieno là dove il critico aggiunge che "alla delusione esistenziale si accompagna quella poetica. Il Pascoli sa che il dominio della poesia riguarda solo le parvenze , le forme cangianti, i segni, cioè, protesi sempre invano nell'attesa di archetipi risolutivi, forse inesistenti"(ibid.) Ci sembra che in questo caso il Pazzaglia si voglia riferire ad una coincidenza tra situazione esistenziale e situazione poetica che si identificano nella delusione appunto nei confronti al mezzo estetico da un lato, dall'altro nei confronti della condizione esistenziale.[199]

---

[199] In tal senso, egli sembra conformarsi al nostro presupposto critico per il quale, come vedevamo, è nel Pascoli una dimensione formale, un oggetto estetico che egli plasma in modo tale da renderlo significante di per sé stesso, trattandolo come forma della forma, e non come forma pura del sentimento. Noi riteniamo che il Pascoli in tal senso rifugga dalla trascendenza del momento intuitivo o espressivo, giacché questa trascendenza, implicando una catarsi psichica, potrebbe indebolire o annullare il significato ultimo dell'esperienza esistenziale, vale a dire l'assenza, la perdita, o il lutto, intesi come i postesi del presente. In questa prospettiva ecco come in sostanza andrebbero interpretati gli "oggetti" , o le "cose", cui tanti critici, sin dai tempi più remoti della critica pascoliana, hanno fatto riferimento, vedendo in essi un valore particolare nel rapporto che il Pascoli istituisce con il mondo. Essi sono da un lato la rappresentazione di una presenza ineluttabile, e dall'altra la dimostrazione di un'assenza che costituisce a sua volta la vera presenza che condiziona e riempie l'anima del poeta. E il lessico, e le forme sintetiche che il Pascoli pone in essere sono, a nostro avviso, una significazione stilistica di quella condizione giacché in una formulazione concretissima, realizzata anche attraverso la nomazione più specifica, si verifica un'assenza di contenuto semantico, proprio grazie alla massima definizione terminologica. La disintegrazione del sublime avviene per noi, come illustreremo meglio in seguito, mercé una serie di interventi stilistici che il Pascoli attua in una diminuzione del tono (bathos tonale), una diminuzione del livello semantico (bathos semantico), una dimensione del livello stilistico (bathos stilistico) e una dimensione del livello metrico (bathos ritmico), con questa disintegrazione il poeta giunge, a nostro avviso, a creare una poesia che non si conchiude in se stessa, come forse la circolarità del sistema crociano postulava, ma include anche l'io creatore, o compositore in un sinallagma estetico – esistenziale che da un lato mostra la desublimazione della forma e dei contenuti dall'altro produce una nuova forma nella quale quella desublimazione è compensata dalla dell'io esistenziale con il fatto creativo e quindi risulta in un poeticizzazione dell'io.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

Nell'importante lavoro che **Giuseppe Nava** dedica alle *Myricae* (1991) ci piace prendere in considerazione l'introduzione che, nel condurre ad uno dei commenti più esaurienti fin qui apparsi alle liriche pascoliane di questa silloge, offre essa stessa spunti di alto l'interesse per la nostra tesi anche se non sempre riconducibili direttamente all'assunto centrale di essa. Il Nava nell'individuare nella poesia del Pascoli una ricchissima rete di influenze letterarie e di tematiche tradizionali o contemporanee la riconduce ad una specifica originalità; ci interessa in tal senso, ai fini appunto della elaborazione della nostra tesi, riportare un'osservazione relativa al procedimento compositivo pascoliano:

> La presenza di topoi ottocenteschi assume così, nel Pascoli, un rilievo che va oltre la normale fruizione di temi diffusi, per configurarsi come una capacità di assimilazione e di mimesi eccezionale e per combinarsi con il suo procedimento costruttivo, quale ci è testimoniato dagli abbozzi, *per tessere di mosaico* (XXIII).[200]

D'altra parte il Nava confuta con acume il cosiddetto impressionismo bozzettistico, l'autobiografismo esasperato, o il "populismo sentimentale" che sono stati rinfacciati sovente alla poesia del Pascoli, nella quale lui vede invece una consapevolissima rielaborazione di temi e strutture letterarie o tradizionali, come si vedeva e come ci conferma qui osservando che "siamo lontani quindi dall'immagine vulgata d'un Pascoli impressionista, che compone su note di taccuino o sull'osservazione diretta di frammenti di realtà"(XXIII). Ritroviamo d'altra parte nel Nava anche un interessante richiamo alla posizione critica crociana, quella posizione dalla quale noi siamo partiti per dar corso alla nostra tesi:

---

[200]E' importante per noi questa valutazione dell'atto compositivo pascoliano, giacché essa conferma il nostro assunto di un Pascoli consapevole manipolatore del momento creativo, un momento nel quale noi vediamo attuarsi una sorta di interferenza estetica mediante la quale, per noi, il poeta imprime alla forma estrinseca della sua espressione toni, timbri, variazioni etc., intesi, sempre secondo quanto riteniamo di poter sostenere, o conferire ad essa espressione un valore funzionale di rappresentazione della sua vicenda esistenziale storica e della condizione interiore che su quella vicenda si è plasmata.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

> D'altra parte il *comporre e lo scomporre* le stesse tessere, lo sciogliere e l'annodare gli stessi fili, che tanto intrigavano il Croce e suoi segnaci, e li irrigidivano nella tesi critica di un Pascoli autore di un solo libro, non devono far pensare ad un procedimento compositivo di letterato tradizionale, che esegue esercizi di virtuosismo per il gusto del raro e del peregrino (ibid.)

Il concetto della composizione per "tessere di mosaico" è una definizione caratteristica del Nava e ci dà un'idea precisa del modo di creare pascoliano e della consapevolezza che accompagnava codesto creare.[201] Si tratta di un fenomeno che certo comporta la frattura di quella unità di intuizione ed espressione che il Croce postulava come fondamento della pura poesia, ma che poi, come si diceva, costituisce il nucleo della poesia novecentesca, nella quale il valore formale, o meglio il valore oggettuale della poesia, vista come mezzo assoluto, e non come contenuto assoluto metterà in evidenza la presenza dell'io e dunque verrà a costituire un fatto estetico rivelatore appunto di codesto io e dunque rivelatore di un contenuto non tematico ma piuttosto schiettamente esistenziale.[202] Per il Nava -- che nell'introduzione illustra le finalità del suo commento-- il procedimento creativo del Pascoli conduce al simbolismo, un

---

[201] E' importante prendere nota di queste osservazioni del Nava giacché esse costituiscono autorevole conferma a ciò che nell'ambito della nostra tesi sosteniamo, vale a dire che la composizione pascoliana deve risultare da un atto di volontà estetica, un atto che incide, secondo noi, non tanto sulla estrinsecazione, per usare un termine crociano quanto piuttosto sul momento della espressione, vale a dire là dove il sentimento si dovrebbe trasformare in un'immagine.

[202]Secondo la nostra tesi, infatti, il Pascoli agisce sui "toni" della sua espressione attraverso una consapevole variazione lessicale, metrica, e sintattica, al fine di ottenere l'effetto di spezzare un'armonia che si venga a istituire nel fatto lirico, oppure per spezzare la liricità nel suo proprio manifestarsi, improntando il suo discorso poetico a livelli stilistico – tematici umili, popolareschi, o puerili. E questo effetto é voluto dal Pascoli; secondo noi, per il suo costante bisogno di non venir meno alla sua realtà psicologica, dominato dal ricordo del dolore e dal dolore del ricordo allo stesso tempo, quindi dominata da una condizione che egli sente come sua e che per amore del ricordo egli non vuole annullare, sia pur nella catarsi poetica, vale a dire in quella sublimazione del sentimento che, come voleva tra l'altro il Croce, purifica il sentimento stesso e lo rende universale attraverso la sua forma estetica, vale a dire attraverso l'immagine poetica.
Per il Pascoli, ci sembra di poter affermare, anche confortati da numerosi accenni autobiografici, il dolore fu cosa intima e necessariamente tesorizzata; fu visto dunque come un dovere cui l'amore filiale non poteva sottrarsi. La dinamica tra catarsi e senso della celebrazione del dramma fu, a nostro parere, all'origine di quell'aspetto franto della composizione pascoliana; la pura poesia avrebbe portato all'oblio, al quale tuttavia si oppone il bisogno di non dimenticare, la volontà di dare forma alla realtà di un'assenza disperata e quindi la necessità di ridurre il fatto espressivo ad una consonanza con il fatto esistenziale, non direttamente, non

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

simbolismo che egli individua proprio nell'uso del linguaggio in considerazione del fatto che "sul piano linguistico l'obiettivo del commento risponde alla duplice esigenza d'individuare le parole chiave per frequenza" per dare una misura del " grado di normalità e d'eccezione rispetto alla lingua poetica del tempo, scandagliata attraverso una lettura sistematica dei poeti del secondo Ottocento", una lettura grazie alla quale si viene ad enucleare "il lessico inconfondibile del Pascoli, con la sua componente romantico-simbolista"(XXIV).

E per noi la natura di questo commento costituisce un punto di riferimento fondamentale, come si può intuire, giacché attraverso di esso non solo possono giungerci suggestioni critiche utilissime ma anche e soprattutto supporti scientifici all'analisi delle "varianti" o delle funzioni che le particolarità stilistico-lessicali, sulle quali il nostro discorso concettuale si impernia, possono assolvere. Ci interessano in tal senso le osservazioni del Nava in merito alla gamma lessicale coperta dalla poesia del Pascoli, non tanto per l'esito simbolista che il critico propone quanto per la rilevanza che egli dà all'azione esercitata sui significanti da parte del poeta di S.Mauro:

> Il confronto con il linguaggio dei poeti immediatamente precedenti o contemporanei vale a chiarire la misura di novità del linguaggio pascoliano, che risiede non tanto nell'uso innovativo di singole voci, quanto piuttosto nella coerenza del loro impiego e *nell'intensità dell'azione esercitata sui significanti, per raddoppiare i normali campi semantici* d'una carica allusiva ottenuta con combinazioni foniche e in ultima analisi per sostituire gradualmente la rappresentazione con l'evocazione, secondo un orientamento tendenzialmente simbolista (XXIV-V).[203]

D'altra parte non possiamo se non essere d'accordo sul valore evocativo che il Nava attribuisce alla poesia del Pascoli, un valore che, come abbiamo visto, è

---

tematica cioè, ma mediante una manipolazione cosciente del mezzo linguistico, cosi da dare ad esso un meta significato, una sorta di funzione paradigmatica.

[203]Secondo noi "l'azione esercitata sui significanti ", come acutamente la definisce il Nava, si esplica nella composizione pascoliana con il fine di ottenere una combinazione strutturale di natura paradigmatica quasi allegorica, se si potesse usare questo termine nel senso che noi intendiamo attribuire ad esso, vale a dire come rappresentazione di una vicenda biografico-interiore tramite la forma stilistica.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

stato messo in evidenza da altri importanti studiosi dell'arte del poeta delle *Myricae*.[204] Il Nava fornisce inoltre importanti notizie in merito agli aspetti stilistici più evidenti nella poesia pascoliana e alla loro collocazione in un quadro di tradizione e di rinnovamento; così la "poesia oggettiva e la "trascrizione preziosa del reale" trovano nel critico una sistemazione letteraria che evidenzia interferenze, influssi e riprese.[205] Per il Nava, infatti, il Pascoli come già riportavamo, è aperto a "sviluppi simbolisti" (LIX) vale a dire ad una concezione della poesia come sede di "allusioni", "evocazioni" piuttosto che di temi o descrizioni, promossa in lui anche da letture e da studi su poeti contemporanei. [206] L'innovazione stilistica del Pascoli è analizzata dal Nava con la consueta profondità e vastità di riferimenti e di richiami assai utili ai fini critici; per lui infatti "non mancano nel Gautier esempi di quello stile nominale, che il Pascoli avrebbe introdotto nella poesia italiana con i Frammenti del 1891 e con liriche successive, contribuendo alla dissoluzione della sintassi poetica tradizionale"(LIX); anche se l'ottica di Nava è peraltro quella di una valutazione critico – letteraria intesa a fornire della personalità del poeta di S.Mauro un'immagine completa e dettagliata nella quale, ci sembra di capire, il Critico vede come un punto focale nel quale convergono, stimoli, influenze, atteggiamenti diversi e dal quale poi si dipartono forme nuove ed originali di poesia. Comunque, la valutazione crociana di un frammentismo deteriore, e di un

---

[204] Dobbiamo allo stesso tempo ricordare che per noi al valore evocativo si aggiunge un altro valore, il valore cioè di quella figurazione paradigmatica del fatto interiore che abbiamo sovente avuto modo di descrivere.

[205] Questo conferma la valenza intenzionale della composizione pascoliana, una valenza che è elemento indispensabile a sostegno della nostra tesi, per la quale sia l'oggettualità sia la "preziosità`" sono tuttavia, come già si è spesso messo in evidenza, aspetti di una volontà estetica diretta a rendere paradigmatico il fatto formale, inteso questo come rappresentazione ultratematica della vicenda esistenziale, da un lato posta in essere dalla interferenza dell'io etico-estetico, che traspare, dall'altro dalla stessa struttura obiettiva della composizione che, nel porre andamenti franti, frammentazioni, cadute, interruzioni, deliricizzazioni, monotonie eccessive, distonie, si presenta come stilizzazione della perdita e del lutto, vale a dire assenza, e presenza dell'assenza, ineliminabili tratti caratterizzanti la sensibilità del poeta.

[206] A noi interessa particolarmente la puntualizzazione che il Nava documenta nella sua introduzione e che ancor piu` specificherà nel suo commento ai testi lirici, giacché essa ci consente di corroborare la nostra tesi circa una intensa consapevolezza stilistica alla base del costrutto poetico pascoliano, una consapevolezza indispensabile in un poeta che noi riteniamo abbia agito sulla sua composizione attuando differenti livelli di significazione, non di significati, si badi bene, e che per noi ha in ultimo conferito un valore figurativo perfino alla qualità della struttura che, come si è già detto, non solo nel "frammento" come unità ma nella depoetizzazione, tra l'altro, trova una significatività.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

bozzettismo caratterizzato da "rustici quadretti" (vedi anche 'L'ultimo Pascoli' in *Letteratura della Nuova Italia*, Bari, Vol. VI , 1957, 262), ci sembra sia definitivamente superata grazie a questa analisi del Nava nella quale tutte le variazioni strutturali e stilistiche vengono ad assumere profondità e vastità là dove appunto per il Croce costituivano come s'è spesso riportato, sostanzialmente, un "difetto di armonia" (Croce,1947,150).

Non che il Nava dica cose nuovissime ma quel che è nuovo in lui è il corredo di riferimenti attraverso i quali gli aspetti della poesia del Pascoli assumono un valore culturale notevole, un valore che si pone quasi in antitesi con il suo fatto poetico spesso semplice all'apparenza, e pertanto quasi riconducibile a scarsezza di familiarità e di disponibilità nei confronti della poesia elevata e complessa, come forse pensava il Croce. D'altra parte il Nava attribuisce la struttura metrica e stilistica delle *Myricae*, come vedevamo già più su in altro contesto, ad un recupero simbolista che il Pascoli avrebbe posto in essere proprio nel suo uso lessicale come sostiene chiaramente quando ci dice che:

> si può quindi ritenere che il Pascoli negli anni '90, nel suo orientamento sempre più deciso verso il simbolismo, abbia operato un recupero più o meno consapevole delle letture giovanili, servendosene per accentuare l'elemento d'incubo e di sogno e per *avvicinare sempre più strettamente la poesia alla musica* attraverso la scelta dei timbri vocali e la ripetizione di elementi ritmici, come il ritornello, o fonici, come l'allitterazione(LXIV).[207]

---

[207]Per noi non è tanto "l'elemento d'incubo e di sogno" che il Pascoli cerca di porre in essere nella sua poesia quanto piuttosto un elemento di apparente estraniazione dall'effetto catartico e sublimante cui la poesia può giungere allorché concretizzata in una totalità nella quale il contenuto e la forma siano indistinguibili, come postulava il Croce relativamente al concetto di poesia pura; è un effetto quello che il Pascoli vuole conseguire connesso, a nostro avviso, con quanto lo stesso poeta fa gridare all'Eremita (in EREMITA - P.P.p.245-46 Ed.Mondadori-1939) in una lirica riportata anche dal Croce (p.51 LATERZA 1947)

> "Signore, fa ch'io mi ricordi !
> Dio, fa che sogni ! Nulla è più soave,
> Dio, che la fine del dolor; ma molto
> duole obliarlo; ché gettare è grave
> il fior che solo odora quanto è colto "

Per raggiungere questo non oblio il Pascoli, a nostro avviso, rende opaca una forma che invece avrebbe dovuto scomparire grazie alla sua trasparenza, e attraverso di essa rende evidente il travaglio esistenziale che ci sembra essere spiegato proprio nei versi qui su riportati, piuttosto difficili invero da interpretare, ma nei

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

E d'altra parte è proprio il Nava che, pur non movendo delle nostre premesse in qualche modo, e con grande autorevolezza, ci fornisce spunti e motivi utili a corroborare il nostro discorso teorico; proprio a conclusione dell'Introduzione infatti il critico annota che " la sua concentrazione[del Pascoli], nel lavoro formale, per conferire attraverso un continuo processo correttorio una carica sempre più intensa di ambiguità semantica e di allusività fonica alla propria poesia, è testimoniata dal ricorrere insistente nel Pascoli di fine secolo "abnegazione", per definire il compito del poeta(LXVI)." Abbiamo dunque autorevole conferma dell'attività d'interferenza che il Pascoli poneva in atto nel procedimento compositivo, un'interferenza che il Nava vede come diretta ad apportare al testo "una carica sempre più intensa di ambiguità semantica e di allusività fonica" appunto, intesa a formare quei valori onirici, visionari e simbolisti che egli scorge nella poesia del poeta delle *Myricae*. [208]

Nel libro di **Calogero Colicchi** (1991), si trovano numerosi spunti che rivestono interesse nei confronti della nostra tesi, anche se l'opera nel suo complesso ci appare piuttosto scolastica e non del tutto originale. Si noti in tal senso quanto il Colicchi rileva circa la motivazione profonda delle *Myricae*:

> Fu infatti il dolore per i lutti domestici [...] quello che gli fece considerare il tempo dell'adolescenza come il solo tempo felice [...] e che lo aiutò a scoprire nei paesaggi campestri e nell'umile ambiente contadino il proprio territorio poetico [...] sia perché essendo egli portato a frantumare i quadretti rappresentanti in una serie di impressioni apparentemente slegate cogliendo i diversi particolari, ed affisandosi in essi, le immagini *diventano il "segno" della felicità perduta* e tendevano a caricarsi di un valore

---

quali ci sembra che il ricordo sia esaltato da un lato come fine del dolore e dall'altro sia invece esaltato il dolore che ha un significato profondo, come il profumo di un fiore reciso . A noi interessa questo rapporto che il Pascoli rivela di avere nei confronti della memoria e del dolore in quanto che noi pensiamo che egli voglia appunto raffigurare codesto rapporto attraverso la variazione che effettua nel costrutto linguistico-formale, dove invece di percorrere le vie della sublimazione, vie a lui aperte, secondo noi, atteggia il verso, le composizioni, il tono a diversi livelli proprio per figurare il ricordo, la gioia di esso, e insieme con codesta gioia la realtà della recisione o perdita di quella gioia in una fragranza di lutto che rappresenta comunque l'essenza della realtà stessa.

[208] Noi preferiamo interpretare come improntata ad una figurazione paradigmatica del travaglio interiore o esistenziale mercé una desublimazione del momento creativo ed una delirizzazione del fatto compositivo.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

> simbolico, capace di tradurre in canto la sua visione della vita tormentata e incerta (61).

Ci interessa questa osservazione perché in quel "segno" che il Colicchi attribuisce al valore delle immagini, vediamo confermarsi il "segno" che noi invece riconduciamo al fatto linguistico – stilistico nel quale secondo noi il Pascoli trascende il valore immaginifico per attingere ad un significato metatematico e metasemantico, un significato che figura, come si diceva, nel modo compositivo il modo interiore, la condizione dell'io esistenziale. E questo in una nota esplicativa a piè di pagina viene in parte corroborato anche dal Colicchi, il quale osserva appunto che "siamo convinti che anche qui [nelle *Myricae*]operò la tragedia familiare, la quale, determinando una frattura definitiva tra passato e presente, creò le condizioni psicologiche favorevoli perché tutto ciò che era appartenuto al mondo dell'adolescenza assumesse agli occhi del poeta un valore abnorme"(62-63 n.4), un valore che il Colicchi ritrova anche nella sua poesia del poeta dal momento che " il Pascoli per la sua particolare sensibilità era portato a frantumare le *rievocazioni* in una serie di *impressioni* apparentemente slegate, queste si "caricavano" di un oscuro valore simbolico, diventando il "segno" della felicità perduta per sempre"(ibid.).[209] Il Colicchi ci fornisce tra l'altro una serie di interessanti appunti circa lo svolgimento della poesia pascoliana[210] come illustra, ad esempio, riportando le quartine di 'Nel bosco':

---

[209]Ora, per noi l'esito simbolico rappresenta una condizione non finale della poetica del Pascoli, giacché secondo il nostro pensiero in lui si attua una dimensione figurativa di livello diverso, come dicevamo, vale a dire una figurazione formale per la quale non la frammentazione della rievocazione, non le impressioni apparentemente slegate tra l'altro vengono ad assumere valore di "segno" ma piuttosto la frammentazione della tonalità, la evidente interferenza di forme lessicali derivate da diversissimi codici, la improvvisa banalizzazione di un registro, ad esempio, concorrono a darci un paradigma di una realtà che si fa tutt'una con la poesia, non al livello dell'intuizione crociana, tuttavia, ma al livello della struttura concreta della composizione, al livello cioè di una palpabile oggettiva materialità del fatto poetico.

[210] Vi possiamo trovare conferma alla nostra ipotesi di un poeta che giunge alla forma semplificante, antilirica, e sovente "disarmonica" come dicevamo, quasi non perfetta, attraverso uno studio consapevole di altre strutture compositive, di altre espressioni in cui la totalità della forma e del sentimento vengono a porsi; il Pascoli infatti sapeva comporre anche in modo linguisticamente teso, con toni elevati di linguaggio,

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

Sussurrano le mille aure del bosco:
son mille arcani mormorii nell'onde:
la luna bacia il cipresseto fosco
che con un molle fremito risponde.[211]

.....

.....

.....

Il Colicchi ci interessa perché a suo modo offre spunti, come già dicevamo, che si rivelano utili al nostro discorso. Anche lui in effetti trova nel Pascoli quelle "deviazioni" e "contraddizioni" testuali che dai tempi del Croce hanno costituito un ricorrente motivo critico di biasimo, anche se nel suo caso l'appunto è parentetico:

> Nonostante le deviazioni e le contraddizioni difficilmente evitabili da parte di un poeta che non possedette mai una poetica fermamente definita ed unita è [...] questa fu la linea di sviluppo della poesia pascoliana (il carattere simbolistico), la quale raggiunse la piena maturità tra il 1890 e il 1891. Quanto la scoperta di quel nome, myricae, fu il segno ch'era giunto alla meta. *Una meta che fu conquistata attraverso un'intensa ricerca*

---

[211]Non intendiamo trascrivere l'intero testo giacché ci basta rilevare che in questa composizione, giovanile, che richiama il Carducci, il tono si mantiene elevato sorretto da un linguaggio in cui prevalgono parole generiche solo talvolta letterariamente "culte", ed in cui dunque si svolge un discorso che, seppur non forse poetico per intensità di ispirazione è poetico, nel senso tradizionale, giacché il significato sembra compenetrarsi con il mezzo linguistico e scorrere con esso. Non così accade in genere nelle *Myricae* nelle quali proprio la novità del mezzo linguistico è apparsa a molta parte della critica come creatrice di espressioni contraddittorie, diminuenti e non adeguate al concetto di poesia intesa appunto come "forma del sentimento", e quindi come significato puro, e purificante, in cui la forma proprio per la sua aderenza al sentimento si annulla divenuta trasparente. Nelle poesie del Pascoli la forma appare voluta; lo studio, vale a dire, costituisce un elemento della poetica che noi riteniamo, guidò sempre la sua espressione e in particolare nelle *Myricae*, che noi prendiamo in considerazione nella nostra tesi, dove a nostro parere il poeta attua proprio una poetica fondata sulla opacità della forma, sulla palpabilità del costrutto per i fini che noi non riteniamo essere "simbolisti" o "evocativi", ma che giudichiamo tendere a figurare, nella vicenda strutturale la vicenda interiore del poeta, non però nel senso che molti critici hanno voluto sostenere, vale a dire un riscontro parallelo fra trauma psichico e scoordinazione e disarmonia compositiva, risultante da una incapacità del poeta di mantenere un livello poetico adeguato, oppure una corrispondenza tra perplessità interiore, stupore e gli esiti estetici della sua composizione produttrice di effetti semantico – tematici rapportabili appunto a quella perplessità o quello stupore, non in questo senso, dicevamo, ma in quello che noi ipotizziamo, cioè il raccordo che sussiste tra la riduzione linguistico – stilistico – semantica operata dal Pascoli e resa paradigmatica di una corrispondente riduzione, umiliazione, frustrazione che la perdita e il lutto hanno reso esistenziali nell'io del poeta. Si tratta per noi di un intervento sulla forma che rende evidente lo stridore tra la realtà, ciò che potrebbe essere, ciò che era ciò che dovrebbe essere, vale a dire tra ciò che è e ciò che non è; siamo dinnanzi al fenomeno della messa in essere della presenza e dell'assenza che, secondo noi, il Pascoli attua al di fuori del simbolismo e al di fuori anche di qualsiasi realismo, o naturalismo, e anche al di fuori di ciò che è sovente stato ripetuto di un "oggettivismo di natura quasi decadente.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

> *spirituale e tecnica*, e che appare segnata da un doppio concordante sigillo: l'umiltà dei temi e la semplicità dei mezzi tecnici. Si tratta però di un'umiltà e di una semplicità più apparenti che reali, ché quei temi, non solo nascondevano, ma erano dimenticati dallo strazio del poeta, e quella semplicità disintegrava –come ha scritto Alfredo Schiaffini (N) la forma poetica tradizionale(72).

L'osservazione circa la "ricerca sprituale e tecnica" conferma il nostro assunto in merito all'impegno che il Pascoli profuse nel trovare suoi propri mezzi espressivi, mentre quelle "deviazioni e contraddizioni", come dicevamo, ci fanno pensare che il Colicchi abbia voluto riproporre un tono di critica tradizionale che pur non ci sembra voglia approfondire. Ci rende perplessi in questo senso il fatto che, da un lato, il poeta sia visto come un abilissimo tecnico sostenuto da una profonda assuefazione con la poesia elevata e, dall'altro, la sua applicazione sia giudicata deviante contraddittoria; noi non possiamo accettare questa discrepanza senza collocarla in una dimensione che in qualche modo faccia capo ad una impostazione poetica nella quale, forse paradossalmente, il valore delle "deviazioni" e delle "contraddizioni" assume un significato non solo tematico, o semantico, o stilistico in senso stretto, ma estetico – etico, vale a dire figuratore esso stesso di una condizione interiore, la quale si rappresenta nel fatto linguistico strutturale, nel codice, apparentemente sbagliato, nella desublimazione, come sovente l'abbiamo chiamata, rendendosi contestualmente fenomeno scritto di un fenomeno interiore.[212]

---

[212]La "umiltà" e la "semplicità" non sono secondo noi non solo impronta dei temi e sigillo dei mezzi, ma sono anche e soprattutto elemento della forma nella quale i temi e i mezzi convengono, un elemento che appunto conduce alla "deviazione" e alla "contraddizione" che hanno reso perplessi i critici e che sembrano sovente far dubitare il lettore. Il lutto, la perdita e il travaglio del dolore si trasfigurano, secondo il nostro modo di vedere, in una interpretazione formale che il poeta effettua nel tessuto tonale e nella forma lessicale, al fine di indicare da un lato una presenza dell'io estetico dall'altra la non realtà della poeticizzazione. E' ovvio che questa concentrazione formale attinge a qualità estetica assoluta qualora essa sia correttamente percepita, o qualora essa raggiunga una sensibilità disponibile; il nostro discorso sarà diretto a dimostrare che proprio la' dove ad esempio il Croce metteva in evidenza la sua disapprovazione per le immagini puerili o "materialotte", per gli "sbagli " etc. , il Pascoli poneva in essere la sua poetica strutturale, vale a dire un procedimento compositivo di cui ben conosceva gli esiti, anche quelli della "disarmonia" e della "stonatura". Ora, molti critici, e li abbiamo in parte già esaminati, hanno in realtà assunto codesti esiti in una valutazione complessiva del fatto compositivo pascoliano considerato come forma innovativa, legata a un processo di cambiamento del modo di concepire la poesia avvenuto al termine del Romanticismo, ma non si sono addentrati nel discorso assai

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

Il Colicchi in effetti vede nella poesia del Pascoli un'assenza di "poetica" dal momento che "non possedendo una chiara e definita poetica, il Pascoli si lascia, in genere, guidare dal tema, alternando simboli sensoriali (visivi o auditivi) a simboli di altro genere" (93)[213] ed è interessante notare come il Colicchi, nonostante la lezione del Contini e di altri, continui a rifarsi al Croce in alcuni suoi giudizi estetici e come con il Croce trovi nelle liriche di *Myricae* alcune pecche, alcune mancanze,[214] come quando riferendosi al "patetico" pascoliano osserva :

---

difficile della presenza di aspetti contraddittori nella estrinsecazione testuale pascoliana; altri hanno studiato codesti aspetti prendendo in considerazione il valore semantico, o anche linguistico, ma non hanno, a nostro avviso, fornite spiegazioni esaurienti in merito ad alcune forme di incomprensibilità cui pure la ""semplicità" della poesia pascoliana dava origine, e hanno conferito a codeste forme una funzione oscurante, desemantizzante, tale da produrre condizioni di irrealtà assimilabili alle condizioni oniriche o mnemoniche, altri ancora hanno enfatizzato il momento oggettivo, la "cosità" dell'atto linguistico pascoliano come se fosse inteso a produrre una dimensione iperrealistica, e ancora altri hanno percepito nella realizzazione testuale del poeta delle *Myricae* un valore particolare del rapporto dell'io suo con il mondo, un valore indicativo di una dimensione ipertestuale rivelata dalla presenza di codici varii e complessi, di linguaggi specifici, da un lato rivelatori della psiche del poeta dell'altro indizi di nuove orizzonti poetici, nessuno tuttavia, mi pare, ha ancora, e siamo già al 1991, contestato direttamente al Croce le sue impressioni, non dico, nel senso del gusto giacché questo in parte è stato fatto ma nel senso di contrapporre alla sua censura una valenza di giudizio non più fondata sull'aspettativa del fruitore, ma piuttosto riconducibile ad una definita volontà poetica dell'autore. E' il concetto del fallimento anche se passeggero o saltuario del poeta, in alcuni suoi aspetti, che ci rende assai perplessi, in effetti, giacché non riteniamo probabile che un autore, così saldamente e documentatamente consapevole della tecnica, abbia potuto produrre strutture verbali che, indipendentemente dalla sua volontà, siamo risultati motivo di biasimo o di ripetuta critica negativa. Il nostro intento è quello di dimostrare che quello che è stato visto come "fallimento" rappresenta invece una caratterizzazione che il Pascoli volle imprimere al suo modo di esprimersi per conferire ad esso una validità estetica meta - tematica e meta semantica, vale a dire una funzione, come si diceva, di tipo paradigmatico esistenziale. Si tratta pertanto di un poeta "difficile", come già è stato osservato, e come metterà a punto chiaramente il Baldacci in una prefazione che esamineremo più in là, piuttosto che di un poeta "minore", o incostante; il Contini aveva qualificato i diversi registri su cui si articola il linguaggio pascoliano inquadrandoli in un discorso di innovazione e di originalità e pertanto aveva interrotto quella oscillazione tra piacere e dispiacere che aveva caratterizzato in particolare la critica fino agli anni '50, e , se non la interrompe definitivamente, almeno ne mette in evidenza i limiti. Tuttavia, a nostro avviso, nonostante il saggio continiamo, resta da chiarire la ragione della presenza di forme pregrammaticali e postgrammaticali in un poeta che aveva le possibilità di un linguaggio altamente poetico, nel senso crociano del termine, vale a dire di un linguaggio di pura metafora e quindi teso all'astrazione dal materiale, o alla catarsi.

[213]Mentre, per noi, ogni atteggiamento espressivo del Pascoli, come abbiamo già indicato, ha un valore funzionale, vale a dire corrisponde a un disegno poetico, ad una poetica ben definita, la poetica cioè del bathos, del banalizzante, una poetica che più in là mettiamo a fuoco e analizzeremo nelle esemplificazioni.

[214] Ritorniamo in tal modo al motivo fondamentale della nostra tesi, vale a dire alla ricerca di un valore funzionale di codeste cosiddette pecche, le quali non vanno assolte in una apprezzamento legato al gusto, ma vanno invece risolte nell'individuazione di un fattore tecnico applicato dal Pascoli per giungere ad effetti ultra tematici, come si può dire, e meta semantici.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

> Altre volte però Pascoli si limita a rappresentare oggettivamente situazioni pietose, senza sottolineare in apparenza la carica patetica. In apparenza, abbiamo detto; ché l'intento patetico, cacciato da un lato, rientra dall'altro, come accade in due famosissimi componimenti, I due cugini e Valentino, dove *le cincischiature e le onomatopee abbassano in parte il tono* che diventa romanticamente sdolcinato(107).

Così crociani sono gli accenti, che il critico riporta persino le osservazioni del Croce in un brano tolto interamente dal saggio "Giovanni Pascoli" (Croce, 1947); la lezione continiana rivolta a trovare un metodo di giudizio diverso da quello crociano nei confronti della poesia pascoliana mi pare del tutto inascoltata qui.[215] I "quadri realistici, di paesana quotidianità", caratteristici per lui della tematica pascoliana, rivelano il solito poeta delle "piccole cose" le quali "non hanno nessun senso arcano, ma simboleggiano solo se stesse"[216] (121). E' proprio il Colicchi, d'altra parte, a citare un brano di una lettera del Pascoli a Pietro Guidi a proposito di *Myricae* nella quale con parole dirette il Pascoli mostra tutta la sua consapevolezza del mezzo poetico che ha manipolato con ben precisi intenti estetici, come noi sosteniamo visto che scrive all'amico che " vedrai che l'oscurità, se mai, dipenderà da parole non intese, perché toscane. Hai il Fanfani, guarda in quello"(122).[217] E' indicativo d'altra parte che il Colicchi ritorni perfino sul discorso delle onomatopee, un discorso che il Croce fece a suo modo e che per lungo tempo è stato trattato con estrema reticenza in quanto che

---

[215]Per noi, in effetti, anche codesto patetico nel quale le onomatopee, le puerilità, il "materiale", si intrecciano ad una metaforizzazione astraente, ha la sua radice in quella funzione dimostrativa, paradigmatica, che illustravamo più su.

[216]Si tratta per noi di una considerazione, piuttosto superficiale, come si può notare, eppure interessante perché ci riporta al nostro assunto per il quale il valore delle parole pascoliane va interpretato in modo funzionale, va visto cioè come mediazione tra poeta e poesia, ovvero tra il mondo interiore esistenziale del compositore e composizione, non tra composizione e suo significato.

[217] Noi ci appropriamo di questa citazione per rapportare ad essa il nostro pensiero circa il cosiddetto "realismo" pascoliano, nel quale noi ravvisiamo non tanto un intento rappresentativo o "antisimbolico" delle cose, quanto piuttosto una sorta di paradossale, se si vuole, estraniazione proprio dalle cose mercé l'adoperamento consapevole di un linguaggio ricco di termini "oscuri", vale a dire non di immediata comprensione (se non grazie all'uso di un dizionario), non può indicare se non una volontà allontanante, desemantizzante, non tuttavia una volontà simbolizzante, giacché l'estraniazione avviene attraverso una oscurità semantica di natura lessicale e non attraverso una indeterminatezza d'immagine che può sottintendere una valenza metaforica di natura simbolica.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

relativo ad un aspetto particolarissimo dell'espressione pascoliana, vale a dire ad un momento assai difficilmente riconducibile alla forma poetica italiana accreditata e di assai complessa collocazione sia rispetto al gusto sia rispetto allo stile. Ci interessa, in tal senso, la nota con la quale il Colicchi spiega la sua perplessità in merito:

> Un'analisi particolare meriterebbero le onomatopee pascoliane, le quali però sono *adoperate nei diversi componimenti con intenti diversi.* Esse, infatti, talora hanno una funzione musicale-evocativa (più lugubre udii la bufera /uuh...uuh...uuh..."), talora assumono valore simbolico ("virb...disse una rondine; e fu/giorno"), talora mantengono il carattere di trascrizione realistica (E sono d'ogni parte il bau bau chiaro/ come un tintinno, delle cincie")(122 n.19)

e poi avalla la soluzione crociana:

> Ci sembra perciò che sia tuttora valida la precisazione di B. Croce : "Le cosiddette onomatopee sono legittime o illegittime secondo i casi; e quando il Pascoli le adopera fuori luogo (che è, a dir vero, il caso più frequente) l'error suo è una delle tante forme di quella *tendenza all'insistere eccessivo, alla minuteria, alla riproduzione materiale*, ossia di quell'affettazione e disposizione asinfonica che è in lui.(ibid.)

Abbiamo già rilevato, per conto nostro, che il giudizio del Croce parte da presupposti fondati sul gusto e sull'impressione, vale a dire su di un criterio che fa capo ad una poetica ritenuta universale in quanto che ricondotta da un lato appunto a impressioni che si considerano comuni e dall'altro a una valutazione preconcetta degli effetti di codeste impressioni. Per questo il Pascoli appare al filosofo napoletano come affetto da una "disposizione asinfonica", da una "tendenza alla riproduzione materiale", etc.: nella poesia sublimante, catartica, nella indeterminatezza dell'idealizzazione dello stato d'animo e dell'impressione originaria, non possono trovare spazio richiami a fattori elementari della realtà, o a elementi che determinano l'estrinsecazione; il fatto contingente il particolare, il

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

linguaggio devono scomparire nel cristallo della composizione che deve ricondursi alla pura mediazione tra forma e sentimento.[218] Il Colicchi riporta anche, e ci interessa, una annotazione del Pascoli, relativa sì, ai *Canti di Castelvecchio,* ma in qualche modo illuminante per quello che concerne la poetica del linguaggio che il poeta di S.Mauro mostrò di attuare giacché si riferisce, così come vi si riferivano le parole che abbiamo riportato più su, all'oscurità di alcune sue espressioni, le quali, scrive, "sono, invero, proprie dell'agricoltore; e chi non è agricoltore non le sa; sono vive ancora, dopo tanti secoli, su queste appartate montagne; e chi in queste montagne non è stato, crede che siano parole morte, risuscitate per far rimanere male lui" e soggiunge "ma no, non per codesto io le rimetto in giro; bensì ora per amor di verità, ora per istudio di brevità" (122-123). Sempre più si conferma l'impressione che il Pascoli istituisca un rapporto dinamico tra compositore e composizione, un rapporto che pone in essere quella che noi chiamavamo una metasemantica, vale a dire un significato inerente non tanto al contenuto, o al tema della composizione, quanto alla forma dinamica, alla vicenda che la stessa composizione viene a figurare.[219] Ci resta qui da notare tuttavia come ancora il Colicchi, pur critico quasi contemporaneo, produca osservazioni di stampo tradizionale in merito al linguaggio specifico pascoliano come quando obbietta che il Pascoli "avrebbe potuto aggiungere ch'egli le rimetteva in giro anche per amore della parola rara, se non preziosa"(123). Ritorna questo concetto del "preziosismo" pascoliano che è stato sovente elaborato dai critici più disparati, e che comporta una visione piuttosto restrittiva del prodotto linguistico del poeta della *Myricae*, giacché enfatizza l'aspetto di una ricerca lessicale motivata

---

[218] Noi abbiamo già precisato che le pecche, gli errori che il Croce rileva rappresentano un fatto di poetica particolare per il quale il Pascoli vuole ottenere un effetto contrario a quello postulato dal filosofo, vale a dire l'effetto di riportare, o mantenere la forma poetica al livello della concretezza, della materialità e della opacità, o tangibilità, al fine di creare tra lettore e lui, compositore, un senso di vicinanza esistenziale, servendosi proprio della variazione del tono e della "asinfonicità" come mezzi per dimostrare la presenza e la natura "vera", "reale" della vicenda umana.

[219]Ritorneremo d'altra parte su queste considerazioni nel capitolo che dedicheremo alla spiegazione della nostra tesi.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

soprattutto dall'amore per la parola non usata, la parola colta, o poco conosciuta, al fine precipuo di dare al prodotto poetico un carattere raffinato ed esotico.

Saremmo nella dimensione del parnassianesimo, dunque, una dimensione che, a nostro avviso, non riguarda il Pascoli, invece, giacché in lui la parola assume valore positivo, cioè rappresenta sì, se stessa, se vogliamo, ma non nella sua entità pratica pura, o nella sua ambiguità semantica ma nella sua funzione rivelatrice, a nostro avviso, di un io poetico che mal essere presente e che vuol trasparire attraverso la posizione di elementi distonici, di tratti semici "asinfonici" ; e tutto ciò per dare alla composizione totale una caratteristica paradigmatica rivolta a figurare la natura perdente del reale e la frattura che insiste sulla vicenda universale, una frattura che deve ridurre anche i toni della poesia disfacendone l'armonia sublimatrice. Questo concetto di frattura si collega a quello di frammento, o di frammentazione, da cui avevamo preso le mosse per stendere questo capitolo dedicato alla critica maggiore dal Croce a oggi, e ritorna anche qui, nel Colicchi, rielaborato peraltro nel contesto di un discorso rivolto a trovare una qualificazione della poesia pascoliana nel quadro del decadentismo europeo:

> Nessun dubbio ci può essere infatti che sia il temperamento poetico pascoliano (*il poeta era portato a frantumare la rappresentazione* in una serie di impressioni apparentemente slegate cogliendo i diversi particolari ed affisandosi in essi, sicché le immagini tendevano a caricarsi di un oscuro valore spirituale) sia la sua esperienza spirituale (il trauma profondo causato dall'uccisione del padre e dagli altri lutti domestici[...] e della felicità perduta per sempre, del dolore e della morte incombenti: su tutti gli uomini cospirarono a far sì che egli *rompesse gli schemi della poesia ottocentesca e si avviasse per un cammino nuovo*(135).

Per il Colicchi si tratta di frantumazione della rappresentazione e quindi di un processo descrittivo, che si riconduce senza dubbio, seppur con esiti di giudizio diversi, alla valutazione del Croce che osservava (Croce, 1947, 29) che "le

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

Myricae sembrano spesso pochi tratti segnati a lapis da un pittore che vada in giro per la campagna."[220]

---

[220] La "frantumazione", tuttavia, avviene sì a livello della espressione, ma non nel senso di una giustapposizione, o interferenza di elementi narrativi o descrittivi, vale a dire non attraverso una trascrizione di impressioni non legate da nessi consequenziali o da coordinanti, sebbene attraverso la coesistenza di toni diversi, di livelli di semanticità divergenti, di forme metaforiche astraenti accostate ad esiti in elementi lessicali dalla significatività concreta, materiale, univoca e riducente di trasparenza sintattica interrotta da strutture abnormi, come parentesi, interruzioni etc.; in somma, la frantumazione pascoliana, a nostro avviso consiste nell'incidere nel tessuto poetico un disegno "supra testuale", vale a dire, extra semantico, extra lessicale, ed extra sintattico per il quale si intravvede e si percepisce una vicenda che i versi stessi, nella loro significatività espressiva, *non* possono rendere interamente, una vicenda che coincide con la condizione spirituale del poeta rispetto al mondo. Sembra condividere la nostra impostazione il Colicchi, là dove accenna al fatto che l' "esperienza personale" del Poeta, e la sua "tendenza all'*impressionismo* cospirassero a far sì che egli rompesse gli schemi della poesia ottocentesca" (citato più su) eppure non si tratta della stessa nostra posizione interpretativa giacché per noi il Pascoli agì sulla poesia per ottenere un effetto di natura paradigmatica, quasi allegorica, rompendo consapevolmente l'armonia dell'espressione e spezzando la tendenza che la poesia stessa ha di salire verso il superamento dell'io e della contingenza, mercé una interferenza o una applicazione di elementi riducenti e materializzanti, e come si diceva, mercé una opacizzazione del fatto linguistico, applicata in modo tale da dare a quell'espressione una valenza speculare di un "io" etico esistenziale che dirige lo "io" estetico per conferire alla composizione un valore, come si diceva, emblematico. Per dare un primo esempio di quanto noi vogliamo sostenere prendiamo una strofa della 'Sera d'ottobre' che è riportata anche dal Croce (1947,29)

"Lungo la strada vedi su la siepe
ridere a mazzi le vermiglie bacche :
nei campi arati tornano al presepe
tarde le vacche "(w 1-4)

Si noti la variazione di tono che avviene, a nostro avviso, tramite una mescolanza di valori lessicali carichi di differenti qualità semantiche nella prima parte della strofa, come ad esempio "mazzi" e "vermiglie", due termini distinti in gradazione per il fatto che mentre "mazzi" è una parola concreta, popolare, comune, "vermiglie" non appartiene al livello espressivo diffuso, è parola scelta, poetica, colta; lo stesso vale per "bacche", parola erudita anche se non rara. Lo stesso alternarsi avviene nella seconda parte della strofa dove alla parola "presepe" (v.3), termine scelto per indicare le stalle, si accosta il materialissimo "vacche"; un contrasto di gusto evidentissimo : ad un 'idealizzazione figurativa, astraente e sublimante (presepe),anche se non di idealizzazione vigorosa, si accomuna una figurazione univoca, definita, materiale, qual è quella indotta dal termine vacche, un termine che non lascia spazio ad un qualsiasi sublimazione. Allo stesso modo si avverte un contrasto di gusto e di livello figurativo nelle immagini indotte dal "ridere" delle "bacche" e dal tornare delle vacche al presepe; la prima possiede una valenza metaforica notevolissima, ricca com'è di traslati psicologici e descrittivi, cioè sentimentali e pittorici, la seconda è priva di riferimenti figurati, gravata com'è di contenuti diretti, immediati, concreti. A noi interessa analizzare questi contrasti di tono, di là da quelle che sono le considerazioni relative all'impressione che le immagini possono fornire al lettore sul piano della descrizione, immediata giacché riteniamo che, nonostante tutto, l'impressione che veramente ha luogo nell'animo del lettore è quella derivante proprio dal gioco alternante del gusto un gioco che non appare nell'immediata percezione del senso della poesia ma che ne condiziona, a nostro avviso, l'apprezzamento e il giudizio. D'altra parte, ci pare necessario inquadrare questa presenza di contrastanti livelli in una "poetica", come già abbiamo più volte affermato, vale a dire in un disegno estetico consapevolmente posto in essere dal Pascoli con il fine di fare della sua poesia un momento di figurazione esistenziale, del tutto indipendente dal discorso o dal tema eventualmente propri della sua composizione. Questo inquadramento in una "poetica" ci pare appunto necessario giacché solo con un disegno estetico consapevolmente posto in essere si può giustificare un contrasto formale, dando ad esso un significato emblematico, un contrasto che altrimenti può

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

Renato Aymone (1992) sviluppa un attento ed acuto esame di alcune tra le più significative liriche della raccolta *Myricae*, un esame che spesso contempla aspetti della poesia pascoliana che assai ci interesserebbero e che in qualche modo riprenderemo quando tratteremo delle varie liriche che assumeremo come esempi per specificare, in modo concreto, i termini della nostra tesi. E' nel capitolo 'Ideologia e poetica del compromesso' che peraltro si svolge un'analisi tecnica del fatto poetico pascoliano che risulta assai utile alla nostra impostazione; utilissimo è ad esempio un chiarimento dello stesso Pascoli circa una sua poetica, e che l'Aymone riporta nel contesto di un suo discorso critico:

> Ci rifaremo nel caso anche noi alla celebre lettera al Chiarini *Della metrica neoclassica.* In essa Pascoli afferma che qualsiasi poesia è *suscettibile di una doppia lettura*, perché costituita di due piani ritmici: uno esplicito, l'altro più remoto e segreto. Nello scrivere versi il poeta "si riferisce ora a una pronunzia forte, punteggiata, ora a una debole, corrente; [...] e tutti quanti s'ingegnano, consapevoli *o no, a quest'arte, di far sì che il ritmo ci sia e non paia, e ci paia e non sia quello.* E' un lavorio continuo di sorprese. Questo è un bel verso sonante: eh! Eppure è un discorsino come vien viene. Questo è tutto un contorcimento di frasi spezzate, dure, ansimante: eppure è un verso, vedete! In quello bisogna pronunziare un po' negletto, che non guastiate, battendo troppo la misura, la naturalezza del discorso. In questo si deve picchiare forte, sostar qui e lì, che non resti oscurato il ritmo (123).

Ci sembra che questo brano codifichi in modo esplicito quello che noi pensiamo dell'arte pascoliana o meglio della sua poetica, giacché pone in evidenza da un lato la consapevolezza compositiva del poeta nel dare vita a strutture metriche e semantiche, dall'altra la qualità duplice che da quella consapevolezza viene ad originarsi. Se per l'Aymone queste affermazioni portano alla conclusione che nel Pascoli avviene un sorta di "compromesso" tra prospettive poetiche diverse dal momento che "tutto si accorda in una sintesi dove opposti piani di realtà, pur non perdendo i tratti originari, si alludono

---

essere giudicato come un valore negativo, un aspetto extraartistico, come diceva il Croce, o una fonte di perplessità critica, come tanti studiosi hanno voluto far notare.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

reciprocamente in un moto di libera oscillazione, secondo una vicenda di alterne trasparenze di un dato nell'altro"(124-125), se per l'Aymone, si diceva, il discorso del Pascoli serve per giustificare le alternanze, spesso incomprensibili, del fatto poetico, per noi quelle parole indicano invece il fatto che in lui la composizione si articola secondo schemi in cui il valore ritmico – semantico viene ad essere applicato testualmente nel verso in una alternanza, appunto, che non si riconduce ad una impossibilità o "incompiutezza" di ispirazione, come voleva il Croce, ma piuttosto ad una super compiutezza, diremmo noi, per la quale il poeta fornisce al lettore un piano di lettura, non immediatamente qualificabile, eppur sempre presente, riconducibile infatti, per noi, a quella "perplessità" che tante volte è stata messa in evidenza dai critici, sia come moto di reazione originantesi nell'animo del fruitore della poesia del poeta di S.Mauro, sia come caratteristica oggettiva inerente all'opera di lui e riconducibile a lui come persona e come io-senziente.

