

DIEGO POLI

Università di Macerata

L'antichità come ricerca d'identità in Giovanni Pascoli

*C'è qualcosa di nuovo oggi nel sole,
anzi d'antico: io vivo altrove, e sento
che sono intorno nate le viole.*

Accanto all'impegno nella sperimentazione, la costante riflessione di Pascoli sulle letterature classiche offre un interesse verso le manifestazioni colloquiali della lingua degli uomini così come per l'interpretazione degli altri linguaggi della realtà, concependo quella convergenza fra colto, popolare e naturale che Gianfranco Contini gli riconobbe come capacità di conferire pari dignità ai linguaggi sorvegliati dalla grammatica, al linguaggio pre-grammaticale delle onomatopee, e a quello post-grammaticale, dei dialetti, dei gerghi e della piena "concretezza" permessa dalle lingue speciali. In questa riscoperta dell'innocenza primigenia, l'equazione fra l'antico e il moderno diviene la costruzione del modello da parte del Poeta fanciullo (Baroncini 2005).

Il risultato colto da Pascoli con questa operazione, apporta al linguaggio quella "determinatezza" che non è dato trovare altrove nella letteratura italiana, tant'è che, come egli annota, Leopardi si era potuto permettere d'abbinare "un mazzolin di rose e di viole". La polifonia di questa condizione di plurilinguismo derivato dal pluriculturalismo mette in grado Pascoli di comportarsi da autore raffinato e di comporre in latino, ripetendo movenze consone all'età aurea e scrivendo versi di profonda complessità fonoritmica mossi da un'attenzione specifica verso il significante. Al contempo, la sua poesia in italiano può essere costruita sullo schema di una struttura elaborata e s'ispira alla poesia dantesca e alle esperienze umanistiche, neoclassiche, romantiche.

Al sublime, Pascoli riconosce una bipolarità, con una faccia che anziché guardare all'alto muove lo sguardo verso la *humus*, e ai contenuti di questo immenso e inesplorato mondo di basso egli rivolge la poetica. Per conseguenza s'assiste al cambio sulla scena dei registri linguistici, che per il latino accettano l'arcaismo delle origini e i tratti volgari del latino cristiano, e per l'italiano ammettono il periodare basato sulla logica dei pre-

dicati, ovvero sul modello di ragionamento qualificato, gerarchicamente organizzato, cui appartiene la lingua dell'artificio che per secoli ha creato cultura nell'esercizio della disciplina scolastica e delle arti sermocinali.

Pascoli propone in loro vece il pensare spontaneo e quotidiano derivato dalla conoscenza esperienziale, dove le articolazioni della sintassi sono sostituite da dinamiche del discorso a moduli frastici. In questa prospettiva, in parallelo con le novità contenutistiche, sul piano formale il verso s'allontana dagli stereotipi ottocenteschi.

La struttura ritmico-prosodica assume un'autonomia da avanguardia, e la rigidità imposta alla lingua dal canone letterario si scioglie nella libertà di servirsi delle varianti d'uso. Rispetto a *Myricae*, del 1891, nei *Canti di Castelvecchio*, successivi di dodici anni, le istituzioni metriche applicate sono quasi del tutto assenti. Vi mancano sonetti, ottave, ballate, e i contenuti sono modulati in aggregati variabili per quantità di versi e per combinazioni con altri metri.

Pascoli riesce in una vitale tensione d'antico e nuovissimo, di echi letterari ed esperienze personali, nel complesso di una poetica che, al di là delle considerazioni, divenute oramai trite, dei suoi vissuti psicologici, delle repressioni ed esaltazioni, si dimostra profondamente radicata nelle esperienze storiche trasversali al cristianesimo, al risorgimentalismo, al socialismo e al nazionalismo di cui Pascoli si sente partecipe. Come ebbe a segnalare Renato Serra, i particolari della vita del Poeta «nei quali alcuno crede di trovare il segreto della poesia, sono per se stessi vani e insignificanti» (Ciani 1990, 28).

La sua poetica è ugualmente collegata alla capacità d'avvertire lo studio come un'amorevole cura rivolta al sapere che, interpretato con gli strumenti critici della filologia, mostra iscritto proprio «il nome di Umanità» nel «grande avvenire» (*La mia scuola di grammatica*, 1903). Un pensiero che Pascoli aveva già affermato nel commemorare la fatica poetica del latinista Diego Vitrioli: «Oh! Il grande avvenire di quest'arte universale!» (*Un poeta di lingua morta* III, Messina 1898).

È da tale posizione che partono le aperture al popolare e alle espressioni linguistiche d'una realtà italiana ancora profondamente calata nella dialettologia e nell'oralità delle quali Pascoli apprezza e coglie la positività nel fecondo incontro con la scrittura, realizzando una sentita esperienza di vitalità.

Pascoli sceglie d'accostarsi al limite della lingua parlata che con abilità trasforma in poesia, pur correndo il rischio di rinchiudersi nel lessico prodotto dal proprio solipsismo. Sono assunti dalla sintassi del parlato: – il valore possessivo di *avere* rafforzato da *ci*: – «Manina chiusa, che nel sonno grande / stringi qualcosa, dimmi cosa ci hai! / Cosa ci ha? Cosa ci ha? Vane domande» (*Morto* 1-3, in *Myricae*); – il genitivo possessivo in costruzione enfatica con il possessore (= elemento tematico) al primo posto in posizione topicale seguito dal posseduto marcato dall'apposizione che, pur avendosi nel parlato colto, è nella lingua letteraria poco documentato e marginale: «io, la mia patria or è dove si vive» (*Romagna* 51, in *Myricae*); – l'uso frequente della prolessi pronominale: «Non li ricordi più, dunque, i mattini» (*Il vischio* I, 1, in *Primi poemetti*).

