



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
DI PADOVA

UNIVERSITA' DEGLI STUDI DI PADOVA

Dipartimento di Italianistica

Scuola di dottorato in Scienze linguistiche, filologiche e letterarie

Indirizzo di Italianistica

XXIII ciclo

Sul Pascoli “greco”.

***I Poemi Conviviali* fra storia della critica ed esegesi del testo**

Direttore della Scuola: Ch.ma Prof.ssa Rosanna Benacchio

Coordinatore d’indirizzo: Ch.mo Prof. Guido Baldassarri

Supervisore: Ch.mo Prof. Guido Baldassarri

Dottorando: Matteo Pellegrini

e il vento passa e passano le stelle

Indice

Premessa	VII
I. I Poemi conviviali nella storia della critica pascoliana	1
1.1 Preistoria della critica	4
1.2 Tra preistoria e storia della critica: le prime recensioni	13
2. Storia della critica	28
2.1 La prima fase	28
2.2 La seconda fase	49
2.3 La terza fase, dal secondo dopoguerra al cinquantenario della morte	74
2.4 La quarta fase: anniversario e nuove prospettive	88
2.5 Edizioni e commenti (dagli anni Ottanta ad oggi)	110
II. Per l'esegesi dei «Poemi Conviviali»	125
1. Solon	127
2. Il cieco di Chio	180
3. La cetra d'Achille	197
4. Le Memnonidi	212
5. Anticlo	226
6. Il sonno di Odisseo	238
7. L'Ultimo viaggio	247
8. Il poeta degli Iloti	289
9. Poemi di Ate	302
10. Sileno	319
11. Poemi di Psyche	329
I. Psyche	329
II. La civetta	341
12. I gemelli	350
13. I vecchi di Ceo	358
14. Alexandros	370
15. Tiberio	379
16. Gog e Magog.....	387
17. La buona novella	400
Bibliografia.....	411

Premessa

I *Poemi conviviali* rappresentano un momento estremamente significativo della produzione poetica del Pascoli. Da un lato, infatti, risulta evidente la vicinanza dei *Conviviali* al vasto settore non della produzione accademica e saggistica del Pascoli: si fa qui riferimento in particolare ai testi scolastici e ai lavori di traduzione e di commento dei classici: ambito che andrebbe indubbiamente valorizzato, e per l'indubbia fortuna editoriale, anche dopo la morte dell'autore, e per il peso che ebbe la dimensione dell'insegnamento, delle lettere classiche ma non solo, in tutta l'esperienza pascoliana. Dall'altro lato, quando si guardi alle differenti raccolte poetiche del Pascoli, parrà di rilievo la posizione mediana assunta dai *Conviviali* entro i due ambiti della produzione italiana e latina. A dispetto di questa centralità, i *Conviviali* non ebbero una fortuna né immediata né assoluta: sulle vicende della critica pascoliana pertinente si ritornerà ampiamente nella prima parte del presente lavoro, ma il dato cui da subito si può fare qui riferimento è quello della specificità del rapporto che i *Conviviali* intrattengono con l'"antico", che è l'aspetto che da subito e senza quasi soluzione di continuità risultò centrale nella ricezione del libro. Nella varietà di formule, più o meno illuminanti, con cui si è di volta in volta cercato di proporre una chiave interpretativa adeguata alla specificità dei *Conviviali*, le più, con combinazioni differenti, appaiono incentrate sulle coordinate del "mito" e dell'"antico". Possiamo ricordare, a mero titolo esemplificativo, il «mito vuoto» e «l'attualizzazione dell'antico» del Nava, la «metamorfosi del mito» di Biondi e le «metamorfosi dell'antico» della Sensini, la «decorazione» del mito di Raffaelli, le «trasposizioni del mito» di Boaglio, i «miti precari» della Pagliai, «il mito e il suo crepuscolo» di Bertazzoli, fino all'impossibile «viaggio verso l'antico» e «la caduta del mito» di Leonelli: ma, si capisce, la serie potrebbe continuare arricchendosi *ad libitum* di sinonimi e metafore (dal tramonto al naufragio, dal crollo allo scacco), ma con proposte largamente analoghe di approccio alla raccolta. Approfondendo l'analisi della fortuna critica dei *Conviviali* vedremo che, nonostante la molteplicità delle prospettive e dei punti di vista, al centro delle letture e delle proposte di interpretazione critica complessiva permane il collocarsi del libro all'incrocio tra produzione poetica italiana e *Carmina*, tra prosa e poesia: una classicità nei confronti della quale i *Conviviali*, con felice formula del Baldassarri, compiono una sorta di "passaggio al limite". I personaggi che troviamo protagonisti dei poemi hanno gli stessi nomi degli uomini e degli eroi antichi, le ambientazioni sono quelle