Questa seconda ipotesi è quella che condivide, ci sembra, l'Aymone, per il quale ciò che noi siamo soliti interpretare su un piano di antitesi Pascoli illustra diversamente in termini di conciliazione, di compromesso, di gioco allusivo, di ambiguità.[...] Pascoli pertanto concilia l'essere e il non essere, l'essere e l'apparire, l'apparire e il non essere, sublima ludicamente qualsiasi forma di desiderio dimostrandosi un mediatore di eccezione. Sotto ogni profilo si muove all'insegna dell'ossimoro; e l'ossimoro stesso, è figura poetica da lui largamente privilegiata. Un tale principio riflette naturalmente ben altro che un atteggiamento di natura privata" (124-125). L'accenno all' "ossimoro" ci appare assai interessante, in specie per l'attribuzione ad esso di un duplice aspetto: quello di figura poetica che il Pascoli privilegia e quello di elemento caratterizzante la struttura intima del suo modo di sentire.[221] Siamo ancora nel quadro di quella

[221]Ci interessa perché anche nostra impostazione il Pascoli impronta la sua espressione in modo tale da dare ad essa una configurazione significativa, vale a dire, quasi una funzione allegorica fondata su una forma che rappresenta la perdita e il lutto, per estensione, mercé la frattura e la desublimazione, mercé l'abbassamento del tono e la deliricizzazione del poetico; tutto un procedimento dunque che vuol istituire, a nostro avviso, un piano di lettura che altrove abbiamo chiamato meta – tematico e meta- semantico, e che è motivato dalla

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

abbastanza ricorrente opinione critica che vede la "perplessità" interiore del Pascoli riflettersi nella incertezza dei suoi versi (vedi) una opinione che risale, per vie diverse ovviamente, fino al Croce. Osserva infatti l'Aymone che "si tratta con Pascoli di prendere coscienza di un'inquietudine, di un'intima polivalenza dello stato apparentemente oggettivo, di registrare quanto accade sul piano delle strutture profonde, di dare infine una voce all'inconscio e tuttavia di conservare l'immagine di facciata"(125-126).

Del volume di **Felice Del Beccaro** (1993) ci interessa in particolare il saggio intitolato "L'Elemento dialettale nel linguaggio poetico pascoliano"(91-118), giacché in esso lo studioso esamina le ragioni di una scelta stilistica distintiva del Pascoli, vale a dire la scelta di vocaboli particolari, non riferibili in genere ad un uso poetico tradizionale.[222] Il Del Beccaro si muove, a nostro avviso, nel solco critico continiano, per mettere in evidenza l'elemento innovativo che la "rottura del linguaggio tradizionale" da parte del Pascoli rappresenta nell'ambito della poesia italiana, e per dare risalto altresì alla importanza che il problema del

---

profonda consapevolezza del poeta di una realtà nella quale il "bello" si perde e la felicità si dissolve, vale a dire una consapevolezza di quello che possiamo chiamare il "lutto" dell'esistenza.
Così l'ossimoro dell'Aymone corrisponde in qualche modo alla nostra "poetica del banale" per usare una definizione che in intitolazione avevamo proposto, giacché così come l'Aymone nell'ossimoro, noi troviamo *una contraddizione nell'espressione pascoliana* che peraltro consideriamo come frutto di una volontà estetica, mentre l'Aymone vede come riflesso di una forma intima e quindi come corrispondenza estrinseca ad un modo di sentire intrinseco.

[222]Ci interessa perché, come abbiamo già spesso chiarito, la nostra tesi si fonda sul concetto di un Pascoli estremamente consapevole di un uso mirato delle forme lessicali, un uso, per noi, inteso, a conferire alla *struttura delle composizioni un andamento semantico- stilistico nel quale viene a porsi poeticità e impoeticità* – secondo il criterio di giudizio crociano – in rapporto dinamico, un rapporto, secondo noi, indicatore di una caduta estetica del testo, in una perdita, in una variazione di tono, di una banalizzazione del sublime lirico, dell'elevato possibile al modesto e materiale effettivo corrispondenti ad una parallela condizione psichica dell'autore teso alla catarsi del dolore ma gravato o gratificato allo stesso tempo dalla concretezza della presenza di esso, unico vero rapporto con la memoria e quindi unico vero *elemento di congiunzione* psicologica con ciò che non è. Su questa linea di pensiero si innesta, e ci pare piuttosto naturale, il discorso relativo all'uso di parole, da parte del Pascoli, che conferiscono alla sua poesia -- ci limitiamo alle *Myricae*-- un tono che si distacca dall'elevato e dal sublime, quell'elevato e sublime che ci aspetteremmo, come dicevamo, da un poeta tanto consapevole degli esiti poetici di un'intera tradizione letteraria, e consapevole altresi dei risultati estetici di molta poesia contemporanea. In effetti quello che il Contini vedeva come "scandaloso" – in senso positivo, si badi bene – vale a dire l'uso nella poesia pascoliana di linguaggi anomali rispetto a un contesto poetico tradizionale, costituisce anche per noi uno dei motivi fondamentali della nostra tesi, per la quale noi tuttavia interpretiamo codesto uso come derivante da una vera e propria volontà estetica e non come un dato risultante da un'attività da estrinsecazione inconsapevolmente innovativa, oppure, colpevolmente disarmonica, e incompiuta, secondo quanto altri critici hanno proposto.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

linguaggio ebbe per lui, come conferma, ad esempio, quando osserva che "nella pratica quotidiana, se così può dirsi, il problema del linguaggio poetico si prospettò per lui il più impellente"(13). Dal "problema Pascoli" siamo dunque passati ad una enucleazione del " problema del linguaggio" per Pascoli; si tratta, a nostro avviso di un passaggio critico di grande rilevanza anche perché, nel contesto del saggio che stiamo leggendo, il concetto di frantumazione negativa o di incompiutezza compositiva non trova spazio, se non, ad esempio, e significativamente, dove il Del Beccaro entra nel particolare dell'uso che il Pascoli fa di una lingua specifica e ci fa rilevare in merito che :

> Il nuovo ambiente campagnolo, che circostanze estranee al luogo avevano arricchito di interesse, lo richiamava dunque, teorizzando, alle considerazioni minute della realtà che costituivano anche un comodo mezzo di rifugio nell'universo del particolare. La qualcosa ci sembra confermata dagli esiti secondari di questo interesse del Pascoli che sono di *involuzione da un originario postulato di "realismo" verso un gusto provinciale di bozzettismo piuttosto angusto*"(13)

Questo accenno al "bozzettismo piuttosto angusto" ci riconduce in qualche modo alle osservazioni crociane, da cui peraltro avevamo preso le mosse nell'elaborazione della nostra tesi [223] e sembra in qualche modo non tenere conto delle intuizioni continiane, o delle specificazioni del Beccaria o del Barberi Squarotti tra gli altri. Il Del Beccaro non si occupa d'altra parte soltanto delle *Myricae* – come invece programmaticamente intendiamo fare noi – giacché il suo interesse copre l'intero arco della produzione pascoliana, e tuttavia nota, a proposito dell'edizione della silloge del '91, la presenza di soluzioni nuove, di una volontà estetica ben delineata visto che " accresceva le *Myricae*, la cui prima edizione non venale era uscita nel '91 e in queste moltiplicava le soluzioni di metri popolari in un linguaggio adeguato che è popolare nel tono se non nel

[223] Per noi, codesto "bozzettismo" rappresenta uno degli aspetti della tecnica poetica che attribuiamo al Pascoli relativa ad una ricerca compositiva ricca di "bathos" e di caratteristiche desublimanti, tali da porre il lettore dinnanzi ad un antivalore, ad una diminutio, secondo noi, spiegabili soltanto se visti come figurazione dell'antipoesia psichica che condizionava l'esistenza del compositore.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

lessico, fatto, questo, non privo di indicazioni"(93-94). Si tratta di soluzioni che per il Del Beccaro costituiscono una "rottura del linguaggio tradizionale" che risale ad una poetica e nella quale egli scorge un'originalità nuova, una forma che ha una motivazione estetica particolare:

> in questa novità di linguaggio poetico, di cui da non molto si comincia a misurare la portata originale, la *componente dialettale costituisce un dato di fatto estremamente vivo* il cui fine non deve confondersi con il desiderio di riprodurre soltanto il colore del luogo. Questo particolarismo linguistico ci pone dinanzi a problemi strettamente commessi alla natura stessa della poesia; si manifesta insomma come una necessità estetica nell'attuazione di una determinata musica che tende ad esprimere il rapporto fra il poeta e il mondo circostante. Il Pascoli cercava nel termine dialettale la realtà della cosa, che per lui voleva dire in ultima analisi la poesia(95).

Ci sembra dunque che il Del Beccaro in primo luogo intenda per elemento dialettale la presenza nella poesia pascoliana di termini specifici di natura regionale, piuttosto che, (come intenderemmo noi), di variazioni della lingua usata come mezzo di comunicazione tra parlanti di una speciale sfera sociale; si tratterebbe dunque di quegli elementi lessicali che il Leopardi – come anche il Pascoli fa rilevare (vedasi Pascoli,1920, 57) – riteneva assai poco poetici giacché tendenti ad una specificazione piuttosto che ad una vaghezza semantica e quindi riduttivi, in qualche modo, del valore sublimante che la poesia deve possedere.[224] Il Del Beccaro pensa in tal senso di giustificare la presenza di questi tratti lessicali con il fatto che il Pascoli, a suo avviso, "cercava nel termine dialettale la realtà della cosa", che ci sembra voler dire che il poeta intendeva

[224] Noi interpretiamo codesto Il valore determinativo dei "termini" pascoliani come un principio poetico che il poeta delle *Myricae* vuole applicare per rendere la forma del prodotto una rappresentazione emblematica della sua vicenda interiore, o meglio, del suo modo di sentire la realtà, vale a dire come estensione e specchio della vicenda mortale in cui la perdita, e la distruzione dell'armonia si applicano anche alla poeticità producendo in essa una riduzione della trascesi, o del superamento del contingente, attraverso un uso lessicale da un lato determinante, definente, dall'altro semanticamente non immediato. Questo aspetto particolare della poesia pascoliana, nella quale si attuano i due momenti descritti qui su, vale a dire la specificità del termine, e la sua contestuale non immediata comprensibilità, sarà oggetto di studio particolare nel capitolo conclusivo.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

rendere concreta la cosa indicandola al lettore e a se stesso con il nome ad essa proprio.[225]

In un'opera giovanile di **Pier Paolo Pasolini**(1993) troviamo un'interessante serie di osservazioni che ci riconduce in sostanza alle radici della nostra tesi e dunque a quello che noi avevamo chiamato – facendo nostra una definizione del Croce – il "problema Pascoli", vale a dire il coesistere nel suo prodotto poetico di toni linguistico–stilistici contrastanti, perfino opposti, ai quali ha fatto riscontro da un lato una critica dispregiativa, dall'altro un apprezzamento umorale,

---

[225] Ai fini della nostra tesi, ci interesserà sviluppare questo discorso critico --che peraltro in vari modi ricorre in molti contesti critici – relativo alla "cosa" nella poesia del Pascoli, nonché al rapporto tra le cose e l'uomo che quella poesia mostra o pone in essere, e sviluppare anche il discorso relativo alla contraddittoria coesistenza nella composizione pascoliana di specificità e oscurità lessicale, e quindi di una determinatezza apparente, in uno stesso termine.
Per quanto concerne le "cose", che il Del Beccaro ritiene vengano colte nella loro realtà dal Pascoli proprio attraverso l'uso di un termine specifico – che lo studioso, alla larga, definisce dialettale – noi ci domandiamo come possono le "cose" acquisire "realtà" mercé termini che non significano immediatamente, e a tutti, quello che vogliono indicare. L'uso di un termine specifico, che abbisogna della consultazione di un dizionario per essere compreso, non ci pare possa possedere una valenza concretamente referenziale e immediata, come pensiamo dovrebbe avere il segmento lessicale che definisce direttamente. Il Pascoli diceva in effetti di aver usato vocaboli non da tutti conosciuti, per "brevità" o per "verità", ma quest'affermazione non ci esime dal chiederci quale sia la vera funzione di codesto uso, visto che l'estraniazione che quei vocaboli provocano nell'ambito dell'immediatezza semantica, requisito caratteristico di una concezione realistica che spesso viene attribuita al Pascoli, e come possa codesta estraniazione venir sussunta sotto i valori di "brevità" e "verità" che lo stesso Pascoli sosteneva essere alla base delle sua ricerca lessicale. Ci occuperemo più in là del concetto di "cosa" nella poesia pascoliana giacché per noi il valore indicativo della scelta lessicale pascoliana non porta in effetti ad una definizione come si diceva, semantica, ma piuttosto ad una desemantizzazione, non peraltro di valenza simbolica in quanto che non assume, quella scelta, una carica allusiva, essendo essa diretta a delimitare il campo metaforico, anzi ad annullarlo del tutto. Il Pascoli, a nostro modo di vedere – e ci confortano in questo anche quelle sue osservazioni sulla non facilità dei suoi stessi termini lessicali (vedi brani riportati più su) – vuole far si che il lettore si trovi di fronte ad un dilemma estetico, al fine di rendere la sua poesia un fatto tangibile, un momento vissuto in cui il vissuto appunto si materializza non nel tema, né nella forma del tema, ma nella forma della forma, potremmo dire, in altre parole nel concretarsi della forma in una realtà essa stessa. A nostro avviso, d'altra parte, l'uso lessicale specifico che il Pascoli attua non vuole giungere a quell'allusività, cui tanti critici, e anche il Del Beccaro tra l'altro, fanno riferimento, di natura ultra semantica che prelude al simbolismo, si ricollega piuttosto al " simbolismo legittimamente, per queste vie, che il Contini evidenzia, nella dialettica fra determinato e indeterminato, fra icasticità e melodicità, fra immagini limitate e "continuum fluente" "(113) giacché, a nostro avviso, l'uso di termini lessicali precisi forse, ma non conosciuti dalla maggioranza dei lettori, conferisce alla poesia pascoliana un tono involuto, aspro, oscuro, piuttosto che evocativo e , in tal senso, produce in essa un fatto estetico che potremmo ritener negativo, visto che viene a togliere alla composizione il principio della trasparenza della forma e quindi quella coincidenza di questa con il contenuto; il contenuto insomma, vale a dire la dimensione semantica non aderisce più alla dimensione espressiva, giacché quella non trova più la sua concretizzazione in termini immediatamente trasformabili in un fatto significativo. Secondo la nostra tesi, questo fenomeno di scollamento tra significato e termine è diretto a costituire una sopra-dimensione estetica nella quale il fatto formale viene a porsi come in modo antitetico rispetto al fatto semantico creando si quella "dialettica" che, proposta dal Contini, viene riportata dal Del Beccaro, (vedi sopra), ma non, come si diceva, con esiti di natura simbolista, bensì con esiti che coinvolgono un rapporto tra poesia e vita vale a dire tra tendenza alla sublimazione e realtà dolente.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

potremmo dire, dovuti ambedue in gran parte ad una pretesa semplicità e vicinanza al comune che vi è stata ravvisata e, appunto, ora censurata ora celebrata. Avevamo anche concentrato infatti la nostra attenzione su quei richiami ricorrenti --il primo e famoso venne dal Croce – circa una mediocrità e una incompiutezza della poesia del Nostro che viene a indebolire una composizione per altri sensi valida, e che quindi produce un esito estetico non definibile ed incerto, ed avevamo voluto in tal senso recuperare invece questi aspetti di incompiutezza e di mediocrità ad una poetica che, a nostro avviso, domina le *Myricae*, vale a dire alla poetica del "banale", cioè alla poetica per la quale la discesa di tono, o la perdita dell'elevazione, contribuisce a fornire al lettore un paradigma esistenziale conforme al paradigma interiore che l'animo dolente del Poeta voleva, e non poteva non volere, significare, secondo la nostra interpretazione.

Ritorna, nel Pasolini, che scrive per altro negli anni quaranta, quindi ben prima della rivoluzione continiana, il senso della duplicità, dell'ambiguità stilistica, che noi avevamo già incontrato nell'archetipo critico crociano, vi ritorna dicevamo, ma non con lo stesso piglio teorizzante, o categorico, tipico del critico napoletano, ma con una sensibilità intellettuale ed estetica tutta personale, evidentemente di poeta, e non di filosofo, come accadeva nel più grande predecessore. Ci è d'altra parte molto utile esaminare le osservazioni del Pasolini, giacché esse scaturiscono da una sensibilità linguistica assai elevata e dunque ci riconducono al valore stilistico della proposta estetica pascoliana, quindi proprio è quel valore che noi, da parte nostra, cerchiamo di individuare e definire, secondo nostre intenzioni interpretative. In modo molto interessante il Pascoli parla di una antinomia presente nella lingua poetica pascoliana; per lui, infatti, "tutto il corso di questa [poesia] è una continua antinomia tra il gusto romantico per la lingua parlata, cioè romanza, e la nostalgia per il discorso, la sintassi, la distanza, l'altezza della lingua classica"(32). Si tratta in effetti di una chiarificazione da parte del Pasolini che riesce assai utile ai fini della nostra tesi, anche se l'atteggiamento stilistico del Pascoli, per il Pasolini, non ha quella

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

intenzionalità rappresentativa che per noi viene ad assumere nel disegno, che noi postuliamo, messo in atto dal Pascoli, di dare figura e qualità estetica alla vicenda del lutto, della perdita, nel distruggere, o meglio nello spezzare la sublimazione , attraverso una sua banalizzazione.

In questo senso le osservazioni del Pasolini costituiscono, tuttavia, una valida conferma, anche se non in coincidenza di prospettive, del nostro pensiero:

> I due poli opposti di tale antinomia sarebbero la *Myricae* e *Conviviali* [...] praticamente essi si trovano in ogni luogo di quei testi poetici; son due fili intrecciati che non mancano di apportare incertezze estreme, e non sarebbe difficile ricondurre le loro origini alla stessa psicologia pascoliana, e il *turbamento che talvolta ne proviene al lettore considerare contemporaneamente estetico e morale* (32).

Il Pasolini dunque avverte quel senso di "turbamento" che la poesia del Pascoli produce nel lettore, un turbamento, una perplessità che costituivano anche il nucleo della critica del Croce, come sappiamo, e vi ravvisa una matrice estetica e morale che peraltro non sembra voler ricondurre a ciò che noi riteniamo essere come un disegno, una volontà poetica, vale a dire una intenzionale variazione di tono per la quale al fatto estetico catartico ed astraente il poeta oppone un fatto discendente, materializzante, che riconduce alla realtà, all'ambiente, alla oggettualità dell'esistenza, o meglio all'esistenza stessa; il Pasolini vede invece nelle due lingue, che egli postula, una sorta di dissidio formale fra tradizione romantica e tradizione classica:

> Del resto, se dovessi fare una distinzione tra le *due lingue pascoliane*, indicherei vagamente per la prima i metri brevi, lievi, nuovi, inventati o presi dalla tradizione del romanticismo, ove il giro sintattico della classica lingua poetica si spezza per cedere il posto a un giro metrico in cui risaltano certe spezzature, solecismi, elisioni, allusioni del dire familiare, per la seconda i metri classici riadoperati per ambizione o per una nostalgia che è essa stessa commozione poetica(33).

E d'altra parte il Pasolini non esita a trovare nel Pascoli quello sbandamento, quella disarmonia formale che il Croce aveva stigmatizzato e che ha mosso noi a

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

pensare ad una risoluzione del problema di giudizio che nasce da un fatto compositivo che non si svolge lungo linee uniformi e che presenta un'incompiutezza difficilmente giustificabile, qualora non inserita, in una dimensione creativa che permetta di iscriverla in una intenzionalità estetica piuttosto che ridurla ad un valore limitativo, obiettivamente subito dal compositore e quindi non voluto.[226] Il Pasolini riconferma dunque l'impressione di una forma compositiva viziata da errori, e rileva in tal senso, analizzando la poesia 'Il libro', che "lo stile sbanda o verso la civetteria dell'inesprimibile, o verso certi improvvisi ritorni a un discorso sensato, "buono" che ha tratto in inganno molti dei suoi critici. Molte volte a certe mediocrità incredibili, a certi errori che io non so come siano giustificabili"(35). Si tratta, per il critico, di uno "scadimento" che egli non sa giustificare ma che poi risolve in una generale "efficacia pascoliana" dal momento che basta che "si osservi anche tutta l'armonia imitativa, più sostenibile del solito, dove s'impuntano, sì, le solite parole troppo dichiaratamente onomatopeiche ("tremulo uscio" , ecc.) e certe costruzioni forzatamente nuove ("cui tentenna il vento", ecc.)" per constatare che "alla fine un'efficacia, una pascoliana efficacia, è raggiunta, e non vi manca un filo di poesia"(95).

Le novità stilistiche del Pascoli sono interpretate dal Pasolini come forzature, e siamo nella scia del Croce, a nostro avviso; prevale infatti anche nel Pasolini una sorta di stigmatizzazione di ciò che "non è poesia" nel poeta romagnolo visto che per lui "certo nessun poeta è cosi compromesso come il Pascoli dalla sua non poesia."(36), al punto tale che l'impressione immediata che la composizione pascoliana suscita dà origine a sconcerto, come accade per 'Il libro' che "per un lettore gratuito, che giudichi puramente con il suo gusto (come del resto faceva Pascoli stesso) con quelle sforzature metriche, condannabili errori estetici, non manca di turbare l'immagine morale del poeta"(*ibid.*). Ritorna dunque frequente

[226] Noi, in tal senso, pensiamo che la caduta dello stile, gli sbandamenti, di cui anche il Pasolini vuol essere testimone (vedi più giù) sono caratteristiche di uno stile che non si dibatte tra due o più tendenze formali, o che non si sa liberare da quelle tendenze, ma che piuttosto manovra codeste tendenze in modo tale da produrre

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

il concetto dello "scadere" stilistico nel Pascoli[227], un concetto che porta il Pasolini ad osservare che il Poeta delle *Myricae*:

> modernamente pare rassegnato a una poesia minore, i cui risultati veramente poetici siano la finezza, la vaghezza, un'allusiva infinità. A una tale poesia si prestava appunto quell'italiano moderno famigliare romanzo, e quasi dialettale, cioè minore. *Il difetto di un tale gusto estetico era il cadere nel sentimentalismo*, ossia una lingua non splendidamente romanza o dialettale, ma in una lingua borghese, in una Koinè dialectos malamente viva. E spesso il Pascoli vi scadeva(38).

Ci pare che il Pasolini dia un giudizio sostanzialmente negativo sul valore poetico dell'espressione pascoliana, anche se alcune sue osservazioni sembrano preludere ad una valutazione positiva, qua e là accennata, come ad esempio là dove, accingendosi a descrivere l' 'Ultimo canto' di *Myricae*, egli annota che

> questo procedimento libero suggerito al poeta dalla poesia stessa che egli voleva dapprima dominare, e poi ne è come preso e incantato; questo costituire fantastico e svagato; questo fantastico e leggero e quasi ironico tergiversare è una delle qualità più amabili e significative del *Pascoli minore o romanzo* delle *Myricae*. Molte volte la durata di tale "tergiversazione" è perfetta, e ne esce una distratta, *ma pura serenità* (39-40).

Dunque si ha un riferimento ad una pura serenità, quindi ad un concetto di "poesia pura", di matrice evidentemente crociana, coincidente con l'assenza esistenziale del poeta e quindi con la sua estraneazione dall'io, con la sua distrazione.[228] Da qui nascono quegli aspetti di frammentarietà che i critici

---

un effetto metasemantico, vale a dire un effetto rappresentativo della non possibilità del "poetico" nel reale, e quindi della irrealizzabilità del sublime nel poetico.

[227] Si tratta di osservazioni che risultano molto utili alla nostra tesi, giacché essa muove proprio dalla necessità che noi abbiamo avvertito di trovare una giustificazione estetica, come abbiamo sovente ricordato, a quegli aspetti che i critici e i lettori hanno non poche volte, ed è il caso di Pasolini, messo in evidenza come momenti di scadimento, di depoeticizzazione, di banalità.

[228] Ma noi non possiamo essere d'accordo con queste conclusioni: noi infatti pensiamo invece che la poesia del Pascoli nasca sempre da una volontà estetica che, come abbiamo spesso ricordato, conduce la composizione poetica verso forme rappresentative non tanto di una condizione quanto di una convinzione interiore, o etica, per la quale alla dimensione sublimante del lirico puro, rasserenante (sereno), quello che appunto il Pasolini sembra percepire in alcune composizioni myricee, si contrappone la dimensione della spezzatura, della riduzione al materiale; si tratta di una dimensione che, a nostro avviso, viene cercata dal poeta per dare un corpo concreto alla sua ineliminabile percezione di una impossibilità della gioia e quindi della compiutezza

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

hanno sovente stigmatizzato – come tra i primi fece il Croce - come segno di debolezza o di incapacità, e che lo stesso Pasolini commenta a suo modo annotando a tal riguardo che " non si vuol dire che la poesia consista di frammenti ma piuttosto che nasce frammentariamente"(44).[229] Per il Pasolini il Pascoli produce poesia in una sorta di involontario coinvolgimento nel fatto espressivo visto che "chi considera a fondo il modo della scrittura pascoliana si avvedrà di certo che la sua poesia non poteva essere un risultato se non indiretto della sua volontà"(44).[230] E che quindi muoveva da una poetica che il Pasolini non vede, anzi nega esplicitamente:

---

nell'esistenza, una percezione che egli volle, secondo la nostra tesi, trasfondere nel verso, rendendolo incompiuto, sia dal punto di vista sintattico-tematico sia da quello lessicale-stilistico.

[229]Il frammento, o la frammentazione, sono per noi, d'altra parte, la estrinsecazione non di un modo di essere dell'ispirazione del Pascoli, così come il Pasolini, senza dubbio influenzato dal concetto estetico crociano, vorrebbe farci pensare, ma piuttosto di un modo di essere della sua poetica, vale a dire della sua consapevolezza estetica, grazie alla quale egli conferisce alla sua espressione un valore funzionale che non si attua nella tematica o nel significato eventualmente simbolico del suo composto lessicale, ma piuttosto nella dinamica che, a nostro avviso, egli vuole rappresentare appunto attraverso interventi di spezzatura, di abbattimento, di scadimento stilistico, oppure attraverso una diretta spezzatura, diretti abbattimenti e scadimenti stilistici, una dinamica che, per noi, è intesa a costituire una corrispondenza formale, estetica, con quella dinamica interiore, sostanzialmente tragica, che egli avvertiva rispetto al pensiero sulla vita. Si tratta di un senso di impossibilità, dunque, nei confronti di un lirismo puro, che il Pascoli, secondo la nostra tesi, sentiva obiettivamente nel suo animo dolorante a causa della materialissima perdita da lui subita nella magica, sognante, giocosa età aurea dell'infanzia, e quindi vista come in un sogno ma subita con l'incredibile acutezza dell'irrevocabile realtà.

Al sogno giocoso, si giustappone quindi nell'animo del poeta il segno del reale, del presente, nel quale si materializza il segno di una gioia impossibile, e da non celebrare, la gioia infantile intendiamo, perché celebrandola si verrebbe a tradire e a falsificare il vero valore di quella gioia, attraverso una dimenticanza della perdita, del lutto. Vi è dunque una volontà nel Pascoli, rivolta a dare forma strutturale a questo suo paradosso esistenziale – gioia della gioia da frangere e mescolare con il dolore della gioia – e attuata, a nostro parere, nella banalizzazione del sublime, giacché in questa banalizzazione si concreta l'interruzione del sogno e quindi l'estetizzazione della impossibilità di esso.

[230]Questa assenza di un'intenzione estetica ci interessa molto, nell'ambito del discorso che sviluppiamo a sostegno della nostra tesi, giacché conferma il pensiero del Pasolini circa una poesia pascoliana priva di "liberazione nel canto" (46), priva di "puro canto"(ibid.), confrontandosi con il nostro pensiero che da un lato vede una continua consapevolezza formale da parte del poeta e dall'altro sostiene che attraverso codesta consapevolezza egli intende conferire alle sue composizioni toni e variazioni stilistiche tali da rappresentare, come si diceva, la perdita esistenziale che in lui dominava al livello psichico profondo e che si manifestava al livello cosciente in uno stile di paradossale intreccio di gioia e dolore, con l'esito apparentemente contraddittorio di un dolore rispetto alla gioia e di una gioia rispetto al dolore; il dolore per la gioia che si prova, ad esempio, nel rinnovare il tempo spensierato dell'infanzia, o il momento della liberazione dell'affanno interiore, quando quella gioia sia vista come un fatto improprio nell'ambito di una condizione luttuosa, da un lato, la gioia che si avverte nell'essere in grado di dar corpo, o immagine, o soltanto nel provare un dolore che si considera come necessario e dovuto, come insopprimibile, giacché carico di memorie di alto significato etico.

Questo è il caso del Pascoli, a nostro modo di vedere, giacché, come abbiamo già avuto occasione di constatare, per lui la dimensione esistenziale si rivela condizionata dalla frattura della gioia, vale a dire dal

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

> Così per esempio per le *Myricae*, tenendo conto anche di quel loro carattere romanzo, io potrei fare il nome di epico-lirica, per le altre opere di lirica didascalia narrativa, o che so io... E non sarebbero puri nomi, inutili definizioni: anzi esprimerebbero infine quella *mancanza di una volontà poetica nel Pascoli, che non gli consente mai la superba liberazione del canto*, e lo lascia continuamente preda dei casi, dei momenti felici di quella sua prosa, cioè di quella sua vita febbrilmente vissuta. (46).[231]

---

lutto, non solo, ma anche dal senso insopprimibile della necessità di non dimenticare quella perdita, quel lutto, quasi come se fosse una responsabilità, un dovere da non trascurare mai, pena la perdita del valore altissimo che quel lutto e quella perdita appunto avevano nel suo contesto morale. E' in questa complessa dimensione psichica che nasce, secondo noi, il canto delle *Myricae*, nelle quali il poeta non vuole raggiungere la "liberazione "che il Pasolini invece vorrebbe potervi trovare, vale a dire il superamento dell'io attraverso la sublimazione del contingente – ed è sempre Croce che insegna – ma piuttosto la dimostrazione che codesta "liberazione" non è possibile, anche là dove potrebbe considerarsi come esito ideale. Questo esito sarebbe in effetti come un'uscita da una condizione che il Pascoli non vuole dimenticare e alla quale quindi tende a ritornare, non per altro attraverso una tematica del lutto esplicitamente riferita all'evento che lo ha privato della possibilità di gioire della gioia, come anche si diceva più su, ma piuttosto attraverso una dimostrazione concreta di una impoeticità che egli trasferisce persino nell'atto compositivo, operando in modo tale da conferire alla struttura dei versi un'alternanza di lirismo e di antilirismo, rappresentando con essa la frantumazione e il concreto scadere del bello nel prosastico e nel banale, e quindi rendendo il fatto estetico-compositivo paradigmatico rispetto alla realtà di un'esistenza gravata per il poeta, dal valore negativo dell'impossibilità della felicità. E noi pensiamo che si debba intendere in questo senso la prefazione che il Pascoli prepose alla terza edizione delle *Myricae*, una prefazione che vedremo in modo analitico nel capitolo dedicato all'esposizione della tesi, ma che in parte vorremmo impostare qui (Nava, 1991)
"Rimangano rimangano questi canti su la tomba di mio padre[...] Sono frulli d'uccelli, stormire di cipressi, lontano cantare di campane: non disdicono a un camposanto[...] l'uomo che da quel nero (della tomba) ha oscurato la vita, ti chiama a benedire la vita, che è bella, tutta bella; cioè sarebbe; se noi non la guastassimo a noi e agli altri." Si tratta di bellezza guastata, dunque, e il Pascoli agisce sul suo mezzo espressivo proprio per rappresentare l'intervento distruttore dell'armonia che l'uomo effettua nel suo vivere amando " più la tenebre che la luce" (5-6); d'altra parte il valore catartico di un dolore liberatorio è chiaramente rigettato dal Pascoli il quale aggiunge:
"Bella sarebbe; anche nel pianto che fosse però rugiada di sereno, non scroscio di tempesta; anche nel momento ultimo, quando gli occhi stanchi di contemplare si chiudono come a raccogliere e riporre nell'anima la visione, per sempre" (5).Per il Pascoli dunque è impossibile "riporre" la visione, essa traspare riaffiora sempre nel suo animo, nel quale non è possibile la quiete pur se originatasi dal dolore, ed è questa impossibilità che, a nostro avviso, egli traduce nel suo mondo compositivo dando ad esso un tono che dimostra proprio codesta impossibilità, attraverso la riduzione del lirico al semplice, al puerile e al banale, non però mercé una ironizzazione del testo, come avviene in altri poeti, anche contemporanei a lui, ma piuttosto attraverso un abbassamento della sublimazione catartica, la spezzatura, la frammentazione dell'immagine poetica in quei dettagli materiali, in quelle impressioni isolanti che sovente hanno reso perplessi i critici e i lettori. Dietro tutto questo, a nostro parere, c'è da parte del Pascoli una forte volontà estetica, c'è una sua poetica, non espressa, e non decifrabile, se non a gran fatica, nemmeno nella prosa del *Fanciullino*.

[231]Per noi invece nel Pascoli avviene proprio il contrario: la volontà poetica c'è ed è diretta a frantumare, a spezzare la tendenza che lo porterebbe a liberarsi nel canto; egli non vuole codesta liberazione, perché il ricordo e la presenza del lutto inteso come senso della perdita, sono come un dovere per lui, come una necessità etica che egli non può sopprimere se non con un senso di colpa.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

Il discorso pasoliniano sulla poesia del Pascoli, in particolare sulle *Myricae*, ci interessa tutto, in realtà, anche se appare in qualche modo disarticolato, rispetto ad una ideale analisi critica dove i punti per noi si concretino conseguentemente; il critico ha spunti, piuttosto che punti, ci si consenta il gioco verbale, ma questi spunti sono acutissimi e anche ai nostri fini assumono particolare importanza. Ci interessano ad esempio le osservazioni che il Pasolini – riferendosi alla sua scelta antologica – fa sulla "semplificazione dello stile" cui il Pascoli giungerebbe dopo aver superato l'ambiguità dei due linguaggi che, come abbiamo visto, dominano nel suo verso, vale a dire quello "romanzo" o familiare, e quello "tradizionale" o aulico, di cui parlavamo più su; programmaticamente il critico ci dice che ha proceduto a "individuare quelle poesie e quei frammenti che, nati da una fondamentale autonomia del lavoro poetico pascoliano, rappresentino in qualsiasi momento la profondità irripetibile del suo spirito", nei quali egli ha rilevato una quasi meccanica "semplificazione dello stile, superando, naturalmente, ogni attributo sia romanzo che tradizionale"(55). Si tratta dunque di un superamento dei due modi espressivi (tradizionale e romanzo) che consente al Pascoli di raggiungere consapevolmente una sua autonomia formale; in altre parole per Pasolini "il momento in cui egli[Pascoli] raggiunge la poesia è il momento in cui egli ne è febbrilmente conscio, in cui è fuori della scrittura, in cui è preso unicamente dal desiderio della poesia"(56).

Ora, questa consapevolezza poetica induce il Pasolini ad accostare la poesia del Pascoli all'esperienza compositiva degli estetisti e decadenti, mentre per noi, come abbiamo sovente messo in evidenza, si tratta di una consapevolezza formale intesa a dar vita ad un modulo compositivo nel quale si attua una riduzione di toni, un abbassamento della tendenziale elevazione catartica derivante da una sublimazione del contingente, riduzione ed abbassamento che terminano in una banalizzazione tematica complessiva, ed in una diffusa desublimazione nella accentuazione del particolare.[232] Riferendosi all'onomatopea pascoliana, il

[232]Per noi il Pascoli rifugge dunque volontariamente dalla poesia pura di tipo crociano per dar vita a una composizione evocatrice da un paradigma tonale franto e spezzato, di una anti-idealizzazione del fatto

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

Pasolini richiama le osservazioni di Giacomo Devoto facendoci notare che "per questa strada il Devoto giunge anche a salvare certe onomatopee: "Allora abbiamo l'individualizzazione massima, la limitazione massima, l'espressività pura, l'onomatopea."(59) e che dunque, l'onomatopea appunto, deve essere intesa come deviazione dalla significazione compiutamente referenziale cui il linguaggio comunicativo tende, nonché dalla rappresentazione metaforica che invece caratterizza il linguaggio poetico, giacché con essa il poeta sembra ricondursi ad una semantica primordiale alla quale l'uomo moderno è disabituato, e così operando pone in essere un valore rappresentativo immediato, ma non linguistico nel senso tradizionale e quindi alienante e sostanzialmente asemantico. Si tratta di un codice originale che caratterizza l'espressione pascoliana, rilevato dal Croce come singolarità e messo in evidenza ed esaminato linguisticamente dal Contini, come sappiamo;[233] il Pasolini, in realtà, fa notare positivamente

---

materiale, di un ingrandimento del particolare "impoetico", così da dare un significato poi a codesti fenomeni, un significato allegorico, potremmo dire, portatore dei valori esistenziali che segnavano l'animo del poeta. Che in questa applicazione di volontà compositiva, nella quale si attua, a nostro avviso, un intervento estetico che viene in qualche modo a modificare quello che crocianamente si può chiamare il momento di identificazione tra intuizione ed estrinsecazione, che in questa applicazione, si diceva, si possa ravvisare una componente riconducibile al cosiddetto estetismo, fiorente ai tempi del Pascoli, o al più generale decadentismo, si può escludere qualora si noti la differenza sostanziale che esiste tra la volontà estetica del Pascoli, almeno nelle *Myricae,* e la volontà estetica di un D'Annunzio ad esempio, visto che la prima non ha come oggetto puro la parola, come accade nella seconda, ma si serve della parola, o dello stile come mezzo per una significazione etica, per una rappresentazione di una dimensione esistenziale. Il Pascoli, in sostanza, non tende a fare della parola un valore assoluto; il suo intento è quello di fornire un modulo rappresentativo nel quale si attua la discesa, la frattura del bello puro.

[233] Questo per noi costituisce uno di quegli elementi stilistici che indicano nel poeta di San Mauro una volontà estetica, una "poetica", diretta a porre in essere un particolare valore funzionale della parola, inteso a rendere il significato il meno referenziale possibile, nel senso comune del termine, concretizzandolo in una voce che è la voce stessa del significato, e quindi è una significazione pura -- che in qualche modo si accorda con quella "espressività pura" cui faceva riferimento il Devoto, citato più su, nel contesto del discorso pasoliniano – il Pascoli riduce, come si accennava, il fattore immaginifico, cioè la formazione della immagine composita di sentimento e visione, giacché l'espressione onomatopeica non evoca costellazioni semantiche, culturali, sociali, che possono essere indirette, sì, ma sempre vive di acquisizioni, memorie, tradizioni etc., né può dar adito a connessioni di campi semantici, vale a dire a combinazioni di significati, sostanzialmente concretantisi in effetti metaforici, conduce invece ad un arresto del valore discorsivo e quindi ad una interruzione del fatto poetico tradizionale. Siamo di fronte dunque ad una rottura, ad una frattura, ad una depoetizzazione, se vogliamo, che è un effetto che il Pascoli vuole raggiungere per dare alla sua poesia lo stesso valore che egli attribuiva al fatto esistenziale, cioè un valore franto, incompiuto, concretamente irrealizzato. La sua poesia, infatti, proprio nella massima concretezza – che qui è appunto l'onomatopeia - non si realizza nel senso della semanticità, o della metaforicità tradizionali, si realizza invece nella sua incompiutezza. La nostra tesi d'altra parte vuole in tal senso condurre alla conclusione – e ne parleremo diffusamente – che queste forme stilistiche, applicate dal Pascoli, costituiscono una vera e propria struttura poetica positiva, cioè un valore estetico che si impone come

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

l'aspetto dell'originalità del Pascoli, anche se a nostro avviso, non coglie l'aspetto programmatico che noi attribuiamo a codesta originalità, vale a dire il valore di "poetica" che noi pensiamo sia alla base delle sue scelte formali.

Il critico friulano introduce poi il concetto di "cosa", in relazione con il prodotto artistico del Pascoli per rilevarne la funzione speciale che essa viene a realizzare nel tessuto poetico della sua espressione. Per lui la "cosa" pascoliana coincide innanzi tutto con il "particolare" cui corrisponde un "tecnicismo aprioristico", una "parola precisa" (60) vale a dire quell'uso di termini specifici,[234] quel "tecnicismo aprioristico" che conduceva, invece, nel Pascoli al massimo livello di indicazione, non di specificazione. [235] Molto interessante, d'altra parte ci sembra il concetto che il Pasolini elabora rispetto alla "concretezza" del Pascoli che egli vede come la dimostrazione di un suo "positivismo" e nel quale il fatto verbale assume una funzione catartica:

---

valore assoluto, e non invece un aspetto negativo derivante da incapacità compositiva o da incompiutezza psicologica, come primariamente sosteneva il Croce.

[234][234]Si tratta di un uso che, come rilevavamo altrove, costituisce, per noi, non tanto una posizione diretta di significato, quanto una posizione di asemanticità, una interruzione della referenzialità, vista la non immediatezza delle significatività di parole che hanno bisogno di essere decifrate per essere comprese. In questo senso la "cosa", al meno rispetto ai termini che Pascoli usa, non viene ad essere specificata, o messa in evidenza, viene piuttosto ad essere isolata e al limite quasi annullata, giacché il termine pascoliano non possiede una referenzialità conosciuta da tutti e quindi non consente l'indicatività necessaria per la comunicazione. Siamo, a nostro avviso, di fronte ad una sorta di paradossale specificità, per la quale il termine tecnico, o specifico annulla il valore semantico e accresce l'indefinitezza del tessuto significativo; un fenomeno che, per noi, vuol indicare una volontà estetica, da parte del Pascoli, di porre in essere una composizione articolata attraverso moduli espressivi in cui si attua una sorta di desemantizzazione – quella che il Contini chiama asemantizzazione – e quindi una interruzione del momento poeticizzante. E questa operazione stilistica la vediamo intesa a conferire un particolare valore alla composizione che, secondo noi, vuol giungere, nel Pascoli, a connotare nella struttura poetica un modo di essere della realtà esistenziale, dove la frattura, il venir meno, l'annullarsi, la perdita, e quindi la disarmonia o l'incompiutezza sono l'aspetto concreto del fenomeno vitale.

[235] Questo non ci sembra corretto, giacché là dove il poeta impiega termini tecnici – botanici o faunistici, o altri – noi avvertiamo una sorta di allontanamento della poesia dal nostro immediato sentire, come un estraniamento, non avvertiamo certo la "concretezza" di cui parla il critico friulano. Bisogna peraltro considerare la differenza che sussiste tra l'uso di termini specifici e l'uso di parole indicative di elementi materiali, comuni, non poetici, nel senso tradizionale della parola; nei termini specifici, non conosciuti dal lettore comune, il Pascoli, a nostro avviso, attua una frattura della semanticità immediata e quindi depoeticizza il discorso estraniando la tematica dalla sua significatività, nella parola comune invece desublima il tono abbassandolo ai livelli della non poeticità tramite la banalizzazione del tema, la semplificazione delle immagini, e la volgarizzazione del contenuto. In ambedue i casi siamo, tuttavia, a nostro parere, sempre dinnanzi ad una forma poetica che si viene creando proprio attraverso queste varianti tonali e tematiche e che nel suo insieme viene a costituirsi come momento estetico ultra significativo, potremmo dire, quasi allegorico, nel quale si

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

> La mancanza di Dio, di un mondo reale, di una ragione del sogno, anziché condurre il poeta all'indifferenza dell'estasi, lo porta ad un lavoro assurdo di consolazione. La visibilità e la musicalità delle parole è un dato naturale, che salva veramente il poeta, *lo chiude nei confini sicuri di un'estrema concretezza* (62).[236]

Anche nel Pasolini troviamo questo rilievo, ed è interessante per noi, perché è proprio dalla constatazione di questa messa in evidenza di tale compresenza dalla quale anche noi muoviamo per enucleare il problema estetico che da essa nasce, cioè a dire la possibilità di durata nel tempo di una espressione che viene giudicata nel suo complesso imperfetta, e quindi non sempre poeticamente valida. Anche il Pasolini, infatti, ha serie riserve sulla composizione pascoliana dal momento che obietta che "il Pascoli non ha abbastanza sofferto la "parola", appunto in sé stessa. In lui non è avvenuta quella crisi che tramuta qualcosa di intimo nel senso delle sillabe"(64). Quello che il Pasolini sembra voler sostenere qui è il fatto che per lui il Pascoli non è giunto alla cosiddetta soglia dell'estetismo, e che spesso nella ricerca tecnica egli cadeva nel non poetico se si considera il fatto che

---

rappresenta il valore franto, disarmonico, impoetico, della vicenda umana, riconducibile in ultimo alla traumatica, indimenticabile esperienza di lutto subita dal poeta.

[236]Ora, questa ipotesi, per noi, non ha un valore assoluto, giacché la nostra tesi, invece, postula il fatto che nella "concretezza", nella "oggettività", nella presenza delle "cose" si devono individuare effetti estetici che il Pascoli vuole ricavare grazie ad una posizione di termini, ad una variazione di toni, ad un'alternanza di stili, per ottenere un risultato del tutto contrario rispetto a quello prospettato dal Pasolini, cioè il risultato inteso a far sì che l'elemento poetico applicato non sortisca l'effetto di una purificazione, di una catarsi, dunque, sia pur nel "concreto" o nella parola, ma piuttosto l'effetto di opacizzare il momento formale e strutturale costringendo il lettore, e, prima di lui, il compositore a frangere il moto purificatore per mostrare l'impossibilità del mito, come si dice oggi, l'impossibilità del poetico puro; e per il Pascoli questo, almeno nelle *Myricae*_era un punto fermo, un impegno etico, giacché in esse si celebra non tanto il dolore, crediamo, quanto la memoria sagra di esso. E' bene, in tal senso, riflettere sul fatto che le *Myricae* sembrano costituire nella mente del Pascoli come una testimonianza resa ai morti, di quello che la vita senza di essi vivi rappresenta e quindi sul fatto che esse poesie non debbono possedere il dolore nel suo essere tematico, ma lo devono possedere come rappresentazione, o come esito super semantico, giacché il Poeta con esse per assurdo vuol celebrare la vita proprio per la possibilità che essa offre di testimoniare la sua negazione, e l'irrevocabilità di codesta negazione, irreparabile conseguenza dell'esistere.

Nel dare inizio a questo capitolo, avevamo posto l'accento sulla ricerca di quelle qualificazioni dello stile del Pascoli che potessero essere rilevanti ai fini della nostra tesi, per ravvisare in esse quella conferma al nostro pensiero in merito al fatto che gran parte dei critici avverte, pur se per ragioni diverse, una dicotomia semantica formale nel prodotto pascoliano, vale a dire una sorta di presenza contestuale di poesia e non – poesia, confermando così le osservazioni del Croce, da cui poi noi siamo partiti.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

> non so quali cieli si aprissero al suo sguardo nell'inventare un aggettivo insolito, nel richiamarsi ad un particolare inavvertito, nel rifare il vergineo verso di un uccello [...] anche nel voler rendere il suo particolare senso di mistero e infinità [...] si lasciava prendere dal *desiderio di fare poesia*, e, sicuro del proprio inconfondibile stato spirituale, ne traeva certo un inconfondibile mezzo espressivo, *ma troppo spesso e troppo clamorosamente non poesia*(64).

L'elaborazione pasoliniana risulta piuttosto confusa, a nostro avviso, non riuscendo il critico a far un discorso del tutto consequenziale relativamente alla qualificazione del valore poetico della poesia del Pascoli, eppure qui ci pare di capire che il critico ritorni in qualche modo al concetto crociano della "non poesia" pascoliana, anche se per lui i nuovi moduli del simbolismo, e in parte quelli dell'estetismo sono da considerare in modo ben diverso da quello seguito dal Croce. Il Pasolini in effetti raccorda il suo giudizio di "non poesia" circa la produzione pascoliana, al fatto che il Pascoli, appunto, non giunge alla musicalità pura del vocaboli vale a dire alla trasformazione delle "parole in musica aerea e ineffabile, come era nella teoria del simbolismo" (64), giacché i metri che produceva erano "quasi sempre scoloriti e settenari senari."(ibid.).[237] Il Pasolini parla di "musicalità lessicale, poetica" (65) nel Pascoli, e la contrappone alla "musica" (ibid.), e alla "musicalità della musica" (ibid.) che egli invece attribuisce come qualità alla poesia di un Mallarmé, di un Valéry. Assai interessantemente il Pasolini, in tal senso elabora il suo concetto di coincidenza

[237] A noi interessa d'altra parte questo accenno esplicito al metro, già visto in altri critici, ma da noi non rielaborato allora, alla luce del nostro pensiero. Ci interessa perché anche nel metro il Pascoli ci sembra confermare la "poetica" che noi gli attribuiamo, vale a dire l'intenzione estetica di dare al tono della poesia un valore discendente, antilirico, semplificante, tale da rappresentare un fenomeno "bathico" connesso ad una sorta di allegorizzazione del ridotto, dell'incompiuto.
Il metro cantilenante e puerile, in qualche modo, che si ripete costante, in una ritmazione facile, e con rime ricorrenti, dà in effetti da pensare: la sperimentazione romantica e le novità del simbolismo non sembrano aver influenzato i ritmi del Pascoli, anzi, egli insiste in una composizione che rivela una costante fonica, come si diceva, sembra ricondursi ad una voluta insistenza, ad una voluta ricerca di effetti particolari, piuttosto che ad un abbandono ad una scoloritura, ad una tenuità di esiti creativi, come invece postula il Pasolini. Fino a questo momento noi non abbiamo, in effetti, coinvolto, nell'elaborazione della nostra tesi, la componente metrica del fatto poetico pascoliano delle *Myricae*, e tuttavia è bene che anche ad essa sia dato il giusto rilievo, giacché proprio in essa traspare il valore esplicito di una forma voluta e mantenuta ad un livello ben individuabile.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

tra arte musicale e arte poetica postulando una identità tra le due allorché nella poesia si attui una corrispondenza "tra ritmo e sintassi, corrispondenza di costruzione, direi di "architettura"" (66); una serie di corrispondenze che egli non ritrova nella poesia del Pascoli, nella quale invece egli ravvisa quella "musicalità" di cui parlavamo più su e che gli fa osservare che "siamo dunque ben lontani dalla morbida musicalità del Pascoli che corrisponderebbe se mai ad una musica minore, di impressioni"(66).