L'onomatopea è promossa da un Pascoli alla ricerca della eloquente stravaganza d'armonie imitative nel contesto d'una successione di letterati italiani che hanno escogitato le più insolite sequenze di simbolismo sonoro (Scarlatti 1988). Il campionario è fra i più vari: «Nei campi / c'è un breve *gre gre* di ranelle [...] *Don... don...* E mi dicono, Dormi!» (*La mia sera* 3-4, 33, in *Canti di Castelvecchio*). Va ancora segnalato il valore ripetitivo e cadenzato di: «Lenta la neve *fiocca, fiocca, fiocca* [...] La neve *fiocca lenta, lenta, lenta* ...» (*Orfano* 1 e 8, in *Myrica*).

Rientrano nella sfera della personale relazione con i linguaggi della natura le onomatopee e le voci fonosimboliche di volatili che si esibiscono in “canzoni uccelline”, fondando la dimensione ornitologica con la costruzione di un discorso di simbolismo sonoro, sorpassando il mimetismo descrittivo quando le emissioni, trascritte in fonografi, rientrano nel dominio del segmentabile e stabiliscono corrispondenze fra i linguaggi onomatopeici degli umani e dei volatili (Gouchan 2006).

Gli esempi imitativi sono molteplici: ecco la voce dello scricciolo: «*trr trr trr terit tirit*» (*L'uccellino del freddo* alla fine di ogni settenario, in *Canti di Castelvecchio*).

Pur ammantata di coloriture ludiche, la testura di *The hammerless gun*, in *Canti di Castelvecchio*, si snoda attorno a un'ermeneutica del linguaggio degli uccelli che Pascoli suggerisce ai due figli bilingui di Adolfo De Bosis nel riscontro dell'analogia fra i trilli e alcune espressioni dell'«inghilese»: «Zitti! *sii sii* / (*sii sii* è nella lingua dei fringuelli / quello che *hush* o *still*, o Percy, in quella / di mamma: zitti! tacciano i monelli)... / E sento *tellterelltelltelltell* (sai? / *tellterelltelltell* nella favella / dei passerì vuol dire *come out! fly!* Scappa, *boy*, c'è il *baubau!*) ...» (61-67).

Di notevole interesse è lo scivolamento funzionale dal piano d'un linguaggio all'altro (Contini 1970, 219-245): «v'è di voi chi vide ... vide ... videvitt?» (*Dialogo* 30, in *Myrica*).

Altrove, il canto degli uccelli assume una valenza universale. Calipso – *L'ultimo viaggio* XXIV, in *Poemi conviviali* – è circondata dalle voci di «falchi e guffi e garrule cornacchie [che] garran di cosa che avvenia nel mare» le quali, infatti, avvertono che le acque hanno restituito il morto Odisseo «alla Nasconditrice solitaria». Avvolto «nella nube / dei suoi capelli», Calipso animalescamente «ululò sul flutto / sterile» per esprimere «dove non l'udia nessuno» il più regressivo dei pensieri sulla ciclicità volta all'annientamento: «Non esser mai! non esser mai! più nulla, / ma meno morte, che non esser più!» (8-15, 42, 49-50, 50-51, 51, 52-53). Tragico finale che si rincorre lungo la poesia pascoliana: «sentiva mia madre ... poi nulla ... / sul far della sera» (*La mia sera* 39-40, in *Canti di Castelvecchio*); «Quicquid amavi, / nil fuerit» (*Pomponia Graecina* 195-196).

In casi specifici, il linguaggio dell'animale fa da contrappunto agli ideofoni. Questo è il ruolo attribuito al cane Gulì, a quel “dottor Gulì Pascoli” che, diventato a pieno titolo membro della famiglia, è persino raffigurato come il “compilatore” d'una lettera indirizzata ad Alfredo Caselli a Lucca, scritta in un romagnolo reso scherzoso dall'adattamento della fonetica e del fraseggio infantili allo stile epistolare (come riferito nelle memorie da Mariù). Ma Pascoli stesso, quando nella corrispondenza tratta argomenti riguardanti

Gulì, fa uso del romagnolo (Marabini 1973). Per altro il cane, in quanto ne è il fedele custode, è collegato al “nido”, e pertanto non può che esprimersi con quel linguaggio. Come ebbe a mettere in chiaro Contini, il rapporto con il mondo è instabile, privo di certezze prefissate sui limiti, siano essi tradizionali o logici (Contini 1970, 224).

Sempre Contini sottolinea il fatto che Pascoli amasse usare una lingua desueta, irreal, pronta a essere impegnata in senso fonosimbolico. Essa acquisisce un valore evocativo in un'orchestrazione di temi-fonici che, insistendo sul significante, amplificano la salienza percettiva delle armonie – allitterazioni, reiterazioni, assonanze – e riducono il peso del significato, lasciato libero di creare immagini sinestetiche e d'avviarsi in percorsi di catene analogiche fra temi-lessicali (Beccaria 1975, 136-208), disposti in universi noematici (Ferri 1976).