medesime trasmesseci dall'epica, dalla melica e dall'arte greca: e tuttavia è sempre e immediatamente riconoscibile, nella testura dei poemi, un qualcosa di estraneo all'antico, un'inquietudine e un *pathos* nei quali si misura la distanza dalla classicità. La vera cifra peculiare della poetica "conviviale" si situa in quello scarto che il poeta attua rispetto al dettato arcaico, quasi a comporre delle variazioni su tema: anche se il tema, in questo caso, è una materia che, per sua stessa natura, parrebbe configurarsi come immutabile, come è immutabile il mito. Nello scarto tra il "racconto" tramandato dai tempi più remoti e il "racconto" che ci propone il Pascoli sta l'innovazione e la conquista di questa poesia che ripercorre la classicità e i suoi miti fondativi portando a una sostanziale ridefinizione di essi, con un approccio che presenta connotati affatto differenti da quelli di due autori coevi quali il Carducci e D'Annunzio. La prospettiva dannunziana, in particolare, è nel segno di una recuperabilità del mito, ma nei termini (più dinamici e, si direbbe, agonistici rispetto a quelli carducciani) di un suo superamento, laddove, alla staticità dell'accettazione, si sostituisce la dinamicità dell'affermazione. Quello dell'antichità è un mito giudicato non più attuale, indebolito dal suo limitarsi ad una semplice conquista di conoscenza: ad esso D'Annunzio intende sostituire il nuovo ed egocentrico mito del superuomo, inteso ad un'affermazione senza condizioni dell'io dell'eroe. Diametralmente opposta è la posizione del Pascoli: che nella sua rilettura sancisce un'irrecuperabilità dell'antico che possiamo rilevare significativamente consonante con i traguardi poetico-filosofici del Leopardi: già questi, infatti, aveva messo a fuoco la preclusione all'uomo moderno di quella funzione creatrice e conoscitiva spettante in origine alla poesia, di fronte alla constatazione che ora, nell'era dell'«arido vero», ciò che rimane praticabile è la sola ammirazione di quella classicità non altrimenti ricostruibile. In una direzione seppur latamente analoga si sviluppano i *Poemi conviviali*: nei quali è percepibile l'amore e la dedizione dell'artefice per la materia che rappresenta, intessuta di realtà e cultura che il Pascoli "greco" plasma e distende nelle sue tre vesti di «esegeta strenuo», di «maestro di arte allusiva» e di «mistagogo audace», per usare le parole del Citti; ma è non meno evidente la dissoluzione verso cui il poeta conduce le strutture ed il senso stesso dei suoi miti. Sia che si tratti di particolari secondari di racconti noti, dai quali Pascoli trae materia per la sua ispirazione; sia che si tratti di racconti noti che ci vengono illustrati da una prospettiva differente, o aggiungendo elementi assenti nell'originale; sia che si tratti di intrecci di leggende più o meno preziose, l'esito ultimo è quello della definizione di una fine che (prevedibilmente o in *aprosdóketon*) comunque ne sancisca la disgregazione. La tensione alla morte che compare in questa raccolta è addizione pascoliana

alla ben diversa solarità vitalistica dei classici, e magari della loro, recente, rivisitazione moderna: nei *Conviviali*, al crollo del mito e della classicità, fa eco e sèguito un accentuarsi della pervasività del destino di morte cui solo di rado è offerta una qualche forma di risarcimento: e che compare nell'orizzonte dell'antico attraverso le incrinature originate dallo spostamento di prospettiva. Nel corso del presente lavoro l'approccio al volume dei *Conviviali* intende illustrare taluni almeno dei connotati peculiari della raccolta, sulla scorta della ricca bibliografia critica oramai disponibile, e per la via di cursori, ma significativi, attraversamenti delle carte autografe in ordine alla messa in evidenza delle complesse dinamiche compositive soggiacenti ai testi.