Non ci sembra il caso di esaminare qui il concetto che il Pasolini formula in merito alle qualificazioni di musica e poesia e alla coincidenza tra le due forme di espressione, ci sembra invece opportuno rilevare che nell'atteggiamento compositivo pascoliano, in quel ricorrere insistente di forme ballabili, ritmicamente semplici, si può dire, noi ravvisiamo una costruzione fonica che costituisce una sorta di super effetto estetico – stilistico, attuantesi in parallelo con quella intrinseca funzionalità poetica del banale che vedevamo nel tessuto semantico del suo discorso poetico verbale.[238] Del metro parleremo più a lungo nel capitolo conclusivo in cui elaboreremo la nostra tesi; qui giova rilevare quanto il Pasolini continua a proporci, in questo suo sproporzionato lavoro di presentazione della poesia del Pascoli, per soffermarci sul concetto di semplicità

[238]Questo super effetto si concreta a nostro avviso nel fatto che la semplificazione del metro conferisce all'insieme compositivo una distensione sintattica, una facilitazione narrativa, che vengono a complementare quella che noi chiamavamo la desublimazione del testo, caratterizzata dalla desemantizzazione del tessuto lessicale, e da una generale demetaforizzazione dei significati. Il testo pascoliano vuole giungere, in sostanza, a produrre un valore significativo legato ad un super-significato formale, nel quale all'elevazione crociana, o alla musicalità sintattica pasoliniana, si contrappone il significato allegorico della rappresentazione di una concretezza del necessario venir meno del bello, di una impossibilità del trascendente, di una costrizione in una elementarità dalla quale uscire non è possibile se non dimenticandola, e dimenticarla sarebbe come un tradire la sacra memoria che codesta elementarità porta con sé. Dunque, secondo noi, vista anche, come si diceva altrove, la grande dimestichezza che il Pascoli aveva con le forme poetiche più disperate, sia tradizionali sia contemporanee a lui, e la facilità con cui trattava con codeste forme, sia interpretandole concettualmente sia rendendole in lingua italiana quando poste in essere originalmente in lingue straniere, visto questo, si voleva dire, noi non possiamo se non sostenere che ciò che appare nel costrutto poetico pascoliano – e noi per programma di scrittura ci limitiamo alle *Myricae* – è il frutto di una scelta formale diretta a significare un valore etico – esistenziale attraverso la struttura estetica, un valore che rappresenta appunto una condizione minore, o una condizione minorata, se così si può dire, nella quale prevale la menomazione, l'imperfezione, l'incompiutezza derivanti dalla perdita, e dal lutto. Si tratta di un'esistenza mancante, o mancata, in altre parole, a causa del venir meno delle sorgenti di compiuta felicità, e che si costituisce, secondo noi, nella poetica pascoliana, a paradigma estetico, formale, che si concreta nelle diminuzioni di tono, nelle ripetizioni metriche, nella "musica minore" come la chiama il Pasolini (vedi brano citato più su).

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

che il critico formula nei confronti di parte della sua produzione, con toni sostanzialmente positivi; è interessante il fatto che egli veda nel "particolare" piuttosto che nella "cosa" il valore significativo dell'atto pascoliano, giacché questa precisazione viene a corroborare il nostro pensiero in merito alla così detta "oggettività" dell'espressione poetica pascoliana, che, per noi, non ha valore semantico, o tematico, ma puramente funzionale rispetto ad una allegorizzazione del fatto esistenziale caratterizzato da una privazione, mostrando quella "oggettività" una diffusa desemantizzazione a causa dell'adopramento, come altrove si chiariva, di termini dal significato non immediato, e quindi conducenti ad una alienazione della comunicazione, o della immaginazione creatrici di associazioni mentali e di trascendenze estetiche,[239] mentre il Pasolini attribuisce a codesta espressione, o meglio alla fissazione che essa presenta nell'insistere sul "particolare", proprio una funzione catartica, o purificatrice. Si chiede infatti il critico se non sia forse "tempo forse di ridomandarci in che cosa consista la semplicità pascoliana, non certo nelle "cose" ! Essa è tutta stilistica, e nasce piuttosto nei momenti in cui il Pascoli, rinunciando a molto, si immerge solo in quel particolare nel quale, attraverso un senso estetico di lontananza, è riassunta l'infinità del presente" (67).[240] Il Pasolini propone, da parte sua un esempio di poesia, per dimostrare il suo concetto di "particolare" e dunque di " conclusa semplicità"; riporta la breve lirica *Myricae* dal titolo 'Dall'Argine':

> Posa il meriggio su la prateria
> non ala orma ombra nell'azzurro e verde.

---

[239]L'intento poetico del Pascoli è per noi caratterizzato, dunque, da una sorta di intervento sui moduli espressivi attuato al fine di togliere alla composizione un valore trascendente, un valore purificatore,

[240]Questi concetti di "semplicità", di "particolare", di "poesia dichiaratamente minore dove il poeta parla con conclusa semplicità" (ibid.) confortano in qualche modo la nostra tesi circa una qualificazione dello stile pascoliano in termini di tendenza verso una riduzione del livello di trascendenza, non concordano invece con il nostro pensiero là dove il Pasolini accenna ad un immergersi nel particolare, da parte del Pascoli, come a perdersi in esso, dimenticando il suo "io" esistenziale; noi, infatti, sosteniamo che in tutti momenti della sua composizione – stiamo riferendoci alle *Myricae*, come sappiamo – il Pascoli rifugge da ciò che potrebbe significare trascesi o sublimazione estetica, e, dunque, oblio o perdita di una coscienza esistenziale, o etica, come altrove dicevamo, giacché, secondo quanto pensiamo, e dimostriamo, il valore che il Poeta dà al suo tessuto semantico, alla sua scelta lessicale, alla sua struttura metrico-musicale, è quello funzionale di una rappresentazione stilistico-formale di una condizione "menomata" e dunque non compiuta.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

Un fumo al sole biancica : via via
Fila e si perde.
Ho nell'orecchio un turbinio di squilli,
forse campani di lontana mandra;
e, tra l'azzurro penduli, gli strilli
della calandra. (Nava,1991, 82)

per ritrovarvi, in effetti, "la musica propria delle parole" (67), una "sillabazione distinta ed uguale, davvero semplice nel senso antico del termine" e un "paesaggio delle sillabe" (ibid.). Si tratta di felici intuizioni, che il Pasolini coglie in modo sensibile e intelligente anche se non in sintonia con quanto noi pensiamo.[241] Il critico friulano mette dall'altra parte in evidenza il periodare, la

[241] Ma il nostro giudizio su questa breve composizione è diverso: a noi pare che nel tessuto lessicale di essa vi sia un alternarsi di forme auliche, riferibili ad una dizione poetica elevata, di forme specifiche, e di forme comuni; per le prime si veda ad esempio "meriggio", "su la", "mandra", (variante del più comune mandria) per le seconde "biancica" e "calandra", per le ultime "orecchio", "strilli" e "biancica" ancora (forma più forte di "biancheggia"); questo alternarsi, come abbiamo ripetuto, rappresenta per noi innanzi tutto una riprova di una consapevolezza tecnica elevatissima da parte del Pascoli – cosa d'altra parte dimostrata ampiamente dalle annotazioni che il Nava mette a chiosa dei vari elementi verbali, nel suo prezioso commento (1991) – poi il fatto che ad una tendenza all'immersione catartica, o alla perdita dell'io esistenziale nello "io" estetico, il Pascoli, secondo noi, contrappone una forte presenza verbale che riconduce il tono della composizione al valore di fatto strutturale; vogliamo dire che al lettore non sembra venir concesso dal Poeta di perdersi nel fatto estetico e quindi di giungere a quella trascesi dal particolare all'universale, come postulava il Croce per la "poesia pura", ma gli viene invece, consapevolmente, imposto di sentire il fatto compositivo, il momento della estrinsecazione – per adoperare un termine crociano – per il motivo che abbiamo illustrato più volte, e che costituisce il nucleo del nostro discorso tecnico, vale a dire la volontà che il Pascoli ha di porre la sua poesia come fatto formale allegorico nel quale ha luogo da un lato una tendenza alla elevazione e la catarsi e dall'altro, contestualmente spesso, si attua una diminuzione, una concretizzazione, una materialità che riducono l'elevazione e spezzano il processo catartico. Questo effetto viene conseguito dal Pascoli prima di tutto attraverso quell'allontanamento dall'immediatezza semantica di cui parlavamo più su, vale a dire attraverso un uso di vocaboli che hanno valore significativo non automatico, oppure attraverso l'uso di parole dal valore lessicale concretissimo, troppo concreto rispetto alla normale concezione di valore che si attribuisce alla parola da usare nel contesto poetico. Nel nostro caso, ad esempio, i termini "biancica" e "calandra" si debbono intendere come punti semantici nei quali il discorso estetico si complica e si materializza in una sorta di nodo interpretativo: "biancicare", infatti, che i dizionari riportano come variante letteraria di "biancheggiare", ha un suono più forte di quest'ultimo, e dà un'idea di variante più rude, meno trasparente di questo, anche per la sua minor frequenza, o, per il tono toscano che esso evoca, per una maggior regionalità, o dialettalità, potremmo dire; là dove "calandra" rappresenta un termine non conosciuto dai più; è riportato dai dizionari, ed è illustrato nelle note dei commenti, ma i più non lo conoscono.
Il suono di esso non è neppure scorrevolmente assorbibile nel contesto musicale, che, è vero, in sostanza resta come sospeso nel modulo narrativo – fonico posto in essere dall'ultimo verso, ma non dà la sensazione di una musicalità trasparente; esso, in ultimo, da un lato diviene un termine circostanziale, vale a dire il cui valore semantico si spiega attraverso il contesto significativo nel quale è inserito, dall'altro conferisce un aggravamento di peso nell'effetto sonoro che contribuisce a formare. E anche le varianti "mandra", per "mandria", o il "su la" per "sulla", e perché no anche "un fumo" per "un fil di fumo", a nostro avviso complicano enormemente la "conclusa semplicità" cui il Pasolini si riferisce nel riportare questi versi. La complicano in modo tale da conferire ad essa una non trasparenza, a nostro avviso, contrapposta alla chiarezza

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

sintassi potremmo dire, posta in essere dal discorso poetico pascoliano, rilevandone la linearità, a dimostrazione della "semplicità" di cui apprezza il valore espressivo. Si tratta in effetti di una forma paratattica che costituisce uno degli elementi caratteristici della composizione del poeta delle *Myricae*, nel suo insieme e che contribuisce in grande misura al giudizio critico non positivo di puerilità e di facilità, o semplificazione tematico-stilistica che ritorna costantemente nei confronti di essa.[242] Il Pasolini, nel suo commento al riguardo, fa osservare che " la musica delle parole non si turba in accordi imprecisi, ma rimane intatta in sé stessa, con un tono enunciativo e senza allusioni se non veramente consentite"(68).[243]

---

che vi scopre invece il Pasolini quando osserva che "qui [in 'Dall'argine']c'è un periodare placato in brevi proposizioni chiarissime"(68).

[242]A nostro avviso, anche nel tessuto sintattico che appare così semplificato, in una successione netta di periodi il Pascoli presenta una forma molto più complessa di quanto non appaia in superficie, così come succedeva nel campo lessicale; la complessità nasce, in effetti, dal fatto che nel corso della disposizione sintattica il Pascoli interferisce sovente con interpunzioni che modificano il valore semantico dell'insieme, complicandone la rispondenza significativa, giacché costringono il lettore, o l'ascoltatore ad un lavoro interpretativo che non si origina solamente nella valenza lessicale, ma muove anche dalla indicazione semantica, appunto, che il segno interpuntivo vuol porre in essere. Il Pascoli infatti non segna soltanto le pause maggiori o minori del significato, i cambiamenti di tono e di direzione descrittiva, mediante i punti, le virgole, e i punti e virgole, forme di punteggiatura piuttosto trasparenti, ma segna anche momenti esplicativi, che, come i due punti al verso tre, indicano una volontà espressiva extralessicale e sostitutiva di un valore congiuntivo che non è verbalizzato. Si tratta di un fenomeno stilistico frequente nelle *Myricae*, assai difficile da interpretare nel suo valore, giacché costituisce anch'esso un momento di rottura di quel rapporto tra forma e contenuto che, secondo il concetto crociano tradizionale in senso lato, non deve essere inquinato, o complicato da elementi non immediatamente significativi. I due punti insomma conducono la trama semantica su di un livello significativo che non appartiene alla connessione lessicale e così ne diminuiscono la valenza immaginifica, riducendone il carattere d'immediatezza, riproduttiva o produttiva. Intendiamo dire che nel fatto sintattico pascoliano, accanto ad una preferenza espositiva concretantesi in una disposizione paratattica del discorso, che dunque assume una valenza semplificante e semplificata, si trovano elementi che modificano in qualche modo codesta valenza (semplicità) e ne riducono la trasparenza semantica, come si diceva, producendo un'interferenza, da un lato forse impreziosente, dall'altro diminuente.

[243] La presenza di elementi interpuntivi – qui i due punti, altrove il segno esclamativo o interrogativo, le parentesi, ecc. – pongono in essere, a nostro modo di vedere, nell'ambito della sintassi, quello che aveva luogo nell'ambito del lessico, vale a dire una variante intenzionale posta in atto dal poeta per conferire alla sua composizione un significato metatematico, concorrente a produrre un tono di sminuita poiesi, voluta per legare il fatto estetico al fatto umano personale del compositore, e dunque alla sua sfera interiore, nella quale domina la realtà di una memoria ove la frattura, la incompiutezza interferiscono nel contesto di una felicità giovanile, risultando poi nel testo poetico in una interpolazione stilistica tramite la quale il lettore è messo dinanzi alla negazione, o limitazione estetica che il Pascoli in definitiva vuole rappresentare. A conforto di quanto noi pensiamo, si prenda ad esempio ancora la 'Prefazione' che il Pascoli prepose alle *Myricae* del 1894:

"Ma l'uomo che da quel nero ha oscurata la vita, ti chiama a benedire la vita, che è bella, tutta bella; cioè sarebbe; se noi non la guastassimo a noi e agli altri. Bella sarebbe; anche nel pianto che fosse però rugiada di

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

Alla "chiara solidità delle parole" (69) si riferisce d'altra parte il Pasolini, elencando i termini bronzino, polle, otri, botri, che egli individua nella poesia 'La schilletta di Caprona' appartenente alla raccolta *Canti di Castelvecchio* e trovando in essi una sicurezza, una esattezza che egli accosta peraltro ad una fantasiosità lessicale dalle "risonanze ineffabili" dove

> *la chiara solidità delle parole* trascolora in una musica che è nel verso e non già negli echi imprecisi della frase. E come sicuri ed esatti, in un discorso che fila tra gli accelerandi e i trattenuti del verso, risuonano i nomi fantasiosi degli oggetti : bronzino, botri, polle, otri... C'è un humus verbale, complesso, misterioso, naturalmente; ma distinto e corrente anche nelle risonanze ineffabili (69).

Ora, queste annotazioni rilevano una duplicità di effetto estetico, da un lato esse mettono in evidenza la esattezza, la sicurezza della terminologia, la solidità, quasi la oggettualità del lessico, dall'altro la misteriosità ineffabile che da codesta solidità viene a prodursi.[244] Anche per Pasolini, d'altra parte, ed è molto

---

sereno, non scroscio di tempesta."(Nava,1991,5-6) dalla quale riteniamo di poter desumere che il concetto estetico che dirige il Pascoli si fonda proprio su quel paradosso che egli pone in essere nelle sue composizioni; vale a dire una proposta di felicità trascendente a bellezza nella quale interferisce peraltro il valore discendente, o materiale, della non bellezza, cioè della bellezza che si guasta a causa dell'intervento umano. Noi attribuiamo a questo principio estetico – esistenziale la condotta compositiva del Pascoli; in essa egli dimostra appunto una duplice volontà poetica; da un lato si dispone ad una poeticità assoluta, universalizzante e catartica, una poeticità pura, potremmo dire, dall'altro ne propone una negazione mediante la evidenziazione del testo e la opacizzazione del mezzo, che mettono in rilievo la interferenza dell'io esistente e dunque la non possibilità della catarsi, o dell'oblio del personale come invece la poesia pura dovrebbe provocare. E noi vediamo confermarsi questa impossibilità dell'oblio proprio nelle osservazioni poetiche che lo stesso Pascoli proponeva in quel brano lirico che abbiamo già riportato più su e che contiene, a nostro avviso, il nucleo psicologico di quel fatto stilistico paradossale e imbarazzante, per molti sensi, che viene a concretarsi in una perdita, in una frattura di tono e di livello, e quindi in una sostanziale depoeticizzazione del testo, proprio come aveva rilevato il Croce con osservazioni critiche acute, ma, a nostro avviso, limitate, giacché confinate ad una concezione estetica assolutizzante: la creazione compositiva che viene a prodursi assume un suo valore estetico ed è, secondo noi, proprio codesto valore estetico che è necessario verificare, giacché è in esso che la poesia pascoliana acquista significato singolare.

[244]Noi concordiamo in parte con quanto il Pasolini sostiene, anche perché qui siamo nei *Canti di Castelvecchio*, quindi in un ambito che la nostra tesi non intende esplorare, eppure anche in questo ambito appunto potremmo rilevare che la specificità delle parole, la loro scarsa immediatezza producono un allontanamento estetico piuttosto che un coinvolgimento di natura magico-fantastica, un allontanamento che, in particolare nelle *Myricae*, consegue l'effetto, teniamo a sottolineare, di interrompere il valore trascendente del testo e di renderne extraestetica la funzione, riconducendola a valori verbali la cui significazione è opacizzata o resa difficoltosa. Si tratta, secondo noi dunque, di un atto di volontà compositiva, da parte del Pascoli, che tende a ridurre il grado espressivo e quindi ad abbassare il tono della composizione per giungere ad una allegorizzazione del non poetico esistenziale (vedi più su).

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

interessante rilevarlo ai fini della nostra tesi, avviene nella poesia del Pascoli, in ispecie delle *Myricae*, attraverso la poeticizzazione del "particolare", una riduzione, una miniaturizzazione del contesto, che però il critico friulano non vede, come facciamo noi, come un valore rappresentativo del venir meno, del guastarsi, del frantumarsi, un valore che noi riconosciamo come funzionale meta – tematico, e pervasivamente estetico, e quindi interferente e volutamente alienante, ma vede piuttosto come punto di concentrazione di "una pura penetrazione estetica nell'infinito" (70). Ci pare opportuno riportare il brano pasoliniano, per avere un'idea precisa di quello che il critico vuol dire (ibidem):

> E' infatti alle *Myricae* e ai *Canti* che si riferisce soprattutto questo mio discorso sul "particolare" sulla poesia "minore"[...] Sarebbe assurdo, direi antistorico dare alla parola "minore" riferita a questa poesia un senso negativo [...]Non è minore nel senso di idillica o secondaria la produzione più veramente pascoliana del Pascoli che solo noi posteri cominciamo ad essere in grado di riconoscere, e la riconosciamo in quei momenti delle *Myricae* e dei *Canti*, in cui, ripeto, è esteticamente cosciente dei propri limiti e *riduce attraverso l'occasione fantastica di un oggetto e di un'umile vicenda, un'infinità di pensieri, e una pura penetrazione estetica dell'infinito.*(70).

Noi troviamo alcune contraddizioni, peraltro, in queste osservazioni, giacché attraverso di esse emerge da un lato un poeta che, consapevole dei propri limiti estetici riduce la sua visione al "particolare", cioè ad un oggetto, ad una "umile vicenda", dall'altro un poeta che assurge ad "una pura penetrazione estetica dell'infinito"; si può arguire che queste contraddizioni rappresentano in sostanza il nucleo di quella perplessità, quel turbamento che la lirica pascoliana ha prodotto e produce nel fruitore, e che quindi vengono in realtà a costituire quella stessa base critica che noi medesimi abbiamo preso come punto di partenza per dare corso alla nostra elaborazione teorica, tuttavia si deve concludere che gli esiti critici cui il Pasolini perviene non sono quelli nostri, giacché per lui, diversamente da ciò che avviene per noi, nella poesia pascoliana si attua una

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

ricerca di momenti di catarsi, o purificazione dell'io, come vedevamo;[245] per il Pasolini esiste invece una sorta di esteticizzazione del contenuto e della forma che proviene dall'effetto stesso che la definizione spaziale del componimento produce, una esteticizzazione che peraltro ha un esito amplificato nel senso della profondità, come ci pare di capire da queste sue parole, che egli aggiunge parenteticamente alle osservazioni che avevamo riportato più su e con le quali ci fa osservare che "come è assurdo per esempio accusare le piccole dimensioni delle nature morte o dei paesaggi della pittura contemporanea, mettiamo di un Carrà, dove una così fonda e intensa esperienza pittorica, cosciente della sua rinuncia, riduce ad un piccola tela accesa di sottintesi un vasto sentimento di inquietudine umana" (70).

---

[245]Per noi questi momenti sono invece volutamente interrotti, o frantumati, allorché nascenti ad opera dello stesso poeta, che in essi vede il pericolo di una catarsi, in cui si possa venir a verificare l'oblio e quindi una sorta di 'perdita della perdita', se ci si consente l'espressione, con la quale d'altra parte vogliamo significare il venir meno di un ricordo doloroso sì, ma significativo per la sua presenza, per la sua permanenza e dunque per la sua effettiva azione di reviviscenza del lutto e della mancanza. Vi è in realtà nella lirica pascoliana una riduzione consapevole del tono e del contenuto semantico, cui il Pasolini non vuole attribuire un senso negativo, come vedevamo; si potrebbe tuttavia sostenere che l'effetto che codesta riduzione consegue si può certamente ricondurre ad una diminuzione di grandezza, di magnitudine, vale a dire ad un procedimento estetico che, come notava Aristotele, nella *Poetica* e come avverte il Croce nei suoi giudizi estetici, fa perdere alla espressione artistica la misura necessaria per essere sentita come bella; la bellezza infatti avrebbe bisogno di grandezza tale da poter produrre in colui che ne fruisce un senso di armonia e di proporzione, mentre nel caso del Pascoli avremmo la sproporzione, come il Croce in effetti notava, se vogliamo, di un eccedere nel semplice, nel particolare, come indica il Pasolini, e dunque avremmo una anti – estetica disarmonia, da un lato forzata dalla mancanza di equilibrio tra le grandezze delle parti, e dall'altra dalla generale miniaturizzazione dell'insieme. Noi siamo sostanzialmente d'accordo con le osservazioni che mettono in evidenza una caratteristica formale riconducibile alla grandezza, alla misura del prodotto pascoliano, visto che noi insistiamo sul concetto che il Pascoli appunto volle intenzionalmente 'ridurre', diminuire le sue composizioni, per ottenere, come dicevamo, un valore rappresentativo, proprio attraverso codesta riduzione, di una condizione esistenziale caratterizzata proprio dalla non perfezione, dal venir meno, dalla frattura, dalla riduzione essa stessa. Si tratta dunque di una sosta di negazione del bello assoluto cui il Pascoli non vuole attribuire un valore concreto – si ricordi quel suo 'la vita è bella, tutta bella; o almeno lo sarebbe...' (vedi più su) – e pertanto istituisce, secondo noi, un rapporto che chiameremmo allegorico, tra la sua espressione e la sua sensazione preestetica, vale a dire la sua condizione esistenziale. Tutto ciò tuttavia, come si può facilmente osservare, crea una difficoltà nella formulazione di un giudizio estetico sulla composizione pascoliana, la quale viene a perdere, secondo quanto pensiamo noi, e secondo quanto, per altri versi, viene considerato da molti altri, qualcosa, se non tutto, della poeticità ideale che tradizionalmente si vuol ricercare nel testo lirico, e pertanto dovrebbe esteticamente risultare in un prodotto 'minore', o menomato appunto. Ora, come dicevamo nelle note introduttive, è necessario recuperare criticamente questa riduzione estetica ad una funzione, sempre estetica, che ne giustifichi la validità complessiva, giacché, come abbiamo ricordato ripetutamente, la poesia pascoliana, nonostante la critica negativa e la lettura infastidita, da parte di molti, conserva una qualità sua propria nel corso del tempo affermandosi e confermandosi per motivi che sono stati individuati nei più disparati modi e che sovente sono stati visti come incomprensibili; per noi, ed è questo il nucleo della nostra

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

Ritorna qui, ci sembra, il concetto ricorrente della evocatività della poesia del Pascoli. un concetto che noi non condividiamo appieno, giacché per noi il valore che si produce nell'uso pascoliano di forme alienanti o specifiche, di strutture riducenti o desemantizzanti, desublimanti, perfino banali, non vuole giungere ad una "fissazione" dell'interiore in elementi formali che toccano l'ineffabile per la loro singolarità, o la loro estraneità perfino, rispetto ad un contesto poetico che il lettore, o il critico vorrebbero percorresse strade ben diverse, il valore, dicevamo, va ricondotto alla funzione che quelle forme hanno, appunto, di spezzare il percorso sublimatorio della composizione per farle assumere invece la valenza rappresentativa, allegorica di un percorso al contrario materializzante e antilirico, un percorso affine a quello che la esistenza del poeta ha posto in essere attraverso vicende in cui la felicità si è guastata in modo irrevocabile.[246]

Il Pasolini tende a trovare, come abbiamo visto, una sorta di richiamo all'infinità nella riduzione pascoliana al particolare, al semplice all'umile, un'infinità che rappresenta per lui una "penetrazione estetica dell'infinito".[247]

---

tesi, esiste un valore rappresentativo meta tematico, che si è spesso illustrato e che elaboreremo meglio in un successivo capitolo, per altri, come per Pasolini in questo caso.

[246] Si noti bene che nello sviluppare la nostra tesi, noi siamo partiti dal presupposto, confermato d'altra parte da non pochi spunti biografici relativi al poeta, che ciò che si produsse nella sua prima giovinezza, vale a dire la perdita drammatica del padre, incise su di lui adulto infondendogli una incapacità fisiologica di godere della felicità, o perfino di concepirla, giacché, secondo noi, egli sentiva come eticamente non concreto , o immorale perfino, il perdersi nella totalità del non ricordo, vale a dire della dimenticanza del misfatto subito, immorale perché avrebbe significato la cancellazione interiore di un doveroso tributo, che lui , figlio, si sentiva obbligato a dare al padre ucciso da un'incognita forza umana, nella quale il Pascoli vedeva la forza del male che spezzava, frantumava il bene, vale a dire, nel senso proprio della vita del Pascoli, il simbolo dell'affetto che quel padre rappresentava per i suoi cari. In questo senso si sovvengono le parole che lo stesso Pascoli premise alla raccolta delle *Myricae* nella edizione del 1894 :

"Uomo che leggi, furono uomini che apersero quella tomba. E in quella fini tutta una fiorente famiglia [...] gli uomini amarono più le tenebre che la luce e più il male altrui che il proprio bene"(Nava,1991,5).

Il concetto del 'fiore reciso' è forse proprio quello che meglio illustra il valore simbolico dell'esistenza in Pascoli, a nostro avviso, giacché rappresenta giovinezza e bellezza spezzate irreparabilmente; così, in effetti si giustificano le *Myricae*.

[247] Per noi invece quella riduzione vuole produrre il senso proprio dell'impossibilità di codesta penetrazione giacché essa riduzione rappresenta, a nostro avviso, appunto, la materialità, la concretezza della verità, quella irrevocabile per intenderci, e dunque il paradigma della recisione, e dunque della perdita.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

Riprendendo, infine, il discorso pasoliniano dell'*Antologia*(1993), ci interessa molto notare che nelle poche pagine critiche successive all'introduzione, l'autore offre alcuni chiarimenti esegetici nel corso dei quali elabora la sua valutazione dello stile pascoliano nelle *Myricae* che giudica sostanzialmente negativo, se non là dove appunto emerge quel "particolare" che lui, come vedevamo più su, considera come caratterizzante rispetto ad una poeticità nella quale ha luogo una "concentrazione in un episodio o figura, o paesaggio marginale di un'immensa e centrale capacità di sentire l'infinito"(81).

Ci interessa quel giudizio negativo, giacché da esso emerge il concetto di "errore", in cui il Pascoli sarebbe incorso e che caratterizzerebbe tutta la sua produzione poetica ad eccezione naturalmente dei momenti in cui prevale il "particolare", un concetto che, come sappiamo, ricalca la sostanza critica delle osservazioni crociane proposte nel lontano 1907, e di altri studiosi che si sono comunque conformati ad esse, influenzati da esse oppure indipendentemente. Il Pasolini è esplicito nell'osservare che "gli errori delle *Myricae*, privi di sbocchi, appaiono a prima vista: l'affabile discorso neoclassico di certo Carducci, il frizzante umanesimo di Severino, il cattivo gusto di certo Pascoli romanzo, alcuni metri"(79). Ritornano dunque il "cattivo gusto", la gratuità delle immagini, la "poesia minore", in senso negativo, vale a dire vista come espressione poetica "immiserita da un vocabolario minuto" (79).[248]

Il Pasolini salva per altro la poesia pascoliana là dove in essa "il "particolare" delle *Myricae* appare nella sua funzione poetica, in quelle liriche, già quasi tutte rilevate dalla critica migliore, dove il gioco alla Ferrari e la biografia, cedono il posto ad una calma contemplazione delle proprie impressioni sul mondo esteriore"(81). Per il Pasolini il "vero" Pascoli è per l'appunto, come già si diceva, nel "particolare" inteso "come concentrazione in un episodio o figura o

[248] Ai fini della elaborazione della nostra tesi queste annotazioni negative rappresentano un punto di riferimento fondamentale, come abbiamo sovente ricordato, giacché nostro intento è appunto il riportare proprio ciò che gran parte della critica ha giudicato come negativo ad una valutazione positiva, vale a dire giungere ad una giustificazione poetica di codesto negativo vedendone la funzionalità allegorica cioè il significato metastilistico e metatematico inteso a rappresentare la realtà nella sua impoetica antiliricità, nella sua negazione della bellezza, o meglio nella sua bellezza guasta, come si elaborava più su.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

paesaggio marginale di un'immensa e centrale capacità di sentire l'infinito"(ibid.), nel quale cioè il poeta viene come a distaccarsi dal mondo e a costituire un momento brevissimo di sospensione dal fluire disordinato delle sensazioni concrete. Per noi tuttavia questa sospensione deve essere vista come distacco sì, ma non dal fluire delle cose umane, piuttosto dal discorso poetico tradizionale,quello che tende ad una elevazione formale, ad un tono sublimante, ad una trasparenza assoluta del mezzo, vogliamo dire; a nostro avviso infatti nel "particolare" che il Pasolini descrive il Pascoli ha concentrato una sorta di opacità del mezzo linguistico, confermata [anche] dall'uso di quei termini moderni, specifici, rari, arcaici o geograficamente limitati, di forme sintattiche paratattiche ed ellittiche insieme, di strutture metriche in cui ricorrono rime semplificanti.[249]

Così noi spieghiamo la presenza dei cosiddetti "errori", come anche il Pasolini li chiama— vedi tra l'altro la citazione riportata più su: "Gli errori delle *Myricae*", oppure le parole successive: "Malgrado vari scadimenti, le *Myricae* restano..."(82). [250] Le conclusioni pasoliniane che evidenziano "la distinzione nel Pascoli di due linguaggi, e l'interpretazione catartica del "particolare" inteso in un suo senso forse ancora colto." (107) non possono dunque conformarsi alla nostra tesi: per il Pasolini infatti il Pascoli cerca un suo linguaggio tra i due che lo influenzano— il classico e il romanzo— e trova nei momenti felici "una lingua, che fosse un'altra, il più possibile vicina a quella di Adamo" (108). là dove per noi la lingua pascoliana costituisce un emblema della natura antipoetica del vivere

---

[249] Si tratta di una opacizzazione mediante la quale il Pascoli interrompe il corso di una poeticizzazione del reale, consequenziale ad una tendenza, diretta al superamento dell'io, per riportare codesta poeticizzazione ad un livello di realtà palpabile, sensibile, nel quale la forma emerge per assumere il compito di segnale di un valore extrapoetico, esistenziale.

[250] Per noi infatti quello che la critica ha sovente, ma non coerentemente considerato in modo negativo è da vedersi come espressione di una poetica del Pascoli, secondo la quale egli ha dato alle sue composizioni una forma e uno stile particolari non tanto per comunicare attraverso di essi un significato tematico quanto per rappresentare un valore riconducentesi alla sua condizione interiore.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

proprio attraverso la riduzione dei toni, la banalizzazione delle tematiche, la puerilizzazione dei ritmi. [251]

Ci piace riportare anche le concise osservazioni che **Claudio Marazzini** (1994) propone in merito al linguaggio pascoliano giacché esse confermano sempre più da un lato il fatto che lo "stile" del poeta di San Mauro non è più visto come risultante da una imperfezione, da una incapacità compositiva, o poetica come la critica crociana aveva affermato, dall'altro il fatto che le forme caratterizzanti la sua poesia formano appunto uno stile particolare sì del Pascoli, ma in sostanza uno stile voluto dal compositore e quindi riconducibile ad una sua poetica. Ci interessano queste annotazioni perché testimoniano un'evoluzione della critica pascoliana nel senso indicato dal Contini, vale a dire verso l'interpretazione del linguaggio pascoliano, con tutte le sue varianti, alla stregua di una proto–sperimentazione nell'ambito di un moto innovativo che avrebbe caratterizzato tutta la poesia del Novecento.[252] Per il Marazzini dunque si tratta di arditezze e innovazioni riconosciute al Pascoli, diremmo noi, dopo lunghissimo tempo, e analizzate con occhio diverso da quello censorio dei crociani; ci interessa in tal senso notare il rilievo che assai concisamente il Marazzini dà alla "notevole la precisione botanica e ornitologica di Pascoli, rispetto alla tradizionale disinvoltura della poesia italiana, che, come accade in Leopardi, faceva irrealisticamente fiorire le rose e le viole nella medesima stagione"

---

[251] Il Pascoli vuol, in tal senso, fornire una sorta di percorso stilistico che scuote il lettore per la sua disarmonia intrinseca, per l'incompiutezza, per la frammentarietà sostanziale che esso dimostra, e lo scuote sensibilizzandolo nei confronti di una realtà subliminale, come dicevamo altrove, che produce, a nostro avviso una consapevolezza della realtà vera, quella che dominava l'animo stesso del poeta, vale a dire la realtà della non poeticità, o della non bellezza dell'esistere concreto.

[252] Per noi, tuttavia, lo ricordiamo, l'innovazione pascoliana non scaturì tanto da un desiderio di fare del nuovo, di modificare un sistema espressivo tradizionale— anche se alcune annotazioni teoriche dello stesso Pascoli (nel *Fanciullino* ad es.) potrebbero indurci a pensare diversamente— quanto piuttosto dall'intento di imprimere alla forma espressiva un valore rappresentativo da individuarsi nella rottura del moto ascendente verso il sublime, e concretamente attuato nell'uso di forme lessicali che richiamano "oggetti comuni e quotidiani" (383) e di un ".periodare franto, un inserimento di domande, esclamazioni, risposte brevi, e più in generale l'uso di pause, frangimenti sintattici, elementi che possono a volte ricordare il 'parlato'"(ibid.).

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

(383).[253] Ci interessa, proprio ai fini della conferma della nostra posizione concettuale, notare come il Marazzini faccia d'altra parte riferimento ad una variazione stilistica che avrebbe luogo nel Pascoli, là dove egli nella sua poesia passa dal linguaggio letterario nobile a quello quotidiano [ibidem]:

> Una lettura più ampia avrebbe messo in luce come questa materia [il dialettismo italo–americano] coesista con un linguaggio letterario nobile, tuttavia pronto a *scendere verso oggetti comuni e quotidiani*, menzionati con precisione (così come ad esempio, le parti del telaio: 'E tendeva col subbio e col subbiello/ altro filo. La bimba, lì, da un canto,/ mettea nello spoletto altro cannello')(ibid.).

Il rilievo in cui il Marazzini pone questa "discesa", diremmo, tematico-stilistica attuata dal Pascoli ci interessa molto, come si diceva, giacché, anche se non riferita propriamente alle *Myricae,* vale a dire la raccolta di composizioni su cui si accentra la nostra tesi, si può ricondurre a queste visto che anche qui il fatto stilistico pascoliano presenta appunto variazioni di tono, come abbiamo già avuto occasione di notare, che richiamano questo esempio proposto dal Marazzini, anche se prevalentemente articolato sulla oscillazione tra sublimazione lirica e desublimazione, vale a dire tra momenti di idealizzazione del sentimento e momenti di materializzazione, di banalizzazione di esso.[254] Questo capitolo

---

[253] Per noi questa "precisione" innovativa, non idealizzatrice dell'immagine costituisce, peraltro, come abbiamo osservato già ripetutamente, un fatto formale più complesso di quanto non risulti dalle elaborazioni critiche anche le più accreditate: si tratta per noi infatti di una precisione che tende non a definire l'oggetto nella sua individualità, o nella sua concretezza, come anche sembra voler sottintendere il Marazzini, ma piuttosto a impedire lo scorrere semantico verso la coincidenza tra forma e contenuto, giacché i termini che il poeta adopera non sono, come già osservammo, nella gran parte dei casi di immediata comprensione referenziale, e quindi rappresentano, in sostanza, un mero suono la cui interpretazione si affida ad un valore contestuale. Si tratta per noi, dunque, come anche per il Beccaria e il Contini per altri versi, di una desemanticizzazione che tende ad una significazione meta–tematica non coincidente con quell'oggettualità realistica cui anche il Marazzini sembra voler alludere, ma tendente piuttosto ad una presentazione, ad una ostensione della forma per conseguire il fine di porre in essere un rapporto evidente tra l'io compositore e l'io poetico, o poetizzante.

[254] Nelle *Myricae*, come esamineremo meglio in seguito, il valore semantico e tematico viene, a nostro avviso deliricizzato per costituire una dimensione ultra poetica della composizione, una sorta di depoeticizzazione, rappresentativa di quella componente distruttiva che il Pascoli stesso individuava nel vivere associato. Questa deliricizzazione, nelle *Myricae* appunto, ci sembra attuarsi nella discesa di tono operata attraverso il linguaggio riferito al cotidiano, al semplice, al materiale, non tanto allo specifico e raro, che non vi è assente ma che si configura più marcatamente nelle successive raccolte; per noi, d'altra parte, questi cambiamenti non rappresentano un valore puramente formale, quindi estetico, per usare un termine forse vago ma largamente

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

aveva preso le mosse dalla constatazione della presenza di un "problema Pascoli" che sorgeva in particolare dalle osservazioni dei critici, disparate e diversificate spesso in un apprezzamento senza condizioni o in una condanna senza appelli, nonché dalle stesse impressioni discordanti che anche il lettore riceve in concreto dalla lettura delle liriche pascoliane, e più che altro da quel senso di perplessità che accomuna il giudizio dei fruitori della poesia del poeta delle *Myricae*, una perplessità che fu evidenziata dal Croce e che, come abbiamo visto, quasi tutti coloro che hanno intrapreso l'analisi di codesto poeta hanno in un modo o in un altro condiviso, e hanno cercato di spiegare trovando soluzioni più o meno convincenti.

Il problema e la perplessità, strettamente connessi, come si può comprendere, nascono in effetti dal fatto che tutti gli studiosi, e i lettori riflessivi, hanno rilevato nella poesia del P.una alternanza di toni, una variazione di codici linguistici, una contraddittoria presenza di stili diversi, un uso lessicale che muove da livelli distanti tra loro, una struttura sintattica franta, un ritmo che contrasta spesso con la materia, una materialità che contrasta con la poeticità, insomma una coesistenza, per dirla nel modo tradizionale, impostato dal Croce ma condiviso da tanti altri, anche non crociani, di poesia e non poesia; si tratta di una coesistenza che molti critici vicino a noi hanno visto in modo positivo, superando il giudizio estetico, vale a dire di gusto, cui il Croce si rifaceva per emettere il suo verdetto di assoluzione o di condanna. Il Contini, il Beccaria in primo luogo e altri, tra cui a suo modo il Pasolini ad es., studiosi di cui abbiamo già riportato i commenti che ci interessavano, nel quadro della nostra tesi, hanno ritenuto in tal senso di ravvisare un particolare uso del linguaggio da parte del Pascoli, un uso

---

significativo, ma un valore esistenziale vale a dire dimostrano una volontà compositiva tesa a dar rilievo ad una consapevolezza dell'io creatore nei confronti di una impossibilità di una catarsi letteraria.
E dunque avviene, a nostro avviso, nella banalizzazione del tono, del tema, della forma che si attua nella poesia pascoliana, una sorta di banalizzazione del bello,e quindi una specie di allegorizzazione della sua distruzione, o della sua distruttibilità, se vogliamo. Il Pascoli insomma, innova sì, come vuole il Marazzini, ma nel senso storico, vale a dire in una prospettiva novecentesca e a posteriori, giacché si pone egli stesso come poeta che contraddice alla tradizione, ma a nostro avviso egli vi contraddisse non per dar corso ad una rottura del linguaggio ma per dare testimonianza di una rottura intrinseca al vivere, quindi di una frattura, di una frammentazione, di una disarmonia esistenziale.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

inteso a significare un rapporto particolare del poeta con la realtà e quindi a costituire in ultimo una sorta di super-poetica, meta–semantica e meta–stilistica, una super-poetica che non appariva al Croce e ai crociani, giacché, pensiamo noi, impostata su di un concetto di poesia in fieri, che si pone, positiva, potremmo dire, e non impositiva o modellata o da modellare secondo schemi di gusto o intellettuali ideali, preconcetti, o prefigurati.[255]

Quello che ci interessa in **Giacomo Debenedetti** (1994) è innanzitutto il fatto che egli enuclea in modo organico la cosiddetta "problematicità" della poesia pascoliana, che sin da principio egli vede come derivante dall'aspetto insicuro, maldestro di questa poesia appunto, in tal senso sussumendo in pieno le valutazioni crociane, e offrendo d'altra parte a noi conferma delle premesse critiche da cui prendiamo le mosse; se le nostre spiegazioni tuttavia si dirigono verso una impostazione poetica, una poetica del "bathos", della diminuzione di tono, come si diceva, che spinge l'autore a non dare corso alla composizione sublimante o universalizzante per il motivo che noi riteniamo consistere nel desiderio di non costruire poesie che possano far dimenticare il reale, vale a dire, il senso della perdita, la concretezza dell'assenza, la non poesia dell'evento attuantesi, se noi, dicevamo, impostiamo la nostra tesi su queste linee, il Debenedetti vuol percorrere altra strada, come quella di vedere le origini della problematicità del P. in una sorta di ricerca di giustificazione, di una ragione da parte del poeta della sua istintiva musicalità per cui "tutti i tentennamenti, i labirintici tentativi, gli errori, magari, di G.P. si potrebbero spiegare come una

---

[255] La nostra tesi, come abbiamo avuto l'occasione di chiarire in più punti, proporrà la soluzione al problema–perplessità sostenendo che il P. fu estremamente consapevole di ciò che stava facendo con la poesia e che nelle *Myricae* egli volle rappresentare non tanto gli elementi di una tematica specifica quanto piuttosto il paradigma di una poeticità che si spezza di una forma che tende verso la sua stessa involuzione e che cade nel banale, nel materiale, rappresentando attraverso questa 'caduta', il venir meno della felicità, il rompersi esistenziale dell'armonia, il frantumarsi della sublimazione. Per noi dunque esiste una componente di 'non poesia' nella espressione pascoliana, una componente che assume un valore funzionale e non è un fattore di debolezza d'ispirazione o un 'errore' compositivo, come tanti affermano, è invece un segnale di abbattimento, abbassamento di tono, di livello, non per rendere umile il tema, si badi bene, ma per rendere umile la poesia o la poeticità, slegandola dal valore trascendente che essa potrebbe assumere se non venisse controllata dall'io esistenziale del suo autore.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

strenua e maldestra e poco illuminata avventura alla ricerca di quella ragione"(17).

Ritorna nel Debenedetti il concetto di "errore" nella poesia pascoliana, e noi vogliamo ancora una volta rilevare come questo concetto sia in sostanza un paradosso critico, giacché esso costituisce un giudizio di non conformità ad un ideale poetico e quindi di condanna estetica tale che dovrebbe condurre ad un rifiuto della poesia che di codesto errore è portatrice, e dunque ad una negazione della validità di essa, nel tempo, e col tempo, e invece, come sappiamo, essa rimane nel tempo e con il tempo anzi acquista valori sempre più accattivanti e convincenti. [256] All'inquadramento della natura di codesta deviazione si dedica dunque anche il Debenedetti, come rilevavamo, ed in tal senso le sue osservazioni possono risultare molto interessanti nell'ambito dell'elaborazione della nostra tesi, anche se, e questo ci sembra ovvio, gli esiti del suo commento si discostano assai da quelli derivanti dal nostro pensiero. Il Debenedetti analizza numerose liriche, in particolare delle *Myricae* per ritrovarvi quelle incompiutezze, quelle banalità che anche altri avevano trovato, citando spesso il Croce come punto di riferimento, se non come guida critica. Per lui l'esigutà dei temi, il difettoso senso della realtà, la cattiva impostazione formale rivelano una personalità poetica caratterizzata da una "consapevolezza confusa"(75) ed è a questa caratteristica che egli si riconduce per individuare una sua giustificazione agli errori in cui per lui la poesia del Pascoli cade nella maggior parte dei casi.[257]

Il Debenedetti sfrutterà proprio quel concetto per trovare poi una soluzione o, meglio, una spiegazione, a quella che lui individuava come la distonia di fondo della poesia pascoliana, cioè l'antitesi tra "frattura" (92,93,97) e

---

[256] Proprio questo assurdo, in effetti, ci ha d'altra parte, mossi a verificare appunto la natura di codesto 'errore', che ci deve essere, se tanti o quasi tutti coloro che hanno preso contatto con il Pascoli lo hanno messo in evidenza, ma deve essere, a nostro avviso, qualcosa di particolare, qualcosa che, sempre per assurdo, deriva non da una subita deviazione dalla poetica per difetto, ma piuttosto da una forma di poetica applicata.

[257] Per noi questo concetto di "consapevolezza confusa", come sappiamo, non suona corretto giacché riteniamo al contrario che il Pascoli, nel dar corpo alle sue composizioni, movesse da presupposti emotivi estremamente riflessivi e coscienti, vale a dire avesse ben chiaro in mente che cosa voleva ottenere tramite il mezzo poetico per il quale era istintivamente disposto.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

"antiframmentismo"(106), che costituisce per lui la "contraddizione" strutturale e temperamentale cui il poeta soggiace nel corso della sua attività compositiva.[258] Per il Debenedetti in sostanza le poesie del Pascoli che egli esemplifica e analizza, presentano intrinseci "difetti", come già si diceva, che provocano la perplessità così spesso messa in evidenza, e che conducono ad effetti spesso non facilmente spiegabili:

> Per noi, nel più alto conseguimento raggiunto finora dal Pascoli, rimangono assodati, al punto in cui siamo, quella *spezzatura di forme sintattiche*, quel movimento ritmico contrastato e come contraddetto dall'interno: e dobbiamo renderci conto dei valori positivi e nuovi tanto di visione quanto di musica, ch'essi riescono a generare: li abbiamo sentiti, esteticamente subiti, abbiamo cercato di identificarne i mezzi; *ma una spiegazione degli effetti non l'abbiamo ancora data*, posto che di questi fenomeni artistici si possa dare una vera spiegazione, e non solo una descrizione più o meno particolareggiata (95).

Il Debenedetti troverà in effetti una sua spiegazione, al fenomeno artistico peculiare al Pascoli e sarà, come vedremo, una spiegazione fondata sulla considerazione che il poeta avverte una urgenza a "rompere" i ritmi, la sintassi, le frasi, e allo stesso tempo avverte una altrettanto forte spinta ad unificare, ad armonizzare, per la qual cosa nell'esito poetico che egli consegue si manifestano le "contraddizioni" che noi percepiamo e dunque le perplessità che ne susseguono. Il Debenedetti in realtà sviluppa, e per noi è molto interessante, proprio quel concetto di "frattura" di "scrittura spezzata" che rappresenta per la nostra tesi uno dei punti fondamentali, inquantochè costituisce per noi la manifestazione formale di un intervento che il P. attua sul discorso poetico per ridurre il valore lirico e per allegorizzare, mediante questa riduzione, l'evento

---

[258] Ci interessa in questo senso proprio la ricerca che il Debenedetti elabora per trovare la natura della contraddizione, giacché anche noi ci muoviamo intellettualmente spinti dal desiderio di dare giustificazione alla presenza di elementi discordanti nel prodotto poetico pascoliano, e in particolare alla presenza di una ricorrente banalizzazione dei toni, e di una concomitante frattura, o frantumazione del tessuto poetico

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

esistenziale dominante la sua psiche, vale a dire, la perdita, e la caduta nella mancanza.[259]

Tuttavia, come già osservavamo, il Debenedetti è da apprezzarsi nel suo spirito critico perché non solo individua la presenza delle contraddizioni che la poesia del Pascoli contiene ma anche suggerisce una ragione di codeste contraddizioni, purtroppo non superando mai, a nostro avviso, quella che è una dimensione stilistico tematica. [260] Il Debenedetti intuisce nel Pascoli un carattere psicologico che abbiamo già visto elaborare da altri prima di lui,[261] e che noi stessi pensiamo di non negare, da un lato ma dall'altro pensiamo di vedere come una concretizzazione volontaria posta in essere dal Pascoli per dare una caratteristica alla sua poesia, come anche alcune note biografiche sembrano voler suggerire qualora siano interpretate nel loro significato ipertestuale, cioè come rapporto di consapevolezza del poeta nei confronti della sua psiche e della sua poesia. Il Debenedetti si accosta nella sua proposta di spiegazione alla "contraddizione" pascoliana, — quella "contraddizione" che costituisce poi il nucleo, per gradi di avvicinamento critico ovviamente, di quello che noi stessi abbiamo definito come il "problema Pascoli", con tratti concettuali non troppo dissimili da quelli che l'impostazione pasoliniana in primo luogo (vedi più su i due linguaggi che il Pasolini propone) e continiana per altri versi (vedi i registri o codici linguistici, come varianti) — suggerendo la presenza di una doppia natura

---

[259] Se per noi esiste dunque un motivo estetico per giustificare, quella che altrove, e anche qui nel Debenedetti, viene chiamata "banalizzazione", o impicciolimento della poeticità, per il critico che esaminiamo appunto questa banalizzazione non risulta da una volontà estetica positiva ma piuttosto da una tendenza del Pascoli al "microcosmo" (122), a un "fare propriamente impressionistico" (128) che egli subisce, essendo la sua stessa natura portata a scindere, a ridurre, oppure a notare il particolare.