Pascoli ricorre ai linguaggi speciali e inserisce pronunce peculiari. Parlante nativo del romagnolo, usa informanti per altri dialetti. Per la Toscana si serve di Zi' Meo, fattore e amico, prezioso per la conoscenza del garfagnino, lasciato trasparire particolarmente in alcune composizioni, come nei dialoghi di *Morte del Papa* (*Nuovi poemetti*). Per l'inglese ricorre alla consulenza della moglie di Adolfo De Bosis e del bibliotecario lucchese Gabriele Briganti.

In tal maniera il Poeta domina l'arte d'esprimersi con il linguaggio a lui proprio, per mezzo del quale riesce ad andare oltre i limiti di questo strumento che non è «inteso dall'universale degli uomini [...] perché non esiste ... ancora». Né per altro c'è la minima possibilità che «si formi da sé», in quanto – afferma Pascoli evidentemente ispirato dal pensiero del *De vulgari eloquentia* (I, 9-10) – «le lingue e i dialetti si moltiplicheranno sempre d'anno in anno e di secolo in secolo» (*Un poeta di lingua morta* III, Messina 1898).

Se Pascoli può essere insignito del titolo di Vate della Nazione, questa va intesa come la “grande proletaria” degli umili. La sua *pietas* affratella i pazienti ai fortunati, perché le distinzioni non riposano nella storia, bensì tra questa e l'ignoto. Nella sua poesia, le piccole cose si rivelano anche nel commento civile, facendo sì che il linguaggio riservato alla produzione degli ultimi anni sia il medesimo sperimentato nelle grandi raccolte. S'assiste in esso alla compresenza di un messaggio «fraterno e oracolare» collegato a un «tormentato e stupefacente virtuosismo» in grado di far passare come «umano» il prodotto del suo ritmo (Debenedetti 1979, 17-19).

Afferma il Pascoli critico che il fine del poeta è di «riconfondersi nella natura, donde uscì, lasciando in essa un accento, un raggio, un palpito nuovo, eterno, suo» (*Il fanciullino* XX). Nel fanciullino si ha la designazione d'uno stato psichico “eterno” che indica una strategia di disvelamento della realtà, una poetica delle cose riconducibile alla memoria dell'autentico primigenio, all'infanzia della umanità descritta dai classici, in una relazione immediata – secondo l'evoluzionismo alla Haeckel – fra ontogenesi e filogenesi, piena di particolari minuti degni di essere trasposti sul piano narrativo, proponendone un'epica quale insegnamento civile, umanitario e cristiano fondato sul sublime dell'*humile*.

Nella poetica di Pascoli, il tema delle piccole cose è caratterizzato dall'essersi dilatato in maniera insolita rispetto alla norma attuata con i crepuscolari, per offrirsi in un periodare dialogico e veristico (Coletti 1993, 411-412). Pascoli si colloca con innocenza al livello delle cose, per intervenire su di esse, per parlarne. Può permettersi di passare da Omero, da Virgilio e Orazio, da Dante e dagli altri ispiratori ai contadini della Romagna e, sul versante opposto dell'Italia, della Lucchesia, perché, in congiunzione con le loro sensibilità, condivide l'amore per il creato.

La miniaturizzazione degli oggetti aiuta nell'intelligenza del mondo: il *puer* diviene nella ninnananna di Thallusa il suo *ocellus* (*ocelle mi*, formula ripetuta ai vv. 165, 170, 175). L'infinitamente piccolo ha la facoltà di stravolgersi nella dimensione dell'incommensurabilmente grande: ne *Il ciocco* (*Canti di Castelvecchio*) si stabilisce un'analogia fra la società delle formiche, degli uomini e il cielo. Tutto s'impicciolisce per "poter vedere", e s'ingrandisce per "poter ammirare", secondo i principi del *minuere* e *augere* della retorica che in Pascoli s'accordano con la dissolvenza delle immagini, per mezzo della quale si verifica la condizione del moto immobile, della presenza e assenza di peso, della vicinanza-lontananza e dell'annullamento del tempo, sino alla trasformazione del reale in sogno (Goffis 1969). Il tentativo è di sottrarre le cose all'infinito per delimitarle nell'orizzonte spazio-temporale del finito. Sono segnali d'accostamento alla metapsichica che nel torno fra i due secoli sta guadagnando l'interesse di molti intellettuali stanchi o delusi dalle punte estreme del Positivismo.

Omero e Virgilio sono fra gli antesignani di questo fanciullino in una concezione che è legata all'epica filtrata dalla visione platonica, a istanze vichiane e leopardiane dell'antistoria e della ingenuità, a nozioni di psicologia infantile, dipendenti dall'associazionismo di James Sully (*Studies on childhood*, 1895 – cfr. Perugi 1984). Pascoli diviene il poeta dell'ascolto, giacché tutto il creato "parla" a coloro che hanno consapevolezza di possedere la sensibilità insita nell'intimo. Con Leopardi, egli può affermare che: «La sensazione presente non deriva immediatamente dalle cose, non è un'immagine degli oggetti, ma dall'immagine fanciullesca; una ricordanza, una ripetizione, una ripercussione o riflesso dell'immagine antica» (*Zibaldone* 515, 16 gennaio 1828).