I. I *Poemi conviviali* nella storia della critica pascoliana

L'attenzione della critica si appuntò sul Pascoli molto presto, ben prima, cioè, che il suo nome evocasse presso i più la spontanea associazione con il titolo di poeta, e prima ancora di quel fatidico 1891¹ che sancisce l'*incipit* della vicenda editoriale, personale e pubblica, della lirica del sanmaurese. Sulla scorta dell'ampia bibliografia del Felcini² si può notare come le prime tre "voci" risalgano già all'anno 1879, ancora nel pieno della formazione universitaria del Pascoli, e siano tutt'altro che scritti di impronta letteraria o critica: si tratta, infatti, di veri e propri articoli di cronaca, incentrati sull'arresto di uno studente bolognese³, che presentano, certo a fini coloristici e patetici, il protagonista della vicenda quale «giovane di splendido ingegno» e «valente poeta»⁴. Siamo ancora lontani dalla *querelle* che si scatenerà sulla lirica pascoliana qualche decennio più tardi, quando, accresciutasi la fama del poeta, interverranno nel dibattito nomi assai importanti del panorama letterario, segnando e indirizzando in maniera indelebile l'approccio e l'atteggiamento del pubblico e della critica; ma già in questi primi, cursori giudizi sulla persona del Pascoli si può riconoscere, *in nuce*, quella che sarà una costante nella ricezione della produzione pascoliana e anche nel giudizio sul Pascoli uomo: l'importanza cioè di idee, pareri ed opinioni – talvolta già sotto forma di *idées reçues* – formulati sulla base di una benevolenza o, al contrario, di un'avversione anteriore e, in qualche maniera, indipendente dai testi, piuttosto che sull'attenta e ponderata analisi di questa o quella raccolta. Nella prima fase della sua produzione, in particolare, «di fatto accadde che a giudicare il Pascoli [...] si misero poeti e letterati che non

¹ È questa una data che nel tempo ha assunto un valore vieppiù simbolico, trasformandosi in una coordinata di riferimento per la produzione pascoliana, finalizzata a consentire l'orientamento entro le numerose officine poetiche che, di lì a poco, prenderanno avvio, nonché a permettere un loro ordinamento; come si sa, infatti, la raccolta apparsa col titolo di *Myricae* presso l'editore Giusti di Livorno, nel luglio del 1891, constava appena di 22 poesie, ben lontana, dunque, dalle dimensioni ultime che raggiungerà solo nella sua quinta edizione, con i 156 componimenti apparsi nel 1900 (anno che, come ha recentemente osservato Colasanti, ben più appropriatamente si presta ad usi orientativi e ordinativi). È piuttosto di un qualche interesse notare come, in relazione all'attività compositiva del Pascoli, già ampiamente declinata in riviste e opuscoli ben prima del suddetto '91, una data così avanzata non sia da imputare alla scarsa fiducia riposta nel poeta dagli editori, bensì proprio ad una scelta dell'autore: sono ben tre le opportunità non colte dal Pascoli – nel 1877 la proposta di Zanichelli, nel 1883 quella del Severino e nel 1887 quella dell'editore Triverio –, nell'attesa del momento appropriato.

² F. Felcini, *Bibliografia della critica pascoliana [1879-1979], degli scritti dispersi e delle lettere del poeta*, Ravenna, Longo, 1982, p. 57: vol. che integra, aggiorna e rinnova il lavoro precedente: Id., *Bibliografia della critica pascoliana (1887-1954)*, con un saggio introduttivo, Firenze, Le Monnier, 1957.

³ Le prime tre voci, delle 6510 di cui si compone il regesto felciniano, sono rispettivamente: «1. *Uno studente bolognese arrestato*, "La Lombardia" (Milano), 9 settembre 1879; 2. *L'arresto di uno studente bolognese*, "La Patria" (Bologna), 10 settembre 1879; 3. [Notizia] *Da Bologna*, "La Plebe" (Milano), 10 1879 [sic]», (*ibidem*).

⁴ *Ibid.*

erano critici; filologi e grammatici non dotati di adeguata sensibilità storica; filosofi politici e giornalisti tutti privi degli strumenti metodologici necessari; epperò tutti vivamente interessati ai problemi che agitavano il poeta, ai suoi problemi umani, religiosi, sociali, letterari e linguistici, e tutti su posizioni politicamente impegnate. Ne scaturirono, com'era ovvio, risultati contraddittori, che andarono dalle apologie più sperticate alle confutazioni più risolutive, creando sin d'allora, sia pure in queste forme improvvisate e prammatiche, la duplice schiera dei pascoliani e degli antipascoliani»⁵. Questa bipartizione netta non dipese né dalla temperie culturale in cui videro la luce le prime raccolte, né dalle personalità dei critici che di queste si occuparono, ma fu un tratto peculiare della ricezione delle opere del romagnolo: a distanza di più di un decennio dall'uscita delle prime *Myricae*, infatti, e dopo l'inasprimento dei toni successivo all'intervento del Croce, Renato Serra, una delle voci veramente autorevoli tra gli esegeti d'inizio Novecento, osserva che «in quanto al Pascoli, c'è chi lo ama molto, e chi non lo può soffrire, c'è chi partecipando dell'un sentimento e dell'altro, resta combattuto e sospeso; e corrono anche intorno a lui molti giudizi e formule che rappresentano più o meno vivamente queste disposizioni varie degli animi; ma, se si guarda bene, una che sciolga interamente il nodo di tante contraddizioni e dubbi che dividono la gente, una che ci dia conto chiaro del fatto suo, non si trova»⁶.