[260] Là dove per noi il valore da attribuire alla "contraddizione" è, come dicevamo, meta stilistico e meta tematico giacché è da ritrovarsi proprio nel fatto che l'atto estetico del Pascoli interviene a modificare l'atto poetico che, secondo noi, egli manipola al fine di ridurre il valore sublimante, o valore puro, catartizzante e trascendente, per conferire ad esso una qualità discendente, una dimensione materiale, ricca di prosaicizzante tensione verso il sublime e di poetica tendenza al materiale.

[261] E che noi stessi pensiamo di non negare, da un lato ma dall'altro pensiamo di vedere come una concretizzazione volontaria posta in essere dal Pascoli per dare una caratteristica alla sua poesia, come anche alcune note biografiche sembrano voler suggerire qualora siano interpretate nel loro significato ipertestuale, cioè come rapporto di consapevolezza del poeta nei confronti della sua psiche e della sua poesia.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

intrinseca all'uomo Pascoli e di un doppio stile nella estrinsecazione poetica di lui:

> E insomma, l'antiframmentismo perfino a volte caparbio, o troppo ingegnoso, o troppo arguto, che si sovrappone a quel *vedere e sentire per frammenti* [...] troviamo una doppia natura, o un doppio stile del P.: che sono poi la sorgente, o l'effetto della contraddizione che stiamo constatando; *dell'antitesi, ripetiamo, tra scrittura frammentata e bisogno, quasi classico, di chiudere*, di fare l'arco, di ottenere, o di illudere, una continuità (107).[262]

---

[262] Come si vede il procedimento che, secondo il Debenedetti, avrebbe luogo nella poesia del P. sarebbe proprio il contrario di quello che noi ipotizziamo, vale a dire quello per il quale il poeta desideroso di non liricizzare la sua estrinsecazione, per non cadere nell'oblio che la poesia pura tende a provocare nella psiche, riduce il momento lirico ad una forma ricca di contrasti, di fratture, di difficoltà semantico –stilistiche, oppure di ipersemplificazioni ritmiche, presentando pertanto all'orecchio dell'ascoltatore un prodotto estetico contraddittorio indicativo per noi non di una personalità contraddittoria ma di una volontà estetica che incide sul momento intuitivo per dare alla forma poetica un valore allegorico, abbiamo già adoperato questo termine, vale a dire rappresentativo della non possibilità del lirico nel contesto esistenziale.
La poesia pascoliana diviene in questo modo, a nostro avviso, esistenziale, giacché si pone come forma che ha un significato riconducibile non, si badi, ad un valore tematico, ma ad un valore compositivo, ad una funzione meta tematica, dunque, per la quale, non lo stato d'animo del poeta viene a rivelarsi ma piuttosto la significazione di un suo modo di interpretare la natura del mondo. Quindi per noi la presenza di forme 'bathiche' o di discese stilistiche o di variazioni discordanti, etc. deriva da un programma di interventi voluti dal P. per ridurre la forma e dunque il discorso poetico al fine di poterlo assimilare al processo di distruzione che la realtà subisce ad opera di coloro che 'amano il male' e quindi guastano il bello, o la bellezza. Per inciso, ci poniamo qui la domanda, per certi versi assai importante, circa il fatto se esteticamente si può dire che nel conferire da parte del P. un valore, diciamo così, aggiunto alla sua composizione non si venga anche a creare un valore poetico aggiuntivo in codesta composizione. Crediamo che questo argomento sia da sviluppare in modo approfondito allorché ci dedicheremo alla elaborazione della nostra tesi , comunque, sempre in via incidentale possiamo ricordare quanto già dicevamo nel Capitolo in cui parlavamo della critica crociana nei confronti del fatto poetico pascoliano, vale a dire che la produzione del P. — noi ci limitiamo alle *Myricae* — pone in essere anche una poetica, dunque un sistema espressivo, per il quale si viene a creare anche un valore estetico e quindi una poeticità singolare.
Il problema consiste nel fatto di come giudicare questa poeticità: difatti, se si cercano in essa gli attributi che si riconducono ai parametri di giudizio crociani non possiamo che rilevarne la non conformità, se invece si ritiene che essa stessa ponga in essere i parametri in base ai quali possa essere giudicata allora dobbiamo poter disporre di argomenti validi, anche in senso teorico per dare un senso alle conclusioni cui vogliamo pervenire.
Non entriamo per ora in questo ragionamento che presenta aspetti metodologici assai complessi e che esamineremo con attenzione più in là, ci piace tuttavia notare che è questo, sostanzialmente, uno degli aspetti concettuali che hanno mosso i critici — l'abbiamo visto e lo stiamo vedendo, d'altra parte — a formulare tesi risolutive, oltre che descrittive, di questa posizione di estetica che la poesia del Pascoli viene in definitiva a produrre, visto che, non ostante la sua conclamata non conformità ai canoni di una poeticità assoluta, essa non è venuta e non viene meno nel suo complesso, anzi col tempo sembra acquistare sempre maggior peso, ponendosi quasi come modello per altre forme, e assurgendo per alcuni anche a funzioni di guida a di esempio per le espressioni poetiche più moderne.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

Il Debenedetti è in tal senso alla ricerca di una formula che gli consenta di giustificare appunto le "mancanze" di un poeta che egli giudica appunto "un grande poeta in gran parte mancato" (194) e che egli vede — già lo abbiamo riportato — come in continuo dissidio tra una sua forte disposizione alla riproduzione dell'impressione e una sua altrettanto forte disposizione, intellettuale, diremmo, al superamento di codesta impressione in un quadro armonioso, in una costruzione più vasta, universalizzante. Si tratta di un dissidio che, per il Debenedetti, crea nel P. una debolezza espressiva di fondo, proprio quella debolezza che è all'origine dei giudizi negativi di tanti critici e lettori: il Pascoli per il critico, cercherebbe in ultimo di rimediare al suo frammentismo naturale con una aulicizzazione dell'espressione, producendo stridori, frizioni che non consentono alla sua poesia di giungere alla dimensione superiore di una totalità primigenia.

Non vogliamo qui addentrarci nella analisi di queste osservazioni comparandole e assimilandole a quelle crociane, con le quali hanno molti punti di riferimento, ci piace però mettere in evidenza che il giudizio di bello e brutto, come criterio di valutazione appare anche nel Debenedetti, che pure spesso si contrappone al Croce, in modo esplicito. Per lui il Pascoli, infatti, è come un compositore che cerca di giungere ad una forma compiuta, non riuscendoci per altro: commentando la poesia 'Il Lauro' (da *Myricae* — 'Le pene del poeta') illustra chiaramente la natura di ciò che egli vede come antitesi nella poesia del Pascoli, dal momento che rileva il fatto che in essa si manifesta come "un'antitesi tra il suo fare e il modello ideale che ha in mente, e che egli vorrebbe uguagliare. Un'antitesi di più, tra le tante che abbiamo già allineate [...] tutte quante ripetono, su diversi registri, lo stesso dissidio che la poesia del Pascoli ci sottopone e, insieme, ci invita a superare, quasi promettendoci che un modo dev'esserci di superarlo."(123)

E il Debenedetti ricerca infatti proprio una formula che faccia comprendere, pensiamo noi, quelli che lui chiama qui "dissidi" o altrove "antitesi", vale a dire tensioni interne alla poesia del Pascoli che ne rivelano una imperfezione, anzi

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

sono un'imperfezione, costituendo un "errore" di fondo. Il critico ci propone in effetti una conferma di una serie di qualità particolari della poesia pascoliana, vale a dire la sua intrinseca variazione di tono, il suo oscillare tra stili diversi, la sua frammentazione etc., qualità che noi riteniamo, come sappiamo, essere un valore positivo e non un errore oppure il frutto di una istintiva disposizione cui il poeta soggiaccia e dalla quale si voglia poi distogliere, come vuole il Debenedetti appunto. In sostanza, e l'abbiamo già detto più su, la formula del Debenedetti in tal senso consiste nel sostenere che la natura non lineare della poesia pascoliana si origina nel fatto che il poeta non era soddisfatto della sua "microcosmicità" e conseguentemente si verificava

> un movimento abbastanza abituale al Pascoli: un trasferirsi dal suo piccolo mondo paesistico, idillico, affettuoso, dal *microcosmo della sua vita minuta, casalinga, rassegnata e umile [...] a macrocosmo dove le cose, nell'apparire rivelano il loro senso* [...] quel trasferirsi è una delle servitù e grandezze della sua poesia, la quale trema ad esser piccola (122).

In tal senso egli, nel comporre, manipolava il suo mezzo espressivo per sanare codesta sua insoddisfazione, cercando espressioni elevate o non del tutto personalizzate tali che saldassero la frantumazione originaria in una riconciliazione tematico– linguistico– tonale che riportasse "ordine" nel suo discorso franto come ci spiega Debenedetti osservando che

> è probabile che egli accetti e magari voglia, la tregua di una visione consueta [...], prefabbricata, direi anzi: predigerita, senza le avventure di una personale esplorazione o registrazione dello spettacolo che gli si offre; che egli accetti o voglia tutto questo, proprio *per riportare l'ordine alla visione sparsa*, per chiudere in una cornice la composizione che gli era sfuggita in quel guizzare, in quello sfarfugliarsi centrifugo delle singole notazioni (130).

Quindi per il Debenedetti il Pascoli attuerebbe nelle *Myricae* una sorta di operazione ricucitrice e unificatrice attraverso un riaggiustamento dei metri, una riconduzione all'astrazione dell'immagine, alla genuinità linguistica, per cui egli

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

rinnega la sua frammentarietà di impressioni per dare a noi il senso di una sua compiutezza, e per tanto sarebbe proprio a causa di codesta operazione che noi percepiremmo quel senso di perplessità e di non soddisfazione nei confronti della sua poesia.[263] Per il Debenedetti la strofa presa da 'Il Lauro' (vedi più su) illustra

---

[263] Come si vede quello che sosteniamo noi è fondato su un concetto del tutto contrario: per noi il P. opera sul suo verso per conferire ad esso il valore frammentario, alternante, disarmonico, diversificato proprio per rappresentare non tanto la frantumazione impressionistica delle immagini, quanto la necessità della perdita, la non possibilità del poetico in senso elevatore, la distruzione della sublimità in un 'banale' che è il simbolo, a nostro avviso, del venir meno inequivocabile del sogno di assoluta felicità oppure della piccolezza di codesta stessa felicità, della sua irrimediabile pochezza, della sua intrinseca miseria. Per sostenere questa diversità di vedute, tra noi e il Debenedetti, ci piace rifarci qui, in concreto, al commento che il critico propone, a mo' di esemplificazione esegetica, della lirica 'Il lauro' (di cui abbiamo già parlato più su) che qui riprendiamo per illustrare le diverse conclusioni. Prima di tutto il Debenedetti isola la terzina iniziale [p. 128]
— o blocchi di turchese,
alpi Apuane! O lunghi intagli azzurri
nel celestino, all'orlo del paese
per trovarvi "un fare propriamente impressionistico, con anche l'assunto, esso pure impressionistico, di un segno che stenografi l'apparizione, dando l'immagine, il guizzo momentaneo della luce"(128) e ancor più significativamente per noi:" quei due vocativi attraversano la terzina, ne violentano la continuità, sovrapponendo la loro potente inflessione alla musica e alla simmetria della strofa [...] disgiunzione, dunque, musicale ed anche visiva."(ibid.). E' il frammentario, lo spezzato che il Debenedetti vede venirsi a costituire nella strofa di apertura di questa lirica, e noi siamo d'accordo sul fatto puramente formale, ma divergiamo sul giudizio di fondo, vale a dire sulla motivazione sottostante a codesto fatto, e sull'esito che da esso deriva: per noi la spezzatura non proviene da un atteggiamento "stenografico" — "un segno che stenografi l'apparizione"(128) —, o più vastamente "impressionistico", ma proviene piuttosto da una consapevole riduzione della discorsività sublimatrice, vale a dire della trasparenza della forma, attraverso un intervento sul segno e un appesantimento della sintassi mediante l'uso di interpunzioni ad es., del tutto estranee, a nostro avviso, e secondo una tradizione critica consolidata, ad una poeticità pura. Ci siamo già soffermati su questo aspetto, più su , ma vogliamo qui ricordare che il valore dell'interpunzione in una composizione poetica è costituito dalla carica di indicatività segnica che essa viene ad aggiungere al momento semantico puro, vale a dire al momento evocatore di immagini provenienti dall'insieme sintattico o dalla singolarità lessicale. L'interpunzione accompagna i ritmi e le cadenze, o pause, aggiungendosi al respiro della troncatura del verso, le andate a capo, per intenderci, indicando dunque sostanzialmente stacchi semantico ritmici, ma quando essa incide anche proponendo stati d'animo e sensazioni, come nel caso dell'esclamazione che qui troviamo — e che è sovente applicata nella poesia pascoliana — dobbiamo pensare che essa abbia, nel contesto di una poesia che, a nostro avviso, e secondo anche quanto si ricava dalle vicende compositive di cui essa è testimone, risulta da un procedimento consapevole e attento, quando l'interpunzione, dicevamo propone stati d'animo, riassumendoli in un'intonazione ad es. esclamativa, come qui, dobbiamo pensare che il poeta abbia voluto incidere anche sul discorso poetico per dare ad esso una opacità formale, tale da far sì che in esso si vengano a costituire momenti di estraniazione dalla trasparenza assoluta che il mezzo linguistico, in una poeticità totale, vale a dire puramente rappresentativa dello stato d'animo, o del sentimento, dovrebbe possedere. Insomma, siamo d'accordo sul carattere di frammentazione che il fatto esclamativo, secondo il Debenedetti viene a porre in essere, ma, a nostro avviso, non è la frammentazione che costituisce il momento ultimo della relazione poesia–forma cui il poeta dà corpo; si tratta di una relazione che, secondo la nostra tesi, non spezza tanto l'immagine o la descrizione, quanto il fatto poetico creativo in sé stesso, ponendo la forma, o lo stile, comunque il mezzo, in una evidenza tale da non consentire, come si diceva, lo svilupparsi di una poesia pura, vale a dire di una poesia nella quale il mezzo, appunto, venga ad assumere la stessa sostanza del contenuto, unificandosi dunque con il significato in modo inscindibile. E questo, per noi, avviene, lo si ripete, non perché il P. non riusciva ad arrivare a codesto sinallagma inscindibile tra forma e contenuto, ipostasi del discorso crociano, d'altra parte, ma perché egli vedeva in codesto sinallagma il pericolo di una poesia obliante,

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

in effetti il procedimento di frammentazione impressionistica del P., alla quale seguirebbe un momento in cui a codesta frammentazione il poeta vuol porre riparo riconducendo gli sparsi frammenti, appunto, ad una armoniosa stilizzazione, e, pentendosi quasi del disordine precedente, porre in essere una forma poetica che sana quel disordine:

> Poi d'improvviso, *il poeta raccoglie quei frammenti*, quelle interiezioni musicali e visive, in una linea di canto a tratto continuo, spianata e pacifica e semplice, senza rivolte ritmiche e prosodiche contro la metrica e la più ovvia melodia dell'endecasillabo. Restringe anche la visione, si ritrae entro i limiti dell'orto; un quadro tutto composto, adesso, e calmo[...] un odorato e lucido verziere (129).

Questa è la spiegazione che il Debenedetti trova in sostanza rispetto a quello che anche per lui era un problema dalla difficile soluzione, vale a dire il fatto che nella poesia del Pascoli — anche il Debenedetti si sofferma sulle *Myricae* — si manifestano distonie in qualche modo incomprensibili; il motivo di codeste distonie è dunque da ricercarsi nel temperamento estetico del poeta, per il quale si concretano due momenti nella sua creazione lirica, quello istintivo dell'impressionismo stenografico e quello riflessivo della volontà di porre in essere un quadro semantico –espressivo unitario, armonioso, in linea con una liricizzazione classica, riconducibile ad una "aulica compostezza letteraria", cui appunto il poeta aspirerebbe nel suo profondo io estetico. Il Debenedetti identifica poi nella parola "verziere" (verso 4 de 'Il Lauro') quel momento di risoluzione del "disordine" causato dal frammentismo impressionistico, giacché

---

astraente, catartica, nella quale il pensiero della sopravvivenza il cui debito è il ricordo (la morte del padre e le sventure successive viste come motivo di espiazione da parte dei sopravvissuti, attraverso la conservazione della memoria) si viene a perdere inquantochè assorbito dalla 'bellezza' della creazione lirica. Ora, per noi esiste un valore "bathico", una riduzione che il poeta ricerca nel suo verso proprio per non perdersi e perdere dunque la sua individualità esistenziale eticamente impegnata a costruire un documento alla memoria (si ricordi quel "rimangano rimangano questi canti"), un valore che non è frammentazione derivante da disposizione impressionistica, ma è disarmonia, spezzatura, o anche frammentazione, se vogliamo derivante tuttavia da gioco stilistico e da alternanze di codici di proposito giustapposti o interposti per costituire un insieme formale visibile e quindi presente alla lettura, dunque non trasparente, come altrove si diceva, come invece dovrebbe essere nel caso di una poeticità assoluta, nella quale, cioè, il valore espressivo si perde fondendosi nel momento in cui trascende la sua stessa formazione per perdersi nel contenuto, vale a dire il significato tematico cui dà modo di esistere.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

per lui codesta parola di richiamo letterario elevato porta alla poesia una nuova cadenza "la quale [...] deve [...] risolvere, distendere la tensione, generata dagli intrighi armonici, dalle dissonanze, dai disegni e dagli slanci sospesi che ci avevano turbati"(131).

Se, peraltro, il procedimento individuato dal Debenedetti può costituire un modo per leggere il P. e per risolvere il problema dell'origine della perplessità in cui il lettore appunto si può trovare dinnanzi ai suoi versi, noi vorremmo notare che nell'analisi lessicale che il Debenedetti conduce noi troviamo che la sua interpretazione non soddisfa appieno giacché per noi, come vedevamo, il P. tende a frammentare per motivi estetici rappresentativi, in ultimo allegorici perfino, e tende a dare alla forma, in particolare attraverso il lessico, ed una sintassi evidente, prepotente, diremmo, un aspetto singolare che è inteso a fornire al lettore una esperienza, a nostro avviso, meta tematica, come si diceva, conducente ad un valore antisublimante.[264] D'altra parte il Debenedetti, che pure sembra aver

---

[264] Vorremmo notare che nell'analisi lessicale che Debenedetti conduce troviamo che la sua interpretazione non soddisfa appieno giacché per noi, come vedevamo, il P. tende a frammentare per motivi estetici rappresentativi, in ultimo allegorici perfino, e tende a dare alla forma, in particolare attraverso il lessico, ed una sintassi evidente, prepotente, diremmo, un aspetto singolare che è inteso a fornire al lettore una esperienza, a nostro avviso, meta tematica, come si diceva, conducente ad un valore antisublimante. Questo valore avrebbe anche potuto essere raggiunto dal P. mediante l'ironizzazione, come è il caso di alcuni poeti a lui quasi contemporanei, ma il suo modo è invece, secondo noi, quello della "banalizzazione", della riduzione, che vengono ad attuarsi non soltanto, si badi bene, attraverso la limitazione del raggio visivo d'osservazione, o la riduzione della tensione emotiva, o la dissoluzione della portata metaforica del termine, ma anche attraverso la interferenza tra elementi lessicali, l'accostamento di codici espressivi, l'uso di forme non trasparenti dal punto di vista semantico, la posizione di elementi interpuntivi sostitutivi di una semantizzazione esplicita; per noi in tal senso, ad esempio, la parola "verziere", che il Debenedetti vede come indicativa di un'aulicizzazione del tono, aulicizzazione che riporterebbe, per lui, il disordine del frammento all'ordine della compostezza letteraria, assume per noi un carattere estraniante e quindi riducente nei confronti della semantica, giacché esso risulta di non facile comprensione, quindi non di diretta referenzialità; il Debenedetti vuol dirci forse che il tono che attraverso di esso si viene a porre in essere è di natura culturale, e quindi il tono stesso si eleva, ma noi dobbiamo elaborare il valore di codesta elevazione, per trovarvi sì, forse, anche un'aura aulicizzante per le risonanze che nel lettore ricco di cultura, esso provoca, ma soprattutto una componente alienante dalla referenzialità, come si diceva, e dunque un momento in cui il codice si pone come codice, provocando nel verso una tensione non più tematica, ma formale, per la quale, a nostro avviso, traspare la presenza del compositore e allo stesso tempo si evidenzia il valore significativo della composizione, al livello meta-tematico, e diremmo anche meta-semantico, giacché la non referenzialità lessicale impedisce appunto la ricezione di messaggi tematico-semantici e conduce invece alla conclusione che o la composizione è del tutto insignificante o ha un significato che non è facilmente percepibile ma che è posto e che è quindi attivo nel verso pascoliano. Noi optiamo, come sappiamo, per questa ultima conclusione, e vediamo nelle incongruenze dell'espressione del P. una volontà demistificatrice di una poesia sublimante o catartica, non motivata da disprezzo, o da ironia ma piuttosto dal desiderio di avvicinare l'espressione, nella sua interezza,

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

trovato una soluzione alla ragione della nostra perplessità, non esita a dare una qualificazione alla poesia pascoliana che lo riporta improvvisamente alla matrice della censura crociana dal momento che "a che prezzo il Pascoli ha raggiunto quelle cadenze, quelle tregue alla sua visione [...] impressionistica! Senza dubbio, le ha pagate con brutti e mediocri versi"(133).

Si noti la fermezza con cui il Debenedetti classifica gran parte della poesia pascoliana come brutta; si tratta per lui di "mancanza di una piena consapevolezza di quello che è lui, per una specie di timidezza e di arrendevole volontà di riconciliarsi con quella [...] poesia che canta pieno, che davvero consola il cuore"(133). Noi, per conto nostro, tendiamo a rivedere quel concetto di bruttezza che, dal Croce in poi, ricorre nella critica sul Pascoli; per noi infatti non di bruttezza si deve parlare ma di volontaria distruzione del lirico puro, come abbiamo spesso fatto notare, posta in essere dal poeta per non cadere nella bellezza consolante di una poesia sublimante.[265] Dobbiamo poi rilevare quanto

---

alla realtà del vissuto, un vissuto che per il Pascoli — delle *Myricae* almeno — è quello della dispersione dell'unità, della frustrazione della speranza, dell'impossibilità dell'oblio. Il 'verziere' rientra per noi dunque nel disegno pascoliano di rendere la poesia impossibile, nella sua accezione di purezza e trasparenza assoluta formale, in quanto che in codesto termine noi vediamo una componente riducente e non elevante, come vuole invece il Debenedetti, in ragione del fatto che si tratta di un termine raro e distonico nei confronti dei termini che l'impressionismo dei versi precedenti ha visto applicare.

[265] Come si riconcilia dunque il concetto di bellezza poetica crociana, un concetto che più o meno è condiviso da tutta una serie di critici che fondano la loro analisi sul cosiddetto giudizio estetico, che il Croce definì in modo teorico ed esemplificò praticamente, come sappiamo, come si concilia quel concetto di bruttezza, si diceva, con il concetto di bellezza poetica? Noi elaboreremo questo quesito nel capitolo che dedichiamo alla illustrazione analitica della nostra tesi, qui possiamo anticipare la considerazione che per valutare il prodotto pascoliano non si deve procedere fondandosi sul "giudizio estetico", che è poi un giudizio che si riconduce al "gusto", ma piuttosto partendo dall'analisi della forma poetica vista come fatto positivo, nel quale vengono a costituirsi i parametri stessi dell'espressione e a porsi in essere i rapporti nuovi, caratteristici del nostro secolo, di una espressione appunto strettamente legata all'"io" e dimostratrice di codesto stesso "io", dipendente da esso, vorremmo dire, e allo stesso tempo dominatrice di esso, in un sinallagma di tipo quasi monadico rispetto alle altre espressioni. Si tratta, a nostro avviso, di rivedere il concetto di "bellezza", ribaltando il giudizio sulla poesia, partendo da ciò che l'espressione "pone" e non da ciò che "dovrebbe" porre, per trovare in codesta "posizione" una validità, come dicevamo, di tipo monadico oggettuale e non di tipo ideale e universalizzante, ricercando dunque, in sostanza non tanto il superamento dell'io in quella espressione quanto la rivelazione o la presenza di esso. Coloro che si sono recentemente dedicati alla critica sul Pascoli, ci pare, hanno voluto seguire questo percorso e ne hanno elaborato gli aspetti salienti mettendo in evidenza non tanto i valori tematici e stilistici riconducibili ad una tradizione — di cui forse il Croce vuol riassumere la natura, senza per altro relativizzarla come caratteristica di un'epoca storico-letteraria definita — quanto la presenza di "codici" [Contini], "linguaggi" [Pasolini], "funzione meta-semantica della variante linguistica" [Beccaria], tra l'altro, una presenza che vuol indicare, a nostro avviso, la stretta correlazione che la poesia del Pascoli, così come

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

lo stesso critico ci conferma in tal senso, giacché nelle sue note finali al capitolo che abbiamo analizzato egli riprende le sue osservazioni circa gli "errori", le "cadute", le "banalità" del Pascoli per proporci poi il fatto che, nonostante questi elementi, la sua è una poesia che ha guidato gli esperimenti poetici a lui successivi giacché egli ha mostrato ed esemplificato per loro proprio la liberazione della parola senza la quale "i futuristi non avrebbero potuto, in italiano, gridare entro i loro megafoni le parole in libertà, se prima il Pascoli quelle parole non le avesse liberate, nei molti modi che abbiamo elencato, e non avesse dimostrato che ciascuna di loro poteva isolarsi diventare un apice espressivo"(140).

Il concetto espresso dal Debenedetti circa la "liberazione" dell'espressione posta in essere dal Pascoli viene dunque a confermare in qualche modo, il nostro concetto per il quale P. manipola il mezzo espressivo, interferisce con esso con consapevolezza, tuttavia non per conferire al mezzo stesso una indipendenza estetica, programmatica, quanto, pensiamo noi, per produrre attraverso di esso effetti particolari sul lettore, gli effetti che abbiamo descritti più su; d'altra parte anche il Debenedetti parla di una composizione pascoliana non consapevole della sua stessa modernità e tuttavia del tutto moderna proprio in quella sua frantumazione, in quella sua dissoluzione della frase, al punto tale che, annota, "nessuna di quelle loro [degli Ermetici] conquiste [...] avrebbero forse potuto conseguire, se la frase poetica non fosse già stata sconvolta dal Pascoli, e frantumata, e dove occorreva ricomposta con le più acrobatiche e irrequiete e inaspettate conclusioni"(141). L'argomento della modernità del Pascoli rispetto alla sua epoca assume un grande interesse critico tuttavia sembra piuttosto esulare da quelle che sono le linee programmatiche della nostra tesi, anche se è più che accettabile il fatto che si osservi che proprio in virtù di codesta modernità il Pascoli si è consolidato nel tempo, nonostante il giudizio negativo di pur

---

tutta la poesia post-romantica, pone in essere tra io comunicante e mezzo comunicativo, una correlazione che, secondo noi, relativizza il fatto estetico poetico, lo riduce quindi al livello di evento personale, ma lo universalizza, allo stesso tempo, inquantochè lo rende specchio assoluto dell'io appunto che si presenta nella sua duplice natura di soggetto e oggetto.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

grandissimi pensatori (vedi il Croce) e che quello che noi sosteniamo essere la sua qualità estetica, vale a dire il suo intervenire al momento dell'estrinsecazione o persino ancor prima al momento in cui l'immagine poetica viene a formarsi nella sua mente, può assolutamente essere interpretato come segnale proprio di quella modernità, giacché rende il fatto poetico strettamente legato al fatto soggettivo, ma non, si badi bene, nei confronti della tematica, quanto piuttosto nei confronti della poetica: la forma, nella quale vanno inclusi metro, ritmo, sintassi, grammatica, lessico, punteggiatura etc., è una variabile non data, ma dipendente, al punto tale che essa diviene il valore, e non è essa a dare valore a ciò che il poeta vuole significare.

Il Debenedetti, d'altra parte, ci interessa sempre perché, come già si diceva, è il critico che in modo più esplicito ha messo a fuoco il fatto compositivo pascoliano come momento problematico, vale a dire come evento oggettivo da considerare in una sua complessità portatrice per altro di valori trascendenti il suo stesso attuarsi. Il Debenedetti, come abbiamo visto, vede nel Pascoli un'antitesi compositiva che si verifica nella concomitanza dei due eventi formali della frantumazione e della vibrazione sonora più diffusa cui il Pascoli vorrebbe ricondursi quasi a sanare il fatto dispersivo della discontinuità. Si noti con interesse che per il critico, mentre in alcune poesie del Pascoli (dalle *Myricae* in particolare) quell'antitesi produce un valore estetico non positivo, vale a dire non apprezzabile al gusto, in altre, come nel caso di 'Sera d'ottobre'

Lungo la strada vedi sulla siepe
ridere a mazzi le vermiglie bacche:
nei campi arati tornano al presepe
tarde le vacche.
Vien per la strada un povero che il
lento
passo tra foglie stridule trascina:
nei campi intuona una fanciulla al
vento
Fiore di spina!...

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

ad es., l'antitesi si risolve in una atmosfera diffusa che si concreta in quello che lo stesso critico definisce come "aura pascoliana" come specifica rilevando che " pare che questa poesia si presti a risolvere il problema, che il madrigale 'Arano', ci aveva proposto: come si concilii, cioè, l'antitesi tra immobilità e vibrazione, tra frammenti di veduta chiusi nel loro contorno e diffusività atmosferica" (147).[266] Il Deben,, ad es., parla in tal senso di poesia "così segnata, così subito chiusa, che permette al Pascoli di muoversi tutto per incisi, di alternare e far contrastare i toni del racconto"(148), ed in realtà evidenzia l'alternanza dei toni, come facciamo noi, nel nostro contesto critico, ma rimane come vedevamo su di un piano descrittivo del fatto poetico, sottolineandone gli effetti ritmici o evocatori, mentre per noi il valore di codesta alternanza è costituito dalla serie di messaggi che il variare dei codici linguistici (vedi Contini e Beccaria) produce con l'effetto di portare in superficie il rapporto tra poesia ed "io" compositivo, tra "io"

---

[266] Queste conclusioni del Debenedetti ci spingono a notare che, per noi, prima di tutto il tessuto stilistico della poesia procede sì per tratti distinti, come anche osservava Croce, ma procede ancora più manifestamente attraverso forme lessicali dal tono che varia grandemente dall'elevato al comune, popolare, o viceversa, come ad esempio nella commistione dei termini 'mazzi' e 'vermiglie', una commistione o una concomitanza che produce stridore, si potrebbe dire, perché mette insieme un termine del linguaggio comune appunto come "mazzi", un termine che poteva essere anche più letterario, ad es. "ciocche", e un vocabolo scelto, raro, o almeno letterario come "vermiglie". Questa variazione di tono, che comporta , a nostro avviso, una sorta di diminuzione del livello imposta dal poeta alla sua composizione, in particolare, se non solo, mediante l'uso di termini antilirici, o banalizzanti, diremmo, è, appunto, un espediente applicato dal P. per dare alla sua espressione un significato complessivo realistico, desublimante: i termini che egli adopera infatti costituiscono una serie di impedimenti alla trasparenza referenziale del discorso rivelandone il tessuto costruttivo, là dove invece dovrebbero come scomparire sommersi dal significato, diciamo, poetico dell'insieme. Per noi dunque la frammentazione non avviene soltanto a livello della trascrizione tematico-descrittiva, ma anche e primariamente sul piano della distribuzione lessicale: si noti in tal senso l'uso, sempre nella poesia trascritta più su ('Sera d'ottobre'), della parola "vacche", che viene a materializzare, a rendere materiale, un contesto che si presentava idillico dal punto di vista tonale : 'Nei campi arati tornano al presepe/' (v.3). Si noti in tal senso che la parola "vacche" ha una portata referenziale di tale concretezza che non può consentire un qualsiasi superamento del momento singolare in una universalizzazione sublimante, come invece avveniva per esempio con la parola "armenti" in Leopardi: il termine "vacche" ha un peso rilevante nel contesto pascoliano, giacché indica, definisce e limita in modo definitivo l'immagine ad una concretezza referenziale che, come si diceva, non può dar adito ad una astrazione e dunque ad una purificazione del contingente, come il giudizio crociano suggerisce. Si noti poi ancora come il termine "vacche" si accompagna quasi con contiguità al termine "presepe", parola scelta, potremmo dire, fra le tante che il Pascoli poteva adoperare, e certo dettata anche dalla rima (vedi "siepe" del primo verso) ma individuata, a nostro avviso, anche per un suo sapore, una sua aura piuttosto elevata, raddolcente e in qualche modo liricizzante. Non del tutto, in realtà, giacché anche in "presepe" si avverte un qualche cosa di particolare, di stilistico, vorremmo dire, nel fatto che si tratta di un termine che da un lato appartiene al mondo familiare delle espressioni della più istintiva religiosità, della semplicità affettiva relativa al mondo dell'infanzia, dall'altro assume qui un valore letterario giacché viene usato

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

compositivo e realtà, e dunque in definitiva il rapporto tra il lettore, o fruitore del testo, con la realtà, una realtà non posta in essere dal tema della poesia ma dalla sua struttura, dal suo stile.[267]

Per il Debenedetti le variazioni interne sono, come vedevamo, subite in sostanza dal Pascoli, per un suo impressionismo innato, e sono poi da lui come rimediate o risistemate in un'unità architettonica artificiale, che sciupa la sua "ispirazione genuina", visto che "per l'appunto, la ricerca di una unità architettonica lo costringe a inseguire chimere, a strafare, a giustificarsi e persuadersi lui stesso [...]. Sbaglia e devia e si perde, perché cerca l'unità fuori dei suoi veri nuclei, perché non si capisce"(153). Ritornano nel critico le espressioni crociane dello "strafare", dell'errore, dello sbaglio, vale a dire quel giudizio che sostanzialmente vedeva nel Pascoli un poeta a metà, "incompiuto", ed è lui stesso a confrontarsi con il Croce sul piano della valutazione della poesia del poeta delle *Myricae*, trovando molti punti di contatto con lui nel giudicare questa poesia, appunto, come frutto sovente di errori e di una poetica inappropriata. In realtà il Debenedetti ha una sua propria opinione, come abbiamo visto, in merito all' "errore" pascoliano che per lui, appunto, consiste nella "scelta dei moduli", piuttosto che nell' "uso dei moduli", come voleva il Croce giacché "bisognava che il Croce ammettesse che il P. Voleva l'architettura classica, le forme concluse e simmetriche; ma viceversa la sua mano, la sua originale ispirazione gli facevano fare tutt'altro"(153).

---

in un ambito agreste. Quello che vogliamo rilevare qui è che nel verso pascoliano si attuano variazioni di tono molto più articolate e, diremmo, sottili rispetto a quelle che i critici propongono alla nostra attenzione;

[267] Si tratta di uno stile nel quale il fatto lessicale diviene, a nostro avviso, un evento esperienziale giacché appunto risulta in una rivelazione dell'io compositore e quindi in una proposta esistenziale piuttosto che in una proposta tematica. Ciò si dimostra chiaramente, secondo noi, nell'incontro di termini che descrivevamo più su, un incontro inspiegabile qualora si voglia vederlo come un fatto tematico puro e dunque espressivo di una descrizione che tenda alla evocazione di un momento esperienziale obiettivo, inspiegabile perché non c'è giustificazione ad una scelta così contraddittoria quale quella che pone in essere la concomitanza di "presepe" e "vacche", ad esempio, oppure di "mazzi" e "vermiglie", vale a dire una concomitanza di sensazioni stridenti e disarmoniche, là dove con pochissimo sforzo il poeta, assai colto ed abituato al tradurre e al comporre, certamente avrebbe potuto produrre una linea di espressione unitaria, seguendo ora il valore tonico del termine "presepe", ora quello di "vacche".

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

Per il Debenedetti, dunque, "c'è nel Pascoli una parte debole, zoppa, sconcertante quando lo vediamo comparire nel momento che quelle poesie ci stavano conquistando"(154), una debolezza che proviene, per lui, dalla presenza avvertibile del poeta nel corso della sua composizione, che per il critico ha luogo per quel desiderio, già illustrato, da parte del poeta appunto, di dare un senso classico ai motivi impressionistici, lacerati, dispersi del suo canto spontaneo. L'effetto che il P. ottiene con il suo intervento correttorio è, secondo il Debenedetti, in sostanza, causa di perplessità, giacché si concreta in una forma che contraddice al fatto estetico congeniale al P., vale a dire alla frammentazione impressionistica, che, come abbiamo visto, costituirebbe, agli occhi del critico, la qualificazione pura della poesia dell'autore delle *Myricae*.[268] Per il Debenedetti dunque il poeta di San Mauro è originale ma non si accorge di esserlo, e per questo vuole dare alla sua poesia un tono diverso da quello che istintivamente assume, cioè il tono impressionista caratterizzato da un non finito, pensiamo noi, che, invece di assurgere a valore totale e universale di simbolo esistenziale procedente da una posizione estetica, diviene un problema nella sensibilità del compositore, il quale pertanto si muove a correggerlo e, nota Debenedetti, "cincischia e arzigogola e fa l'arguto appunto per arricchire la poesia, togliere

[268] Ora, come abbiamo già avuto modo di dimostrare, anche con esempi concreti, per noi il P. non interviene, come pensa il Debenedetti, nel suo discorso poetico per elaborarne il tono, al fine di rendere la sua composizione più conforme allo schema estetico di una poesia maggiore, essendosi accorto, ci sembra, il Debenedetti voglia dire, di aver posto in essere poesia minore e non essendone soddisfatto, per noi interviene invece proprio nel senso contrario, proprio per dare alla sua poesia un tono sempre myriceo, sempre ridotto, soprattutto per essere coerente con il suo assunto etico che mira in lui, a nostro avviso, e secondo le testimonianze biografiche, a far si che la sua opera — vogliamo sempre limitarci alle *Myricae* — contribuisca al mantenimento del ricordo della vicenda tragica della frantumazione degli affetti, della bellezza sciupata, dell'armonia lieta spezzata, in una parola del senso della perdita e che per questo, a nostro modo di vedere, egli sfugge dall'elevazione e muove invece da una poetica che fa del "banale" un valore estetico da rispettare e da rendere positivo, come abbiamo spesso avuto occasione di notare. Quello che risulta da questo modo di ragionare dunque è che proprio ciò che ad es. il Debenedetti qualifica come "errore" del P. è invece un errore del critico, il quale, per noi, giunge a conclusioni acute ma non precise, giacché pervenendo ad una giustificazione dell'errore, appunto, del poeta, codifica la negatività della sua poesia confermando in sostanza quel giudizio di poeta mancato che il Croce aveva impostato nel suo saggio, ormai divenuto classico : "Ma perché il Pascoli avrebbe sbagliato? Detto in maniera grossolana, ha sbagliato perché non era in grado di discernere la sua vera originalità, che pure era riuscito a liberare e a trarre in luce"(Croce,1947,154).

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

ogni sospetto di abbozzo incompiuto"(163).[269] D'altra parte anche le conclusioni del Debenedetti in merito alla personalità del P. (Debenedetti,1994, 309 :'Pascoli piccolo borghese') ci interessano giacché in esse il critico delinea una figura nuova del poeta, assai riduttiva, una figura nella quale fanno spicco una sorta di autoisolamento, e di autosequestramento voluti perché nascenti da un senso di debito morale:

> In una natura come quella del P., d'uomo dei molti scrupoli, e come coatto sempre a sentirsi in debito, e ribelle riottoso e insocievole proprio *per il costante malessere di quel debito, è probabile che si sia, quasi subito, generato il bisogno di pagare*: e, come avviene in questi casi, di pagare male, in moneta disadatta, eccessiva, sproporzionata.(309).[270]

La nostra ricerca riguarda la definizione di una poetica pascoliana che possa risolvere quel "problema Pascoli" appunto dal quale partivamo per elaborare la nostra tesi. Il "problema Pascoli" d'altra parte nasceva, come abbiamo già avuto occasione di constatare, in particolare nel momento in cui la poesia di lui mostrava caratteristiche contraddittorie, sovente qualificate criticamente come cadute, banalizzazioni, o perdite di tono, vale a dire come negazioni di una

---

[269] Per noi invece questo non accade, come notavamo, giacché pensiamo che il P. vuole al contrario simbolizzare la frattura, la discesa, la perdita e per questo spezzi di proposito il discorso poetico attraverso la variazione dei termini, l'uso di contraddizioni estetiche non trasparenti, la manipolazione dei codici e soprattutto la deliricizzazione del canto, la depoeticizzazione di esso, merce una sorta di "banalizzazione" programmatica, che noi riconduciamo ad una vera e propria "poetica".

[270] Mentre, invece, secondo noi, questo senso di "debito" del poeta consiste nel fatto che egli si sente come un sopravvissuto ai suoi morti, quindi in dovere di ricordarli a sé e agli altri, ma non attraverso forme celebrative quanto piuttosto attraverso segni conducenti al valore più intimo e quindi personalmente profondo della mancanza, dell'assenza-presenza, o meglio della presenza dell'assenza, e dunque alla simbolizzazione, secondo noi, dell'impossibilità dell'elevazione, o dell'ideale, dunque della universalizzazione cui dovrebbe poter condurre il discorso poetico. Quindi il P. non si isola, anzi vuol far partecipare il mondo alla sua realtà esistenziale, non facendone tema peraltro dei suoi versi ma piuttosto sostanza di una allegorizzazione che noi vediamo prendere corpo appunto nella struttura del suo discorso poetico volutamente reso disarmonico e antisublimante, banalizzato proprio per conferire ad esso una qualità corrispondente a quella di una realtà inequivocabile segnata per sempre dalla perdita della possibilità di dimenticare, e dunque dalla perdita della possibilità di perdersi, diremmo, di intrinsecarsi appunto in un momento di bellezza lirica che produca, sia pur temporaneamente, la scomparsa della realtà.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

poeticità cui l'autore non avrebbe saputo attenersi per incapacità stilistica o per mancanza di ispirazione, tra l'altro, come abbiamo d'altra parte dato e diamo testimonianza nell'excursus che stiamo conducendo. Tra i segni di una erronea impostazione poetica non pochi fruitori della poesia del P. hanno individuato le onomatopee e i vocaboli astrusi o difficili che il poeta adopera nel corso delle sue composizioni, che nel complesso — in particolare nelle *Myricae* — si presentano come espressioni tendenzialmente semplici e in definitiva persino tendenti al familiare, al puerile quasi. L'onomatopea è stata vista sovente come una vera banalizzazione del lirismo — si ricordi il Croce, anche se non sempre lui stesso ha condannato le onomatopee — giacché è stata interpretata come una interferenza infrasemantica, o extrasemantica, produttrice di una sorta di deflazione referenziale, diremmo noi, o di frattura della costruzione significativa che una composizione poetica deve porre in essere per assumere una sua propria identità estetica.

Nei confronti dell'onomatopea noi per altro vorremmo distinguere tra onomatopea pura, vale a dire ad es. lo "scilp", il "finch", il "teretet" e le forme fonosimboliche miste, vale a dire quelle che conferiscono un valore sonoro al significante attraverso l'adopramento tuttavia di forme verbali semanticamente valide. Ai critici in generale, alcuni dei quali abbiamo anche avuto occasione di citare, non sono quasi mai piaciute le onomatopee pure, mentre per il Contini, come vedevamo, esse costituiscono il segno di un rapporto particolare che il P. avrebbe tra il suo io e il mondo, un rapporto non lineare e quindi non puerilmente tendente ad una ipersemplificazione per epidermicità di sensazioni, ma piuttosto complicato da realtà profonde, nascoste, e , quindi, spesso insondabili o insondate dal fruitore comune. Per il simbolismo fonico, invece, vale a dire quello che si concreta in una super significazione sonora che viene ad aggiungersi alla significazione, diciamo, semantica, il fatto estetico derivante non rientra ci sembra, fra quelle espressioni cui il Contini faceva riferimento, giacché costituiscono una variante stilistica adottata frequentemente dagli scrittori e nel P. ricorrente — vedi ad es. la riproduzione del suono delle campane attraverso

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

l'ordito di incontri sillabici che per altro costituiscono una trama dal valore semantico definito e tradizionale .

Per ciò che concerne le parole non facilmente riconducibili ad un significato immediato, vale a dire le parole che costituiscono una difficoltà interpretativa per il fruitore, e che il Contini classifica come termini facenti parte delle cosiddette "lingue speciali", vogliamo anche qui ricordare che il loro uso ha sempre significato per il lettore un dilemma interpretativo, giacché la presenza di tali vocaboli scelti, o non direttamente significanti sembra non conformarsi al carattere di cantabilità e di semplicità strutturale e perfino semantica che pur la poesia pascoliana — ci limitiamo a *Myricae*, ricordiamo — sembra voler porre in essere nel suo complesso estetico e anche nella sua impostazione programmatica, se vogliamo attenerci ad alcune spiegazioni che lo stesso autore ha dato delle sue intenzioni estetiche.[271] **Giorgio Agamben**(1996) rappresenta per noi, in questo ambito critico, un momento di particolare interesse intellettuale, giacché le sue osservazioni costituiscono una sorta di fase evolutiva delle intuizioni continiane, intuizioni che, come abbiamo visto, sono un punto di riferimento fondamentale per un'interpretazione moderna della poesia pascoliana, vale a dire libera concettualmente dall'influsso crociano, un'interpretazione in sostanza fondata sulla considerazione del rapporto io-poetico-mondo, quindi sulla personalizzazione del fatto poetico, concretantesi nel fatto compositivo non in senso autobiografico o tematico, ma in senso linguistico. Si tratta, vogliamo dire, di un rapporto con il linguaggio al quale anche l'Agamben dà risalto proponendo un collegamento tra l'uso di termini non facilmente comprensibili, da parte del Pascoli, e il concetto del Pascoli stesso relativo al "poeta di lingua

---

[271] In un contesto umile dunque — "humilesque myricae" — si presentano forme dai toni discordanti, giacché impegnative oppure disarmoniche rispetto all'insieme rinnovando ancora quel senso di "perplessità" che appunto costituiva il nucleo motivante del cosiddetto "problema Pascoli". Per noi questa disarmonia nasce da un fatto programmatico estetico, come abbiamo più volte accennato, che il Pascoli ha voluto applicare nel suo verso, al fine di conferire ad esso non tanto una qualità misterificante, mi si conceda il neologismo, quanto piuttosto una qualità di rottura del processo lirizzante, di banalizzazione della spinta verso l'astrazione, di ritorno al fatto reale compositivo nel quale si riflettono, a nostro avviso, i guasti e le fratture che le aspettative dell'affettività subiscono nel vissuto del Pascoli appunto.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

morta", un concetto che egli ha elaborato in uno dei suoi discorsi, dal titolo omonimo (Pascoli, 1920).

Ci interessano le originali osservazioni di Agamben per i soliti due motivi fondamentali: il primo riconducibile al fatto che egli recupera al poeta di San Mauro quella consapevolezza creativa, o meglio compositiva che perfino il Debenedetti, pur considerandola come presente, non aveva inquadrato nel modo giusto, e che, per noi, rappresenta un elemento fondamentale per la individuazione di quella "poetica del banale", della delirizzazione, e della frattura che ipotizziamo come punto centrale della nostra tesi; il secondo motivo è invece quello del significato di aver recuperato al valore linguistico dell'espressione pascoliana una qualità metatematica e metasemantica intesa a fornire al fruitore non solo sensazioni immaginifiche, o implicazioni narrative, ma anche impulsi significativi extra contestuali, e, potremmo dire, subliminali, in accordo dunque, in qualche modo, anche con ciò che noi vediamo come allegorizzazione del significato essenziale dell'esistenza che il P. trasfonderebbe nelle sue composizioni distruggendone guastandone la tendenza sublimante, catartica e mettendone appunto in mostra la trama linguistica con l'intento di spezzarne la trasparenza e dunque l'identificazione con il contenuto e quindi l'universalizzazione di questo.[272] Per l'Agamben avviene la stessa cosa non motivata però da un desiderio di riduzione del lirico ma piuttosto da una tendenza del poeta a velare e incupire il significato delle parole per dare ad esse un "carattere esemplare" per il quale "la pura lingua dei nomi, in cui si è scritta la voce muta, degrada e si confonde con la glossolalia delle parole che "velano e incupiscono il loro significato"(16).

L'Agamben sembra intuire il valore rappresentativo della struttura poetica pascoliana, come si vede dalle osservazioni riportate, e assai interessantemente egli parla di una sorta di "degrado", di confusione della lingua semantica in una

[272] Noi pensiamo che il Pascoli, in sostanza, voglia indicare nel suo testo l'evento della impossibilità del poetico puro, cioè l'esperienza della riduzione e del guasto della bellezza, non proponendo il brutto come dimensione del poetico ma banalizzando la possibilità del bello, o meglio frantumando questo bello nel suo contesto meno

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

lingua non più comprensibile e indicatrice, secondo le sue intuizioni, del fenomeno, dell'evento della morte; la lingua nel Pascoli passerebbe da uno stato espressivo comune ad una condizione di pura intenzione, puro voler-dire nel quale " l'esperienza di questo "trapasso" — che costituisce il luogo del dettato pascoliano — è un'esperienza di morte"(17). L'Agamben introduce i concetti di "glossolalia" e di "xenoglossia" nel contesto interpretativo della composizione pascoliana, innovando, come si diceva nei confronti dell'esegesi continiana giacché elabora un concetto che ipotizza un valore fenomenico ben preciso nel tessuto espressivo pascoliano che vorrebbe, secondo lui, richiamare una condizione espressiva prelogica e pre-significativa, indicativa di un "trapasso", come si vedeva, là dove il Contini parla di un Pascoli distruttore delle "barriere tra determinato e indeterminato" grazie ad un uso anticlassico della forma lessicale, liberamente adoperata nei suoi aspetti pre, infra e post-grammaticali.[273]

Per l'Agamben il Pascoli vuol giungere ad una purezza della significazione attraverso l'uso dei "grammata", cioè della letterizzazione dell'astruso e quindi della estrinsecazione della volontà significatrice che coincide con la "morte" del linguaggio articolato, visto che "solo morendo, infatti, nella lettera la voce animale si destina come puro voler-dire al linguaggio significante e solo morendo la lingua parlata può far ritorno al confuso seno della morte da cui è scaturita"(17). Mentre per l'Agamben, si diceva, vale nel Pascoli questo concetto di rappresentatività della parola rispetto ad una dimensione di recupero del valore della intenzionalità del dire, un concetto interessante perché evoca richiami possibilissimi del concetto più esistenziale della "lingua dei morti" cui si potrebbe dare utilissimo spazio interpretativo, per noi l'uso dei termini rari, delle onomatopee, delle espressioni post-grammaticali significano — almeno nelle

---

probabile, vale a dire nel materiale, che è raggiunto, secondo noi, dal Pascoli mercé una manipolazione appunto del mezzo espressivo.