La poesia è atemporale, retta da categorie psicologico-estetiche pre-razionali. L'immagine parallela è quella del nido, come celebrazione della regressione all'infanzia, della natura senza storia, dei rapporti dell'interiorità, delle relazioni più intime, che non concedono l'ingresso a estranei e fondano l'ontologia in contrapposizione con il divenire lasciato all'esteriorità.

Chiave di lettura della poesia pascoliana (Serra 1958⁴, 28-29; Bàrberi Squarotti 1966, 9-71), il nido vive di figure-perno al femminile: la madre, la sorella Margherita, morta giovanissima nel 1868, Du e Mariù; così come nella lirica latina emergono le "reginelle" domestiche *Phidyle*, *Pomponia*, *Thallusa*.

Altre istanze sottostanno al nuovo nella estetica di Pascoli: – il rapporto preciso con le cose e con gli oggetti del reale ecologico, di cui le onomatopee riescono persino a

captare la voce, con necessaria specializzazione lessicale con nomi assunti dal latino e dai dialetti; – il plurilinguismo necessario per conferire realismo agli aspetti più socialmente impegnati della poesia; – le slogature sintattiche e le fratture del ritmo del verso, che tendono a non coincidere con il periodo né con l'organizzazione della strofe, tant'è che sono assenti nei sorvegliati *Poemi conviviali*.

La lingua è equiparata a un thesaurus: l'interesse teorico e applicativo di fondo è rivolto alla parola (su questo cfr. già Capelli 1914 e Passerini 1915). Pascoli stesso sente la necessità d'intervenire con annotazioni di genere lessicologico a margine delle edizioni delle raccolte, e si permette di tentare equiparazioni fra specie botaniche, ad esempio fra le «agavi americane» e le «minime nappine, color gridellino, della pimpinella» (*Il fanciullino* VIII).

Il rapporto con le cose esige la rispondenza dell'*ordo nominum* con l'*ordo rerum* (*La mia scuola di grammatica*, Pisa 1903), proprio per garantire la «determinatezza» da cui il vero non può prescindere. La ricerca del concreto e della precisione semantica significa anche la coralità all'atto di *inventio* della lingua che diviene uno strumento collettivo, aperto alle esperienze dei parlanti: «Il nuovo non s'inventa: si scopre» (*Il fanciullino* VI), dove il nuovo è un recupero del passato.

Le pagine della prefazione apposta da Pascoli all'antologia *Fior da fiore* (Sandron, Palermo, s. d., ma 1901) sono a tal proposito illuminanti: i giovani allievi con i quali il Poeta immagina d'interloquire sono invitati a rivolgersi costantemente domande sul «nome» di ciò che vedono e ascoltano e, nel caso non lo trovino, di fissare essi stessi «il nome alla cosa» (Venturelli 2000, 8-12).

Da qui discende la funzione d'onomaturgo svolta da Pascoli, il quale non cessa d'imporre le denominazioni a tutto ciò che scopre con la vista e l'udito. Il Poeta è «l'Adamo che per primo mette i nomi» (*Il fanciullino* XIV), applicandosi a quella filologia, dal Traina definita "poetica" (Traina 2006³, 169), che attribuisce pari dignità al rigore del metodo e alla fantasia della scomposizione anagrammatica, attraverso cui il *nomen* lascia trasparire l'*omen* allorquando si perviene alla fonte della parola, liberandola dalle stratificazioni e dalle trasformazioni provocate dallo scorrere del tempo. Chi, se non un altro poeta bilingue, quale è Alfonso Traina, può essere in grado di comprendere la relazione fra il sorgivo *ingenium* e la costruita *ars*? (Bernardi Perini 2009, 23-25).

Del bilinguismo poetico fa parte un'ampia gamma di varianti dell'italiano e del latino – dall'imitazione catoniana e sacrale arcaica (Sommer 1972, 22), al latino cristiano –, all'interno di un plurilinguismo letterario più vasto, sicuramente rafforzato dall'esempio dantesco su cui Pascoli conduce studi critici di grande lucidità.

Il repertorio utilizzato nelle poesie s'allarga ai due dialetti – il romagnolo dell'infanzia e il toscano derivato dal radicamento nella Garfagnana (Venturelli 2000) –, all'atmosfera artificiosa del bolognese dugentesco nelle *Canzoni di Re Enzo* che s'avvicina al processo variantistico in *Myricae* (*ei > egli, appo > presso, pelago > mare* – Girardi 2001), al potenziale del linguaggio antiquario dei *Poemi conviviali*. In tale contesto, dai calchi

dal greco ivi adottati, Pascoli può passare all'incidenza del bilinguismo italo-inglese degli emigrati in America.

In base al medesimo metro di aderenza alla naturalità delle lingue, Vittorio Emanuele usa parole piemontesi, la terra abissina è descritta con la scelta di termini etiopici e Garibaldi in America s'esprime con interferenze dallo spagnolo. Oltre alle requisitorie rivolte al dissidio insanato nella oscillazione tra forme, e oltre alla stroncatura dell'attività di esegeta dantista e al disprezzo per la produzione in latino, questa consuetudine d'assorbire nel registro poetico spezzoni di parlato attira a Pascoli ulteriori rilievi da parte di Croce, a partire dal saggio apparso ne «La critica» del 1907. A riguardo del tema di cui è qui parola, Croce definì orrido l'impiego del «gergo anglo-italico degli emigranti reduci dall'America» (1947⁵, 111).