[273] L'interpretazione dell'Agamben si discosta in realtà dalla nostra ipotesi critica giacché essa non pone in essere un rapporto esistenziale tra l'espressione e la personalità etico-estetica del Pascoli, come invece assumiamo noi, giacché vediamo nel suo prodotto poetico il risultato di una intenzionalità allegorizzante, rappresentativa di una realtà fenomenica nella quale si rende paradigmatico il fatto ipotetico della bellezza, attraverso una diminuzione di questa bellezza nel non compiersi della liricità pura.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

Myricae — una volontà da parte dell'autore di in significare, vorremmo dire, inteso a dare alla struttura espressiva il segno complessivo di una irrealizzabilità del lineare, del completo, di una ineluttabilità della perdita e infine dell'assenza.[274]

Con la prefazione a una scelta di poesie del Pascoli, edita recentemente, a cura di **Luigi Baldacci**(1996), ci troviamo dinnanzi a una sorta di quadro riepilogativo della situazione della critica in merito al poeta di San Mauro. Il Baldacci conferma, anche lui, le perplessità e le incertezze che i lettori trovano nell'affrontare l'espressione del poeta romagnolo, e considera quella espressione difficile dunque da interpretare[275] per la presenza di una ambiguità del Pascoli, trovandosi dunque in linea, in qualche modo, con coloro come il Pasolini e il Debenedetti che vedevano nella poesia del poeta romagnolo una tensione stilistico psicologica movente verso opposte direzioni e dunque creatrice di distonie e disarmonie spesso deleterie nei confronti della unità estetica delle composizioni. Si tratta di giustificazioni che i critici cercano di trovare appunto su di un piano che se da un lato sembra innovare rispetto al giudizio estetico di matrice crociana, dall'altro ne conferma le conclusioni giacché anche se non pone più esplicitamente il teorema di poesia e non-poesia, lo presuppone proprio nelle giustificazioni che va formulando intese in sostanza a chiarire le ragioni delle variazioni di tono, delle incoerenze che essi stessi avvertono, come appunto aveva avvertito tra i primi il Croce, e che non più giudicano ma spiegano.

Il Baldacci riassume a suo modo il vasto e articolato discorso di una lettura critica che nei confronti del Pascoli, come abbiamo anche visto, si è recentemente rivolta a valutare la sua poesia come posizione di linguaggio, e, in tal senso, si è

---

[274] Non però, come vogliono in molti, in modo inconsapevole, o supinamente, ma intenzionalmente, rendendo così, a nostro avviso volontariamente, la forma non percorribile in senso lineare, e dunque opacizzando il rapporto parola-contenuto, in modo tale da renderlo problematico e dunque critico, presentandolo, insomma, ponendolo, e pertanto distruggendo la tendenza della poesia a rendersi esempio di unità tra forma e contenuto.

[275] Si tratta di una considerazione molto importante, ai fini della nostra tesi, perché viene a corroborare il nostro concetto secondo il quale il discorso pascoliano si presenta come indicativo di numerosi e complessi aggregati di significazione, di funzioni e iperfunzioni, contrariamente a quanto una primitiva critica, e una critica semplificante, voleva far pensare.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

diretta, in particolare dopo le intuizioni continiane, a ricercare le ragioni estetiche dell'uso appunto di quel linguaggio, ad analizzare la possibilità di una poetica che non fosse quella dipendente dai parametri crociani, una poetica nuova cui ricondurre l'espressione pascoliana in modo unitario. Il Baldacci è anche lui alla ricerca del "tono" della poesia del Pascoli, e assai interessantemente ci propone di guardare al suo prodotto come ad un risultato di "un modo diverso d'intendere la funzione e la realtà della poesia" (XIX)[276] e analizza gli aspetti della variazione dei registri portando ad esempio tre poesie di *Myricae* che egli pone a confronto per testimoniare i contrasti lessicali-stilistici che l'espressione pascoliana mostra, pur anche all'interno della contiguità di una raccolta, per l'appunto le *Myricae*, che dovrebbe invece avere una sua ben precisa connotazione tonale.

Le poesie sono 'Il Rosicchiolo', 'Il transito' e 'La tessitrice': nella prima il critico trova "pieno populismo", nella seconda "piena economia parnassiana e simbolista", nella terza un "registro della soggettività lirica e rammemorante" (XXV); si tratta dunque per lui di una variazione così ampia ed evidente che "c'è da sbizzarrirsi a voler trovare una soluzione per questi fatti fuorvianti."(XXV). Siamo di fronte, per il Baldacci, a "fatti fuorvianti", non dissimili nella connotazione critica, ci pare, dalle "immagini incongrue e troppo dilatate [...] le ripetizioni stucchevoli" del Croce (Croce,1947,15) oppure del "qualcosa non saprei se di ballato o di ansimante, che stona" (3), o ancora meglio dall'osservazione:

---

[276] Noi come abbiamo già illustrato ripetutamente, individuiamo nella espressione pascoliana una dimensione ultra-semantica e meta-stilistica che volontariamente il poeta pone in essere manipolando la struttura stessa del tono che conferisce al suo discorso poetico, vale a dire, secondo, la nostra tesi, il Pascoli agisce sull'espressione per dare ad essa un particolare valore fenomenico, una significatività allegorica intesa a rappresentare non per via tematica, né per via puramente lessicale, il paradigma esistenziale caratterizzato dalla rottura e dall'impossibilità di realizzazione, cui egli dà corpo, a nostro parere, nel guastare coscientemente il moto sublimante cui il verso può tendere, mercé una diminuzione di tono, una banalizzazione stilistico-tematica, una disarmonizzazione dell'unità. E questo avviene al livello del linguaggio, a livello di quelli che sono recentemente chiamati registri; per noi dunque il Pascoli non è banale, o incapace, o incompiuto, è banalizzante, è limitante, è frantumante, non però nel senso che alcuni critici hanno voluto sostenere, cioè che la sua perplessità obiettiva nei confronti dell'espressione, derivante da una perplessità sua intuitiva, originaria, subita, insomma, venga a trasferirsi nella sua composizione e a rendere pertanto questa una fonte di perplessità nel lettore, come voleva in sostanza anche il Croce .

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

> E così *l'arte del Pascoli par che serbi sempre l'aspetto di un problema.* La genialità e l'artificio, la spontaneità e l'affettazione, la sincerità e la smorfia, appaiono uniti negli stessi componimenti, nelle stesse strofe, talvolta in un singolo verso (56).

Anche il Baldacci propone infatti un giudizio, anche se non sembra più essere motivato da una prospettiva estetica, di gusto, come era nel Croce, ed è un giudizio negativo (XXVII-XXVIII):

> 'Il Rosicchiolo' è un *bozzetto populista* [...] quel che non sempre regge o non ha una sempre coerente tenuta è il linguaggio, la parola che dovrebbe inverare o meglio verificare quella poesia che è già natura: ed ecco nel 'Rosicchiolo' quelle esclamazioni tronche, quei gridi, quella tinteggiatura violenta (XXVII-XXVIII).

che richiama appunto le parole del Croce, riferite alla stessa poesia: " nel 'Rosicchiolo' (la madre morta ha accanto un pezzo di pane, serbato pel figlio), tutto rotto e ansante di esclamazioni"(1947,34).[277] Il Baldacci intuisce, a suo modo, in questa composizione, una dimensione diversa da quella della mera lettera e osserva che "se nel 'Rosicchiolo' non ci fosse una sovrasenso simbolico, al di là della sua lettura populista, sarebbe una delle poesie più

[277] Alla luce della nostra tesi la poesia 'Rosicchiolo' va interpretata, come accennavamo altrove, come una valorizzazione del termine regionale 'rosicchiolo' che viene ad imporsi nel corso dell'intera composizione, nella sua "materialità" (termine adoperato dal Croce in senso spregiativo (Croce,1947,34), e che proprio per questa sua limitatezza (lessicale, spaziale e infine semantica), nonché nella sua mancanza di liricità sonora — forse per le connotazioni che confluiscono e defluiscono dal suono che si concentra sulla sillaba "icchio", un suono che non richiama modelli mentali elevati — ci mette dinnanzi ad un modello di esito della volontà desublimante che noi ipotizziamo essere il nucleo motore della poetica pascoliana. Non si tratta di caduta di tono, o di "materialità" sentimentaleggiante, a nostro avviso, e neppure di "brutalità da manifesto", come il Baldacci la definisce (XXVIII) ma di presentazione di una poeticità desublimante e deliricizzante coincidente con la demitizzazione dell'immagine che il Pascoli, a nostro avviso, avverte come evento dominante dell'esistenza. Siamo dinnanzi a un antiidillio, in effetti, che si propone come realtà dell'impossibilità della trascesi, in una negazione del linguaggio metaforico,attuata attraverso la riduzione della connotazione, e la conseguente accentuazione del fatto lessicale elementare e, come si diceva, limitato semanticamente. Quindi, noi ravvisiamo un valore di stampo allegorico, quasi, nella posizione compositiva del Pascoli, vale a dire una funzione sovralessicale, sovrasemantica e sovratematica che giustifica l'apparente banalità, o insufficienza d'ispirazione che la poesia potrebbe rivelare, e ha rivelato a non pochi lettori e critici, come sappiamo.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

insensate del Pascoli" (XXVII-XXVIII).e noi pensiamo che il "sovrasenso" cui il critico si riferisce sia quello della significazione della perdita, dell'abbandono, e della solitudine di ciò che resta in una simbologia connessa dunque all'evento del rimanere, un evento tragico certo ed esistenzialmente presente nel mondo reale-psicologico del Pascoli e che anche noi, per motivi diversi, riconosciamo nella forma pascoliana.[278] E' questa, a nostro avviso, la natura dell' "intenzione misteriosa" cui Baldacci fa riferimento nella sua prefazione là dove commenta che "nel 'Rosicchiolo' c'è una forte sfasatura tra linguaggio e intenzione, perché se il linguaggio ha la brutalità di un manifesto, l'intenzione è misteriosa"(XXVIII), un'intenzione che lui non spiega, anzi pone come esito ultimo di una poeticità problematica, e dunque generatrice di una perplessità nel lettore le cui motivazioni restano in sostanza sempre oscure.

L'esito critico cui tende il Baldacci si configura come una giustificazione della poetica del Pascoli in base a una "polivalenza di significati" (XXXV) che la sua poesia verrebbe a porre in essere e "alla molteplicità delle risposte che noi riusciremo a dare" (ibid.), in un insieme simbolistico che questo rapporto dinamico verrebbe a creare poiché "è lì, in quella polivalenza di significati, e soprattutto nella molteplicità delle risposte che noi riusciremo a dare alle interrogazioni sollecitate dal testo pascoliano, è lì che possiamo stabilire l'area simbolista del Pascoli" (XXXV).[279] Più interessante forse ci appare invece una fugace osservazione del Baldacci circa una "deliberata distruzione" di sé stesso, della propria immagine, che il Pascoli attuerebbe, nel corso della sua

---

[278] Condividiamo infatti in parte questo pensiero, anche se le nostre conclusioni sono diverse: il sovrasenso, per noi, è rappresentativo in ultimo di una delirizzazione, come dicevamo, del fatto poetico tendenziale, cioè va riferito ad una demitizzazione del momento poetico che potrebbe condurre ad una perdita di realtà, vale a dire ad un superamento della perdita reale, cioè del lutto inteso come senso del desiderio della presenza attraverso il ricordo; e questo è ciò che il Pascoli non vuole, come vedevamo in altro luogo.

[279] Questa soluzione al problema Pascoli ci interessa ma non ci sembra soddisfare appieno il nostro desiderio di riconoscere i veri motivi di una poetica, appunto, così misteriosa. Il mistero di questo mistero, ci si scusi il giro di parole, non può costituire, a nostro parere, un esito criticamente ragionevole, perché lascia aperto il discorso della poetica, vale a dire della intenzione estetica cui il Pascoli, noi pensiamo, si dovette ricondurre, nella sua composizione, vista anche la grande autocoscienza critica che le note biografiche e autobiografiche testimoniano.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

poeticizzazione; ci appare interessante perché noi ravvisiamo in questa annotazione il nucleo di quella che è poi l'impostazione del nostra tesi, vale a dire il fenomeno estetico che risulterebbe dalla manipolazione realizzata dal Pascoli sul mezzo linguistico per conformarlo ad una sua concezione, o meglio ad una sua condizione interiore, non peraltro mediante una proposta tematica ma piuttosto attraverso una allegorizzazione dell'evento formale.[280]

Le opinioni di un poeta come **Eugenio Montale**(1997), che sembra abbia dovuto molto anche se indirettamente forse, al Pascoli, pur se assai concisamente raccolte in poche righe, ci possono essere utili; in effetti Montale, che leggiamo in una edizione recentissima, ma che scriveva nel 1955, ribadisce il concetto restrittivo sullo "stile" del poeta romagnolo che appare anche per lui fonte di perplessità:

> A nostro avviso le maggiori sfortune del Pascoli non sono i salti di tono (frequenti anche nel Baudelaire) o l'assenza dei grandi versi memorabili di cui è ricco anche il difficilissimo Mallarmè. Più ancora della, costante indecisione formale e psicologica che si avverte nelle sue poesie, *lascia perplessi il fatto che raramente la sua lirica è un "oggetto" distaccato, che può vivere per conto suo* (298).

Il Montale dunque sottolinea i "salti di tono", la scarsa elevazione lirica, la "costante indecisione formale e psicologica", e la eccessiva soggettività del prodotto pascoliano, vale a dire, ci sembra, la presenza dell'autore nel discorso poetico posto in essere, un discorso che invece, secondo Montale, dovrebbe assumere sue proprie oggettive caratteristiche, tali da porlo come autonomamente

---

[280] Per noi pertanto questa "deliberata distruzione" dovrebbe essere riferita alla generale composizione — ricordiamo che il nostro discorso ha come oggetto le *Myricae* —che secondo noi viene a contenere la distruzione, il guasto del reale proprio attraverso una distruzione, un guasto evidente del poetico, distruzione e guasto che, ovviamente, posti come esito di una poetica costituiscono poi un valore poetico essi stessi; elaboreremo tuttavia questo concetto più in là; il Baldacci invece ci sembra voglia attribuire ciò che chiama "deliberata distruzione della propria immagine" ad un moto di revisione contenutistico stilistico che il poeta attuerebbe nelle varie fasi evolutive della sua attività poetica, piuttosto che a quello che noi definiamo come intervento di antiliricizzazione, di banalizzazione, inteso a riportare il discorso poetico ad una sovrasignificazione del fenomeno esistenziale, che il Pascoli vede sostanzialmente bruttato, guastato dall'intervento delle forze del male.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

significativo.[281] Per Montale il Pascoli "tenne aperte troppe uscite di sicurezza"(ibid.) vale a dire, crediamo intenda, non riuscì a dimenticarsi nel verso, per farne un verso assoluto, ma noi pensiamo che proprio questo rapporto continuo con il mezzo sia ciò che rende il poeta di *Myricae* nuovo e personalissimo, in particolare per il fatto che, assai modernamente, egli costruisce un fatto poetico obiettivo in assoluto, proprio perché esso non viene a costituirsi come "oggetto" distaccato, secondo le parole del Montale, ma viene a porsi come l'oggetto del soggetto creatore, e quindi come fine assoluto, sciolto cioè dalla significazione tematica, o dalla comunicazione stilistica, e rappresentativo di un rapporto triadico, vorremmo dire costituito dalle tre dimensioni del reale: io, linguaggio e mondo, dimensioni che, a nostro avviso, la poesia del Pascoli pone in movimento e in evidenza rappresentati da un rapporto formale dinamico volutamente non superato nella sintesi con cui, come abbiamo più volte ricordato, si concluderebbe il percorso estetico ipotizzato dal Croce.

Nel voluminoso lavoro di **Gian Battista De Sanctis** (1978) troviamo qua e là spunti di interesse per la nostra tesi e in particolare nel quadro di questo capitolo specifico, che noi abbiamo dedicato all'analisi di quello che i critici hanno detto circa lo "stile " del Pascoli, sulla scia delle premesse crociane, oppure in

---

[281] Queste autorevoli osservazioni che contengono, in modo retoricamente elegante, una specie di summa di tutti gli appunti che storicamente sono stati fatti alla poesia pascoliana ci consentono di ritornare alla nostra tesi per la quale le variazioni di tono, la indecisioni formali e psicologiche sono il derivato di una consapevole volontà compositiva mercé la quale il Pascoli vuol legare l'andamento della forma in cui si estrinseca ad una realtà esistenziale il cui paradigma è la frammentazione della felicità, vale a dire di una condizione mitica che nella poesia può assimilarsi alla condizione della sublimazione, o della unificazione forma-contenuto in una significazione che conduce al superamento del contingente, secondo una concettualizzazione crociana. Il Pascoli, a nostro avviso, intende — nelle *Myricae* — non fare poesia alta, come d'altronde egli stesso in diverse occasioni dichiaratamente si propone, ma poesia che s'identifica con il suo debito nei confronti di un ricordo, nei confronti di una assenza sempre presente e quindi nota riempitrice di un moto, consolatrice del dolore attraverso il dolore, in una specie di paradossale necessità del dolore della realtà come ad evitare il più grande dolore della dimenticanza. Una poesia che si stacca dall'autore, come auspica il Montale una poesia nella quale il poeta attua "una profonda immersione nella propria materia"(298) non è quello cui tende il Pascoli, appunto, a nostro avviso, giacché nella sua lirica egli vuole significare in modo, come dicevamo, dimostrativo, quasi allegorico, attraverso uno stile franto, incompiuto, dai toni varianti e spesso contrastanti, un lessico contiguamente semplice e difficile, anzi semplicistico e raro, potremmo dire, e quindi su di una dimensione meta-tematica e meta-stilistica, se per stilistico noi vogliamo intendere il modo di articolarsi della forma del contenuto quindi la presentazione tematica, vuol significare, dicevamo il modo di essere di ciò che è, inequivocabilmente, vale a dire meglio ciò che non è.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

contrasto con esse, nel corso di questo secolo, ormai lo possiamo dire, intercorso tra la pubblicazione delle *Myricae* e il momento presente. [282] Il De Sanctis esamina, in tal senso, l'aspetto della manifesta non unitarietà del testo pascoliano di cui nota appunto la frammentarietà rilevando che "la prima impressione che si ricava dalla pagina pascoliana è una ricchezza di movimento, franto, analitico"(88) che costituisce per lui, in concorrenza con uno spartito musicale anch'esso "rotto", e un "impressionismo mimetico" una novità linguistica in un contesto di "un lavorio di stile, il pesar delle parole, il preciso dell'interpretazione, senza togliere una certa irrequietezza e un sentimento di stupore di fronte alla natura. Si forma indubbiamente un nuovo stile, con un linguaggio proprio"(94).

Ci interessa, dunque, questa posizione critica del De Sanctis [283] anche riconduce la spezzettatura, la "compresenza di toni" (142) così caratteristiche della poesia del romagnolo ad una esagerata sua partecipazione al sentimento, ad un "patetico" deteriore che guasta, proprio come specificava il Croce, l'insieme:

> frangendo periodi e cantabile, spezzettando,sempre vivo con la sua forza espressiva, ma anche commentando con intima, troppa partecipazione, con passione per gli affetti, per la pietà, che nella seconda parte di tante liriche fanno *guasto della disciplina e del decoro*(143).[284]

---

[282] E' nostro intento, infatti arrivare ad una qualificazione, potremmo dire, definitiva di quello che è il fatto formale pascoliano per poter poi muovere a darne una nostra interpretazione. Noi daremo infatti un senso estetico a quegli aspetti della poesia del Pascoli che ci sembra vengano più ripetutamente messi in evidenza come negativi, vale a dire la frammentarietà del costrutto e lo scadere del lirico nel banale, i quali, è vero, non sempre sono stati presi a motivo di giudizi complessivamente negativi (Contini, Beccaria, Barberi Squarotti etc.) ma hanno sempre condizionato la sensibilità del fruitore, portando in definitiva il giudizio generale sul Pascoli delle *Myricae* sempre ad un limite, vale a dire ad una soglia di comprensione non soddisfatta e di una non definizione dunque di una eventuale poetica, che a nostro avviso, invece, esiste nella espressione pascoliana.

[283] Ciò viene a corroborare la nostra teoria per la quale il Pascoli non è vittima di una debolezza intuitiva o di una incapacità compositiva, nella sua oscillante espressione linguistica, nella sua frammentazione stilistica, ma è piuttosto creatore di moduli consapevolmente costruiti, a nostro modo di vedere, per offrire al lettore una sorta di allegorizzazione dell'impossibilità di una compiutezza catartica, o sublimatrice.
Se per altro noi troveremo una linea poetica cui, per noi, appunto, il Pascoli si rifece per dare poeticità alle sue espressioni frammentarie, sia pur nella sovra-dimensione della significazione meta-tematica e meta-stilistica,

[284] Anche noi pensiamo, in realtà, che il Pascoli guasti in qualche modo la sua composizione, ma mentre, per noi, questo fenomeno ha luogo per volontà del poeta mediante un intervento sulla forma, sullo stile, al fine, come abbiamo sovente spiegato, di conferire alla composizione un valore rappresentativo del guasto che la bellezza subisce,

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

Per il De Sanctis quel fenomeno deriva da una debolezza intrinseca del poeta, il quale, proprio come sosteneva il Croce, e altri che abbiamo esaminato, perderebbe il controllo della sua ispirazione per cadere nell'importuna elaborazione tematica riconducibile ad una sorta di retoricismo patetico, dal momento che "la molla che spinge e dirige è il patetico[...]insistito, retorico"(143),e che si presenta, per il De Sanctis, come la causa di quel che c'è di deteriore nel *Pascoli*, vale a dire, *il ripetersi, l'impreziosirsi, il* sentimeggialeggiare, come accade emblematicamente nel 'Giorno dei morti' dove

> veramente il *patetico si congiunge con le ciarpe letterarie e preziosistiche.* Compare chiaro l'altro nucleo importuno a limitare l'aprirci fantastico [...] Ripetizioni, insistenze, l'indeterminato, o l'accarezzamento idillico–patetico diventano dei punti d'arrivo, in cui il poeta si adagia pacificamente (149).[285]

Sebbene il De Sanctis parli di "nuovo poetare" rispetto all'espressione pascoliana, le sue osservazioni nel complesso sembrano ricalcare il giudizio del Croce, e tuttavia a noi può interessare la linea che il critico segue nelle sue conclusioni, una linea che si distingue da quelle pienamente negative che

---

[285] Ora, come abbiamo spesso fatto rilevare, i "punti d'arrivo" di cui parla il De Sanctis, sono in effetti quelle consapevoli variazioni tematico stilistiche cui il poeta si affida per significare una deliricizzazione estrinseca, stilistico–tematica, cui ricondurre poi, in ultimo, la deliricità, se così si può dire, dell'esistenza, nel suo attuarsi concreto. Il poeta dunque non si "adagia liberamente", secondo noi, in uno schema di cui subisce gli effetti, ma li vuol ottenere quegli effetti, attraverso, appunto, la banalizzazione del poetico trascendente. 'Il Giorno dei morti' è tuttavia, dobbiamo ammetterlo, un caso a parte, unico, se vogliamo, giacché, svolgendosi lungo una estesa gamma espressiva non sembra rientrare tra quelle che sono le linee allegoriche dei costrutti myricei, più brevi e fortemente rappresentativi, a nostro avviso, di un paradigma meta–tematico e meta–lessicale concretantesi in una frattura del bello tendenziale e quindi in una conferma espressiva della presenza di una assenza, o della necessità del venir meno del compiersi della felicità, o della smaterializzazione del contingente. Il Pascoli, secondo la nostra tesi, riduce sempre — nelle *Myricae* — il tono della poeticità per non perdere il suo io nella catarsi, e per non dare alla sua espressione un valore, che Croce vede come ideale sublimazione, vale a dire la forza di un effetto trascendente e ultra esistenziale in cui l'io del poeta e quello del fruitore si perdono in una fusione estetica con il contenuto. Questa fusione estetica, a nostro modo di vedere, è ciò che il Pascoli non vuole: l'io, per lui, deve essere presente nel contesto espressivo in quanto che queste poesie devono rappresentare un monumento al ricordo e non una celebrazione liricizzante del sublime che dal ricordo può derivare.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

dominano gran parte delle sue opinioni, e che accentua il valore positivo della "frattura" che il Pascoli verrebbe a porre in essere, quando ad esempio "lo sviluppo del nucleo poetico [...] porta il P. a insediarsi nella coscienza, come forza partecipante, dichiarata tuttavia in modo da porre una frattura, generando un dialogo fra elementi per natura e tendenza diversi"(205). Si tratta in realtà di un accenno che il De Sanctis non sviluppa, preferendo egli approfondire il fatto disquilibrante, in senso negativo, che, secondo lui, prevale sulla generale poeticità del romagnolo nella quale vede "impuntature sorgenti dallo stesso poeta osservatore analitico, un che di subdolo ricettivo, non sempre visionistico, procedente a saltelli"(206); a noi appare assai interessante quel rapporto che il De Sanctis pone in essere tra coscienza e poetare nella composizione pascoliana, come già si osservava, a corroborare la nostra teoria di un Pascoli del tutto consapevole delle linee lungo cui conduce il suo discorso tematico–formale, anche se non possiamo condividere le conclusioni del critico che in tal senso rileva che "non è la presenza della coscienza etica che pesi, ma quell'arzigogolio, quel lasciarsi l'autore appesantire, ossia non sapersi liberare dall'ingorgo"(208).

Il De Sanctis in effetti, ci sembra, ravvisa nella poesia del Pascoli un sovraccarico psicologico che la patetizza e dunque la intorbida, rendendola arzigogolata e preziosa; per noi, invece, almeno nelle *Myricae*, il Pascoli, come dicevamo, interviene psicologicamente sul prodotto formale proprio per dare ad esso una valenza una funzione significativa che coinvolge il semplificato, il preciso, il raro, il comune, il puerile, il patetico, in una sorta di rinunzia al trascendente, intesa come percorso discendente verso i guasti dell'esistenza che anche la poesia deve sperimentare essendo essa, come si diceva, monumento al ricordo, e quindi mezzo il cui fine non si concluderebbe nella funzione poetica, ma nella funzione di testimonianza.

Quello che interessa noi, nell'assai scientifico lavoro che **Guido Capovilla** (1982) dedica allo studio del procedimento di formazione della raccolta delle *Myricae*, è la constatazione generale che la raccolta, appunto, costituisce un punto di arrivo formale–tematico di un processo elaborato e consapevole messo in atto

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

dal Pascoli nel corso di molti anni.[286] Oltre a questa conferma circostanziata del processo elaborativo che sottostà alle *Myricae* e che , per noi, dunque significa sostegno alla nostra tesi, come si indicava qui su, ci interessa riportare un brano epistolare pascoliano, che il Capovilla cita, e che pensiamo ci offra altresì un supporto documentario a ciò che noi interpretiamo come un valore biografico–psicologico cui riconduciamo il programma estetico–formale che il P. pose in essere nella sua estrinsecazione; si tratta di un brano di una dedica al fratello, scritta nel 1887:

> "Abbiti perciò questi che pur sono fiori del passato, ma non ebbero profumo o vista; i quali come richiamati alla memoria *non potranno la gioia, che non fu, così neppur l'affanno,* che in essi non pare " (238).[287]

Si rilevi come nella prima parte del brano citato il P. parli di non possibilità di espressione della gioia giacché "essa non fu", ma allo stesso tempo di non estrinsecazione dell'affanno, cioè di una funzione tematica delle composizioni che non si realizza nella rievocazione del dolore, giacché questo non "pare", cioè non appare, non è presente, potremmo dire. Si tratta, secondo quanto aggiunge il P., di momenti in cui si attua una sorta di sospensione del fatto interiore al quale si

---

[286] Ci interessa perché viene a corroborare la nostra tesi di un intervento consapevole, da parte del Pascoli, nel fatto poetico inteso, per noi, a conferire una natura quasi paradigmatica alla sua espressione, indicativa di un fenomeno di perdita di poeticità assoluta, di elevazione catartica, attraverso una variazione tonale verso il basso, una "banalizzazione" del tessuto liricizzante, quello cioè che il Capovilla descrive come "vocazione" osservando che "è agevole constatare come anteriormente agli anni "novanta" la poesia pascoliana, fluida ma sempre più certa d'una sua vocazione alla mediocritas tematico–formale, ami riconoscersi in una serie di titoli che, per spinte "realistiche" [...] tendono ad una semantica minimizzante e dimessa"(237). Ora questa tendenza ad una "semantica minimizzante e dimessa" è proprio quella che per noi s'identifica con la consapevole banalizzazione del sublime, un sublime che si viene a frantumare appunto nell'impicciolimento del valore tematico formale, dell'area di astrazione, che per altro, come vedremo, può benissimo essere visto nel quadro di un conseguimento di un "sublime d'en bas", che produce un effetto poeticizzante, nonostante il guasto apportato al "sublime d'en haut".

[287] Queste parole confermerebbero il nostro pensiero circa una volontà del P. di fornire al lettore non una composizione di natura tematica ma, piuttosto un prodotto indicativo di una condizione umana, esistenziale, segnata da eventi ineluttabili, che non hanno reso impossibile il compimento in senso affettivo e che dunque nella poesia si traspone in una forma complessiva antiliricizzante e quasi banalizzante del momento che potrebbe divenire catartico, ma diviene invece concreto, materiale; così spiegano e si spiegano, crediamo anche le parole che il P. aggiunge, nella dedica riportata: "Ché fiorirono in quei momenti, brevi e rari, in cui l'uno moriva e l'altra non era; e io guardava, non poco stupito, intorno a me, con occhi velati sì ma attenti."(ibid.).

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

sostituisce una acutizzazione della sensibilità verso l'esterno (vedi sopra) per cui, scrive, "e io guardava, un poco stupito, intorno a me, con occhi velati sì, ma attenti"(ibid.). Il Capovilla vede d'altra parte in queste produzioni primitive, potremmo dire, giacché contenenti il nucleo delle *Myricae* — apparendo in esse poi nella sezione 'Ricordi' — il valore stilistico–semantico che poi caratterizzerà l'intera raccolta, vale a dire una intonazione dimessa, volontariamente tenuta ai livelli di uno stile semplice, o come lui stesso dirà (vedi più in là) "domestico popolare", e assai interessantemente per noi, illustra un paio di casi compositivi nei quali appare evidente il fatto che il P. manipolava il prodotto poetico per ottenere un risultato formale ben definito, e che nel suo caso questo risultato era un "decremento semico" e uno "smorzato[...]rilievo[...]della rima"(242).

Ma riportiamo l'intero brano, che si riferisce al componimento 'Passa Boote', inedito, ma indicativo per il Capovilla, appunto di quel processo compositivo che sarà poi caratteristico delle *Myricae* in senso più vasto:

> ['Passa Boote'] Si tratta, in quest'ultimo caso, d'un trapianto graduale, come si può osservare nelle due redazioni di C P 202, e il cui *esito, in misura proporzionale al decremento semico, si coglie anche sul piano tonale*, in quanto ne risulta smorzato il rilievo che di norma pertiene alle sedi privilegiate della rima.(242)

Se il Capovilla tiene a sottolineare l'aspetto di una modifica apportata dal P. al testo primitivo della composizione in esame, a noi piace mettere in evidenza il fatto che il P., assai differentemente da ciò che pensava il Croce (vedi), non "subiva" gli effetti di una sua mancanza di ispirazione, ma piuttosto interveniva scientificamente sulle sue composizioni dando ad esse una struttura ben precisa, dipendente da una volontà estetica e non da una mancanza di controllo, come invece sembra, appunto, voler dire il Croce.[288] Il Capovilla parla di *Myricae*

[288]Nell'economia della nostra tesi le argomentazioni documentarie del Capovilla, il quale d'altra parte si rifà spesso ad altro testo documentario e scientifico qual è quello del Nava — ed. 1974 —, risultano di estrema utilità giacché giustificano in modo inequivocabile il nostro pensiero in merito ad una poetica pascoliana che si incentra su di una ricerca di significazione meta tematica e meta stilistica, intesa a produrre sul lettore un effetto compositivo, derivante non tanto dal significato tematico o lessicale in senso stretto, quanto dal significato strutturale che il componimento viene ad assumere nelle sue variazioni tonali, nel suo mescolare

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

come di una raccolta nella quale il Pascoli opera una sorta di recupero di uno stile "domestico popolare" che si oppone in qualche modo alle "perifrasi culte" (244) di una certa tradizione carducciana, per noi, questa scelta di linguaggi e di toni, non sarà, come abbiamo detto spesso, da considerarsi come una opzione di tipo letterario ma piuttosto come il risultato di una vera e propria "poetica" intesa a dare alle composizioni un valore rappresentativo, di tipo quasi allegorico, derivante, a nostro avviso, proprio dalla non linearità e dalla non completezza del *discorso poetico che il P. imposta ma che appare immediatamente guastare.*[289]

---

termini tra di loro in disarmonia, e principalmente, noi pensiamo, nel non realizzarsi di una liricità assoluta, catartica, universalizzante, che era poi quella ipotizzata dal Croce nel suo concetto di poesia pura.

[289] Noi interpretiamo questo "guasto", d'altra parte, come voluto: si tratta, a nostro avviso, di un intervento che il poeta pone in essere per spezzare la liricità cui la sua poesia tenderebbe — si ricordi quell'accenno del P. stesso agli "occhi attenti", che riportavamo più su — e che, se fosse attuato toglierebbe alle composizioni il valore rappresentativo di una condizione esistenziale cui il poeta non può rinunciare, giacché in codesta condizione vivono i ricordi e dunque permane quell'assenza per la quale l'animo suo soffre si ma trova anche la giustificazione del suo esistere. E così nasce il cosiddetto "frammentario" pascoliano la distonia stilistica condannata dal Croce; il Capovilla dal canto suo ci offre, come già dicevamo, una seria di spunti critici che vengono a corroborare il nostro pensiero, anche se moventi da presupposti diversi dai nostri. Si pensi ad esempio a quanto il critico ci propone in merito all'accostamento che il P. opera tra elevato e, come lui dice, umile, quando fa notare che " la myrica va intesa quale archetipo di tutta una Flora umile ed a valenza simbolica nettamente positiva [...] si pensi [...] a polarità di rilievo paradigmatico quali la vite e il cavolo, i fiori del agavi americane e le minime nappine color gridellino della pimpinella"(264).
Il "rilievo paradigmatico" che il Capovilla rileva è per noi dovuto ad una funzione opacizzante e desemanticizzante che il P. vuole conferire al suo discorso, per ottenere quella desublimazione necessaria a rendere "paradigmatico" il suo stesso impegno poetico; il nostro, riteniamo, è uno stupore estetico piuttosto che una variazione di fronte ad una "valenza simbolica" di tipo pur sempre tematico–semantico, una valenza che anche il Capovilla, al pari di tanti altri studiosi, ha cercato di enucleare, come si vedeva nelle parole riportate più su. Le testimonianze che, per altro, il Capovilla presenta nel suo studio in merito alle modalità compositive del P. confortano ancora una volta il nostro pensiero circa una accurata elaborazione da parte del poeta nella fase di produzione poetica; il Capovilla dal canto suo non si rifà ad una poetica che conduce ad una composizione in cui, come sosteniamo noi, si viene a porre in essere un paradigma esemplificativo di una vicenda esistenziale allo stesso tempo interiore ed esterna al P., ma osserva che: "Operando una distinzione di fondo tra poesie sciolte, autosufficienti, dapprima edite alla spicciolata in rivista [...] poesie immediatamente partecipi di una tensione macrotestuale, si potrà dirigere ad es. l'attenzione sull'arte combinatoria e (ri)distributiva (quella per cui il poeta produce ulteriori e/o diversi significati — oltre a disattivarne altri — mediante il semplice spostamento di determinati pezzi)"(273) dandoci per altro supporto critico documentario nei confronti di quello che per noi è l'atteggiamento del P. rispetto alla sua poesia, vale a dire una consapevole elaborazione formale intesa ad ottenere effetti che noi pensiamo, come abbiamo ripetuto spesso, ricondursi a valori rappresentativi di una perdita di possibilità sublimatrici e, dunque, di una materialità banalizzante, paradigmatica significazione di una presenza assoluta dell'irrealizzato e del necessariamente assente. Se, ad es., noi pensiamo al citato 'La vite e il cavolo', che il Capovilla descrive come "polarità" lessicale, pensiamo, (vedi più su), riteniamo che la proposta del cavolo accanto alla vite non abbia un valore simbolico di accostamento dell' "umile" al nobile ma piuttosto proponga una valenza estetica per la quale si giunge ad una percezione del fatto poetico come momento esistenziale e quindi come valore estetico oggettivo nel quale si attua lo scontro tra tendenza al catartico e tensione verso il suo opposto vale a dire verso l'attenzione per ciò

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

Svilupperemo comunque questo concetto nel capitolo conclusivo; qui ci pare interessante notare come il Capovilla in qualche modo si accosta alle nostre opinioni anche se, nella sua visione il P. resta nella area estetica dell'evocativo e del simbolico: nel brano che riportiamo qui di seguito, comunque, si trovano osservazioni che possono risultare utili alla nostra tesi anche per il fatto che risultano, come già si osservava, da uno studio documentario dei testi pascoliani di cui egli esamina due composizioni in particolare:

> Forse si comprenderà meglio, ora, per quali implicazioni, sia in atto che virtuali, questo componimento dedicato al canto dell'usignolo figuri strettamente connesso alla prima occorrenza del termine tematico delle *Myricae*. Un termine che fu guadagnato per gradi, nella crescente esigenza di esprimere, per la prima volta organicamente e in versi, *una poetica personale*, e che sappiamo di poter interpretare fin nella sua più antica comparsa nelle carte pascoliane quale allusione simultanea all'esclusivo mito della «patria» e all'habitat ideale della propria lirica, quale punto di contatto fra

---

che è, ciò che rimane, ciò che non è assente e quindi porta su di sé il marchio dell'essere che sopravvive a ciò che è scomparso, ciò che doveva essere e che esistenzialmente non è. La giustapposizione del "cavolo" alla vite è dunque per noi un derivato di questa fissazione del residuo — vedi anche il significato esistenziale, meta testuale del "rosicchiolo" nell'omonima myrica — sul quale la poetica pascoliana si concentra creando una serie di opacità lessicali–stilistiche che tendono a rendere evidente l'opposizione tra oblio e ricordo tra catarsi e attenzione — si ricordino gli "occhi attenti" di cui parlava lo stesso P. in una sua lettera che riportavamo più su — un'opposizione che nasce nel poeta, a nostro avviso, da un lato per l'inclinazione che egli sente a dar spazio ad una poetica trascendente, e dall'altro per l'esigenza di non lasciarsi andare ad una sorta di oblio che potrebbe tradire in qualche modo il suo dovere di testimonianza di una perdita di affetti di enorme valore. La nostra tesi, in effetti, muove dal presupposto che le "disarmonie" della poesia pascoliana derivino da un preciso disegno inteso a fornire al lettore una chiave metasemantica e metatematica, un indicatore significante di un valore che abbiamo chiamato etico-esistenziale giacché pensiamo riconduca il fruitore alla realtà di una condizione assoluta vale a dire alla realtà della perdita e quindi dell'assenza. Ma ciò non attraverso la descrizione della perdita, o la rappresentazione dell'assenza, piuttosto attraverso la poetica personale fondata sulla "banalizzazione" del sublime, la deliricizzazione del poetico tendenziale e quindi la materializzazione della forma, vale a dire la opacizzazione del mezzo linguistico che invece, nell'accezione di una poetica di tipo romantico crociano dovrebbe consistere in una assoluta trasparenza inquantochè indistinguibile dal contenuto, cioè dal sentimento. Anche il contenuto, nella più generale concezione estetica crociana, viene a perdere i suoi connotati descrittivi o narrativi, per assumere quelli del sentimento, che esso induce, in una circolarità di causa-effetto, quindi, nella quale gli elementi concreti del mezzo lirico si perdono identificandosi con l'effetto. Nel P. ciò non accade, o accade raramente, dice il Croce; e per noi questo non accadere ha una motivazione estetica che, come si diceva, sposta il momento della poeticità dal momento della formazione dell'effetto, dell'impressione crociana al momento della meta-impressione, diremmo, cioè al momento in cui la nostra sensibilità è toccata proprio dagli elementi della poesia. E' chiaro che in tal senso dobbiamo vedere in P. una estetica nuova, una poetica appartenete al secolo post-romantico, vale a dire a quel secolo nel quale il mezzo assume un valore rappresentativo, essendo esso stesso parte, se non essenza, della poetica. Si giunge con il P., a nostro modo di vedere, ad una poeticizzazione dell'io esistenziale, considerando questo io come creatore di una relazione tra mondo esteriore e mondo interiore fondata sul rapporto tra estetica ed etica, tra liricismo e realtà.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

> l'area del recupero evocativo memoriale e quello dell'indagine meta-letteraria (299-300).

Abbiamo voluto riportare il brano per intero giacché ci sembra che, nonostante si riferisca ad una particolare composizione, dia un'idea comprensiva del lavoro che regge l'intera raccolta delle *Myricae* e della "poetica personale" che il Capovilla intuisce essere alla base di una lunga elaborazione formale-tematica, e che poi inquadra in una area "metaletteraria" [290]che ci appare in qualche modo avvicinarsi al concetto per il quale noi vediamo nella espressione pascoliana una valenza metasemantica e metalessicale.

Anche il breve lavoro di **Giuseppe Nava**(1988), che abbiamo già esaminato precedentemente alla pagina 192, fornisce interessantissimi elementi alla nostra tesi giacché, nell'analizzare alcune liriche specifiche dove sono manifesti i richiami "fitomorfi" ('Le femminelle', 'La vite e il cavolo', 'Nel cuore del cipresso' e 'Vischio', in particolare), il critico evidenzia un'alternanza di stile nella composizione pascoliana, un'alternanza che, per lui, costituisce — nel caso della 'Vite e il cavolo' — una "contrapposizione delle due piante ('La vite e il cavolo')" (115) attraverso la quale "è rivendicata la dignità dello stile umile rispetto allo stile alto"(ibid.). Per noi questo accostamento, come abbiamo già avuto occasione di chiarire, non si configura solo come una rivendicazione di dignità, come vuole il Nava, "dello stile umile rispetto allo stile alto" ma piuttosto come una presentazione programmata di una antiliricizzazione, di una banalizzazione del valore astraente del fatto poetico, intesa a far sì che la composizione conduca il lettore sul piano esistenziale della materialità dell'esistenza, vista come necessaria ed inequivocabile constatazione della presenza dell'assenza.

Il Nava parla di accostamento tra le due piante, noi pensiamo all'accostamento tra le due parole come indicativo di una posizione del non poetico, per una

---

[290] Questo ci appare in qualche modo avvicinarsi al concetto per il quale noi vediamo nella espressione pascoliana una valenza metasemantica e metalessicale.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

connotazione che per via di accostamenti mentali conduce al materiale, o al materializzante, d'accordo dunque con il Croce nelle premesse ma non nelle conclusioni, come abbiamo spesso fatto rilevare, giacché le nostre conclusioni non conducono ad un rifiuto di codesta materialità, ma piuttosto ad una considerazione della rispondenza di essa ad una funzione metatestuale e metasitlistica diretta a porre in essere una condizione di non trasparenza poetica che induce una presentazione dell'io esistenziale. Ora quello che interessa maggiormente nello studio del Nava, sempre nell'economia della nostra tesi, è la ricerca di una poetica nel fatto pascoliano, una poetica che, seppure limitata, in questo caso ad un aspetto particolare della composizione del poeta di *Myricae* — al fitomorfismo — si può, crediamo, poter estendere alla sua produzione complessiva. Il Nava in effetti vuol definire la natura del "fitomorfismo" in P. e giunge alla conclusione che esso è "di carattere simbolico più che allegorico", giacché siamo di fronte ad un linguaggio poetico che contiene una "alta percentuale di ermetismo e si sottrae quindi alla natura convenzionale dell'allegoria". Queste osservazioni presentano un grande motivo di interesse per noi inquantochè prima di tutto chiariscono in maniera esplicita la natura dell'errore critico diffuso di considerare il naturalismo oggettuale — in questo caso il fitomorfismo — pascoliano come mera applicazione di stili georgici, e in secondo luogo propongono una interpretazione che, come si vedeva, approfondisce il valore estetico della composizione pascoliana vedendone una preziosa componente simbolica che conferisce ad essa una valenza significativa che la arricchisce, e non la immiserisce come invece accadeva con la critica stilistico-tematica o estetica di cui il Croce fu l'antesignano. Forse è opportuno tuttavia esaminare analiticamente l'intero brano tratto dal testo del Nava::

> Si pone a questo punto il problema più generale se il fitomorfismo pascoliano sia di natura simbolica, dipenda da un "ritorno al rimosso" in immagini apparentemente georgiche e come tali fraintese dai contemporanei, oppure costituisca il risultato di una *operazione combinatoria lucidamente programmata, nel qual caso si dovrebbe parlare di allegoria*(116).

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

Secondo l'impostazione della nostra tesi la composizione pascoliana è piuttosto di natura allegorica che simbolica, se per allegoria tuttavia si intende, nel caso del P., una funzione rappresentativa che viene ad essere posta in essere attraverso la disarmonia e la non linearità della composizione, attraverso una diminuzione o banalizzazione della tensione lirica, e che, a nostro avviso, vuol condurre o indurre ad una percezione del "vissuto" del poeta, vale a dire ad una percezione del fatto drammatico della perdita attraverso la realizzazione di una presenza dell'io esistenziale che si interpone nel processo espressivo per ridurre l'espressione tendenzialmente catartizzante — catarsi estetica — ad una espressione materializzante.[291] Per il Nava infatti l'allegoria è da una parte improponibile nel contesto storico-letterario in cui il P. si trova a poetare dal momento che "un linguaggio allegorico non può che essere collettivo, se vuol essere inteso da tutti: l'allegorismo individuale, frutto di operazioni strettamente personali, fondate su di un codice privato[...]presuppone pur sempre la sacralità del linguaggio poetico tipica del simbolismo, la sua alta percentuale di ermetismo"(116).

Dunque il Nava propone una soluzione simbolica al processo creativo pascoliano; [292] il risultato poetico si articola secondo modelli esoterici, criptici

---

291 Noi sosteniamo che la poesia del P. presenta un'allegorizzazione di natura estetica, se così possiamo dire. Essa diviene in effetti paradigma di una condizione esistenziale mercé un programma di interventi messo in atto dal poeta al fine di catartizzare il momento lirico per dare ad esso una qualità particolare tale da far percepire al lettore proprio la mancanza di liricità, la sua irrealizzabilità; a nostro avviso, il poeta ha voluto programmare una sorta di sistema espressivo — risalente dunque ad una vera e propria poetica — per il quale il fatto sublimante si guasta, come si guasta l'armonia degli affetti nella vita reale per colpa di coloro che "preferiscono le tenebre" e si riduce di tono, si abbassa tematicamente e stilisticamente, si materializza invece di smaterializzarsi, e si intrinseca di immagini popolari o puerili, evocative di un mondo sostanzialmente impoetico. Si può porre a questo punto la domanda: il P. voleva creare l'impoetico assoluto oppure voleva, attraverso il suo intervento delirizzante, creare un poetico indotto dalla sua stessa "paradigmatizzazione" dell'impoetico applicato? A questa domanda cercheremo di rispondere nel capitolo che dedicheremo alla esposizione organica della nostra tesi. Qui ci sembra di poter dire che seppur l'intuizione del Nava costituisca un punto di riferimento di altissimo interesse per tutta la critica su P., noi pensiamo in qualche modo in maniera diversa, giacché sosteniamo che il lavoro poetico del P. "costituisca il risultato di una operazione combinatoria lucidamente programmata", che invece il Nava, di cui appunto riporto le parole, non accoglie preferendo ravvisare, come si vedeva, una componente simbolica nell'atto espressivo del poeta romagnolo.

[292] Secondo l'impostazione della nostra tesi la composizione pascoliana è piuttosto di natura allegorica che simbolica, se per allegoria tuttavia si intende, nel caso del P., una funzione rappresentativa che viene ad essere

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

giacché "la struttura criptica del componimento poetico comporta un margine d'irrazionale non solo riguardo al processo comunicativo, che viene reso esoterico, ma anche riguardo allo stesso processo creativo che è solo apparentemente o parzialmente programmato"(116).[293] Per il Nava il P. copre il

---

posta in essere attraverso la disarmonia e la non linearità della composizione, attraverso una diminuzione o banalizzazione della tensione lirica, e che, a nostro avviso, vuol condurre o indurre ad una percezione del "vissuto" del poeta, vale a dire ad una percezione del fatto drammatico della perdita attraverso la realizzazione di una presenza dell'io esistenziale che si interpone nel processo espressivo per ridurre l'espressione tendenzialmente catartizzante — catarsi estetica — ad una espressione materializzante. La poesia del P. presenta in tal senso un'allegorizzazione di natura estetica, se così possiamo dire. Essa diviene in effetti paradigma di una condizione esistenziale mercé un programma di interventi messo in atto dal poeta al fine di catartizzare il momento lirico per dare ad esso una qualità particolare tale da far percepire al lettore proprio la mancanza di liricità, la sua irrealizzabilità; a nostro avviso, il poeta ha voluto programmare una sorta di sistema espressivo — risalente dunque ad una vera e propria poetica — per il quale il fatto sublimante si guasta, come si guasta l'armonia degli affetti nella vita reale per colpa di coloro che "preferiscono le tenebre" e si riduce di tono, si abbassa tematicamente e stilisticamente, si materializza invece di smaterializzarsi, e si intrinseca di immagini popolari o puerili, evocative di un mondo sostanzialmente impoetico. Si può porre a questo punto la domanda: il P. voleva creare l'impoetico assoluto oppure voleva, attraverso il suo intervento deliricizzante, creare un poetico indotto dalla sua stessa "paradigmatizzazione" dell'impoetico applicato? A questa domanda cercheremo di rispondere nel capitolo che dedicheremo alla esposizione organica della nostra tesi. Qui ci sembra di poter dire che seppur l'intuizione del Nava costituisca un punto di riferimento di altissimo interesse per tutta la critica su P., noi pensiamo in qualche modo in maniera diversa, giacché sosteniamo che il lavoro poetico del P. "costituisca il risultato di una operazione combinatoria lucidamente programmata", che invece il Nava, di cui appunto riporto le parole, non accoglie preferendo ravvisare, come si vedeva, una componente simbolica nell'atto espressivo del poeta romagnolo.

[293] Ciò che è criptico per il Nava, per noi é manifestamente antilirico, crediamo di poter pensare; la proposta de "il cavolo" infatti, per esempio, non può , a nostro avviso, ricondursi ad una "criptizzazione" del significato, intesa ad evocare una situazione personale, di natura esistenziale, giacché questo, sempre per noi, ci riporterebbe forse a quella accusa di calo di ispirazione che il Croce ravvisava come oggettivamente avere luogo nel contesto poetico pascoliano; un calo che testimoniava, per il critico un'incapacità nel poeta di mantenere quella tensione lirica che invece avrebbe voluto non guastare. Il nostro concetto di allegorizzazione, riferito al P., consiste nel trovare nella sua poesia un valore programmatico ben più esteso di quello che il Nava vi riconosce, un valore che caratterizza ogni aspetto della sua produzione o, come si diceva altrove, appare incidere sul momento stesso dell'estrinsecazione dell'espressione, vale a dire nel momento in cui l'immagine interiore si concreta in una forma esterna; ci riferiamo insomma a quello che il Nava chiama, nel brano riportato, "processo creativo." Il "processo creativo" pascoliano è, per noi, segnato da una volontà dimostrativa tendente a porre in essere un fatto poetico capace di rappresentare metatematicamente e metasemanticamente il paradigma esistenziale della mancanza e della impossibilità della poesia nel vissuto, e quindi della impossibilità della bellezza assoluta, o pura; la "poesia pura", in sostanza, è impossibile; ma non perché sia irraggiungibile, ma perché è irreale, e mistificatrice, si potrebbe dire. A nostro avviso, in tal senso, il P. ebbe un suo concetto di poesia pura, che poi il Croce codificò nella sua teoria estetica, e volle costruire un suo proprio mondo espressivo che, avendo per iscopo il celebrare una presenza/assenza, vale a dire, il ricordo di persone a lui care, non intese avesse carattere sublimante assoluto, ma piuttosto carattere testimoniale. Il P. non volle celebrare insomma il suo ricordo, quello che romanticamente si concepisce come evocazione di sentimenti passati, e quindi come superamento del presente in una universalizzazione della dimensione temporale, ma volle oggettivare il residuo, ciò che rimane, la scoria, ciò che è presente, come testimonianza di ciò che dovrebbe essere e che è assente; qui, secondo noi, risiede il valore paradigmatico, o allegorizzante del "processo creativo" pascoliano, non peraltro da ricercarsi nell'umile in sé stesso, nella myrica, ma

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

proprio "vissuto" vale a dire "occulta zone gelose del proprio "vissuto" sotto le spoglie di alberi malati, di fiori proibiti, di piante notturne, attua una mediazione di compromesso tra il bisogno di "parlare" del proprio io più difeso e più represso e la censura sociale introiettata che glielo vieta." (116); anche se non possiamo concordare sul procedimento che il critico ravvisa aver luogo nella fase costruttiva del fatto poetico pascoliano ci pare di grande interesse la sua evidenziazione del concetto del "vissuto" e dell' "io" che, secondo lui, emergono nel contesto che egli considera come tendenzialmente simbolico. Si tratta in effetti di una personalizzazione del fatto estetico che fornisce alla poesia del poeta di *Myricae* una dimensione profonda, ben più profonda di quella che emerge dalle osservazioni critiche di tanti studiosi, sia pro, sia contro, sia crociani, sai anticrociani, che sovente hanno sfiorato, a nostro avviso, la mera superficie della significazione poetica pascoliana.[294] Il Nava, assai interessantemente per noi, insiste sul concetto della presenza dello "io" pascoliano, rifacendosi anche a momenti biografici e osserva che "da entrambi i passi di Maria [Pascoli] si ricava la conferma della centralità dell' "io" del poeta nella rappresentazione di alberi e fiori, che lo mimetizzano e lo proteggono"(117).

Si tratta per il Nava di un "io" biografico, di tipo romantico, ci sembra; un "io" che vuole apparire, ma non direttamente, tuttavia e che, dunque, secondo le tendenze della poesia post-romantica, si affida ai segni, o ai simboli che l'ambiente offre alla sensibilità del poeta.[295] L'esempio che il Nava ha preso in

---

nell'umilizzazione, nella myricizzazione, nella banalizzazione, vale a dire nella struttura stessa che del "poetico" il P. ci offre.

[294] Per noi, tuttavia, "l'io" e "il vissuto" sono non tanto in rapporto con il simbolo che di essi può essere la copertura o la rivelazione, quanto in rapporto con la forma, lo stile, il lessico, la struttura della frase, con la dimensione estetica, in ultimo, che , secondo noi, viene ad essere manipolata dal P. per rappresentare la materialità della realtà, il guasto, la non sublimità del vero, e quindi la situazione esistenziale di un "io" che non può universalizzarsi nella catarsi estetica.

[295] Sembra più appropriato percorrere altra strada che non quella della "connotazione", dell'allusione o dell'emblema cui il Nava si riconduce, vale a dire la strada della significazione contenuta nel tono che si abbassa e arriva a toccare gli elementi materiali delle associazioni mentali, spogliando il valore lessicale proprio di quelle connotazioni, di quelle allusioni, o emblemi cui il Nava, come si diceva, riferisce il suo discorso critico. C'è, in effetti, a nostro avviso, un limite alla possibilità evocativa dei vocaboli, almeno nel senso di una evocatività associativa di valore metaforico, e quindi anche alla simbolicità, o alla simbolizzabilità

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

considerazione, vale a dire quello delle due piante della vite e del cavolo sembra peraltro offrire un frutto piuttosto prematuro di quello che è il comportamento pascoliano nei confronti della riduzione metaforica, o connotativa del lessico, cui facevamo riferimento più su. Ci sembra, infatti, che la composizione abbia valore di transizione fra una fase in cui il P. tematizza il valore del riduttivo ma non lo rende pragmatico, nel senso che indicavamo più su: nel sonetto si attua una descrizione della possibilità che "alcuna gloria" si convenga al "gramo" cavolo, così come si conviene alla "pampinea vite" e la descrizione avviene nel corso dei versi con valore esplicativo:

> "Ma, nobil vite, alcuna gloria è spesso
> pur di quel gramo, se per lui l'oscuro
> paiol borbotta con suo lieve scrollo"

vale a dire, intende comunicare al lettore il pensiero del poeta attraverso la forma poetica tradizionale; è bene tuttavia, a nostro avviso, notare le variazioni di linguaggio che il P. produce nel trattare dell'umile cavolo da un lato e della nobile vite dall'altro. Sono introdotti termini rurali o familiari, nel contesto aulico del sonetto nel quale rifulge la "vite", classicamente definita, come si vedeva, "pampinea"; il "paiolo", seppure con la troncatura vocalica, ci porta lontano dall' "aurea gioia" della vite, ci fa scendere nella dimora umile del contadino, dove il suono sommesso e pedestremente onomatopeico del borbottare — "borbotta" — si distingue.[296]

---

poetica, giacché, pensiamo, che là dove il termine adoperato nel contesto poetico che consideriamo sia del tipo popolare o materiale, o riconducibile alla sfera del puerile, esso non possa venire di per sé stesso a costituire una diminuzione significativa complessa, a meno che ad esso non si accompagni una qualità indicativa che viene ad indursi proprio in ragione dell'uso di quel termine, e non in ragione di una significatività pura originantesi da esso.

[296] Ci sembra dunque che l'aulico insieme, che il Nava(1991) sapientemente riconduce a influenze carducciane e classiche, contenga i germi di quel programma poetico che noi pensiamo essere poi alla base dei componimenti myricaei più maturi, quei componimenti, cioè, nei quali il linguaggio subisce variazioni di tono non legate a valori tematici ma piuttosto a valori riconducibili ad una delirizzazione assoluta del momento poetico, e quindi ad una centralizzazione dell'umile, non, però, secondo noi con intenzioni celebrative ma piuttosto con intenzioni dimostrative, o allegoriche,di natura estetica diretta, vale a dire realizzate attraverso la trasparenza o non trasparenza del mezzo, o, in altre parole, più limitative, peraltro attraverso la presentazione di una banalizzazione del lirico o del sublime, non tuttavia con intenti parodistici o ironizzanti propri di certa

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

Il Nava, dal canto suo, prendendo in considerazione 'Il cuore del cipresso', parla di quella stessa "mise en abime" cui il Contini (vedi) aveva fatto riferimento, e mette in evidenza un procedimento compositivo per il quale il P. banalizza alcune forme poetiche ereditate da una tradizione dantesca:

> Al modello dantesco rimandano pure l'aggettivo "tristo" corretto nel più banale "triste", nella quinta edizione di *Myricae* (1900) [...] e l'associazione di sterpi e serpenti [...] nel P. stemperata nei più innocui "biacchi" [...]. Allo stesso modo il "sognare" del nido [...] è anche quello del poeta, *in una sorta di gioco di scatole cinesi, di "mise en abime"* (118).[297]

D'altra parte il Nava insiste nel ritrovare nel testo poetico pascoliano —che lui qui limita alle espressioni, diciamo così, "fitomorfe" — una eco più vasta, o più profonda che giunge dall'io poetico del poeta e che mostra "il vampirismo floreale (Vischio) del testo, che non si esaurisce nella rappresentazione naturalistica d'un processo di simbiosi parassitaria, ma allude simbolicamente a una condizione dell'io poetico."(122) Se per il Nava si tratta di un "io poetico" per noi invece si tratta di un io esistenziale, piuttosto, che trasferisce sull'io estetico un'esigenza di natura etico-biografica, vale a dire quella per la quale la vita viene considerata come un fatto indicativo di una condizione definitivamente

---

letteratura contemporanea al P., si badi bene, ma con volontà, sempre secondo la nostra tesi, di fornire una testimonianza della presenza, della materialità della presenza, cui l'io esistenziale del poeta attribuisce il valore di permanenza di un residuo, enormemente più banale della irrevocabilmente perduta presenza.

[297] Si tratta di osservazioni che ci riconducono alla sostanza della nostra tesi, vale a dire al concetto per il quale noi riteniamo che il P. abbia applicato nel suo comporre, proprio una poetica fondata sulla banalizzazione sulla "mise en abime", cui il Nava si riferisce, ma non, secondo l'interpretazione dell'autorevole critico, il quale si riconduce ad una motivazione simbolica convergente in una generale concezione della poesia come originata da "cantare "virginibus puerisque" [...]. Il "tintinnio segreto" dell' "invisibile fanciullo", che risuona da un "angolo d'anima"."(118). Secondo noi, infatti, questo procedimento di spostamento verso il basso, questo intervento che il P. opera, ormai lo sappiamo in modo documentario, consapevolmente, sui termini non può avvenire nel senso di un accostamento del tema ad un sensibilità infantile, oppure originaria, giacché si tratta, a nostro avviso, di una riduzione verso il basso che implica sovente una desemantizzazione del lessico merce l'uso di termini non immediatamente comprensibili — si veda "biacchi" del 'Cuore del cipresso' di cui si faceva cenno più su — oppure una riduzione della connotatività, ottenuta attraverso la materializzazione dell'immagine, come appunto accade, a nostro modo di vedere, nell'adopramento ad es. della parola "cavolo", cui non si possono ricondurre valori simbolici, o allusivi, ma soltanto valori funzionali. Non tanto nelle poesie che il Nava esamina in questo interessante saggio, quanto piuttosto in quelle che vedremo in modo analitico più in là, il P. ci sembra in effetti soffocare proprio le "virtualità simboliche", le allusioni, che invece il critico ravvisa nelle sue composizioni.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

luttuosa, e quindi non portatrice di valori lirici, o sublimanti, una condizione limitatrice, a nostro parere, appunto della possibilità simbolica, giacché risulta induttrice di desimbolizzazioni, di opacità semantiche, di alternanze tonali, di disarmonie stilistiche, cui peraltro noi non attribuiamo un carattere di non voluta imperfezione, ma, al contrario, una funzione rappresentatrice, metasemantica e metatematica.

La condizione dell'io pascoliano mi sembra d'altra parte venir benissimo illustrata da quanto il Nava riporta da fonti dirette pascoliane, come ad es. in questo brano di lettera datata 30.4.95, nella quale il Poeta confessa: "l'imminente separazione ne è acuita da un rimpianto desolato, dal rimpianto di quell'età di ventott'anni, dal pensiero di assistere all'amore senza aver provato l'amore", oppure là dove, come il Nava riporta, il poeta rivela il suo pensiero circa la sua condizione esistenziale, una condizione vista in pratica come una non vita nella quale il suo animo si è confinato:

> "Del mio ritorno, non so che dirti. Io non so che vita sia destinato a fare. Non so prendere una risoluzione (...). Oh! io vorrei essere davvero il vostro babbo e la vostra mamma; ma non ci riesco. Vedendo altri *entrar nella vita* mi sento disperatamente spinto a entrarci anch'io." (Lettera alla sorella Maria, del 20.6.95)(123).[298]

E d'altra parte lo stesso Nava ravvisa nel P. una dimensione esistenziale, e ci fa notare che:

> qui il poeta, nella confidenza della scrittura privata, non ancora oggettivata per la stampa, parla per un attimo di sé senza filtri simbolici, della sua condizione di sterilità e di malattia quasi esistenziale, che altrove gli farà scrivere, in margine a Dante: "La vita non è che un morbo: *non è anzi che una morte*" (129).[299]

---

[298] Questa condizione, secondo la nostra tesi è quella che in sostanza induce il poeta a ridurre il valore della liricità, o della connotatività della sua poesia, in una programmatica banalizzazione del trascendente, posta in atto per proporre una materialità oggettuale, e una non trasparenza del mezzo linguistico, intese a non lasciare il testo poetico raggiungere i livelli di una poeticizzazione catartizzante e quindi induttrice di una dimensione nella quale l'oblio potrebbe prevalere sul ricordo; e il ricordo stesso non deve essere, in questa prospettiva, un momento di trascendenza poetica, di purificazione crociana, ma piuttosto una testimonianza della ineluttabilità di un'assenza che non può generare nemmeno il sollievo di una esperienza estetica catartizzante.

[299] Per noi, questa confessione pascoliana assume un preciso significato rapportabile a quello che sosteniamo concettualmente, cioè al fatto che nella poetica del cantore di *Myricae* è presente una volontà disgregatrice

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

Il Nava conclude il suo validissimo studio, concentrando il suo discorso su una composizione contenuta nei *Primi poemetti*, il 'Vischio', e quindi al di fuori di quello che abbiamo detto essere la sfera in cui si muove la nostra tesi, cioè le *Myricae*, proponendo una serie di osservazioni che può essere assai utile, anche ai fini di quanto noi sosteniamo e che riportiamo qui di seguito integralmente:

> Ecco allora la lettura del 'Vischio', con l'ausilio del contesto biografico, della simbologia floreale, del codice dantesco e di quello leopardiano, perviene a far emergere una *pluralità di significati profondi*, e lo statuto del poemetto si configura oscillante fra il simbolo e l'allegoria, perché il poeta utilizza sì elementi di codici intersoggettivi, ma opera poi soggettivamente sul proprio vissuto, anziché su un patrimonio di credenze collettive (129).

Il riferimento alla presenza di codici diversi di simbologie e di un contesto biografico come ausilio ad una lettura del verso pascoliano, che contiene, per il Nava, "significati profondi", ci sembra notazione di grande importanza giacché propone criticamente chiavi esegetiche elaborate, ed acute che possono essere anche prese a conferma della validità di quanto noi sosteniamo concettualmente. Per il Nava, infatti, il P. "utilizza elementi di codici", e dunque agisce nel momento compositivo o nel momento della definitiva estrinsecazione in modo consapevole, manipolando il mezzo per fini estetici, individuabili secondo il critico, in una alternanza tra "il simbolo e l'allegoria"; se noi condividiamo, peraltro, questo aspetto della utilizzazione dei codici, che coincide con il nostro pensiero secondo il quale il P. interviene sul mezzo e non lo subisce come numerosi studiosi hanno invece ritenuto di poter affermare, e neppure subisce una voluta interferenza a livello di sintesi estetica, o d'ispirazione, come sembra aver pensato il Croce (vedi), se noi condividiamo questo aspetto, si diceva, non siamo d'accordo, come già si accennava, sul concetto, che il Nava sostiene, circa

---

che opera sulla dimensione estetica per introdurvi il senso della non perfettibilità, non tuttavia attraverso una modulazione tematica, oppure semantica, ma attraverso una manipolazione del valore lessical-formale, diretta a significare il guasto che la vita in senso originario ha subito per l'offesa che essa ha subito nel campo degli affetti e dei legami più stretti.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

quell'oscillazione tra "il simbolo e l'allegoria", da lui elaborato nel corso della sua analisi.[300]

Con **Renato Barilli** (1984) ci troviamo dinnanzi ad un approccio critico, rispetto alla poesia del P., assai originale giacché proveniente da un sostrato concettuale riconducibile a una prassi di giudizio estetico visivo. A noi interessa, in particolare, d'altra parte, per il fatto che il critico intende valutare la poesia pascoliana partendo da una sua collocazione nel grande ambito del cosiddetto simbolismo; una collocazione che verrebbe, secondo lui, a giustificare quelle "ambiguità" cui tanti lettori e critici hanno dovuto fare riferimento di fronte al testo pascoliano, e dalle quali noi stessi abbiamo in qualche modo preso le mosse, per costruire la nostra tesi. Per il Barilli, in concreto, le "ambiguità" del P. esistono, ma sono psicologicamente connesse con la situazione letteraria generale del momento in cui il P. si trovò ad operare e che si riflette nella sua opera proprio conferendo ad essa una caratteristica di instabile equilibrio tra "determinazione e indeterminazione", che è poi, secondo il Barilli, "il nocciolo di una radicale ambiguità, di un "mistero" da accettare nella sua logica profonda, per il resto quasi inesplicabile, e sicuramente non "smontabile" pezzo a pezzo."(13)

Il Barilli procede nella dimostrazione del suo assunto, cioè l'appartenenza della poesia del P. all'area simbolista, in modo coerente e lineare, tuttavia ci sembra che il suo privilegiare il momento estetico-visivo nel fatto poetico myriceo ci ponga dinnanzi alla necessità di osservare che, a nostro avviso, nel caso del P., la cosiddetta "ambiguità" nasce sì dal fatto che il poeta volle dare alla sua composizione un valore che trascende, come vuole il B., dalla tematica e dal lessico, ma che non si identifica, a nostro modo di vedere, nella intrinseca coesistenza di "determinatezza e musicalità indistinta" (18), una coesistenza, che

---

[300] Noi pensiamo che il valore rappresentativo del discorso poetico pascoliano non è ravvisabile in esiti di natura stilistica, o letterariamente qualificabili secondo le consuete categorie che l'esegesi estetico-stilistica ci offre, ma sono piuttosto da individuarsi in una rappresentatività che il testo arriva a possedere grazie ad una variazione tonale, ad una alternanza lessicale, ad una struttura formale, insomma, che, utilizzando codici, appunto, di diversissima origine e classificazione, indicati da termini familiari, classici, rari, regionali, o specifici, si pone come sorgente di demetaforizzazione del testo, come desublimazione della sintesi estetica, e, in definitiva, come una limitazione della poeticità assoluta cui esso tendenzialmente dovrebbe essere diretto.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

costituisce poi il "nodo dell'ambiguità" (ibidem) pascoliana, per il critico, e che pensiamo egli faccia derivare al compositore da una sua partecipazione inconsapevole a una sorta di "spirit of the age" di cui subisce l'influenza mentre, per noi, il P. volle dare consapevolmente alla sua poesia un valore rappresentativo di quanto egli come uomo poteva testimoniare, cioè il concreto realizzarsi della riduzione del trascendente e del sublimante, mercé l'uso di termini, e quindi di immagini, o di forme perfino, di "grado zero", per adoperare un'espressione del B. stesso (41).[301]

Il Barilli, in modo assai interessante, parla poi di una stilizzazione e astrazione nella poesia del P. e fa osservare che "la poesia pascoliana è stilizzata, ovvero [...] sfocia nell'astrazione; ma a patto di prendere quest'ultimo vocabolo nel suo significato etimologico, secondo cui esso designa un "tira fuori", un "mettere in evidenza", appunto, il generale dal particolare"(14). Si tratta, ci sembra, di un voler accostare il verso pascoliano a certa arte astratta teorizzata nell'ultima parte del 1800, che porta il Barilli a vedere nella precisione e determinatezza caratteristiche di quel verso, appunto, conducenti a una sorta di fissazione ripetuta di elementi, che rende "illusoria" la concretezza delle immagini, e quindi rappresenta, in ultimo, una enucleazione del grado zero del concreto, che sostanzialmente non è significante di per sé stesso, ma in virtù di un'allusività e un'evocazione che vengono poste in atto:

> La poesia pascoliana infatti, urge ammetterlo, è sostanzialmente *decorativa*, il che corrisponde a riconoscere ancora una volta che essa si presenta a noi *fortemente stilizzata*, fatta di contorni, di sapienti sagomature; l'individuo dà luogo al tipo generale, nonostante l'apparente

[301] Si tratta di una riduzione di grado astraente, secondo noi, cui il P. tende, e cui giunge appunto grazie a un lessico diretto ametaforico, concreto, popolare e spesso materiale (galline, paranzelle, cane, rosicchiolo, cavolo, mammina, lucherini, fuchi, vacche, cartocci, cruschello, etc.) che a nostro avviso non consente, come già dicevamo, una diretta connotatività, oppure grazie ad un uso di termini scelti, cui non si riconduce un significato immediato, giacché risalenti a patrimoni lessicali rari o tecnici, perfino, oppure ancora grazie ad accostamenti di codici, o di gradi di significatività, che producono una sorta di guasto nel discorso poetico ascendente, a causa di una "riduzione" appunto del grado di trasparenza formale e nel livello di superamento del particolare.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

> determinatezza delle varie apparizioni animali e vegetali (15-16).

Questo accostamento all'astrattismo, ci sorprende non poco, eppure in qualche modo ci interessa perché in esso possono venire a inquadrarsi le problematiche interpretative che sorgono di fronte alla cosiddetta "maniera" pascoliana, o alla ripetizione smodata, alla superficialità dei significati, spessissimo messi in evidenza come deteriore qualità di una composizione che non conduce, come anche noi dicevamo, ad astrazioni, o sublimazioni. Quello che interessa noi, in particolare, in questo rapporto tra poesia delle *Myricae* e astrattismo, è la valorizzazione, che il Barilli propone, proprio di quegli aspetti che in gran numero di lettori hanno invece generato rigetto o fastidio, specificando che

> il tipo si presta assai bene alla ripetizione manierata. Ecco perché tutto è ripetuto fino all'inflazione, alla noia, nell'universo pascoliano. L'abbondanza, la fecondità smodata ne sono una delle leggi costitutive. Il che porta a dover concludere di essere *in presenza di un universo piatto*, di superficie: non c'è profondità di significati, che non sia illusoria [...] una piattezza che non è a scapito dell'interrogazione misterica, anzi la sollecita, la stimola (15-16).

Ci interessa notare che la apparente superficialità dei significati pascoliani si articola dunque per il Barilli su di un tessuto di preziosità, che è segno e indicazione di una impossibilità di trovare o offrire soluzioni al problema della realtà, che per altro, ci sembra di capire, è posto in essere proprio nella negazione, di essa realtà, grazie alla sua stilizzazione e alla sua riduzione formale. Si tratta di una linea di pensiero che sembra avere stretti punti contatto con il nostro assunto critico; il nostro pensiero, per altro, si muove in modo diverso da quello del Barilli, giacché parte dal presupposto che nel P. vi sia una vera e propria intenzione di rappresentare, attraverso la forma compositiva, non il fatto misterico o insoluto di un significato che non si compie, o che sfugge, quanto piuttosto il fatto concreto, certo, avvenuto e irrevocabile, del guasto, e della "guastabilità", se così si può dire, che dominano e condizionano le dimensioni

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

della psiche e del reale, nonostante quella psiche e quel reale tendano all'oblio e alla sublimazione rispettivamente.[302]

Un punto molto interessante dello studio del Barilli sull'accostamento tra P. e il simbolismo emerge, peraltro, là dove il critico analizza l'atteggiamento del P. nei confronti dell'utilizzazione dei termini specifici, — nell'ambito da lui delimitato alla sfera fitomorfa — nella quale egli ravvisa una convergenza tra umiltà oggettuale, da un lato, e non banalità tematica dall'altro.[303] Il Barilli dal suo canto ritiene di poter scorgere nella specificazione lessicale, o meglio nell'uso di termini specifici, come si diceva, un duplice procedimento compositivo, fondato da un lato sull'elevazione a poeticità di elementi non tradizionalmente visti come poetici, dall'altro sull'intento programmatico di adoperare espressioni — quindi temi, immagini, o termini — di natura ovvia o banale, vale a dire resi stereotipi dall'uso. Il Barilli persegue d'altra parte il suo pensiero secondo cui il P. deve essere qualificato come simbolista, visto il suo decorativismo:

> E siamo così alla scelta pascoliana a favore di oggetti precisi ed icastici, non ovvi, non banali, filtrati da un'effettiva conoscenza e pratica della vita dei campi (...) la sua ricerca

---

[302] A nostro modo di pensare, il poeta di San Mauro, articola e alterna preziosità, secondo un termine usato dal B., a banalità o semplificazioni, o superficialità, se si vuole, per significare che il verso non può, e in fondo non deve, elevarsi verso la dimensione dell'astratto e del sublimato perché deve invece ricondurre il fruitore alla condizione di un io consapevole della realtà, una realtà ove il ricordo è funzione della mancanza, è in rapporto sinallagmatico con la mancanza, si potrebbe dire, e la mancanza è in rapporto con la presenza, paradossalmente, giacché è proprio con la mancanza, o, meglio con la sua dominanza, che si attua nel reale il fenomeno della presenza. La nostra tesi si fonda, in effetti, su di una interpretazione dello stile pascoliano, intesa a ravvisare in esso funzioni meta semantiche e naturalmente meta lessicali, riconducibili ad una significazione di tipo quasi allegorico, vale a dire esemplificativo, ma non nel senso apologetico o retorico, in senso estetico e sostanzialmente formale, piuttosto. Può sembrare che questo assunto non sia molto dissimile da quello del Barilli, il quale, come vedevamo, ravvisava in una "compitura di superficie"(16) la valorizzazione della "interrogazione misterica" (ibid.), vale a dire l'elemento centrale, secondo lui, dell'esperienza pascoliana, e, invece, riteniamo che se ne discosti inquantochè nel nostro modo di vedere non c'è da parte del P. una intenzione verso l'evocazione, l'allusione, il misterico, c'è invece al contrario una volontà dimostrativa di una incompibilità dell'elevato, o dell'elevazione, mercé una sorta di disfacimento funzionale del discorso poetico puro attuato mediante una consapevole disarmonizzazione delle forme e di una loro manifesta desemantizzazione. E' questa caratteristica che ci ha in effetti condotto a un ripensamento in merito ai modi in cui il P. compone, modi che, come abbiamo visto, hanno prodotto innumerevoli forme di perplessità nei fruitori della sua poesia e hanno condotto a quel generale senso di incertezza nei critici, un senso che è venuto perfino a costituire, come si rilevava, il simbolo stesso della poesia pascoliana nel suo insieme.

[303] Ci interessa perché la nostra tesi muove, appunto, dall'assunto che il P. agisca intenzionalmente sul suo verso per ridurre il valore ascendente, o, per usare un'espressione dello stesso Barilli, verticalizzante.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

> affannosa di un materiale botanico-avicolo non consumato, e pertanto fresco, disponibile a uno *sfruttamento stilizzato-decorativo-simbolico* di particolare efficacia (18).[304]

Ci pare molto utile, ai fini della nostra tesi, rilevare che anche nel B:, come in altri studiosi, il concetto di "ambiguità", collegato alla natura della poesia pascoliana, venga ad essere visto come fatto estetico positivo, vale a dire come elemento caratterizzante una poetica non deteriore, come invece sin dalla critica crociana era stata vista. Per il B., infatti "quel difficile e "ambiguo" composto, quell'equilibrio instabile e transitorio, rischierebbe di venir frainteso, come di fatto è avvenuto tante volte nel corso della storia della critica."(18-19). Noi eravamo in effetti partiti, nella composizione di questo capitolo, e nella composizione, se vogliamo, di tutto il nostro discorso, proprio dalla constatazione della ricorrente evidenziazione nella poesia del P. di elementi visti come incongrui, motivo di disarmonia e dunque generatori di perplessità, ora attribuite al poeta, nel momento dell'ispirazione ora attribuite al fruitore della sua poesia al momento del giudizio o della definizione dell'impressione e che noi, invece, pensiamo non sia ambiguità vera e propria ma posizione estetica, vale a dire una estetizzazione del reale, o, meglio, del reale fenomenico — che noi abbiamo individuato nella vicenda segnata dalla perdita — ottenuta attraverso un

---

[304] Come si può comprendere, noi non siamo d'accordo concettualmente sugli esiti critici del Barilli giacché se per lui il P. si colloca tra quegli artisti che raggiungono una significazione o una rappresentatività, o un significato estetico attraverso la manipolazione pura della forma, per noi esiste sì codesta manipolazione, o in termini più estesi, codesta scelta di elementi stilistico-tematico-lessicali, ma non con l'esito, non sappiamo poi se il B. lo vede come voluto o no, di un (p. 18):"nodo di ambiguità tra determinatezza e musicalità indistinta: un nodo che dunque non è affatto da "sciogliere", ma, caso mai, da intendere, nelle ragioni profonde che hanno portato ad allacciarlo. Chi lo sciogliesse, distruggerebbe anche, con ciò, la maggior parte del fascino dalla poesia pascoliana"(18), dicevamo, non codesto esito, per il quale il valore assoluto del verso si identifica con la sua stessa ambiguità, o ambivalenza di precisione o determinatezza, e accenno, non definitezza tematica, pensiamo B. intenda, o non definizione, giacché per noi l'esito della operazione pascoliana consiste in una indicazione del fenomeno esistenziale della perdita, del lutto, in senso sostanzialmente freudiano attraverso una interruzione, una rottura del movimento universalizzante cui la poesia di per sé stessa, in quanto poesia, tende, interruzione e rottura poste in essere, secondo noi, mercé la spezzatura della sublimazione che crocianamente dovrebbe conseguire all'uso di un linguaggio trasparente rispetto al tema, e viceversa di un tema che si identifica con la forma, con un esito estetico esistenziale consistente nell'evidenziazione di una problematica meta tematica e meta semantica che in ultimo riconduce il fruitore alla condizione dell'io compositore rispetto al mondo, e contestualmente alla inversa condizione del mondo rispetto all'io.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

condizionamento dello strumento linguistico, con l'attribuzione ad esso di una funzione diversa da quella che esso comunemente ha, vale a dire una funzione dimostrativa, e non semantica o tematica.[305]

Il Barilli appare invece insistere sul concetto di una stilizzazione o di una decoratività riconducibile ai valori visivi dell'arte simbolica-astratta, quasi che il P. con la sua manipolazione compositiva condividesse i principi di una estetica della forma risalenti ad una motivazione originantesi nella consapevolezza della crisi della forma appunto.[306] Il Barilli opera, d'altra parte, una distinzione tra un P., diciamo prima maniera, — ci riferiamo sempre a *Myricae* per il programma che limita il nostro discorso — nel quale il fatto umano viene come ad essere rimosso e un P. seconda maniera nel quale l'autobiografismo diviene evidente e predominante e ci interessa questa osservazione giacché, come si è detto, a nostro modo di vedere le *Myricae* costituiscono, e non solo per conclusione concettuale o critica, un momento, una testimonianza del ricordo, come attesta anche l'apertura della famosa prefazione alla terza edizione già menzionata:

---

[305] Noi infatti riteniamo che il P. — come anche proposto seppur con motivazioni o esiti diversi da altri lettori e critici, di alcuni dei quali abbiamo d'altra parte anche esaminato il pensiero nel corso di questa nostra esposizione — da un lato demetaforizzi il suo discorso adoperando termini materiali, popolari o puerili, termini che non possono connotare se non con una connotazione di grado secondo, vale a dire al livello metasignificativo, dall'altro desemantizzi usando vocaboli che hanno significato non immediato, anzi hanno significato zero, si potrebbe dire giacché non interpretabili se non attraverso l'uso di un dizionario o di una glossa. Se interpretiamo per altro queste nostre osservazioni alla luce di quello che diceva il Barilli circa il "nodo di ambiguità tra indeterminatezza e musicalità indistinta [...] un nodo che non è da sciogliere", potrebbe sembrare che tra le nostre conclusioni e quelle del Barilli appunto ci sia convergenza; vogliamo invece far rilevare che mentre per il B. esiste un fascino nella poesia pascoliana che nasce proprio dalla sua ambiguità, o ambivalenza, per noi esiste in essa una supersignificazione che risiede nella posizione, come si diceva, dell'io esistenziale emergente dall'io espressivo attraverso la oggettiva messa in evidenza del mezzo linguistico; una messa in evidenza che forse prelude alle esperienze più avanzate del simbolismo, ma che, secondo noi, nel Pascoli indica una volontà rappresentativa metatematica, e metasemantica in senso testuale sì, ma pur sempre ipertematica e ipersemantica, in senso quasi allegorico o esemplificativo.

[306] Noi pensiamo, in effetti, che il P. risentì di questa crisi, ma in senso personale, avvertendo la inadeguatezza dei mezzi formali tradizionali, ma non in modo applicato e che fu consapevole non tanto di codesta crisi, quanto della necessità di adoperare la forma per dare attraverso di essa una significazione alla sua condizione, vale a dire alla irrevocabilità di quella presenza-assenza di cui parlavamo più su, a quel bisogno di non dimenticare, senza peraltro ricordare in senso tematico o discorsivo; ciò accade, a nostro parere, nelle poesie cosiddette liriche, ove cioè il tema e la forma dovrebbero convergere in una pura immagine, vale a dire in una espressione in cui il contingente si universalizza e perde la sua identità singola esistenziale per farsi rappresentazione di un sentimento umano più grande: là dove il P. rende sensibile il ricordo del suo evento drammatico attraverso una deliricizzazione del momento universalizzante, proprio mercé l'uso di termini semplificanti super immediati, accompagnati contestualmente da termini rari, e dunque non immediati.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

> "Rimangano rimangano questi canti su la tomba di mio padre!...Sono frulli d'uccelli, stormire di cipressi, lontano cantare di campane."[307]

Per il Barilli ciò che lui chiama il "grado zero", vale a dire l'equilibrio statico che il P. mostra in alcune sue poesie "può dar luogo [...] all'epifania" che viene come a complemento di una espressione piatta e tutta in superficie, come ci aveva detto più su, per costituire quel superstrato simbolista che egli vi ravvisa. Se, peraltro, questa "epifania", per il B. ha valore di moto verticale visto che "oltretutto, questo momento ('Arano') di equilibrio quasi statico, quasi privo di slanci verticali, verso una qualche ulteriorità di senso, può dar luogo [...] all'epifania [...] verticale e simbolica"(41-42), quello che il critico intende come immediata rivelazione di un significato ulteriore, simbolico di natura evocativa o allusiva, è, per noi, invece una posizione concreta del non liricizzante, una dimostrazione della non realizzabilità del trascendente, o dell'universalizzante originata dal non compiersi, o dal non essersi compiuto del fatto affettivo primordiale.

Il B., d'altra parte, riconduce il discorso dell' "ambiguità" della poesia pascoliana, che aveva impostato al principio del suo studio, ad un sostanziale "dilemma" presente in essa, o che si presenta attraverso di essa, giacché "intensione o estensione, qualità o quantità, questo il dilemma posto dalla poesia pascoliana, del resto non grave, una volta che appunto se ne afferri l'unitarietà

---

[307] La poetica che sottostà a queste pure immagini visivo-sonore che il P. sembra voler porre a ricordo sulla tomba del padre è complessa, a nostro avviso, giacché non sembra voler porre in essere un "pietismo" o un "effettismo", secondo le espressioni del B., deteriori, vale a dire autocommiserazioni sentimentaleggianti, ma piuttosto creare una sorta di concreto mondo delle cose alle quali viene come a contrapporsi un mondo delle assenze, e a costruirsi dunque un complementare mondo di ciò che non può realizzarsi. Questo mondo è, a nostro avviso, ciò che risulta da quella che noi abbiamo chiamato deliricizzazione pascoliana, e ciò che rappresenta l'esito di quello che il B. fa risalire ad un autobiografismo non più rimosso, ma sovente contenuto in equilibrio sapiente dal poeta e quindi generatore, per il critico, di uno stile di mezzo e conclude che " le virtù migliori di *Myricae* stanno nel mezzo, quando cioè la rimozione non è troppo forte e quando, viceversa, essa non dà luogo ad una confessione e a un autobiografismo smodati"(36) Come si può notare la prospettiva del Barilli è qui del tutto divergente dalla nostra, secondo la quale il valore poetico della composizione pascoliana consiste in una posizione dell'impossibilità, o della non attuabilità del trascendente, visto il suo legame strettissimo con un concreto che prevale e lo trascina verso il basso, verso la enorme realtà del piccolo, verso la banale persistenza del quotidiano; una banale persistenza che si impone, a nostro avviso, attraverso una formalizzazione del "prosastico", del "colloquiale", del "basso", per usare la terminologia del B. stesso.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

intrinseca"(42), riprendendo e confermando, a suo modo, le osservazioni del Croce circa la perplessità di giudizio cui dava origine, per lui, il verso pascoliano, vale a dire quelle osservazioni dalle quali la nostra analisi ha preso le mosse e da cui abbiamo visto muovere, con diverse motivazioni o diversi intenti, moltissimi critici e lettori del poeta di San Mauro. Ci pare che il Barilli voglia riferirsi, in effetti, ad un "dilemma" critico, piuttosto che a un "dilemma" strutturale, giacché egli risolve il "dilemma" intrinseco in una unitarietà che ravvisa nella commistione di carica simbolica, o verticale, e "grumo quotidiano", "piatta quotidianità", "prosastico", che viene a svilupparsi nel verso del poeta.[308] E' interessante d'altra parte, ai fini del nostro assunto, analizzare il discorso critico che il B. elabora nei confronti del fonosimbolismo e dell'onomatopea pascoliana; il fonosimbolismo, per il B., da un lato serve per preannunciare o circonfondere l'enunciato semantico dei dati dolorosi, dall'altro rappresenta una sorta di tonalizzazione della forma concettuale e, allo stesso tempo, un prolungamento del dato sensibile (p. 45):

> Il *fonosimbolismo*[...]*preannuncia, accompagna, circonfonde l'enunciato semantico dei dati dolorosi* deputati, ormai, a introdurre il tema del pianto [...] operazione ponte, dove il dato sensibile-sonoro, di origine naturalisttica, subisce un prolungamento, una complicazione mentale [...] mentre d'altra parte il concetto non si lascia cogliere nella sua purezza mentale, ma si fa tonale, da delibare, quindi, anche per il suo radicamento alla fisicità."(45)

là dove, per noi, il fonosimbolismo costituisce il segnale di una "reductio" semantica posta in essere mediante una diminuzione del valore referenziale dei

---

[308] Per noi, invece, si tratta di un "dilemma", se vogliamo usare l'espressione del B., indotto dalla consapevole manipolazione estetica attuata dal poeta e inteso a provocare da un lato una frizione tra liricità e antiliricità, dall'altro una presentazione, una "ostensione" della impossibilità di compimento del poetico puro, giacché di "puro", argomentiamo noi, in tal senso, non può esserci nulla, visto che l'uomo ha sciupato, e sciupa, la vicenda affettiva (vedi citata prefazione), preferendo guastarla piuttosto che aiutarla nel suo perfezionarsi. E, in questo senso, se il B. suggerisce un oscillare del verso pascoliano tra "intensione ed estensione", vale a dire tra compressione ed esplicitazione semantica, noi pensiamo che ci si debba rifare proprio ad un concetto "ostensivo", nel considerare la qualità della composizione del poeta delle *Myricae*, oppure positivo, intendendo per positivo un esito per il quale la composizione stessa si pone come valore rappresentativo, assumendo essa stessa una funzione mediatrice tra l'io esistenziale e l'io estetico, non peraltro risolvendo la mediazione in una crociana identificazione delle due dimensioni, ma ponendo quelle dimensioni in un palese rapporto dialogico.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

termini ai quali il poeta conferisce un grado semantico decrescente e un grado sensitivo crescente, con l'esito di rendere il mezzo linguistico opaco e dunque visibile a tal punto da farne intravedere i rapporti con l'io esistenziale.[309]. D'altra parte anche nei confronti dell'onomatopea, che il critico analizza a parte, e giustamente, rispetto al fonosimbolismo, egli trova un "asse verticale di fuga verso l'altrove", vale a dire un richiamo a dimensioni indotte di natura squisitamente simbolica; riferendosi allo "scilp", al "vitt...videvitt", al "dib dib bilp bilp" ad esempio, il B. vi ravvisa una stilizzazione che rappresenta per lui "il passaggio dalla descrizione icastica alla stilizzazione iconica (all'astrazione), dalla determinatezza perfino secca e aspra alla musicalità, alla vaghezza dello sfumato melodico [...] più si insegue la fedeltà mimetica, più questa induce un quoziente di ombra e di mistero, innesca cioè un asse verticale di fuga verso l'altrove" (50).

Si tratta di conclusioni che sono conformi al concetto estetico figurativo del B., per il quale il segno artistico è preminentemente visivo. [310] Il B. vede d'altra

---

[309] Per noi, il P., attraverso il fonosimbolismo, riduce il valore semantico e quindi la portata connotativa o simbolica, e non la amplia, come ci sembra invece il B. voglia sostenere; la riduce, secondo noi, giacché ne limita il valore astraente, referenziale mentre ne aumenta il valore immediato, musicale, a-concettuale e quindi a-immaginifico. La riproduzione di un suono, infatti, azzera il valore semantico, giacché esso costituisce di per sé stesso un valore assoluto, originario, e dunque in esso si annulla la referenzialità, quella referenzialità necessaria, secondi noi, al prolungamento simbolico, all'allargamento semantico, cui i B. fa riferimento. Nel caso del fonosimbolismo che il B. descrive, peraltro, il P. opera una commistione tra significato referenziale e riproduzione contestuale di fenomeni sonori nascenti dalla combinazione sillabica che i vocaboli adoperati vengono a creare. Nella commistione, a nostro parere, il P. consegue l'esito di ricondurre il significato ad una mera significazione e quindi ad una immediatezza che impedisce l'astrazione o il superamento del contingente espressivo. E nemmeno, secondo noi, possiamo dire che il poeta voglia raggiungere un effetto musicale assoluto, privo di rispondenze semantiche, giacché il suono che viene posto in essere non può trascendere dal sostrato referenziale; dunque siamo dinnanzi a una forma "impura" di espressione, vale a dire proprio quel tipo di forma che ha provocato le "perplessità" da cui siamo partiti e che ancora nel Barilli trovano ospitalità critica, pur in una atmosfera interpretativa ben diversa da quella ad esempio creata dal Croce. Il concetto di 'impurezza da noi proposto nei confronti di quello che è stato definito "fonosimbolismo" pascoliano spiega, a nostro avviso, il nostro concetto più generale relativo alla "poetica" che il P., appunto, applica nelle *Myricae*, vale a dire la consapevole manipolazione del tessuto semantico-lessicale al fine di creare un fenomeno evidente di variazione tonale nel corso dell'espressione, indicativa di una riduzione della liricità, di impossibilità del trascendente, e rappresentativa in ultimo di una limitazione dell'attuarsi del sentimento pieno e quindi della elevazione. Per questo noi parliamo di abbassamento di tono, di bathos, di banalizzazione e di impurità di espressione; non c'è, per noi, quel "rinvio verticale" cui il B., come abbiamo visto, non di rado fa riferimento, o meglio c'è, se vogliamo, ma è diretto verso il basso, e non verso l'alto, come il B. sembra voler sostenere.

[310]Il valore dell'onomatopea, a nostro modo di vedere, qui messa in evidenza, e già fin dai tempi del Croce sottoposta ad analisi diffuse e ripetute, consiste nella funzione riducente, in questo caso in senso assoluto, della portata semantico-referenziale del discorso, posta in essere per abbattere, abbassare il tono liricizzante

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

parte nell'onomatopea anche un "allargamento semantico" (49) giacché conduce "oltre la figura di maniere del codice letterario, del repertorio lessicale fossilizzato dalla tradizione"(ibid.) e in particolare "un uso stilizzato, decorativo, volutamente ridondante, di taluni motivi naturalistici, ricercati con particolare sofisticazione e bramosia di novità proprio perché meno volgari e comuni, più sofisticati e ingegnosi siano gli effetti che se ne possano ricavare." (50-51) con riferimento al valore delle voci avicole — scilp, vitt, chiù ad es. — che il P. sembra trascrivere letteralmente, come un segno di preziosismo voluto al fine di raggiungere effetti a loro volta preziosi. Seppur interessante e coinvolgente, questa soluzione critica del B:, non può essere accolta da noi giacché, secondo la nostra tesi, l'uso pascoliano di espressioni non comuni deriva da una volontà delimitativa del valore trascendente o universalizzante che l'espressione può assumere, che ha come esito la posizione, o la proposizione di valenze significative di grado referenziale zero e di grado fonico massimo, tali da produrre un "grumo" (parola del B.) di espressività assoluta che spezza il corso naturale della contemplazione lirica e induce un ridimensionamento della poeticità a parametri estrinseci alla estrinsecazione dell'espressione, giacché presi in prestito, giustapposti e dunque pertinenti ad un io che si palesa piuttosto che ad un io che si dissolve.[311]

---

che il termine referenziale può avere con l'intento di dimostrare una presenza assoluta, una concretezza la cui "dicibilità", ci si consenta il termine, non è intuita e dunque sintetizzata nel momento della creazione estetica, ma è in assoluto identica a sé stessa e dunque esterna al processo interiorizzante estetico. Questo essere esterno, in tal senso, è ciò cui secondo noi, voleva far riferimento anche il Contini, e in parte anche il Barilli; per noi è una posizione semantico-stilistica-lessicale, che conferisce al testo una funzione appunto metasintattica, metasemantica, metastilistica e metalessicale, per la quale il discorso poetico diviene dimostrativo e non significativo, vale a dire assume una portata che noi abbiamo definito allegorica, si badi però, *nel senso di esemplificazione specifica, non nel senso di esemplificazione di una morale generalizzata.*

[311] Dal momento che, secondo la nostra tesi, l'uso pascoliano di espressioni non comuni deriva da una volontà delimitativa del valore trascendente o universalizzante che l'espressione può assumere, che ha come esito la posizione, o la proposizione di valenze significative di grado referenziale zero e di grado fonico massimo, tali da produrre un "grumo" (parola del B.) di espressività assoluta che spezza il corso naturale della contemplazione lirica e induce un ridimensionamento della poeticità a parametri estrinseci alla estrinsecazione dell'espressione, giacché presi in prestito, giustapposti e dunque pertinenti ad un io che si palesa piuttosto che ad un io che si dissolve. Si giunge, in tal senso, piuttosto a una dissoluzione della poesia, si potrebbe dire, o della poeticità, con esiti, non come vuole il B. di una creazione di zone creative di "mistero e di ombra" (50), ma piuttosto di momenti in cui la tensione verso la identificazione tra forma e sentimento viene a mancare, non perché il poeta perde ispirazione o concentrazione, come rimproverava il Croce, ma perché il poeta non vuole che la liricità assuma valore assoluto e quindi si concluda con romantico dissolversi o superamento del

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

Se, a questo riguardo, il Barilli interpreta invece il valore della onomatopea assoluta, come un esito in chiave metafisica, come sostiene ad esempio nell'esaminare la lirica 'Assiuolo' mettendo in evidenza che

> la lirica si chiude con anche un ricorso esemplare al motivo onomatopeico: "c'era quel pianto di morte.../ chiù", con il solito accordo tra *la fedeltà di registrazione e il proposito di ricavarne un frutto ulteriore* [...] uno sfruttamento degli elementi fisici dell' "idillio" in *chiave metafisica*(51-52)

una "chiave metafisica", che noi appunto inquadriamo in un programma estetico cui il P. dà attuazione proprio in considerazione della "cellula del male" di cui avverte il potere e che indebolisce e svilisce la liricità sia dal punto di vista esistenziale sia da quello estetico; lo stesso Barilli tuttavia, riconduce il suo discorso critico ad una manifestazione di "un io protagonista" (53) che, represso nelle prime *Myricae* verrebbe ad imporsi nelle medesime e ultime, nelle quali, in modo assai interessante, vede come un programma di testimonianza che il P. porrebbe in essere in considerazione del fatto che "il male esiste, inutile nasconderlo, conviene anzi testimoniarlo, esibirlo allo scoperto...il Male dunque non si vendica, ma si testimonia, cercando di divenirne i martiri...i "normali" possono cercare di dimenticare, di opporre rimedi, procedimenti narcotici al Male, al Pianto, al Dolore, ma il poeta no, dovrà continuare a testimoniarli lucidamente"(54-55).[312]

---

contingente. Noi ipotizziamo una posizione estetica per la quale il Pascoli produce il valore dll'immanenza della realtà fenomenica esistenziale, caratterizzata da una discesa nella perdita del sublime, e figurata in una irrealizzabilità dell'oblio poetico o catarsi, in una "mise en abime" della espressione e del tema, che si può presentare materialmente come una "banalizzazione" dell'ascendente, ma che in ultimo viene ad assumere il valore di una allegoria del fatto umano nel quale la necessità del vivere obbliga l'uomo alla partecipazione pur avendo codesta partecipazione perso ogni significato, visto che essa è stata definitivamente mortificata e frustrata dalla violenza del male.