Nel frattempo, l'acume del Serra comprende il tremore e il fervore che pervadono la lirica inquieta pascoliana, accostandovisi con il disincanto di cui è necessario munirsi per apprezzarla (Serra 1958⁴). Ma la morte prematura, avvenuta in guerra nel 1915, impedisce a questo eccezionale critico di continuare nell'illustrazione della vibratilità di quel Poeta la cui profonda novità potrà elevarlo al punto da essere, più di recente, giudicato «immeritato dalla nostra letteratura» (Baldacci 1974, XLVIII).

L'operatività sintattica di Pascoli si mostra, già nella prosa, disarticolata fra costrutti legati agli schemi latineggianti e soluzioni attualizzanti la perdita funzionale di congiunzioni ipotattiche (Devoto 1950, 201-203). Tale è anche l'atteggiamento dominante nella poesia che, non lineare, ma disgregata e slegata sino ai frangimenti ottenuti con prolungate parentetiche, con pause e ritorni, non si lascia con facilità adattare a schemi stabili (Stussi 1982), se non a quelli, impliciti nella poetica pascoliana, realizzati con moduli ritmici bimembri e giustapposti in paratassi.

S'assiste alle riprese di parole-tema, alla continuità data da sintagmi avverbiali, al riferimento di formulari fissi, all'allontanamento del soggetto o dell'oggetto dal verbo, all'anticipazione dell'aggettivo sul sostantivo, all'imitazione di tratti caratterizzanti il linguaggio parlato non sorvegliato e quindi all'impiego di sintagmi semplici ed elementari.

L'uscita dagli schemi prestabiliti, nella versificazione, come nel genere narrativo, fa sì che tale asintattismo di Pascoli, nel rendere il discorso mutevole e contraddittorio, metta in atto una tecnica di drammatizzazione delle immagini poetiche con il ricorso al dialogato indicato da espedienti tipografici, quali il corsivo e i punti sospensivi, e dalle parentetiche in funzione didascalica e allusivo di effetti di dizione poetica (Ferri 1988, 50-53). Si potrebbe ancora pensare a un asintattismo congenito, se si considera che persino il Pascoli latino predilige la tecnica spezzata dell'esametro oraziano.

La sua poetica s'impianta su quella classica dei *genera* che, attraverso il livello *humile*, permette l'introduzione di registri del parlato. Oltre alla tripartizione modellata su Virgilio, Pascoli riproduce il modello dantesco che nell'*Inferno* utilizza un volgare illustre sensibile a elementi veristici.

Una schematizzazione generica, passibile all'interno di altre divisioni, dell'organizzazione della produzione e delle scelte di lingua di Pascoli, può far attribuire al genere "bucolico" e alla prima cantica dantesca le *Myricae* e i *Canti di Castelvecchio*, a quello "georgico" e alla seconda cantica i *Primi e Nuovi poemetti* con *Odi e inni*, al genere "eroico" dell'*Eneide* e del *Paradiso* i *Poemi conviviali* e i *Carmina*.

Nelle *Myricae* – il cui motto da *Bucolicae* IV 2 è "non omnis arbusta iuvant humilisque myricae" –, le iniziali 22 poesie (del 1891) si dilatano a 156 (nell'ediz. definitiva del 1903). Pascoli inserisce i frammenti del suo mondo nella *pietas* universale, riuscendo ad amplificarla.

Sorge la sinfonia delle epifanie delle piccole cose della quotidianità, degne d'attenzione al pari delle grandi, ma più di queste immerse nella illimitatezza del minuscolo che le sottintende. La veglia dei contadini riuniti attorno al fuoco produce la catastrofe nel popolo delle formiche albergate nella legna e sollecita il pensiero a varcare le altezze degli spazi cosmici (*Il ciocco*, in *Canti di Castelvecchio*). Una narrazione che riporta a *La ginestra* leopardiana ma che, a differenza della consequenzialità di questa, segue un percorso caratterizzato da brusche impennate (Debenedetti 1979, 126-128); o che richiama l'angoscia de *Er caffettiere fisolofo* del Belli.

Il racconto di fatti che assurgono alla nobiltà della poesia anima i *Canti di Castelvecchio*, dedicati a commemorare la madre «che fu così umile, e pur così forte». Sono il libro dell'interiorità e della memoria soccorse dalle onomatopee, come voce delle cose, e dal lessico familiare e dialettale. La seconda edizione, del 1906, contiene anche il glossario dei termini garfagnini. L'infanzia di *Zvani*, 'Giovannino', si confonde nella commozione, anche di maniera, filtrata dal dolore patito, ed è rielaborata come poetica del fanciullino che fa confluire sul piano della tematizzazione le immagini che il Poeta ricostruisce. Come ebbe a notare Serra, la percezione dell'interiorità resta il complemento qualificante del fanciullino.

La più tarda suddivisione in *Primi e Nuovi poemetti*, del 1904 e 1909 rispetto alla prima ediz. del 1897, esprime la ciclicità che soltanto di rado s'arresta al presente. Essa è visibile all'interno degli avvenimenti appartenenti alla civiltà contadina, dove la perennità della vita stagionale agro-pastorale dispone anche del suo codice, quello rurale garfagnino, adatto a comprendere le cose chiamandole con la naturalità che è propria delle fasi spontanee e speciali. Viene a essere celebrato il mito tardo-romantico umanistico, cattolico e socialista della santità agreste interpretato dalla *pietas* virgiliano-pascoliana.