[312] Con queste osservazioni il Barilli viene a confermare infatti quello che noi riteniamo un elemento fondamentale nella poetica del P., vale a dire il fatto che la sua composizione, per sua volontà, deve venire a costituire un monumento, un segno rappresentativo della sua vicenda esistenziale, caratterizzata, come abbiamo tante volte ripetuto, da un intervento disarmonizzante, e corrompente, potremmo dire, del male, proprio come anche il Barilli sembra suggerire; per noi, tuttavia, come sappiamo, questo programma, non ha l'esito tematico-simbolico che il B. elabora, ma risulta in un esito estetico-stilistico, vale a dire in una rappresentazione della disarmonia del creato, della realtà, riflessa dal non compimento di una liricità pura, che le composizioni *Myricae* pongono in essere come valore e che quindi ha funzione, a nostro avviso, non di

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

V. La poetica della "banalità": giustificazione delle "disarmonie" nel verso pascoliano delle *Myricae*, viste come principio estetico. Motivazioni ed applicazioni.

Dopo aver posto in evidenza le posizioni critiche dei principali studiosi del Pascoli (dopo Croce), analizzandone i diversi punti di vista in merito a quegli aspetti della poesia pascoliana delle *Myricae* che hanno rilevanza per la nostra tesi, vale a dire per la ricerca di una definizione della ragione estetica della presenza del cosiddetto "banale" nel verso pascoliano, vogliamo qui trarre le conclusioni, ribadendo concetti già in parte illustrati nel corso della nostra esposizione precedente, arricchendoli tuttavia di ulteriori annotazioni e chiarimenti concettuali.

Da quanto abbiamo illustrato infatti, si è potuto rilevare che in generale per i critici e lettori delle *Myricae* il "banale" esiste in Pascoli, ed esiste anche una "banalizzazione", in vario modo delineati dai diversi studiosi ovviamente, ma non per tutti quei critici o lettori codesto "banale", codesta "banalizzazione" sono in effetti "banalità", come invece si evinceva dalla censura crociana; per alcuni, come per Contini, Beccaria, Barberi Squarotti, Nava ed altri, ad esempio, pur con ottiche critiche differenti, essi rappresentano, come vedevamo, un fattore positivo della lirica pascoliana, dal momento che essi non "squalificano" il verso myriceo, ma anzi lo " qualificano".

Le ragioni di codesta "qualificazione" peraltro, proposte, esaminate, e poste a confronto con il nostro pensiero, nel corso del precedente capitolo, sono varie e da noi apprezzate ma non condivise in genere giacché la nostra idea è che la qualificazione del "banale" myriceo deve condurre ad una vera e propria

---

fornire prova di un compimento della personalità poetica dell'autore, ma di un non compimento della realtà, di una impossibilità di realizzarsi dell'oblio, della catarsi, e quindi della sublimazione.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

"poetica del banale", come abbiamo già avuto modo di osservare più volte, deve essere cioè vista e interpretata come il risultato di una volontà compositiva da parte del Pascoli nonché di un intento rappresentativo ben preciso, inteso a conferire alla stessa forma espressiva un significato metatematico e meta-referenziale.

Come abbiamo in concreto visto nel corso della nostra analisi, all'arte pascoliana (delle *Myricae*), pur venendo ad essere attribuiti, nel periodo più vicino a noi, valori di autonomia estetica,[313] non viene conferita a pieno la qualificazione di atto creativo procedente da quella che ormai per tradizione critica viene chiamata "poetica".[314] E' costante, in effetti, nella critica, il rilievo che viene fatto in merito alla presenza, nel verso pascoliano, di elementi che rendono la lettura di una eventuale "poetica", difficile[315] — si vedano le "perplessità"[316] che tanti studiosi hanno illustrato — e in tal senso la ricerca dei critici più acuti si è rivolta a trovare una soluzione a ciò che è divenuto nel tempo

---

[313] All'autonomia estetica del Pascoli, intesa anche come originalità, fanno esplicito riferimento, tra gli altri critici da noi studiati, il Pasolini, il Chimenz, il Flora e il Debenedetti, in particolare.(Vedasi precedente cap. IV)

[314] Alla ricerca di una definizione della "poetica" pascoliana hanno dedicato attento studio il Colicchi, l'Aymone, il Pazzaglia, il Serra, il Cecchi, il Petrini, il Flora, il Viola, il Chimenz, l'Onofri, il Galletti, il Biondolillo, il Sozzi, il Manara Valgimigli, lo Schiaffini, il Contini, il Beccaria, il Felcini, il Pasolini, il Debenedetti, l 'Agamben, il Montale, il Capovilla, il Barilli. Si vedano in particolare l'Aymone, il Beccaria e il Debenedetti (vedi cap. IV, rispettivamente alle pagg. 207,126 e 237).

[315] Sulla "difficoltà" della lettura del Pascoli, che viene a contrapporsi concettualmente a quella che a non pochi è apparsa, al contrario, una esagerata semplicità, si vedano le osservazioni del Chimenz, del Flora, del Pompeati, del Manara Valgimigli, del Barberi Squarotti, del Bellina, del Perugi e del Barilli, che noi riportiamo e commentiamo nel corso del capitolo IV. In particolare si vedano il Flora e il Barilli (rispettivamente alle pagg. 85 e 280).

[316] Di "perplessità" parlano, tra i critici esaminati da noi, l'Aymone, il Pasolini, il Chimenz, il Flora, lo Schiaffini, il Beccaria, il Debenedetti e il Barilli. In particolare si veda il Beccaria (Cap. IV : 126 e segg.). Come già dicevamo altrove, il concetto di "perplessità" viene talvolta riferito dagli studiosi ora alla perplessità del lettore, ora alla perplessità dell'autore, ora a quella del critico, e talvolta viene anche elaborata una sorta di "poetica" della perplessità(Vedansi comunque i nostri commenti ai vari autori riportati nel corso del capitolo IV). Per *extenso* il concetto di "perplessità" si può accostare criticamente a quello di "ambiguità"—inteso quindi ora come aspetto relativo ad una personalità poetica non definibile, ad una poetica, o ad una qualità poetica non classificabile in modo netto-- e in tal senso vedansi tra gli altri i commenti del Nava, dell'Aymone, del Borgese, del Cecchi, del Beccaria, del Perugi, del Debenedetti ; per una elaborazione piuttosto diffusa ed originale vedasi in particolare il Barilli(Capitolo IV: 280 e segg.)

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

il "problema"[317] Pascoli, nella interpretazione del linguaggio[318] usato dal Poeta, con tutte le variazioni di registri, codici e toni[319] che lo caratterizzano, valutandone gli aspetti "devianti", come elementi di un complesso rapporto tra la sua personalità interiore e la realtà esterna, in ogni modo come valori positivi, risalenti eventualmente a "poetiche" riconducibili al parnassianesimo[320], simbolismo[321], all'estetismo[322] o al decadentismo[323].

Si è sviluppato dunque, in questo ambito, il concetto di mistero, di arcano[324], che sin dagli inizi del percorso critico post-crociano era stato proposto come qualificante, rielaborandolo nei valori più attuali della evocatività e dell'allusività[325]. Ma tutto questo, che pure rappresenta una ricollocazione del fatto estetico pascoliano nella dimensione positiva di una creazione, come dicevamo, fornita di una sua individualità, propone nel suo complesso una sorta di giustificazione esterna di quel fatto, vale a dire una ricerca e scoperta di

---

[317] Prima di tutto vedasi quanto il Croce ci dice in proposito :"E così l'arte del Pascoli par che serbi sempre l'aspetto di un problema. La genialità e l'artificio, la spontaneità e l'affettazione, la sincerità e la smorfia, appaiono uniti negli stessi componimenti"(1947,56). A partire, si può dire, da queste osservazioni sono stati numerosi i critici che hanno considerato la poesia del Pascoli, in particolare quella delle *Myricae,* come un fatto poetico in cui si attuano diversissimi fenomeni estetici (si vedano anche le note sui concetti di "difficoltà" e di "perplessità", qui su) e che pertanto hanno visto in essa una sorgente di problematicità interpretativa. Tra gli autori che abbiamo studiato nel corso del cap. IV si può fare riferimento in tal senso in particolare al Pasolini e al Debenedetti (rispettivamente alle pagine 212 e 237). E' ovvio che il "problema" Pascoli, da cui poi prende le mosse in sostanza la nostra tesi, è concettualmente implicito in gran parte delle posizioni critiche che abbiamo analizzato, venendo ora sussunto sotto il concetto di "perplessità", ora sotto quelli di "ambiguità", o di "incertezza", come già si diceva.

[318] La svolta critica vera e propria fu quella che operò il Contini (Vedi capitolo IV: 116 e segg.) ; tra gli altri che in particolare si sono dedicati al linguaggio vedansi ad es. il Pasolini, il Pazzaglia, il Barberi Squarotti, il Beccaria, l'Agamben, il Baldacci, il De Sanctis, e il Nava naturalmente.

[319] Ai "registri" e "codici" fanno riferimento in particolare il Nava e il Barilli (per i quali si veda il Capitolo IV : 271 e 280, rispettivamente) ; per quanto concerne il "tono" si può dire che quasi tutti gli studiosi che abbiamo preso in considerazione vi abbiano, con motivazioni diverse naturalmente, prestato attenzione, tra di essi si possono indicare peraltro, per la maggiore profondità delle argomentazioni, il Contini, il Beccaria e il Felcini, ad esempio (vedi capitolo IV : 116, 126 e 159 rispettivamente).

[320] Vedi in particolare il Colicchi, il Contini, e il Baldacci (Cap. IV: 197,116 e 258, rispettivamente).

[321] Vedi Nava, Colicchi, Del Beccaro, Pasolini, Pazzaglia, Galletti, Flora, Beccaria, Felcini, Baldacci, Capovilla e Barilli ; in particolare, Nava, Felcini e Baldacci (vedi cap. IV : 271, 159 e 258 rispettivamente)

[322] Vedi in particolare Petrini e Pasolini (cap. IV: 92 e 212 rispettivamente) ; per il concetto di "preziosismo" vedi sempre il Pasolini, poi il Contini, il De Sanctis e il Barilli (cap. IV :116, 263, 280 rispettivamente) ; per il concetto di "alessandrinismo" vedi in particolare anche il Beccaria (cap. IV: 126)

[323] Vedi ad esempio Colicchi, Pasolini, Petrini e Beccaria

[324] Vedi Pazzaglia, Cecchi, Benedetti, Flora, Manara Valgimigli, Barberi Squarotti, Beccaria (assai estesa l'elaborazione), Felcini, Baldacci, Nava e Barilli.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

possibilità di giudicarlo come appartenente ad una "estetica" esistente sì ma non "voluta" dal Pascoli, e da lui posta in essere in modo sostanzialmente inconsapevole[326].

La nostra tesi, invece, postula una volontà estetica da parte del Pascoli, e dunque in ultimo, una vera e propria "poetica" da lui attuata, nel vasto -- seppur circoscritto -- ambito delle *Myricae*, una "poetica", come abbiamo già illustrato nel capitolo dedicato al Croce, e sovente sottolineato nelle note al capitolo IV sulla critica, per la quale il Poeta manipola il mezzo espressivo al fine di renderlo rappresentativo di una sua condizione interiore[327], nella quale il senso della perdita[328] domina; ed egli consegue il suo fine intervenendo sulla liricità della sua composizione modificandone il corso ascendente, o trascendente, mediante procedimenti di "banalizzazione" [329]della forma, lessicale, sintattica, o metrico-strutturale o fonico-semantica. Da qui il nostro assunto di una "poetica" o anche di una "estetica del banale", postulato nella formulazione del titolo della nostra tesi. Secondo questo assunto le cosiddette forme linguistiche che vengono come a "guastare" il processo lirico delle composizioni pascoliane sono interventi consapevoli di un autore che ha in mente un programma estetico ben definito e non frutto di una inconsapevole "caduta", o un "errore",[330] oppure una mancanza di ispirazione.

---

[325] Vedi in particolare Nava, Barberi Squarotti, Pasolini, Beccaria, Pazzaglia, Felcini e Capovilla.

[326] Sulla coscienza artistica del Pascoli come compositore vedansi in particolare le osservazioni dell'Onofri, del Contini, del Beccaria (assai elaborate), del Felcini, dl Debenedetti, del Capovilla e del Nava.

[327] Della "condizione interiore" o "io", in termini più moderni, parlano in particolare Barberi Squarotti, Felcini, de Sanctis, Nava e Barilli.

[328] Della "perdita" intesa in senso lato come "lutto" o "mancanza", o anche "vissuto" e per esteso "rimozione", parlano in particolare il Pazzaglia, il Sozzi, il Barberi Squarotti, il Felcini, l'Agamben, il Nava e il Barilli.

[329] Questo concetto che sta alla base del nostro studio si può anche ricondurre a quello che non pochi critici hanno definito come "riduzione", si vedano in tal senso le osservazioni che abbiamo commentato in particolare dell' Antoniellli, del Beccaria, del Felcini, del Capovilla e del Nava. Se invece interpretiamo il concetto come riscontro di un esito nel "banale", si vedano soprattutto il Flora, il Beccaria, il Felcini, il Debenedetti, il Nava e il Barilli.

[330] Il concetto di "errore", visto come presenza di un elemento negativo nella poesia del Pascoli delle *Myricae* cui diede una prima autorevole elaborazione il Croce (il quale parla esplicitamente di "sbaglio" compositivo nel commentare una poesia : " E poi... basterebbe anche qui, a turbare tutta l'ispirazione, il metro adoperato...Lo stesso sbaglio fondamentale è nell'altro episodio..."(1947,11) percorre tutta la gamma della critica che abbiamo esaminato ; ricordiamo in particolare Chimenz, Flora, Debenedetti e Baldacci. Se il

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

Per apportare ulteriori elementi di conferma a questa tesi ci proponiamo di esaminare, anche se non estesamente, alcuni aspetti fondamentali dell'espressione e della personalità poetica del Pascoli. Prima di tutto vogliamo ricordare il fatto che il Pascoli rivela nel corso della sua evoluzione compositiva una grande padronanza del mezzo poetico ;[331] sin dai suoi primi approcci con la poesia infatti egli dimostra una notevole capacità di assimilazione della forme liriche più disparate insieme con una evidente consapevolezza rielaborativa,[332] ben visibile da un lato nella sua dimestichezza con le traduzioni, e dall'altro nelle sue composizioni più giovanili dove si notano gli influssi di autori a lui contemporanei, o di autori di alta tradizione classica, come ci confermano molti studiosi, tra i quali, innanzitutto, Giuseppe Nava (1991). Fu, in tal senso, caratteristica del Pascoli anche una attività di traduzione di testi inglesi,[333] francesi e tedeschi, oltre a quelli latini e greci, che sicuramente lo portò ad una familiarità approfondita con le strutture della poesia tardo-romantica o post-romantica europea e non europea, come nel caso del poeta americano E.A. Poe (di cui si ha una versione del 'Corvo' dal titolo 'Tenebre').[334]

Tutto questo conferma il fatto che l'attività compositiva del Pascoli fu accompagnata, sin dai suoi inizi, da una indubbia consapevolezza estetica; e che tale consapevolezza dovette essere sempre una componente della sua disposizione

---

concetto si amplia a quello di "disarmonia", si vedano principalmente Flora, Chimenz, Debenedetti, Baldacci e De Sanctis.

[331] Per inquadrare questo aspetto della personalità artistica del Pascoli, anche ai fini della nostra tesi vale l'opera da noi già più volte citata di Giuseppe Nava (1991) il cui commento e la cui introduzione forniscono ricchi dati documentari biografici e stilistici. In particolare il Nava descrive sovente le vicende compositive relative alle varie liriche illustrando le variazioni apportate dall'autore nel tempo. Comunque anche il Debenedetti, il Beccaria, l'Onofri e il Pasolini, tra gli altri(vedi anche nota 14) si occupano di questo aspetto, nonché Pier Vincenzo Mengaldo (1981).

[332] Vedi note 326 e 331 qui su.

[333] E' interessante ricordare la traduzione che il Pascoli fece della poesia wordsworthiana dal titolo 'We Are Seven' (Vedi Pascoli, *Poesie*, Volume IV, Milano, 1991), che assunse il titolo italiano di 'Siamo sette', nella quale il Pascoli ebbe occasione di incontrare e studiare i temi e le forme caratteristiche della poesia del grande poeta del primo romanticismo inglese improntata ad un linguaggio semplice e a temi familiari. Può essere di ausilio alla comprensione dello sviluppo della poesia pascoliana verso un'accentuazione del senso della presenza dell'assenza(la perdita, il lutto) il fatto che nella poesia dell'Inglese la bambina con la quale il narratore dialoga insiste nel considerare vivi i due fratelli sepolti vicino alla casa.

[334] La familiarità con il Poe, per la quale si vedano il Nava e il Mengaldo, condusse il Pascoli ad una conoscenza concreta delle forme compositive caratterizzate da un uso particolare del fonosimbolismo, e dell'ossessività ripetitiva.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

creativa, ce lo confermano non poche sue vicende biografiche, nelle quali troviamo riscontri della sua altissima sensibilità rispetto agli apprezzamenti espressi da lettori in merito alla sua poesia; la biografia di Mario Biagini (1963) in questo senso fornisce numerosi elementi documentati circa una precoce coscienza del poeta rispetto al fatto poetico in generale e alla sua propria personale concretitzzazione in versi. D'altra parte è noto quanto il Pascoli lavorò alla raccolta delle *Myricae*,[335] le cui numerose edizioni rappresentano come una concreta testimonianza di un disegno estetico che il poeta volle attuare sia nella disposizione delle diverse liriche raggruppate secondo criteri tematici sia nella qualificazione formale che volle caratterizzasse il complesso delle poesie raccolte, significata in epitome dallo stesso titolo di *Myricae*, cui egli attribuì il valore indicativo di un tono basso, non appariscente, umile come attesta lui stesso in una lettera a Pietro Guidi: "Myricae: la parola che usa Virgilio per indicare i suoi carmi bucolici: poesia che si eleva poco da terra: humilis" (Biagini, 1963, 164).

Siamo dinnanzi dunque ad un insieme di elementi che non possono non confermare una ben definita volontà estetica, e in sostanza una "poetica", che, nel caso appunto di *Myricae* si concreta nella dimensione dell'intensità dell'"elevazione", del "tono",[336] del "grado lirico", potremmo dire, se interpretiamo correttamente il significato della definizione di "poesia che si eleva poco da terra", vale a dire lo vediamo come indicativo di un valore estetico che le composizioni incluse nella silloge devono possedere. E si tratta per conseguenza di un valore positivo, o propositivo, se vogliamo, che viene a costituire una dimensione lirica totale mercé la quale il poeta pone in essere un suo intento dimostrativo di natura non più meramente estetica ma estetico-esistenziale,[337]

---

[335] Vedi note 326 e 331 qui su

[336] Il "tono" è un altro di quei concetti che costituiscono la base del nostro discorso critico; il Croce, nel saggio più volte citato, fa spesso riferimento a questo aspetto, che chiameremmo stilistico e che riferiremmo al gusto. Per il Croce la poesia del Pascoli delle *Myricae* è sovente "stonata", come vedevamo ; basti ricordare quel "non saprei se di ballato o di ansimante, che stona con la calma sospirosa..." che abbiamo già commentato sia nel capitolo dedicato alla presentazione della tesi, sia nel corso del capitolo III dedicato alla critica crociana sulla poesia del Pascoli.

[337] Vedi anche nota 327 qui su.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

giacchè connesso con la sua intenzione di giungere attraverso questa sua espressione tendente all'umile, al dimesso, al non trascendente, ad una testimonianza di una vita minore, o menomata, come già altrove dicevamo, nella quale il cedere alla trascendenza catartizzante[338] di una poesia "elevata" avrebbe un significato di evasione cui il poeta non tiene, giacchè conducente ad un oblio inopportuno e dunque non consono alla realtà inequivocabile del lutto,[339] cui egli non volle mai sottrarsi.

Molti sono i fatti documentari di questo desiderio di ricordo;[340] le parole della prefazione alla terza edizione della silloge—già riportata da noi in altri punti della nostra trattazione—secondo la nostra chiave di lettura offrono una conferma immediata:

> "Rimangano rimangano questi canti su la tomba di mio padre!...Sono frulli d'uccelli, stormire di cipressi, lontano cantare di campane; non disdicono a un camposanto."

I "canti" devono assolvere dunque ad una funzione rappresentativa di un dolore che nulla può alleviare, e che in ultimo costituisce esso stesso una presenza, dunque un significato esistenziale, un valore anch'esso positivo che il Pascoli può offrire alla memoria del padre. Così nei versi della lirica 'L'eremita' (nei *Primi poemetti*), il Pascoli sembra fornire un paradigma poetico

---

[338] Della "catarsi" come esito di una "poetica" pascoliana hanno parlato in particolare Pasolini, Sozzi e Barilli (Vedi cap. IV: 212, 96 e280 rispettivamente). Per il Croce ci sembra di poter affermare che in tutto il suo pensiero il fatto poetico pascoliano viene visto come privo, tranne rare eccezioni, come del tutto privo di quella che lui ritiene la qualità poetica somma, vale a dire il potere di far trascendere il singolare nell'universale e dunque di produrre nell'animo dl lettore un sentimento totale, lo stesso sentimento totale che si deve supporre abbia dato origine alla "estrinsecazione" dell'espressione, ovvero alla trasformazione dell'immagine interiore in forma visibile esterna.

[339] Vedi nota 328 qui su. In particolare ci piace ricordare le parole del Felcini a proposito del lutto pascoliano e la sua presenza funzionale nelle *Myricae* : "Infranta l'ispirazione verso una vita d'insieme con i trapassati (il mito del "nido"), non resta al poeta se non la nuda volontà di 'onorare la memoria di quelle care vittime', ma più ancora egli sente allora la sua sventura nella consapevolezza dell'inutilità del suo compito" (vedi cap. IV :170).

[340] Il ricordo viene visto dal Barilli come "testimonianza" dal momento che "i 'normali' possono cercare di dimenticare, di opporre rimedi, procedimenti narcotici al Male, al Pianto, al Dolore, ma il poeta no, dovrà continuare a testimoniarli lucidamente" (vedi cap. IV :290) Vedi anche il Baldacci e il Capovilla tra gli altri (Cap. IV : 258 e 266 rispettivamente).

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

molto preciso della sua condizione interiore, nella quale l'oblio è sentito come una forma di fuga da non accettare:

"[...] Signore, fa' ch'io mi ricordi!
Dio, fa' che sogni! Nulla è più soave,
Dio, che la fine del dolor; ma molto
duole obliarlo; ché gettare è grave
il fior che solo odora quando è colto."

Il ricordo, che equivale alla permanenza del dolore, diviene come un dovere interiore che si realizza poi, nella prassi poetica, nel programma estetico di una composizione che rifugge dalla elevazione catartizzante, come si diceva anche più su, dal crociano superamento del contingente, per porre in essere i segni di una memoria che si concreta proprio nella testimonianza estetica del lutto, della perdita, rappresentati dalla costante delirizzazione[341] del testo, nella banalizzazione della forme e dei contenuti, cui il Pascoli dà luogo sia nel corso dei singoli brani poetici, sia nell'impostazione più generale della sua prima silloge, come si intuisce dalle scelte da lui operate per l'inclusione di specifiche composizioni a preferenza di altre.

Che il Pascoli abbia avuto un programma estetico cui conformarsi, operando una scelta poetica, vale a dire quella dell'abbassamento del "tono", del grado di elevazione, o della "banalizzazione", come abbiamo altre volte detto, risulta d'altra parte non solo da ciò che egli autobiograficamente testimonia circa il linguaggio, o la forma, o il contenuto delle sue *Myricae*, ma anche dall'osservazione della sua produzione poetica più antica, rintracciabile ad es. nella raccolta *Poesie varie*, [342] edite da Maria Pascoli, nella quale si hanno esempi di liriche in cui il "tono" si mantiene ad un grado di elevazione costante, attraverso un linguaggio sostenutamente "poetico", come si può dire, ben diverso da quello che nelle *Myricae* si estrinseca in quelle interferenze di codici linguistici, quelle "cadute", che, come abbiamo visto in dettaglio, hanno costituito l'oggetto ricorrente della critica sin dai tempi del Croce.

---

[341] A questo concetto si riconducono, con diverse motivazioni, il Beccaria e il Felcini (Cap. IV : 126 e 159)
[342] Che consultiamo in Giovanni Pascoli, *Poesie varie*, 1920, oppure in Pascoli, *Poesie*, Vol. IV, Milano, 1998

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

Proponiamo questa argomentazione perchè vogliamo ribadire che nella poetica del Pascoli rientra un intervento consapevole sul grado di "elevazione" appunto, e che questo intervento non è un risultato di una sua perdita di concentrazione, o di un venire a mancare dell'ispirazione, ma è invece l'esito di un preciso disegno estetico (come già si diceva d'altra parte) per il quale la discesa, la "mise en abime"[343] dell'espressione ha un valore di per sé dimostrativo strettamente connesso con una volontà testimoniale che, come vedevamo, ha le sue ragioni nell'impegno nei confronti del ricordo, e quindi del lutto o della perdita affettiva.

Tra le "varie" di cui è indicata la produzione tra il 1872 e il 1880, v'è ad esempio una composizione dal titolo 'Nel Bosco' (Pascoli 1920, 23) il cui tono é dappertutto sostenuto, i codici sono mantenuti ad un livello di conformità, e con esiti in un lirismo tradizionale di ottima fattura:

Sussurrano le mille aure del bosco:
son mille arcani mormorii nell'onde:
la luna bacia il cipresseto fosco
che con un molle fremito risponde.
Chi mi ricorda il mio dolce villaggio
ove piansi per più d'un abbandono;
ove la luna ha così mesto il raggio
e le campane così mesto il suono?
Tra il verde cupo biancheggiar gli avelli
le pietre miliar della mia vita,
scorgo: una nenia cantano gli augelli
sacra, ed una velata ombra m'invita.
....

La poesia va avanti per altre nove strofe mantenendo uno "stile" alto, vale a dire un linguaggio sostenuto che non diremmo tuttavia "aulico" perchè pur nella scelta lessicale di tipo letterario — vedi ad esempio "aure", "arcani", "avelli" — essa rivela già una linearità sintattica complessiva, una paratassi, che caratterizzeranno poi il fatto poetico pascoliano più maturo; non vi sono peraltro interferenze di codici linguistici "banalizzanti", l'insieme è dunque privo di quegli "errori"[344] che tanto spiacevano al Croce, e ad altri che lo seguirono. E questa lirica non compare d'altra parte nelle edizioni delle *Myricae*: il suo "tono" non si

[343] A questo concetto, che si può ricondurre a quello di "desublimazione", già considerato, si sono riferiti, tra i critici da noi esaminati più su, il Pazzaglia, il Felcini e il Nava, in particolare.
[344] Vedi nota 230 qui su e cap. III: 15 e segg.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

poteva infatti conformare a quella programmatica "umilizzazione"[345] dell'espressione cui il Pascoli tese, nella silloge, ove per altro appare una composizione tematicamente connessa con 'Nel Bosco' delle *Varie*, dal titolo 'Il Bosco'[346] (Nava,1991, 53) composta probabilmente verso il 1887 il cui tono è completamente diverso da quello della lirica delle *Varie* che abbiamo esaminato; codici diversi sono intercalati e la concretezza delle immagini, nonché la determinatezza lessicale, spesso tendente a diminuire il grado di elevazione, mostrano una impostazione stilistica ben diversa rispetto a quella illustrata in 'Nel Bosco' delle *Myricae*.

Si nota infatti una commistione di codici[347] che contrasta con quell'uniformità che avevamo notato nell'altra lirica, e che appare evidentissima nel testo:

O vecchio bosco pieno d'albatrelli,
che sai di funghi e ispiri la (malia),
cui io tutto già scampanellare (udia)
di cicale invisibili e d'uccelli:
in te vivono i (fauni) ridarelli
ch'hanno le sussuranti (aure) in (balia)

...

Di ninfe (albeggia) in mezzo alla ramaglia
or sì or no, che il desio le vinca,
l'occhio alcuna ne (attinge), e il sol le bacia.
Dileguano: e pur viva è la boscaglia,
viva sempre ne' fior della pervinca
e nelle grandi ciocche dell'acacia.

Le parole "albatrelli", "funghi", "scampanellare", "cicale", "ridarelli", "ramaglia", "pervinca", "acacia", ad es. appartengono ad una dimensione tonica più umile rispetto a quella elevata di "malia", "fauni", "aure", "balia", "albeggia", "attinge" che pur convivono nello stesso componimento. La differenza di "stile" tra i due componimenti e la scelta del secondo per far parte delle *Myricae*, indicano che in questo l'elemento dell'interferenza, o della

[345] Al concetto di "umilizzazione" che noi lessicalmente colleghiamo al termine "humilesque" attributo di "myricae" nel richiamo virgiliano che il Pascoli premette alla sua raccolta, si riconducono anche quelli di "riduzione", "desublimazione" e "delirizzazione" che abbiamo visto più su.
[346] Commentata tra l'altro dal Colicchi (Vedi cap. IV : 197).
[347] Si vedano le note del Nava (1991, 53 e segg.) per avere un'idea dettagliata delle specifiche connotazioni lessicali che si intersecano nel componimento.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

variazione di "toni", è stato considerato dal Pascoli come fatto rilevante rispetto al programma estetico che egli si propone di applicare, vale a dire la composizione di una forma nella quale siano evidenti aspetti linguistici particolari, rivelatori di una "poetica" che non è più quella della convergenza tra forma e contenuto, tra "immagine" interiore o espressione e "concretizzazione", per dirla con il Croce, ma piuttosto quella della forma attraverso la manipolazione del linguaggio.

Altro esempio di composizioni che, pur tematicamente assai accostabili, si diversificano per il tono, nelle *Varie* sostenuto, nelle *Myricae* elaborato in modo tale da mostrare una ridotta elevazione, altro esempio, si diceva è quello de 'Il vento' (Pascoli, 1920, 42) e 'Notte di vento' (Nava,1991,244-45). 'Il vento' (composto tra il 1872 e il 1880) suona:

Nell'aria grigia e morta
c'è un'onda di lamento.
Qualcuno urta la porta:
- Avanti! passi!- E' il vento.

Vento del nord che porta
e neve e fame e stento:
la macchia irta e contorta
ulula di spavento.

Passano neri stormi
in frettoloso oblio,
passano nubi informi.
Tutto nell'aria oscura
fugge e s'invola-addio-
da non so quale sventura

e il tono è sostenuto, il linguaggio è uniforme, tradizionale, seppur non ricercato. La sintassi, pur mossa da intercalare dialogante, è lineare, disposta in una paratassi narrativa che si accompagna armoniosamente al metro a rima alternata. Nella composizione, che potremmo vedere come corrispondente nelle *Myricae*, dal titolo 'Notte di vento' (pubblicata nella quarta edizione del 1897 secondo Nava) il tema del vento assume una forma del tutto diversa: il linguaggio si fa più

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

elaborato e la sintassi diviene complessa, ricca di interferenze interpuntive,[348] quali le sospensioni, le parentesi, gli interrogativi; appaiono espressioni onomatopeiche[349] che suggeriscono valori poetici al di qua della semantica e della grammatica, come osservava il Contini. Siamo, cioè, di fronte a una di quelle composizioni che dimostrano una variazione stilistica assai intensa, proprio quella variazione che sembrò al Croce indicare un "calo" di ispirazione, un "errore" di forma, una presenza extra artistica .[350]

Potremmo dunque dire che la forma di questa composizione ha una sua caratteristica distintiva che la rende idonea a far parte appunto della silloge che raccoglie le basse ed umili tamerici, mentre l'altra, che pur è giovanile, ne deve restare fuori. Si deve dunque inferire che esiste un parametro stilistico che costituisce la "myricaeità" delle composizioni e che codesto parametro è un elemento che significa da un lato un valore distintivo, dall'altro un carattere poetico, esito di una precisa volontà stilistico-semantica, quindi di una vera e propria estetica, o, come si dice oggi, di una "poetica". Riportiamo la composizione :

Allora sentii che non c'era,
che non ci sarebbe mai più...
La tenebra vidi più nera,
più lugubre udii la bufera...
uuh...uuuh...uuuh...
Venia come un volo di spetri,
gridando ad ogni empito più:
un fragile squillo di vetri
seguiva quelli ululi tetri...
uh...uuuh...uuuh...
Oh! solo nell'ombra che porta
quei gridi...(che passa laggiù?)
Oh! solo nell'ombra già morta
per sempre...(chi batte alla porta?)

---

[348] Alla caratteristica stilistica pascoliana della "interpunzione" nelle *Myricae* hanno dedicato attenzione specifica, tra i critici che noi abbiamo analizzato nel corso del precedente capitolo, lo Schiaffini, il Beccaria, il Felcini, il Marazzini, il Debenedetti e il Baldacci.

[349] Il ricorrere della "onomatopea" nel verso myriceo è stato studiato tra gli altri dal Pasolini, dal Flora, dal Pompeati ; dal Barilli e dal Beccaria con particolare attenzione. L'onomatopea pascoliana è stata, come è noto, distinta dal cosiddetto "fonosimbolismo" in varie occasioni critiche, in particolare dal Contini, e poi dal Pasolini, dal Beccaria e dal Barilli (si rimanda anche alla nota 50 del cap. IV). Per il "fonosimbolismo" visto come ricorrenza stilistica applicata si veda il commento del Nava alle singole poesie della raccolta.

[350] Vedasi cap. III :28

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

uuh...uuuh...uuuh...(Nava,1991,244-45)

Rispetto a 'Il vento' delle *Varie* si rileva, come già dicevamo, quell'interferenza sintattico-semantica che incide sul livello stilistico della composizione, nella quale il fatto linguistico viene messo in evidenza proprio attraverso variazioni di codici letterari -- come "tenebra", "venia", "spetri", "quelli", piani come "bufera", "vetri", "gridi", "batte"-- ed infra semantici --come l'onomatopeica riproduzione della voce del vento in uuh...uuuh...uuuh... — oppure attraverso una interpolazione sintattica evidente, come già si notava nella frequentissima "interpunzione", o nel ricorrere di "parentesi". [351] A coloro che vedono nell'atto poetico puro il concretarsi di un'espressione in cui il linguaggio tende a scomparire, a farsi tutt'uno con il sentimento, vale a dire con l'immagine interiore, questa ostensione di varianti, questo ridondare di codici appare "impoetico",[352] giacchè istituisce una dimensione linguistica che interferisce con la identificazione ideale tra forma e sentimento cui la "poesia pura" dovrebbe tendere. Ma è proprio questo che la poetica myricaea del Pascoli tende a porre in essere: essa vuole dare al tono della composizione un tono riducente che si attua mercè scelte lessicali ove il familiare, il puerile, l'onomatopeico, perfino il raro, il prezioso, l'esotico, trovano spazio, oppure attraverso una ipotassi interpuntiva che toglie al contesto linguistico il valore di limpidezza cui la sintassi pura dovrebbe condurre.

E' corretto dunque pensare che l'espressione pascoliana presenti gli aspetti di una riduzione[353] della tensione artistica che si viene ad originare in una poetica di convergenza tra contenuto e forma e che dunque in essa si venga come a negare codesta convergenza; ma ciò non accade per un "errore" del poeta ma piuttosto per un suo disegno estetico, per una sua poetica, come si diceva. Questa riduzione, come abbiamo già avuto modo di constatare, è presente in

---

[351] Alla parentesi pascoliana, assimilata sovente allo "inciso", si dedica in particolare il Beccaria (per il quale vedi più su, cap. IV : 133 e segg.)

[352] A parte il Croce, per cui vedi il nostro cap. III, la "poeticità" del verso pascoliano in *Myricae* viene, con diversi esiti critici, ovviamente, esaminata tra l'altro dal Pasolini, dal Borgese, dal Petrini, dall'Onofri e dal Barberi Squarotti per i quali vedi al cap. IV.

[353] Vedi nota 329 qui su.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

numerosissime composizioni di *Myricae*, anzi si può dire che costituisca il lineamento distintivo della silloge, il cui valore lo stesso poeta appunto, come è stato da noi notato spesso, volle espressamente indicare nel simbolo delle tamerici, piante basse, umili e dunque rappresentatrici di una poesia che tende al piccolo, al ridotto, al diminuito. E il Pascoli giunge a questa "diminuzione" estetica banalizzando la liricità pura, come si potrebbe dire con espressione di richiamo crociano, tendendo ad un genere basso e uno stile nel quale la perdita di elevazione rappresenta una caratteristica estetica positiva in senso artistico, giacchè deriva da un "togliere" per significare,[354] come si diceva e non un "venir meno" per mancanza di ispirazione o di equilibrio espressivo.

Su questa linea si deve dunque interpretare la presenza di un "bathos"[355] stilistico-tematico nelle espressioni poetiche raccolte in *Myricae*; in codeste espressioni, o nella gran parte di esse, appare evidente una variazione di tono, una mescolanza di gradi linguistici, che appunto si devono giudicare come risultato di un consapevole disegno estetico. La accertata formazione delle poesie di *Myricae* – come abbiamo avuto modo di verificare negli studi di Nava(1991) e di Mengaldo(1981)[356] soprattutto—consente infatti di superare il preconcetto di un Pascoli "impressionista"[357]o meglio "naif" e di vedere nelle variazioni stilistiche non tanto toni, interferenze inopportune, banalizzanti in senso negativo, quanto un valore poetico "positivo", risultato di un'intenzione, un'intenzione che noi riconduciamo, come abbiamo sovente tenuto dimostrare, ad una volontà rappresentativa di quei valori "riducenti" che Pascoli attribuiva all'esperienza

---

[354] Vale naturalmente l'intuizione continiana circa la significatività dei codici pascoliani (Vedi nostro cap. IV : 173 e segg.)

[355] Adoperiamo questo termine come indicativo di un fenomeno stilistico contenutistico ed opponibile in senso lessical-concettuale a "pathos". Comunque è assimilabile, in qualche modo, alla "mise en abime", o al "sublime d'en bas", di cui parliamo anche alla successiva nota 409. Si tratta peraltro di un termine che ha un certo uso nella critica in lingua inglese, nella quale esso può assumere i due significati di momento in cui il "pathos" si riduce per volontà dello scrittore oppure a causa di una incapacità dello scrittore di mantenere quel "pathos", appunto.

[356] All'autorevole studio del Nava, da noi sovente citato, si aggiunge infatti la prefazione di Pier Vincenzo Mengaldo alla raccolta *Myricae* (1995)

[357] Sullo "impressionismo" del Pascoli nelle *Myricae* vedi, tra i critici da noi esaminati, in particolare : Flora, Beccaria, Petrini e Debenedetti(soprattutto il Beccaria). Se il concetto di "impressionismo" si assimila peraltro

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

esistenziale e che lo mosse a costruire non pure e semplici espressioni liriche, in cui il fatto poetico tendesse ad una rappresentazione narrativa del vissuto, ma una sorta di paradigma estetico, una "condizione" estetica, tramite la quale la "condizione esistenziale" di una universale impossibilità, o privazione(quella che abbiamo altrove chiamato "lutto" o "perdita") venisse ad essere proposta e posta nella forma compositiva franta e umilizzante.

Constatata dunque la consapevolezza o "volontà" estetica del Pascoli, ci interessa qui, al fine di fornire un chiarimento circa i modi in cui il Pascoli attua la sua poetica della "banalizzazione", analizzeremo qui di seguito, nei limiti che ci sono imposti, alcune composizioni di *Myricae* per individuare e puntualizzare gli aspetti di codesta banalizzazione; ci occuperemo in particolare di alcune liriche brevi che hanno interessato il Croce e altri critici che lo hanno seguito, e di cui abbiamo presentato il pensiero nel capitolo terzo. Riprendiamo ad esempio 'Il Rosicchiolo' [358] che il Croce castiga severamente giudicandolo come sappiamo "tutto rotto e ansante di esclamazioni" e pieno di inopportune materialità; un giudizio[359] cui si unirono anche Onofri (1953,40) e Baldacci, quest'ultimo ravvisandovi espressamente "pieno populismo": la composizione è impostata su di un codice linguistico familiare nel quale peraltro fanno spicco le insistenze interpuntive e le scelte lessicali di tono modesto, semplice, puerile, se si vuole (vedi capitolo sullo stile)

'Il rosicchiolo'

Per te l'ha serbato, soltanto
per te, povero angiolo; ed eccolo
o pianto!
lo vedi? un rosicchiolo secco,

---

a quello del cosiddetto "bozzettismo", cui il Croce, come abbiamo visto, diede per primo notevole rilievo, si leggano anche Cecchi, Flora e Onofri in particolare.

[358] Si veda il capitolo III : 28, 29 e segg., e il commento di Baldacci al cap. IV:259. Per il testo vedi Nava, 1991, 32.

[359] Il giudizio negativo si estende criticamente al concetto di "errore" compositivo, un concetto di cui abbiamo già parlato e in tal senso la gamma di studiosi che in un modo o in un altro lo hanno elaborato si allarga a comprendere il Pasolini, il Cecchi, il Chimenz, il Flora, il Sozzi, lo Schiaffini, il Beccaria, il Felcini, il Perugi, il Debenedetti, il Montale e il De Sanctis, tra quelli esaminati da noi. Il Chimenz, il Flora e il Debenedetti in particolare.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

moriva su un letto di strame;
tu, bimbo, dormivi sicuro.
Che pianto! che fame!
ma c'era un rosicchiolo duro.

Ma ella guardava lunghe ore,
guardava il suo bimbo e morì,
di pianto, di fame, d'amore;
e...guarda! il rosicchiolo è qui (Nava,1991,32)

Si noti quanto elaborata sia la struttura metrica e quanto insistita sia la riduzione lessicale indotta dal termine popolare toscano "rosicchiolo"; l'intenzione riducente è palese nel tono sempre "materiale", come direbbe il Croce, nell'antilirismo diremmo noi, programmatico, insistito; il Pascoli non sembra dunque cedere ad una perdita di ispirazione, sembra imporre, piuttosto, una perdita al lettore, un paradigma estetico, come si diceva, cioè nel quale prevale il semplice, il concreto, il non trascendente. Si tratta di una elaborazione del banale che non è "elevato" tramite il mezzo compositivo, anzi è fissato nella sua modestia, ad esemplificazione, quasi allegorica, di una dimensione "impoetica" [360]del reale. L'ambiguità[361], latente in questo tipo di verso, non è quella che tanti critici hanno notato *ma è piuttosto il contrasto tra il dramma esistenziale enorme e la "materialità" del suo aspetto formale poetico*, tra la dimensione tragica universale della perdita del venir meno nella consunzione e la dimensione intima della "scena" in cui quella dimensione si palesa.[362] Si tratta di un'ambiguità che caratterizza tutto l'insieme delle *Myricae*, sia esso visto come valore complessivo caratterizzante la raccolta, sia invece esso considerato nelle

[360] E' ovvio che la qualificazione implicita nel termine che noi adoperiamo si riferisce ad un concetto che sottintende una valutazione del "poetico"' come dimensione elevata in cui le caratteristiche del reale perdono gli elementi della materialità pura. E' tuttavia anche ovvio che la sussunzione dello "impoetico" nel contesto di una funzione poetica, vale a dire in un messaggio che assume la forma di una composizione che si pone come "poesia", deve condurre ad una "poeticizzazione" dello stesso "impoetico".

[361] Vedi nota 326 qui su. Si ricordi peraltro che per il Barilli—" Quel difficile e ambiguo composto, quell'equilibrio instabile e transitorio, rischierebbe di venir frainteso"(vedi più su cap. IV :284)—in particolare, l'ambiguità è valore positivo, è valore poetico.

[362] La perplessità e lo sconcerto crociani devono quindi essere riconsiderati e ricollocati in una dimensione estetico-psicologica per la quale il semplice, ciò che è privo dell'aura trascendente, ciò che è umile, "banale", in sostanza, diviene, proprio per la sua modestia, per la sua umiltà, per la sua "myriceità", potremmo dire, la rappresentazione dell'irrealizzato, e dunque dell'irrealizzabile. Si potrebbe parlare di "ostensione" dello "offeso", da parte del Pascoli al fine di dare una qualificazione dell'offesa.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

varie sue componenti, nei vari suoi elementi compositivi, vale a dire nelle liriche che lo costituiscono.

Il Pascoli riduce dunque il tono dell'espressione per accentuare il valore dimostrativo, allegorico che il contrasto tra tragedia e sua forma viene a creare. Le riduzioni sono, come si diceva altrove, di natura tematica, metrica, lessicale, grammaticale e sintattica e dunque coinvolgono l'intero componimento, nel quale viene completamente a mancare il trascendente crociano verso una identificazione del sentimento con la forma, anzi viene a crearsi una scissione tra sentimento, o intuizione, e forma, giacchè ad un sentimento che corrisponde a un dramma infinito — quello della morte di madre e figlio — non corrisponde una forma infinita, vale a dire quel verso che lo dovrebbe rendere universale. Ma è proprio il contrasto (o la "disarmonia",[363] come molti hanno detto, o l' "errore"[364]) che costituisce il valore rappresentativo, metatematico, e metasemantico delle composizioni pascoliane, in *Myricae*, nelle quali non si contraddice volontariamente alle forme tradizionali per creare "nuova" [365] poesia, ma si contraddice volontariamente per trasmettere al lettore il senso reale della perdita, del lutto che si accentuano e trovano significato nell'enormità dell'intimo, nella terribilità del semplice, nella permanenza elementare del concreto.

Si prenda 'Orfano'[366] ad esempio, di cui sappiamo quello che il Croce diceva nel suo saggio[367] e quello che argomentava l'Onofri[368] e di cui si è occupato

---

[363] Il concetto di disarmonia nella poesia pascoliana è stato sovente posto in evidenza nella lirica che abbiamo esaminato; nel Croce il concetto era esplicito e categorico per certi versi (Vedi cap. III : 28), per coloro che lo seguirono, sin dai tempi del Cecchi, esso ricorre con maggiore o minore insistenza. Comunque lo elaborano in particolare il Flora, il Chimenz, l'Onofri, il Manara Valgimigli, il Beccaria, il Debenedetti (in modo approfondito), il Baldacci, il Montale e il De Sanctis.

[364] Si vedano anche note 330 e 359 qui su.

[365] Ad una attribuzione di valori innovativi alla poesia pascoliana si sono rivolti numerosi scrittori tra quelli da noi presi in considerazione e, in particolare, Nava(con approfondimenti documentari), Flora, Barberi Squarotti, Contini(si ricordi l'intuizione circa il valore esistenziale di natura innovativa che il linguaggio del Pascoli rappresenta), Beccaria (assai diffuso nella sua analisi), Felcini, Debenedetti e Barilli. Vedi anche Dombroski (1996): "Pascoli has contributed more than any other poet of the time, including D'Annunzio, to the renewal of Italian poetry in the twentieth century"(479).

[366] Vedasi Nava, 1991, 81 e segg., per l'accurato esame delle vicende compositive della lirica.

[367] Vedi qui su, cap. III : 49.

[368] Vedi più su, cap. IV : 81

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

anche Pier Vincenzo Mengaldo[369]. Il Croce vi ha rilevato uno strafare[370] nel titolo, il Mengaldo[371] una "ripetitività popolaresca", Onofri l'aspetto di un "quadretto delizioso"; eppure la dimensione estetica di questo breve componimento, frutto, come sappiamo dal Nava, in primo luogo, e poi dal Mengaldo, di intense elaborazioni nel tempo, non può essere confinata ad un suo valore tematico-semantico che raggiunga un suo equilibrio in una forma riuscita; anche qui il valore estetico del brano è da ritrovarsi nel contrasto che viene istituito dal poeta tra enormità della situazione tragica esistenziale ed esiguità, piccolezza della sua manifestazione materiale, e sua materialità dunque: riportiamo il testo:

ORFANO

Lenta la neve fiocca, fiocca, fiocca.
Senti: una zana dondola pian piano.
Un bimbo piange, il piccol dito in bocca:
canta una vecchia, il mento sulla mano.
La vecchia canta: intorno al tuo lettino
c'è rose e gigli, tutto un bel giardino.
Nel bel giardino il bimbo s'addormenta.
La neve fiocca lenta, lenta, lenta(Nava,1991,81-2).

Il tono basso "myricaeo" è ottenuto tramite le ripetizioni,[372] le allitterazioni,[373] le scelte lessicali familiarizzanti o popolari, come "zana" ad es., — che si rivela esito di varianti succedentisi nel tempo, come dimostrano Nava e Mengaldo — o "bimbo", "vecchia", la paratassi[374] serrata, la punteggiatura[375] evidente. Il

---

[369] In Giovanni Pascoli, *Myricae*, Milano, 1981, 39

[370] Vedi cap. III : 38. Il concetto di "strafare" ricorre, come vedevamo nel cap.III sovente tra gli studiosi che abbiamo preso in considerazione. Se si amplia lo stesso concetto fino ad includervi l'idea di "esagerazione" si possono ricordare in particolare le osservazioni del Cecchi, del Chimenz, del Pompeati, del Beccaria, del De Sanctis e del Barilli,

[371] 1996, 39-40

[372] Nei testi critici che abbiamo esaminato si occupano in particolare delle "iterazioni" nelle *Myricae* il Beccaria e il Barilli

[373] La "allitterazione" interessa in particolare il Beccaria e il Nava(vedi più su cap. IV : 138 e 196). Si vedano le nostre note alle osservazioni dei due critici per un confronto concettuale tra la nostra tesi e le loro considerazioni.

[374] La "paratassi" in senso stretto viene elaborata in particolare dal Pasolini(si veda il cap. IV: 212) La "sintassi" del verso pascoliano è invece oggetto di studio da parte di numerosi critici da noi considerati; in particolare dal Nava, dal Pasolini (in modo piuttosto approfondito), dal Barberi Squarotti, dal Contini, dal Marazzini e soprattutto dal Beccaria.

[375] Vedi nota 348 qui su.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

Mengaldo e il Nava confermano anche l'intenso lavorio tecnico che portò a questa apparentemente semplicissima composizione, ed è dunque proprio in questo esito (che suonò come "bello" ma pure sempre "esagerato", almeno nel titolo, al Croce, come si diceva) va trovato quel valore di tipo metatematico e metasemantico, che costituisce la dimensione estetica del fatto poetico pascoliano, consistente nella valorizzazione di una evidente disarmonia fra tono compositivo ed evento esistenziale — qui rappresentata dalla concreta, ballabile puerilità del verso[376] nel quale si attuano i fatti vitali più dolorosi, vale a dire quelli della perdita definitiva e del lutto.

Il ballabile, l'iterato, il comune, l'umile e il puerile sono posti in essere dal Pascoli che per utilizzare il fatto poetico al fine di creare una discrepanza tra valori esistenziali e valori estetici, tale da produrre il supervalore rappresentativo metatematico e metasemantico di una significazione dell'enorme, del definitivo, del tragico attraverso il piccolo, il transeunte, il formalmente banale. Non si tratta di banalizzazione del tragico, si badi bene, ma di una "indicazione" di quest'ultimo, mercé gli "elementi" in cui si realizza quel tragico, vale a dire le forme assolute, elementari che esso prende appunto nella sfera dell'umile, del semplice, del puerile.

La breve lirica 'Scalpitio' (Nava,1991,28) s'inserisce tra quelle che hanno interessato oltre alla critica del Croce tra l'altro (1947, 34) quella del Cecchi (1968, 31) dell'Onofri (1953,39) del Flora (1925,72), e più recentemente quella del Mengaldo, del Debenedetti, del Beccaria e del Sozzi; come conferma autorevolmente il Nava nasce anch'essa da un'elaborazione ben definita, per giungere ad una forma che il Croce[377] ha visto come un volgere al prosastico, e alla "precisione sconcordante" in un giudizio di "esagerazione estetica" assai severo, condiviso spesso da altri studiosi. Le annotazioni del Nava sono preziose, da un lato per testimoniare la volontà compositiva del Pascoli, che appare

[376] In questo caso ci riferiamo ad una caratteristica del contesto musicale-metrico della versificazione pascoliana che *in extenso* può riferirsi peraltro a tutto il contesto delle *Myricae* ; si tratta di un aspetto che oltre ad essere discusso dal Croce viene spesso evidenziato dagli studiosi da noi considerati e in particolare dal Beccaria e poi da Schiaffini, Felcini, Pasolini e Debenedetti.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

assolutamente consapevole della forma cui vuole arrivare, dall'altro per guidarci verso una conferma di una estetica che sottostà a quella volontà compositiva. Riportiamo innanzitutto il testo:

Si sente un galoppo lontano
(è la...?),
che viene, che corre nel piano
con tremula rapidità
un piano deserto, infinito;
tutto ampio, tutt'arido, eguale:
qualche ombra d'uccello smarrito,
che scivola simile a strale:
non altro. Essi fuggono via
da qualche remoto sfacelo;
ma quale, ma dove egli sia,
non sa né la terra né il cielo.
Si sente un galoppo lontano
più forte,
che viene, che corre nel piano:
la Morte! la Morte! la Morte!

L'elaborazione metrica si interseca con una evidente interferenza interpuntiva, che giunge al limite estremo nella parentesi del secondo verso che costituisce un fatto estetico che interrompe il discorso che l'io poetico pone in essere per aprirne un altro dichiaratamente esterno. La composizione assume dunque un aspetto complesso nel quale si percepisce una accentuazione degli elementi extra-semantici e fonici con esiti prosaici e discordanti, come hanno sostenuto oltre al Croce altri autorevoli commentatori, in particolare là dove l'atmosfera di attesa trepida viene interrotta dal "triplice grido ultimo" (Croce,1947,34) che suona inappropriatamente esplicito e, nell'insieme, enfatico. L'elaborazione documentata del brano poetico e l'esito evidentemente enfatico, sconcordante con l'armonia lirica di un discorso che si sarebbe dovuto svolgere sul piano del sogno e dell'illusione, un esito che anche qui sembra materializzare ciò che dovrebbe forse restare nella dimensione di una immagine senza contorni, si attua dunque proprio in una "materializzazione"—che può assimilarsi per certi aspetti alla "banalizzazione", o alla perdita di elevazione che avevamo individuato in altre

[377] Si veda anche il Cap. III : 34.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

composizioni — e che viene a confermare il fatto che il progetto creativo del Pascoli tende alla produzione di quella ambivalenza tra forma deliricizzata e contenuto materialmente tragico, assoluto, che costituisce l'aspetto principale della sua "poetica".

Il "triplice grido ultimo" che ricorda al Croce quello del madrigale di Mascarille, le interpunzioni esclamative, sospensive, introduttive, parentetiche, interrogative, le allitterazioni esplicite, le variazioni metriche ardite, le alternanze di codici linguistici — "galoppo", "uccello", "strale", "sfacelo" — le maiuscole, sono tutti elementi che mettono in evidenza un intervento estetico mirato a ridurre il valore trascendente del fatto poetico al fine di rendere palese l'enormità del concreto, del "materiale", e significative la discordanza e la disarmonia, attraverso, appunto, l'esemplificazione di esse, nel corso di una espressione movente da valori tematici di elementare ma profonda tragicità.

Altro esempio di massima riduzione tonale e di conseguente perdita di elevazione, o banalizzazione, si dimostra la composizione 'Il Morticino', che abbiamo già visto, cui il Croce dedica solo una brevissima annotazione, prima di riportarne sei versi:

> "L'affettazione è già nel Morticino:
> Andiamoci a mimmi,
> lontano lontano...
> Din Don...di ma dimmi:
> non vedi ch'ho in mano
> il cercine novo,
> le scarpe d'avvio ? "(Croce,1947,33)

In questa lirica è chiarissima la dissonanza estetica tra stile[378] e tema, vale a dire tra la piccolezza, la modestia, la banalità del livello compositivo, e la enormità del fatto che s'intuisce, privo com'è il testo di tessuto narrativo esplicativo. Si tratta di una dissonanza che nasce dall'uso di forme lessicali

[378] Tutti gli studiosi di *Myricae* hanno fatto riferimento, per motivi diversi e con diverso grado di approfondimento, allo "stile" che questa silloge viene a mettere in evidenza. Noi abbiamo riportato, nel cap. III, le osservazioni del Croce in merito ; nel cap. IV, fra i tanti scrittori di cui abbiamo esaminato il pensiero

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

regionali, di ritmi[379] ballabili e serrati, di rime[380] assai ravvicinate, di interpunzioni frequentissime, di contenuti limitati alla sfera dei più minuti momenti familiari, nonché da interne disarmonie nascenti da variazioni di codici — come ad esempio tra "Pasqua d'ovo" o "andiamoci a mimmi", espressioni popolari regionali e "portale teco" espressione di stretto valore letterario (teco) o "sei dì" (con il "dì" anch'esso di richiamo letterario) — un uso che si trova ad essere concomitante con un dolore che non è "narrato" come enorme, ma che proprio in quella dissonanza, in quell'assenza di storia, di profondità discorsiva o esplicativa, si fa enorme. Il Pascoli dunque manipola la forma della sua espressione per ridurne i toni e "purgare" il fatto poetico di retorica, rifiutando proprio quell'affettazione di cui parla il Croce,[381] a favore di una intimità ridotta ma realistica nella quale il dramma si consuma anonimamente, iterativamente, semplicemente, in una cantilena fatta di parole banali, nelle quali tuttavia si concentrano le enormi significazioni del lutto, con le tragiche implicazioni della necessità, dell'accettazione, della irrevocabilità.

' I due cugini' (Nava,1991,252) (che riprendiamo qui, dopo averne parlato nel capitolo III (42 e segg.) — che il Croce prende in considerazione con una certa insistenza Croce, 1947, 2-4 e 95-97)— pur concepita e pubblicata in data assai avanzata rispetto agli altri, nel 1896, conferma l'atteggiamento elaborativo del compositore, come ci documenta puntualmente il Nava (1991,253 e segg.) e presenta un tono complessivamente riducente, ottenuto tramite la scelta di termini diretti, semplificanti, attraverso forme metriche da ballata, attraverso strutture paratattiche serrate e attraverso quella variazione di codici che sembra attestare una sorta di tensione all'interno del discorso stilistico, ma che rappresenta invece la testimonianza della padronanza compostiva del poeta, al quale si presentano le

---

circa l'argomento, comparandolo con il nostro, si pensa di poter segnalare in particolare il Pasolini, il Chimenz, il Debenedetti, il De Sanctis, il Nava e soprattutto il Barilli.

[379] Si occupano di ritmo nelle *Myricae* in particolare Beccaria e Pasolini(vedi cap. IV :126 e segg., 212 e segg. rispettivamente).

[380] Per una elaborazione della funzione della rima in *Myricae*, vedi in particolare Il Beccaria e il Capovilla.

[381] Si è tuttavia davanti ad una "percezione" piuttosto che ad una "impressione" di tipo crociano, vale a dire si "avverte" un valore nel quale il sentimento del tragico è indotto e reso massimo nel grado dalla sua apparente assenza.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

più diverse soluzioni nell'ambito dei livelli linguistici, delle tonalità, e tra queste sceglie quelle di tonalità più concreta, umile, perchè dominino il carattere espressivo complessivo :

Si amavano i bimbi cugini.
Pareva un incontro di loro
l'incontro di due lucherini:

volavano. Nell'abbracciarsi
i tòcchi cadevano, e l'oro
mescevano i riccioli sparsi.
....
Ma tu... ma tu l'ami. Lo vedi,
o chiami—La senti da lunge
la fretta dei taciti piedi...
.....
Egli esita : avanti la pura
tua fronte ricinta d'un nimbo,
piangendo l'antica sventura (Nava,1991,53)[382]

Solo che qui si potrebbe osservare che il tono è tenuto più alto di quanto non accada per le altre composizioni già viste in dettaglio oppure citate ad esempio. E tuttavia codesto tono, rappresentato da un lessico scelto, talvolta dotto, come nei termini "lunge", "taciti", "ricinta", "nimbo", viene a perdere d'elevazione proprio in quel "lucherini" – che richiama ad un grado linguistico specifico familiare di difficile collocazione tonica ai livelli di una poeticizzazione alta—con cui prende il via, si può dire, l'intera composizione.

Ed è questo carattere, in sostanza banalizzante, questa deliricizzazione del contesto, che costituiscono il fatto discordante che si riconduce alla poetica del Pascoli, giacchè, come nelle altre composizioni che abbiamo visto, anche qui, seppure forse in modo maggiormente narrativo, lo stile, il tono, il codice tendono alla riduzione, alla diminuzione, venendosi a porre in essere allo stesso tempo la concentrazione del valore tragico nella irrevocabile verità della concretezza.

Il Croce, come sappiamo, assolve la composizione che s'intitola 'Dialogo' con sue annotazioni, per certi versi positive:

---

[382] La poesia viene commentata ad esempio dal Chimenz ; ricordiamo le sue parole :"E il molto belletto guasta quel che c'è di gentile nei 'Due cugini'" (vedi Cap. IV :72). e dal Colicchi " 'I due cugini' [...] dove le cincischiature abbassano in parte il tono che diventa romanticamente sdolcinato" (Cap. IV: 202).

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

> Ma quando, nelle prime *Myricae*, scrive per la prima volta *l'ormai famigerato scilp dei passeri e vitt videvitt delle rondini*, io non trovo luogo a scandalo, perchè in quel caso il Pascoli mantiene un'intonazione bassa e pacata; nota l'impressione immediata della cosa, e aggiunge un'osservazione quasi riflessiva:
>
> Scilp: i passeri neri sullo spalto
> corrono molleggiando. Il terren sollo
> rade la rondine e vanisce in alto:
> vitt, videvitt. Per gli uni il casolare,
> l'aia, il pagliaio con l'aereo stollo;
> ma per l'altra il suo cielo ed il suo mare.
> Questa, se gli olmi ingiallano la frasca,
> cerca i palmizi di Gerusalemme:
> quelli allor che la foglia ultima casca,
> restano ad aspettare le prime gemme (Croce,1947,26,27)

ma non l'assolvono altri critici,[383] che videro in quelle onomatopee[384] un uso stravagante del mezzo poetico, improprio, in sostanza, rispetto ad una semantica referenziale cui la poesia si dovrebbe attenere. E in effetti l'onomatopea pura, è una rottura del rapporto parola-significato giacchè istituisce un valore sensitivo immediato ma non un valore rappresentativo di natura semantica: essa infatti è la rappresentazione di un suono la cui valenza si attua nell'impressione che il suono stesso produce e non si distende in quella referenzialità denotativa-connotativa che caratterizza il linguaggio tradizionale.[385]

Visto il lavoro compositivo del Pascoli, ancora una volta analizzato autorevolmente dal Nava, dobbiamo pensare che l'onomatopea fu inserita nel componimento in modo consapevole del valore estetico che essa sarebbe venuta a porre in essere nel contesto poetico, cioè un valore di perdita, in sostanza, di diminuzione semantica, di azzeramento di quella referenzialità[386] cui la parola

---

[383] Ad esempio l'Onofri commentando 'Dialogo', rispetto all'onomatopea, annota: " A forza di determinare si è arrivati al troppo'(Vedi cap. IV :83) e il Pompeati osserva con una certa ambiguità interpretativa che "talvolta le onomatopee suonano veramente coerenti a uno stato di ingenuità sensitiva del poeta [...] tal' altra sono tutte artificio e tutte di testa e disturbano il corso della poesia." (Vedi cap. IV : 98).

[384] Vedi anche nota 310. In particolare si faccia riferimento al Pasolini che osserva : " dove s'impuntano sì, le solite parole troppo dichiaratamente onomatopeiche [...]" (Vedi cap. IV :215) oppure il Barberi Squarotti che rileva : " L'onomatopea, che conclude e sigla l'inclusività sempre più in sé ritratta del discorso con l'elemento più lontano della comprensione logica[...]"(Vedi cap. IV :112).

[385] Si ricordi la nota classificazione continiana (Vedi cap. IV :116 e segg.)

[386] Questo concetto viene elaborato in vario modo, in particolare dal Beccaria, dal Capovilla e dal Nava. Il Barilli propone l'interessante definizione del "grado zero".(Vedasi il cap. IV :281).

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

tradizionale è connessa. Anche qui un esempio di discesa, di perdita di elevazione, confermata in questo caso dalla nota crociana, che abbiamo già riportato più su: "In quel caso il Pascoli mantiene una "intonazione bassa e pacata", una discesa e una perdita peraltro che si attuano in uno stile ricco di variazioni interne, vale a dire complicato da interferenze di codici diversissimi tra loro.[387]

Si tratta di variazioni che costituiscono, come già dicevamo, una dissonanza intrinseca al fatto poetico pascoliano e che vanno interpretate come dimostrazione quasi paradigmatica della concezione luttuosa del reale che il poeta trasferisce nell'estetico, impedendo al lirico di farsi portatore di oblio o di trascesi. Quindi il Pascoli agisce su due dimensioni estetiche, nella sua produzione poetica, l'una individuabile nella variazione stilistica interna alla composizione, l'altra nella disparità, nella dissonanza fra tonalità generale del testo e valore esistenziale del tema . La variazione interna stilistica, come abbiamo già osservato, si attua attraverso scelte lessicali che comportano l'uso di codici linguistici altamente diversificati, che vanno dal termine prezioso, o raro, a quello popolare-familiare, dalla parola letteraria alla forma onomatopeica pura, dal vocabolo generico a quello tecnico, una variazione che fu analizzata, come abbiamo già spesso messo in evidenza, acutamente dal Contini.

La commistione di codici che viene dunque a istituirsi nel prodotto myriceo è stata la causa di tutte quelle perplessità che abbiamo visto essere messe in evidenza dai più disparati critici, nei confronti dello stile del Pascoli; si tratta in effetti di uno studiatissimo sistema espressivo che il poeta adotta per contenere l'insieme estetico della sua poesia entro i parametri di un suo programma poetico, vale a dire entro i parametri di una poetica intesa a produrre non la universalizzazione del sentimento della perdita ma piuttosto la rappresentazione

[387] Oltre al Contini vedi Nava, Chimenz, Pasolini e Barberi Squarotti. Se si intende questo concetto come assimilabile a quello della frattura, del frammentismo, della frantumazione, o del frammento, allora vedi in particolare Beccaria, Felcini, Debenedetti e De Sanctis, tra quelli che abbiamo selezionato e analizzato.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

della sua irrevocabile presenza nei segni più "banali" di una realtà[388] umile e materiale. La lettura del Pascoli di *Myricae* risulta dunque difficile, come tanti critici hanno dichiarato, proprio perchè la sua versificazione è il risultato di una volontà stilistica intesa a dare alla forma un significato deliricizzante, che chiameremmo allegorico,[389] se per allegorico si vuol indicare una esemplificazione indiretta di un significato aggiunto. In termini più attuali e per noi conclusivi, si deve dire che la versificazione pascoliana in *Myricae* contiene un messaggio metatematico, al livello subliminale, rivolto a produrre nel lettore una sensazione di incompiutezza,[390] di irrealizzazione, di perdita, mercè la variazione di tono e di codici che nel corso del verso viene, appunto, a concretarsi in una perdita di elevazione e quindi in una banalizzazione del poetico in senso crociano. Si veda ad esempio il 'Piccolo Bucato', che anche il Croce commenta (1947, 25-26) con parole di apprezzamento, anche se limitato ad un giudizio di piacevolezza minore, quale quella prodotta "da quadretti perfettamente intonati" (1947, 24); in questa composizione come in tante altre, i codici linguistici si intersecano:

Come tetra la sizza che combatte
gli alberi brulli e fa schioccar le rame
secche, e sottile fischia tra le fratte!
Sur una fratta (o forse è un biancar d'ali?)
un corredino ride in quel marame:
fascie, bavaglie, un piccolo guanciale.
Ad ogni soffio del rovaio, che romba,
le fascie si divincolano lente;
e da un tugurio triste come tomba
giunge una nenia, lunga, paziente(Nava,1991,97-8).

---

[388] Del concetto di "realtà", tra gli scrittori che abbiamo analizzato in relazione alle *Myricae*, parlano in particolare Del Beccaro, Barberi Squarotti, Beccaria ; di "oggetti" : Pazzaglia, Barberi Squarotti, Beccaria e Felcini ; delle "cose" : Pazzaglia, Pasolini, Cecchi, Petrini, Barberi Squarotti, Beccaria e Felcini (il più analitico). Di "realismo" nel Pascoli delle *Myricae* vedi Del Beccaro, Petrini e Capovilla(cenni). Il concetto affine di "concretezza" viene toccato dal Cecchi e dal Pasolini.

[389] Per il concetto di allegoria messo in relazione con la poesia pascoliana vedi innanzitutto Croce(1947,99), poi il Nava, il Galletti, il Beccaria, il Felcini e il Mengaldo. E' bene d'altra parte chiarire che il significato che noi attribuiamo ad allegoria, nel caso del Pascoli, è quello di una posizione di un discorso poetico nel quale il valore significativo coincide con il fatto significante, il quale "rappresenta" con la sua forma il supervalore esistenziale che postuliamo.

[390] Si ricordi il Croce: " E lo schizzo ha la sua attrattiva, ed anche la sua compiutezza : quasi una compiutezza dell'incompiutezza"(1947,29) e più in là: "Il poeta ha un grande mondo ma non è ancora riuscito ad esprimerlo compiutamente"(101).

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

Si noti come la forma lessicale sia composita: il vocabolo toscano di tipo onomatopeico "sizza", di comprensione non immediata e dunque prezioso o raro, si accompagna al vocabolo "tetra" che è di estrazione classica (Nava,1991, 198-200) ; il termine "schioccar" risente di uno scelto onomatopeismo letterario e si coniuga con il vocabolo "rame" che è "voce toscana", come dice il Nava, e dunque specifica e diretta, ma per il lettore comune, non toscano, rara e solo parzialmente significativa in senso referenziale. La scelta lessicale, è vero, appare qui anche motivata da una ricerca fonoespressiva — è il Nava[391] sempre a notarlo espressamente — che si concreta nella riproduzione del sibilo del vento e della sonorità del legno secco che si spezza, ma nell'ambito dello stile, vale a dire in quella dimensione che costituisce l'unità tra significatività e significazione, quella scelta lessicale appare così variata da non poter essere meramente intesa a produrre un effetto immediato, sia esso semantico, sia esso fonoespressivo.

Se si prosegue nella lettura si nota che consecutivamente alla parola "fratta" (v. 4) interviene una parentesi che confonde il discorso poetico interferendo nel narrato descrittivo e dando al tono, che pur si veniva costruendo verso dopo verso, un'improvvisa nota rivelatrice di una volontà costruttiva della forma, vale a dire un'intenzione da parte del poeta di conferire alla forma un significato autonomo. Il Beccaria[392] elabora analiticamente, come vedevamo, la teoria dell' "inciso" pascoliano per trovarvi l'espressione di un' "autonomia dei significanti"[393], un'autonomia che certamente il Pascoli volle conseguire per proporre un messaggio extra tematico, indotto proprio da quelle interferenze stilistiche, da quelle variazioni di toni e di codici che stiamo mettendo in evidenza. Si tratta dunque di "autonomia dei significanti" e non di "autonomia dei significati", giacchè in gran parte delle *Myricae* la forma "si presenta", vale a dire diviene

---

[391] Vedi note al testo 1991, 198

[392] Vedi cap. IV : 133 e segg.

[393] Di "autonomia del significante" parla esplicitamente il Beccaria: " In ambito strettamente formale, allo scopo di vedere[...] se anche la sintassi dell'inciso [...] rientri in quella dominante della autonomia dei significanti che è propria del linguaggio poetico"(Vedi cap. IV :148). Per l'elaborazione del concetto di "significato", connesso con la poesia del Pascoli si rimanda in particolare a Nava, Baldacci e Barilli .

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

elemento significativa, proponendo, ponendo in essere, essa stessa un valore che si supplementa a quello connesso con la semantica o la tematica.

E' un valore che rientra, in sostanza, in quel programma di "banalizzazione" che il Pascoli attua nella sua versificazione myricea, inquantochè l'inserimento di strutture "autres", come l'inciso assoluto rappresentato dalla parentesi, che apre un discorso "autre", potremmo dire, produce nel lettore, come ha prodotto nei numerosi critici, il senso di una evidente a-poeticità,[394] di una interferenza impropria, sovente vista come fatti extraartistici , o, peggio, del tutto impoetici. Da parte del Pascoli si attua un procedimento di riduzione della liricità assoluta, quel fenomeno cioè per il quale il fatto poetico formale dovrebbe divenire come trasparente, cioè trasformarsi in un "unicum" con il contenuto, o il sentimento, per dirla con il Croce; il Pascoli, infatti, manipola la forma e la rende evidente, autonoma e in ultimo rappresentativa.[395] La parentesi costituisce dunque la manifestazione apparente di un procedimento estetico che nel Pascoli conduce ad una funzionalizzazione della forma[396] che, come elabora il Beccaria (1970, 78), assume valore rappresentativo di una condizione interiore, piuttosto che mediativo di un contenuto che si aggiunge a quello sintattico.

La parentesi, che avevamo trovato anche in 'Scalpitio' e che ricorre anche in numerose altre liriche di *Myricae* è il risultato della tendenza riduttiva del Pascoli nei confronti di una linearità formale, una tendenza che molti hanno definito come frammentismo, o frammentazione,[397] a seconda del punto di vista critico

---

[394] Di "non poesia" parlano tra gli altri oltre al Croce, che parla di "impoeticità"(Vedi cap. III :28), il Pasolini e l'Onofri.

[395] Ciò che altrove definivamo come "opacità" della forma, intendendo questa opacità come esito di una volontà estetica intesa a non consentire al contenuto di a valore di "espressione pura".

[396] Studiando le funzioni della forma pascoliana, nelle *Myricae*, il Beccaria osserva, ad esempio, riferendosi agli incisi: " [...]come punti lirici, degli "a parte" meditativi che introducono approfondimenti veri e propri, allusioni ed allargamenti : momenti dell'interiorizzazione, non stadi di ragionamento ma rappresentazioni della perplessità e del mistero"(Vedi cap. IV :133) e più in là : " Il turbamento dell'ordine metrico sintattico tradizionale è senza dubbio anche un turbamento tra l'io e ciò che lo circonda" (Vedi cap. IV :134)

[397] Il concetto di "frammentazione" riferito alla poesia pascoliana in generale, e in particolare a quella delle *Myricae* ricorre assai di frequente tra i commentatori della silloge, ed è in sostanza quello che ci ha, insieme con il concetto relativo al cosiddetto "problema Pascoli", guidato nella impostazione e nello svolgimento della nostra tesi. Il Croce annotava: " Il meglio dell'arte del Pascoli è nella sua riduzione a frammenti, nel suo sciogliersi negli elementi costitutivi."(1947,29). Si vedano peraltro più su, al capitolo precedente, fra i tanti

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

adottato, ma che è invece l'esito di una volontà poetica rivolta a fare dell'espressione una rappresentazione della riduzione stessa, anche mercè la distonizzazione del discorso tematico, la sua interruzione sintattica, ovvero mercè quella che il Beccaria definisce "distassia".[398]

Questa interferenza formale costituisce, d'altra parte, anche una rivelazione di un "io" che si accosta a, o che si differenzia da un "io" poetico tradizionale, vale a dire da quell'"io" creatore che dovrebbe venire a perdersi nel fatto poetico attraverso la trasformazione del sentimento individuale in sentimento universale, secondo un concetto estetico risalente agli ideali romantici ed elaborato dalla teorizzazione crociana.[399] Si tratta di una perdita di tensione rispetto ad un fatto estetico visto come risoluzione dell'atto intuitivo in quello concretizzante, e tuttavia costituisce anche un arricchimento semantico — come propone il Nava ad es.[400]— che viene a conferire all'estrinsecazione pascoliana quella significatività polivalente alla quale fanno riferimento ad es., per motivi diversi, il Contini[401] e il Barberi Squarotti[402] e il Beccaria.[403]

---

che hanno ripreso ed elaborato il concetto impostato dal Croce, il Pazzaglia, il Petrini, lo Schiaffini, il Marazzini, e in particolare il Beccaria, il Felcini, il Debenedetti e il De Sanctis.

[398] Nel contesto di un'analisi assai estesa della sintassi delle *Myricae*. Il Beccaria elabora il suo giudizio sulla poesia pascoliana, avvertendo in essa valori innovativi e conservativi allo stesso tempo ; in tal senso:
" Di tutti gli elementi ritmici considerati ci sembra che , riguardo al nostro problema specifico, l'aspetto innovativo possa essere rappresentato dalla particolare organizzazione sintattica connaturale all'inciso : ci riferiamo soprattutto alla distassia forte con la quale il Pascoli attua il suo particolarissimo ritmo." (Vedi cap. IV :138)

[399] Si veda in particolare , giusto per citare uno fra i tanti momenti in cui Croce ribadisce il concetto, quanto egli ci dice in "La totalità dell'espressione artistica":" *Ogni schietta rappresentazione artistica è sé stessa* e l'universo[...]E' perciò intrinsecamente inconcepibile che nella rappresentazione artistica possa mai affermarsi il mero particolare, l'aspetto individuale, il finito nella sua finitezza" (B. Croce, *Filosofia-Poesia-Storia*,Napoli,1955, 238).

[400] Vedi tra l'altro là dove il Nava ci dice :" La novità del linguaggio pascoliano, che risiede non tanto nell'uso innovativo di singole voci, quanto piuttosto nella coerenza del loro impiego e nell'intensità dell'azione esercitata sui significanti, per raddoppiare i normali campi semantici."(Vedi cap. IV : 194)

[401] Per il Contini si veda la sua intuizione in merito al valore innovativo del prodotto linguistico pascoliano, derivante dal fatto che: "[...] risulta evidente che il Pascoli o trascende il modulo di lingua che ci è noto[...] o resta al di qua [...], siamo di fronte a un fenomeno che esorbita dalla norma"(Vedi cap. IV :117).

[402] Il Barberi Squarotti da un lato parla di "riduzione di ambito di comprensibilità", dall'altro di una moltiplicazione dei significati:" [...] quella ricerca di un grado secondo della lingua."(Vedi cap. IV :109) e più in là:" La sperimentazione lessicale del Pascoli è per i gradi elevati della lingua[...] specificazione estrema di una lingua da rinnovare [...] livello di lingua "autre"(Vedi cap. IV :111-112)

[403] Già citato in altre note e nel testo ; si vuol riportare qui ancora una volta quello che lo studioso ci dice circa la valenza semantica del linguaggio pascoliano: " [...] un'ansia di distruggere il valore semantico della parola per ottenere delle gamme transitorie, sinestetiche, polivalenti dei significati [...] la parola è impiegata

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

La presenza dello "io" del poeta assolve alla funzione di personalizzare l'espressione riducendone dunque il valore astraente, o universalizzante, come si diceva, in linea dunque con quella "banalizzazione", o quella "perdita di elevazione" che il Pascoli attua programmaticamente nella sua versificazione myricea Si tratta quindi, anche in questo caso, di una rottura, di una disarmonizzazione che giunge ad una configurazione espressiva franta, disunita, una configurazione che corrisponde alla generale myriceità della composizione pascoliana, nella quale vengono a formarsi sì le polivalenze semantiche, o le pluralità linguistiche di cui parlavamo più su, ma vengono anche a prodursi quegli stridori, quelle disarmonie, che pur sempre devono trovare una sistemazione programmatica nel disegno pascoliano, non potendo esse restare al mero livello della proposta formale, in cui si affaccia un tentativo d'innovazione,[404] peraltro tenuto a freno, secondo quanto molti critici hanno sostenuto, da un senso assai forte del rispetto delle tradizioni estetiche.[405]

Le disarmonie, gli stridori esistono, e si tratta proprio di quegli elementi che hanno indotto gran parte dei critici a parlare di "perplessità", di "ambiguità", come abbiamo mostrato nel capitolo dedicato alla critica, ma non sono "errori", come numerosi tra questi hanno pensato, o "mancanze", da parte del Pascoli ; sono invece consapevoli deviazioni da un canone espressivo tradizionale, intese a conferire alla forma una funzione dimostrativa, come si diceva, quasi

---

con significato polivalente."(vedi cap. IV :147) E più in là : "In questi vocaboli il Pascoli doveva riconoscere [...] un plusvalore semantico."(Vedi cap. IV : 150)

[404] Per l'innovazione vedi qui su anche nota 400 di questo capitolo. Noi qui possiamo riassumere richiamando alcune osservazioni tra le più interessanti. Il Nava: "Il confronto con il linguaggio dei poeti immediatamente precedenti o contemporanei vale a chiarire la novità del linguaggio pascoliano"(Vedi cap. IV : 194). Il Beccaria:" Di tutti gli elementi ritmici considerati ci sembra che riguardo al nostro problema specifico, l'aspetto innovativo possa essere rappresentato dalla particolare organizzazione sintattica dell'inciso."(Vedi cap. IV : 138). Oppure: " [...] la forzatura di un modulo tipico della lingua comune è ancor più sottolineato. Sarà un procedimento consueto [...] di molta parte della poesia del primo Novecento."(Vedi cap. IV :142) Il Barberi Squarotti: " [...] la specificazione estrema di una lingua da rinnovare."(Vedi cap. IV :111) Il Del Beccaro:" Ora appunto in questa novità di linguaggio poetico."(Vedi cap. IV : 211) Il Debenedetti: " E i futuristi non avrebbero potuto, in italiano, gridare entro i loro megafoni le parole in libertà, se prima il Pascoli quelle parole non le avesse liberate"(Vedi cap. IV : 248). E più in là:" Nessuna di quelle loro [degli Ermetici] conquiste [...] avrebbero forse potuto conseguire, se la frase poetica non fosse stata già sconvolta dal Pascoli."(Vedi cap. IV : 248)

[405] Vedi in particolare Pasolini, cap. IV :212 e segg.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

allegorica[406] di un non compiersi della liricità nel senso della elevazione di tipo crociano. La poesia rappresenta per il Pascoli dunque il luogo dove non solo si attuano le realtà dirette di "primo grado" segnico, potremmo dire, ma anche quelle di un grado ulteriore nel quale dobbiamo in definitiva identificare la comunicazione di un messaggio[407] di natura più complessa, qual è quello contenuto nel modulo formale cui le *Myricae* si conformano, vale a dire quello di uno stile che apertamente si pone come sistematica "mise en abime",[408] come intenzionale ricerca di un "sublime d'en bas", piuttosto che come realizzazione ideale di un "sublime d'en haut".[409]

Nel Pascoli ci troviamo dinnanzi dunque ad una volontà estetica, quindi ad una "poetica" vera e propria, rivolta a "banalizzare" il momento lirico, riducendone la portata ascendente, o catartica, per produrre un effetto positivo, e non negativo, come tanta critica ci ha indotto a ritenere; l'effetto che il Pascoli vuole ottenere è quello di rappresentare, nella forma che egli pone in essere, il senso della perdita, del non compiuto, del non perfetto, che da un lato si manifesta nel rompersi della linea narrativa, e dall'altro nel non attuarsi dell'unità stilistico-semantica, per cui

---

[406] Il Nava in 'Temi fitomorfi' riferendosi ad un aspetto particolare della poesia del Pascoli nelle *Myricae* (il "fitomorfismo") elabora il suo concetto di allegoria ; per lui il "fitomorfismo" è infatti " di carattere simbolico più che allegorico [...] contiene un'alta percentuale di ermetismo e si sottrae quindi alla natura convenzionale dell'allegoria" (Vedi cap. IV :272). Vedi anche cap. IV :276,n. 296. E' interessante riportare quello che P.V. Mengaldo fa notare: "Sospetto che il peso dell'allegoria sia in Pascoli più forte di quanto comunemente si pensi, e fors'anche che la "direzione di marcia" fondamentale sia verso *una forma di allegorismo*"(Vedi cap. IV :14). Il nostro concetto comunque si riconnette alla considerazione di un allegorismo concretantesi in quella che avevamo chiamato "sensazione", e che potremmo assimilare dunque al valore supersemantico che il significante, o la forma, assumono nel testo pascoliano.

[407] Per il concetto di "messaggio", connesso con le *Myricae* si vedano in particolare Barberi Squarotti e Perugi . Per lo Squarotti, il Pascoli riduce la lingua al valore di "cifra assoluta"(Vedi cap. IV :112), e in questa "riduzione"(Vedi cap. IV :110) si attua una "funzione di messaggio"(Vedi cap. IV :112) che poi tutta la poesia di *Myricae* viene ad assolvere. Per il Perugi si tratta di un "messaggio" legato ai diversi piani di lettura che il Pascoli consapevolmente pone in essere nel testo :" Questa compresenza di piani di lettura che il Pascoli ha inteso consapevolmente attribuire al suo messaggio."(Vedi cap. IV :179)

[408] E', tra gli altri da noi esaminati, il Nava, In ' Temi fitomorfi' che adopera la locuzione : "Allo stesso modo il "sognare" del nido[...] è anche quello del poeta, in una sorta di scatole cinesi, di "mise en abime"" (Vedi cap. IV : 277).

[409] E' il Petrini che diede a queste espressioni un collegamento critico con la poesia delle *Myricae* : " In lui [Pascoli] in pieno il fascino di un mondo prezioso [...] lo stesso gusto del termine umile delle opere degli agricoltori [...]. Dappertutto la stessa gioia dell'abbandono a un mondo raro : "sublime d'en bas" e "sublime d'en haut"(Vedi cap. IV : 63-64).Il Contini riferendosi allo stile pascoliano delle *Myricae*: " [...] anche l'autore di Salammbò della Bovary riconosce l'opposizione a un "sublime d'en haut" di un "sublime d'en bas".

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

avremo il cosiddetto "frammentismo" e la ambiguità formale interna alle composizioni, dunque il "cadere", o lo "scadere", così frequentemente rilevato, anche dalla critica più favorevole al poeta delle *Myricae.* E il senso della perdita fu quello che dominò, come anche illustravamo più su, l'esperienza pascoliana, nel periodo myriceo, come attestato da numerosi documenti biografici e autobiografici; per la qual cosa le *Myricae* vanno lette come una testimonianza del lutto, una testimonianza cui il poeta giunge raramente per via schiettamente tematica, più spesso invece per via di quella "riduzione" espressiva ai livelli di una elementarità, stridente con l'enormità del significato cui quella elementarità appunto è collegata, vale a dire con il significato di una irrevocabile primordiale e reale frattura dell'unità affettiva, tenuta viva dal ricordo, e dunque di quella stessa frattura che in virtù della poesia può venirsi ad evocare.

Ebbene appartiene pure al Pascoli di giocare contemporaneamente su queste due scacchiere" (Vedi cap. IV : 119).

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

BIBLIOGRAPHY
BIBLIOGRAFIA

- -Agamben, Giorgio, ed., *Pascoli, Giovanni : Il Fanciullino*, Milano: Feltrinelli, 1996.
- -Antonielli, Sergio, *La poesia del Pascoli*, Milano: Meridiana, 1968.
- -Aymone, Renato, *Fioralisi e rosolacci, letture di 'Myricae'*, Salerno: Edisud, 1992.
- -Barberi-Squarotti, Giorgio, *Interpretazione della simbologia pascoliana*, (in Petrucciani, 1971)
- -Barberi-Squarotti, Giorgio, *Simboli e strutture della poesia del Pascoli*, Messina-Firenze: D'Anna, 1966.
- -Baldini, Antonio, ed., *Giovanni Pascoli: Poesie*, Milano:Mondadori, 1939.
- -Barilli, Renato, *Giovanni Pascoli*, Firenze:La Nuova Italia, 1984.
- -Beccaria-Del Popolo-Marazzini, *L'italiano letterario*, ch. III 'Nascita della poesia moderna: Giovanni Pascoli', Torino: UTET, 1989, 157-60.
- -Beccaria, Gian Luigi, *Metrica e sintassi nella poesia di Giovanni Pascoli*, Torino: Giappichelli, 1970.
- -Bellina, Mario, *Osservazioni sulla poetica di Giovanni Pascoli*, Palermo-Roma: Mori,1967.
- -Benedetti, Natalia, *La formazione della poesia pascoliana*, Firenze: Sansoni, 1934.
- -Biagini, Mario, *Il poeta solitario, Vita di Giovanni Pascoli*, Milano: Mursia, 1963.
- -Binni, Walter, *La poetica del Decadentismo,* Firenze-Milano: Sansoni, 1996.
- -Biondolillo, Francesco, *La poesia di Giovanni Pascoli*, Messina-Firenze: D'Anna, 1956.
- -Bonfiglioli, Pietro, *Dante Pascoli Montale* (in Beccaria,1970).
- -Borgese, Giuseppe, Antonio, *Idee e forme di Giovanni Pascoli*, in "Nuova Antologia", Sett.1,1912, Roma: Direzione della Nuova Antologia, 1912.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

- -Camerino, Giuseppe Antonio, *Alle origini dell' "Ultima passeggiata"; metrica e varianti* (in Pazzaglia,1991).
- -Capovilla, Guido, *Studi sulla formazione di "Myricae"*, in 'Studi di Filologia Italiana', XL,1982, 159-252; now in *Fra le carte di Castelvecchio*, Modena, Mucchi, 1989.
- -Cecchi, Emilio, *La poesia di Giovanni Pascoli*, Milano: Garzanti, 1968.
- -Chimenz , Siro, A., *Nuovi studi su G. Pascoli. L'Amore e il dramma della sua famiglia*, Roma: Signorelli, 1952.
- -Colicchi, Calogero, *Giovanni Pascoli,* Firenze: Le Monnier 1991.
- -Contini, Gianfranco, 'Il linguaggio di Giovanni Pascoli', in *Giovanni Pascoli, Poesie,* edited by Gianfranco Contini, Milano: Mondadori, 1968.
- -Contini, Gianfranco, *Il linguaggio di Pascoli*, (in Petrucciani,1971).
- -Contini, Gianfranco, 'Il dialetto metaforico : Giovanni Pascoli', in *Letteratura e dialetto*, edited by Gian Luigi Beccaria, Bologna: Zanichelli, 1975.
- -Croce, Benedetto, *Giovanni Pascoli, Studio Critico*, Bari: Laterza, 1947.
- -D' Averio, Rossella, *Pascoli*, Milano: Mursia, 1983.
- -De Sanctis, Gian Battista, *Il ritmo in Pascoli,* Perugia: Pasumi, 1978.
- -Debenedetti, Giacomo, *La rivoluzione inconsapevole*, Milano: Garzanti, 1994.
- -Del Beccaro, Felice, *Studi Pascoliani*, edited by Francois Livi, Lucca: MPF, 1993.
- -Del Beccaro, Felice, *L'elemento dialettale nel linguaggio poetico pascoliano* (in Petrucciani, 1971).
- -Dombroski, Robert, *Giovanni Pascoli,* in *Cambridge History of Italian Literature*, edited by Peter Brand and Lino Pertile, Cambridge, CUP, 1996, Ch. 34, 476-479.
- -Durand, Ferdinando, *I motivi profondi della poesia pascoliana*, Messina-Firenze: D'Anna, 1969.
- -Felcini, Furio, *Indagini e proposte per una storia delle 'Myricae' alle origini del linguaggio pascoliano*, Roma: La Goliardica, 1976.
- -Felcini, Furio, *Le "Myricae" e D'Annunzio: un'ipotesi* (in Pazzaglia, 1991).
- -Ferri, Teresa, *Pascoli, il labirinto del segno*, Roma: Bulzoni, 1976.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

- -Flora, Francesco, *Giovanni Pascoli e gli ultimi Ottocentisti*, in *Storia della letteratura italiana* IV, Milano: Mondadori, 1947, 468-483.
- -Flora, Francesco, 'Pascoli e la poesia moderna' (In Petrucciani, 1971).
- -Flora, Francesco, 'La poesia di Giovanni Pascoli', in *Dal Romanticismo al Futurismo*, Milano: Mondadori, 1925.
- -Galletti, Alfredo, *Pascoli*, Milano: Nuova Accademia, 1955.
- -Getto, Giovanni, *Carducci e Pascoli*, Bologna: Zanichelli, 1957.
- -Gioanola, Elio, *La poesia del Decadentismo: Pascoli e D'Annunzio*, Torino: Societa' Editrice Internazionale, 1972.
- -Leonelli, Giuseppe, *Figure ed orchestrazioni myricee* (in Pazzaglia, 1991).
- -Marazzini, Claudio, 'Crisi del linguaggio classico', in *La lingua italiana, profilo storico*, Bologna: Il Mulino, 1994, 383-84.
- -Melli, Domenico, *Poetica e poesia di Giovanni Pascoli*, Modena: Tip. P. Toschi, 1968.
- -Mengaldo, Giovanni, ed., *Giovanni Pascoli: 'Myricae'*, Milano: Rizzoli, 1981.
- -Montale, Eugenio, ' La fortuna del Pascoli', in *Sulla Poesia*, Milano: Mondadori, 1997, 293-298.
- -Nava, Giuseppe, *Cellule di 'Myricae' nelle poesie massesi del Pascoli*, in 'Rivista pascoliana',1, Bologna: Patron, 1989, 13-22.
- -Nava, Giuseppe, *Temi fitomorfi nella poesia pascoliana*, in 'Quaderni di San Mauro', 1, Bologna: CLUEB, 1988, 115-139.
- -Oldcorn, Anthony, *Finestra illuminata* (in Pazzaglia, 1991).
- -Onofri, Arturo, *Letture poetiche del Pascoli*, Bologna: Dell'Albero, 1953.
- -Pascoli, Giovanni, *Pensieri e discorsi*, Bologna: Zanichelli, 1920.
- -Pascoli, Giovanni, *Lettere a Mario Novaro e ad altri amici*, Bologna: Boni, 1971.
- -Pascoli, Giovanni, *Myricae*, Livorno: Giusti, 1923.
- -Pascoli, Giovanni, *Myricae*, edited by Franco Melotti, Milano: Rizzoli, 1994.
- -Pascoli, Giovanni, *Myricae*, edited by Giuseppe Nava, Roma: Salerno Editrice, 1991.
- -Pascoli, Giovanni, *Opere*, edited by Maurizio Perugi, Milano-Napoli: Ricciardi, 1980.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

- -Pascoli, Giovanni, *Patria e umanità. Raccolta di scritti e discorsi*, Bologna: Zanichelli, 1923.
- -Pascoli, Giovanni, *Poesie*, edited by Antonio Baldini, Milano: Mondadori, 1940.
- -Pascoli, Giovanni, *Poesie*, edited by Giuseppe Nava, Torino: Minerva Italica, 1971.
- -Pascoli, Giovanni, *Poesie,* foreword by Luigi Pietrobono, Milano: Mondadori, 1962.
- -Pascoli , Giovanni, *Ricordi, pensieri e altro ancora dalle 'Myricae'*, Santarcangelo di Romagna: Fara Editore, 1993.
- -Pascoli, Giovanni, *Saggi di critica e di estetica*, edited by Pier Luigi Cerisola, Milano: Vita e Pensiero Editori, 1980.
- -Pascoli, *Poesie*, edited by Luigi Baldacci e Massimo Cucchi, Milano: Garzanti, 1996.
- -Pasolini, Pierpaolo, *Antologia della lirica pascoliana*, Torino: Einaudi, 1993.
- -Pasolini, Pierpaolo, *Pascoli* (in Petrucciani, 1971).
- -Pasquini, Emilio, *Osservazioni sul linguaggio di "Myricae"* (in Pazzaglia, 1991).
- - Pazzaglia, Mario, ed., *Nel centenario di 'Myricae'*, in 'Quaderni di San Mauro', Firenze:La Nuova Italia, 1991.
- -Pazzaglia, Mario, *Poetiche di 'Myricae'* (in Pazzaglia, 1991).
- -Perugi, Maurizio, ed., *Opere di Giovanni Pascoli*, Milano: Ricciardi, 1980.
- -Petrini, Domenico, *Dal Barocco al Decadentismo*, vol.2, Firenze: Le Monnier, 1957.
- -Petrini, Domenico, *L'alessandrinismo del Pascoli e i "Poemi Conviviali"* (in Serra, 1966, 915-925).
- -Petrini, Domenico, *Premesse pascoliane,* in "Civiltà moderna", Agosto, 1929, Firenze: Vallecchi, 1929.
- -Petrocchi, Giorgio, *La formazione letteraria di Giovanni Pascoli*, Firenze: Le Monnier, 1953.
- -Petrucciani, Mario, Bruscia, Marta, Mariani, Gianfranco, ed., *Materiali critici per Giovanni Pascoli*, Roma: Edizioni Ateneo, 1971

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

- -Pompeati, Arturo, *Storia della letteratura italiana,* Torino: UTET, 1965. Vol.4, 555-578.
- -Prete, Antonio, ed., *La critica e Pascoli*, Bologna, Cappelli, 1975.(It contains criticism by Giacomo Devoto, Pier Paolo Pasolini, Gianfranco Contini, and Piero Bonfiglioli).
- -Salinari, Carlo, *Miti e coscienza del decadentismo italiano* (in Petrucciani, 1971).
- -Savoca, Giuseppe e Tropea Mario, *Pascoli, Gozzano e i Crepuscolari*, Bari: Laterza, 1981.
- -Schiaffini, Alfredo, *Giovanni Pascoli disintegratore della poetica tradizionale* (in Petrucciani, 1971).
- -Schiaffini, Alfredo, *Giovanni Pascoli disintegratore della forma poetica italiana* (in Serra, 1966, 931-937).
- -Serianni, Luca, *Il secondo Ottocento : dall'unità alla prima guerra mondiale*, Bologna: Il Mulino, 1990, 146-154.
- -Serra, Renato, 'Impressioni di un lettore del Pascoli', in *Antologia della critica letteraria*, vol. III, edited by Mario Fubini and Ettore Bonora, Torino: Petrini, 1966, 897-902.
- -Serra, Renato, *Scritti critici*, Firenze: Casa Editrice Italiana, 1910.
- -Sozzi, Giuseppe, *Giovanni Pascoli*, Firenze: La Nuova Italia, 1962.
- -Traina, Alfonso, *Presenze antiche nella poesia cosmica del Pascoli*, in 'Belfagor', XXVIII, n. 3, Firenze: Olschki, 1973.
- -Traina, Alfonso, *La mimesi pascoliana*, in 'Letteratura e questione della lingua', edited by Paolo Zolli, Bologna: Zanichelli, 1979.
- -Turolla, Enrico, *Giovanni Pascoli*, Roma: A.F. Formiggini Editore, 1926.
- -Valentini, Alvaro, *Pascoli*, Roma: Bulzoni, 1973.
- -Valgimigli, Manara, *Uomini e scrittori del mio tempo,* Firenze: Sansoni, 1965, 131-43.
- -Viola, Raffaello, *Pascoli*, Padova: Editoria Liviana, 1949.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

INDICE DEGLI AUTORI COMMENTATI

- -Agamben, Giorgio pag. 255
- -Antonielli, Sergio pag. 121
- -Aymone, Renato pag. 207
- -Baldacci, Luigi pag. 258
- -Barberi Squarotti pag. 106
- -Barilli, Renato pag. 280
- -Beccaria- Del Popolo-Marazzini pag. 123
- -Beccaria, Gian Luigi pag. 126 e 181
- -Bellina, Mario pag. 115
- -Benedetti, Natalia pag. 65
- -Biagini, Mario pag. 296
- -Biondolillo, Francesco pag. 94
- -Borgese, Giuseppe Antonio pag. 54
- -Capovilla, Guido pag. 266
- -Cecchi, Emilio pag. 56
- -Chimenz , Siro A. pag. 71
- -Colicchi, Calogero pag. 197
- -Contini, Gianfranco pag. 116
- -Croce, Benedetto pag. 3
- -De Sanctis, Gian Battista pag. 263
- -Debenedetti, Giacomo pag. 237
- -Del Beccaro, Felice pag. 209
- -Dombroski, Robert pag. 307
- -Felcini, Furio pag. 159

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

- -Flora, Francesco pag. 67 e 85
- -Galletti, Alfredo pag. 83
- -Marazzini, Claudio pag. 234
- -Mengaldo, Giovanni pag. 304
- -Montale, Eugenio pag. 262
- -Nava, Giuseppe pag. 192 e 271
- -Onofri, Arturo pag. 77
- -Pasolini, Pierpaolo pag. 212
- -Pasquini, Emilio pag. 183
- -Pazzaglia, Mario pag. 184
- -Perugi, Maurizio pag. 179
- -Petrini, Domenico pag. 62 e 92
- -Pietrobono, Luigi pag. 98
- -Pompeati, Arturo pag. 99
- -Schiaffini, Alfredo pag. 104
- -Serra, Renato pag. 53
- -Sozzi, Giuseppe pag. 96
- -Valgimigli, Manara pag. 101
- -Viola, Raffaello pag. 70

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.