Odi e inni sono di contenuto civile ed etico, uniti a ricordi e a profezie legate a una storia mitizzata. Sono introdotti dal motto "canamus" – carico dell'originario valore divinatorio – che sostituisce "paulo maiora" dei *Poemetti*.

Nei *Poemi conviviali* Pascoli, rapito da uno stato onirico costante, rielabora per un ambiente colto conviviale l'allegoricità dei miti in un linguaggio molto figurativo che trasmette il mistero del destino e l'angoscia dell'infinito. Il loro motto è "non omnis arbusta iuvant".

La complessa situazione linguistica, che assume in sé i linguaggi della natura, degli animali e degli oggetti resi animati dalle onomatopее e dal fonosimbolismo, risponde alle ragioni del poetare pascoliano che si relaziona in una dimensione carsica con la memoria e con le cose, o, meglio, con la memoria delle cose riportata al momento “genetico” della loro acquisizione cognitiva compresa nello stato del fanciullino.

A cominciare dal latino, le lingue, essendo partecipi della natura, vanno coltivate e salvaguardate dalla sparizione, così come, in una continua disputa con la morte, vanno recuperate dall'archiviazione cui sono condannate allorquando, dichiarate trapassate, vengono deposte nell'urna: «non si lasci spegner nulla di ciò che *può* dar luce e calore [...] Non si lasci morir nulla di *ciò* che fu bello e giocondo» (*Un poeta di lingua morta* III, Messina 1898).

Ma è pur vero che il “presente” non è rintracciabile, e la distinzione resta soltanto superficiale e del tutto inadeguata a stabilire una demarcazione (Bisagno 1998, 10-11). Le lingue sono mezzo di comunicazione e oggetto di riflessione poetica e rimandano quindi alla sfera della nostalgia, come i ricordi e le immagini: «la lingua dei poeti è sempre una lingua morta [...] una lingua morta che si usa a dar maggior vita al pensiero» (*Il ritorno*, Bologna 1896).

Di nuovo tutto è coinvolto in questo labirinto comunicativo. Le rondini sono in grado di cantare gli eroi del passato «nella vostra lingua di gitane, / una lingua che più non si sa» (*Addio!* 17-18, in *Canti di Castelvecchio*). Pascoli riprende e adatta alla sua situazione l'immagine evocata dalle parole della Clitemestra di Eschilo («Ma, a meno che, come fosse una rondine, non parli se non con una incomprensibile voce barbarica» *Agamennone* 1050-1051). Qui la nostalgia è per la lingua dei migranti, perché le “rondini”, equiparate agli “zingari”, si muovono nello spazio e nel tempo.

Subentra la novità di «una lingua fraterna» (*Nota bibliografica a Myricaе*, sesta ediz.) che compare nella traduzione di *Orfano* eseguita da Domenico Mosca – al primo verso «Lenta la neve fiocca, fiocca, fiocca» corrisponde “La naiv, dadora, flocca flocca flocca” (*Orfano* 1, in *Myricaе*). Si tratta del romancio grigione (Cadel 2002, 39-41) che, essendo all'epoca una sorta di *sermo fictus* non dotato di consuetudine letteraria, si configura come un atto creativo in attesa d'essere nominato. Tutto il plurilinguismo pascoliano appare spinto dall'aspirazione di rivolgersi a un lettore-ascoltatore inserito nella sfera dell'inquietudine comunicativa, oscillante fra l'interpretazione globale e l'ermetismo.

Il latino e l'italiano sono compresenti nel sistema linguistico di Pascoli (Traina 2006³), a cominciare dai suoi appunti e annotazioni di pensieri, per finire con le espressioni italiane sorte come calchi sul latino e ridotte ai limiti della decifrabilità se riportate al solo sistema di lingua italiano (Traina 1984, 5-7). Talvolta il rapporto fra il testo latino e italiano diviene un momento importante di riflessione sul loro stesso tessuto messo a confronto e a contrasto. Lo si nota quando un medesimo copione sta alla base delle due lingue che appaiono come duplice modalità di riscrittura d'un testo unico, im-

piegato per affermare la stessa asserzione, ma anche per negarla; in tal caso la situazione degradata è quella espressa dall'italiano.

Nella satira *Fanum Vacunae* (1910), il paragone fra l'attività del poeta e delle api crea l'immagine degli insetti che volano via dal fiore senza sciuparlo, mentre nel precedente in italiano, *Il gelsomino notturno* (*Canti di Castelvecchio*), la bottinatura aveva lasciato i suoi segni: «*quae linquunt florem non ullo stamine laeso, / nec ulla ne minima quidem ruga plicat folium*» ("queste lasciano il fiore senza sciupare nemmeno un pistillo, / né una minima ruga solca il petalo" 64-5), rispetto a «è l'alba: si chiudono i petali / un poco gualciti».

I *Carmina* latini rappresentano il viaggio mitico nel pensiero, nel tempo, nello spazio. Sono la tentazione costante delle dimensioni della ricerca dell'inconoscibile, che spaura l'uomo semplice e non adulto, quale Pascoli amava vedersi, costretto fra la finitezza delle umili cose del nascondiglio del proprio mondo e l'immensità dell'universo aperta a qualsiasi sorpresa.

Storie quotidiane di sofferenza e d'ingiustizia sono i temi usuali d'una narrativa costruita con disinvolta capacità d'affabulazione grazie a un abile uso del metro, degli stilemi e della cultura dei Romani. E così, quel pieno riconoscimento che, in vita, gli fu negato in Patria, Pascoli ebbe modo di riceverlo all'estero.

Gli annuali *Certamina hoeyffiana* – istituiti ad Amsterdam nel 1845 e proseguiti fino al 1978 – sono da lui quasi puntualmente vinti a partire dal 1892, quando il poemetto *Veianus* (1891) gli fece conquistare la prima medaglia d'oro, per giungere alla tredicesima vittoria con *Thallusa* (1911), annunciategli poco prima della morte (Pascoli 1961). Altre quindici sue composizioni furono lodate.

Reso celebre internazionalmente dalla sequela di queste prestigiose vittorie, Ferdinand de Saussure gli mostra la sua stima nell'indirizzargli due lettere in cui espone l'assillo circa un problema, da cui, negli ultimi tormentati anni, era catturato, riguardante la tecnica di composizione poetica. Saussure era giunto alla conclusione che la poesia, dall'epoca vedica fino a quella scritta dai cultori del neo-latino, fosse basata sulla ricorrenza d'unità iposemiche che avrebbero permeato la trama della testura.

Il ritrovamento di due missive, risalenti al 19 marzo e al 6 aprile del 1909 (Nava 1968), in cui Saussure, rivolgendosi al riconosciuto Maestro di versificazione («la personne par excellence»), pone il quesito sul livello di consapevolezza della ricorsività di moduli di "anagrammi" al momento dell'atto compositivo, ha mostrato che la questione sarebbe stata elusa da Pascoli il quale, per riprendere la riflessione di Contini, si dimostra «restio a concedere informazioni, fossero pure negative, sulla struttura intima dei suoi testi» (Contini 1970, 588). Egli è infatti un Poeta pieno di sigilli che rinchiudono una «vicenda segreta» che è stata variamente decifrata (Debenedetti 1979, 89).

In effetti Pascoli appare stabilire un legame feticista con il suono, cercando il "senso" per coltivarne la naturalità (Beccaria 1989). Ma anche la sua poesia italiana offre spunti nella direzione ricercata da Saussure; la lettura anagrammatica del nome *Omar*, il «Poeta

Omar, pupilla solitaria / che vede e splende», può richiamare altre figure disseminate nella medesima raccolta (*L'immortalità* 1-2, in *Primi poemetti*), come quella del *ramo*, di *amor*, di *orma* (Ferri 1988, 206).

La poesia latina, in quanto è la premessa di quella italiana, partecipa della medesima poetica che Pascoli applica al resto della produzione, perché è dai modelli della classicità e dalla sua lingua che egli fa partire la riforma, fondata sul principio d'equipollenza fra lingue. Come ebbe a dire Ettore Paratore, egli fu rivoluzionario a causa della tradizione.

Nel tentativo di trovare risposte agli interrogativi epocali della storia, Pascoli, tra i pochi intellettuali italiani, si dimostra conoscitore della classicità dell'Occidente, dagli inizi al Neoclassicismo, e interprete del passaggio alla nuova cultura richiesto dalle istanze popolari, sociali e nazionali della Grande Proletaria che sta sperimentando il declino della società agricola e patriarcale, per aprirsi ai nuovi assetti richiesti dalla tecnologizzazione industriale e affrontare i problemi provocati dalle migrazioni e dalle conseguenze eco-ambientali.

Bàrberi Squarotti è stato uno dei primi a scorgere nell'alternanza fra codici il segnale d'una differenza nel rapporto con i valori simbolici del nido (Bàrberi Squarotti 1966, 345-355): una sperimentazione innovativa che, nel partire con il latino e finire con la "lingua d'oltremare", marca l'incomunicabilità fra i personaggi.

Per superarne le valenze fondamentalmente psicologiche, Pascoli adopera la variabilità per trasferirla nella sfera socio-comunicativa, estendendo il diritto di cittadinanza agli elementi d'ogni specificità linguistica e introducendo un elevato numero d'adattamenti, fino al punto di creare anche situazioni d'ibridizzazione che riproducono, sul solco della rivoluzione manzoniana, un progetto di "democrazia linguistica" (Contini 1970, 234).

Pascoli si trova a essere con Omero e Virgilio, che hanno ideato i modelli del viaggio come metafora, con Dante, che ne ha approfondito i significati e ha finito per vivere egli stesso, come Ovidio, l'esperienza dell'esiliato («esule a cui ciascuno fu crudele; / tu cui da sé la dolce patria scisse / e spinse in mare legno senza vele...» – *Inno degli emigrati italiani a Dante* 1-3), con Cristoforo Colombo, il quale – in una chiave eroica e romantica – viene identificato con Dante («timonier d'Italia, eterno [...] Con lui tu fosti» (21 e 24).

Ma Pascoli si trova a essere concorde con tutti gli esuli i quali, nello scorgere il Nuovo Mondo, all'unisono echeggiano in «una voce alta infinita» (30) la stessa sillaba con cui, in *Italy*, Molly si esprime sul suo rientro in Patria: «– Sì!».

BIBLIOGRAFIA

- Baldacci, 1974
L. Baldacci, *Introduzione a Poesie di Giovanni Pascoli*, a c. di Id., Milano 1974, VII-XLVIII.
- Bàrberi Squarotti 2005
G. Bàrberi Squarotti, *Simboli e strutture della poesia del Pascoli*, Messina-Firenze 1966.
- Baroncini 2005
D. Baroncini (a c. di), *Letture dell'antico*, Roma 2005.
- Beccaria 1975
G.L. Beccaria, *L'autonomia del significante. Figure del ritmo e della sintassi – Dante, Pascoli, d'Annunzio*, Torino 1975.
- Beccaria 1989
G.L. Beccaria, *Polivalenza e dissolvenza del linguaggio poetico: Giovanni Pascoli*, in Id., *Le forme della lontananza. Poesia del Novecento, fiaba, canto e romanzo*, Milano 1989, 163-179.
- Bernardi Perini 2009
G. Bernardi Perini, *Poeti neolatini tra bilinguismo e trilinguismo*, in E. Pianezzola (a c. di), *Il latino del Pascoli e il bilinguismo poetico*, Venezia 2009, 13-25.
- Bisagno 1998
D. Bisagno, *La parola della madre. Traduzione e commento dei Poemata christiana di Giovanni Pascoli*, Milano 1998.
- Cadel 2002
F. Cadel, *La lingua dei desideri. Il dialetto secondo Pier Paolo Pasolini*, Lecce 2002.
- Capelli 1914
L.M. Capelli, *Dizionario di pascoliano*, 2 voll., Livorno 1914.
- Ciani 1990
I. Ciani, *Scritti critici*, I, Roma 1990.
- Coletti 1993
V. Coletti, *Storia dell'italiano letterario. Dalle origini al Novecento*, Torino 1993.
- Contini 1970
G. Contini, *Il linguaggio di Pascoli*, in Id., *Variante e altra linguistica. Una raccolta di saggi (1938-1968)*, Torino 1970, 219-245.
- Croce 1947⁵
B. Croce, *Letteratura della nuova Italia – Saggi critici*, IV, Bari 1947⁵.
- Debenedetti 1950
G. Debenedetti, *Pascoli: la "rivoluzione inconsapevole" – Quaderni inediti*, Milano 1979.
- Devoto 1950
G. Devoto, *Studi di stilistica*, Firenze 1950, 193-218.
- Ferri 1976
T. Ferri, *Pascoli – Il labirinto del segno. Per una semantica del linguaggio poetico delle "Myricae"*, Roma 1976.
- Ferri 1988
T. Ferri, *Riti e percorsi della poesia pascoliana*, Roma 1988.
- Girardi 2001
A. Girardi, *Nei dintorni di "Myricae". Come muore una lingua poetica?*, in Id., *Prosa in versi. Da Pascoli a Giudici*, Padova 2001, 27-50 [orig. 1989].
- Goffis 1969
C.F. Goffis, *Pascoli, antico e nuovo*, Brescia 1969.
- Gouchan 2006
Y. Gouchan, *'Gente piccola e vocale': la présence des oiseaux dans la poésie de Pascoli*, «Italiens – Arches de Noé» X, 2006, 373-399.
- Marabini 1973
C. Marabini, *Il dialetto di Gulì. Il Pascoli e il dialetto romagnolo*, Ravenna 1973.
- Nava 1968
G. Nava, *Lettres de Ferdinand de Saussure à Giovanni Pascoli*, «Cahiers Ferdinand de Saussure» XXIV, 1968, 73-81.

- Pascoli 1961
M. Pascoli, *Lungo la vita di Giovanni Pascoli*, Milano 1961.
- Passerini 1915
G.L. Passerini, *Il vocabolario pascoliano*, Firenze 1915.
- Perugi 1984
M. Perugi, *James Sully e la formazione dell'estetica pascoliana*, «Studi di filologia italiana» XLII, 1984, 225-309.
- Poli 2015
D. Poli, *Giovanni Pascoli fra colto e popolare – una valutazione a cento anni dalla scomparsa*, in: M.J. Celentano (a c. di), *Integración de lo culto y popular – En la lengua, la literatura y la cultura italiana*, Buenos Aires 2015, 10-23.
- Scarlatti 1988
A. Scarlatti, *Et ab hic et ab hoc*, Firenze 1988.
- Serra 1958⁴
R. Serra, *Giovanni Pascoli*, in G. De Robertis-A. Grilli (a c. di), *Scritti di Renato Serra*, I, Firenze 1958⁴, 1-47.
- Sommer 1972
P. Sommer, *Giovanni Pascoli – Phidyle*, Firenze 1972.
- Stussi 192
A. Stussi, *Aspetti del linguaggio poetico di Giovanni Pascoli*, in Id., *Studi e documenti di storia della lingua e dei dialetti italiani*, Bologna 1982, 237-273.
- Traina 1984
A. Traina, *Introduzione a Giovanni Pascoli – Poemi cristiani*, Milano 1984, 5-40.
- Traina 2006³
A. Traina, *Il latino del Pascoli. Saggio sul bilinguismo poetico*, Bologna 2006³.
- Venturelli 2000
G. Venturelli, *Pensieri linguistici di Giovanni Pascoli. Con un glossario degli elementi barghigiani della sua poesia*, Firenze 2000.