La mole di testi critici che si è venuta accumulando attorno ai *corpora* lirici, italiani e latini, e in margine ai molti scritti prosastici è invero un *mare magnum* che accoglie, all'insegna dell'elogio come della stroncatura, voci isolate di straordinaria importanza e schiere di esegeti omologati su posizioni di scarsa novità e rilevanza. Oggi tuttavia se ne può intraprendere l'attraversamento con cognizione di causa grazie ai preziosi strumenti bibliografici che negli anni sono stati approntati e resi sempre più aggiornati e funzionali⁷.

⁵ P. Mazzamuto, *Pascoli*, storia della critica, Palermo, Palumbo, 1957, p. 11.

⁶ R. Serra, *Scritti critici: Giovanni Pascoli, Antonio Beltramelli, Carducci e Croce*, «Quaderni della Voce», n. 6, Firenze, Casa Editrice Italiana, 1910, pp. 7-8.

⁷ Gli strumenti bibliografici di cui si dispone sono numerosi, ma si deve partire, per i suoi caratteri di sistematicità e completezza, da F. Felcini, *Bibliografia della critica pascoliana [1879-1979], degli scritti dispersi e delle lettere del poeta*, cit., da integrare con A. Traina, *Cento anni di studi pascoliani (Addenda alla bibliografia del Felcini)*, in «Studi e problemi di critica testuale», 25 (ottobre 1982), pp. 335-342. Contributi importanti e, a vario titolo, necessari sono: L. Russo, *La fortuna critica del Pascoli*, in «Belfagor», IX (1954), pp. 241-266; G. Scalia, *Paragrafi di una storia della critica pascoliana*, in «Il Ponte», XI (1955), 11, pp. 1829-1837; O. Apicella, *La fortuna ideologica dell'opera di G. Pascoli*, in «Società», II 1955, pp. 1048-1066; A. Piromalli, *Pascoli e la critica*, in «Lettere Italiane», VIII (1956), pp. 403-409; A. Vannucci, *La fortuna critica del Pascoli*, in «Belfagor», XIII, 1958, pp. 86-91; S. Antonielli, *Rassegna pascoliana*, in «Giornale storico della letteratura italiana», CXXXV, 1958, pp. 410-411 e 416-422; G. Bàrberi Squarotti, *Rassegna pascoliana*, in «Lettere italiane», XI, 1959, pp. 353-379; S. Antonielli, *Giovanni Pascoli*, in *Classici italiani nella storia della critica*, a c. di W. Binni, Firenze, La Nuova Italia, 1955, II, pp. 623-658; R. Scrivano, *Il decadentismo e la critica*, Firenze, La Nuova Italia, 1963; W. Moretti, *Rassegna pascoliana*, in «Lettere italiane», XVI (1964), 2,

Questo itinerario risulta particolarmente significativo qualora si consideri l'equivalenza che è persistita tra fortuna critica e fortuna *tout court* della lirica pascoliana. I verdetti stilati in calce a questo testo o quella raccolta, infatti, seppur in misura direttamente proporzionale alla statura degli esegeti coinvolti, hanno deciso il percorso e la sorte delle opere pascoliane, attraverso le più varie declinazioni della critica accademica, sino al traguardo ultimo, da non sottovalutare, della ricezione scolastica del romagnolo, decretando ad es. la condanna ad un oblio senza assoluzione del Pascoli dantista, o l'assunzione a predominante e fondamentale cifra di poetica della lirica *myricea*.

Nel caso specifico dei *Poemi conviviali* questa prospettiva assume un'importanza ancora maggiore in ragione dei giudizi lusinghieri che negli ultimi anni sono stati avanzati, in particolare da parte di due studiosi della statura del Pazzaglia e del Nava: il primo, fondatore dell'Accademia di San Mauro Pascoli e Presidente della Commissione per l'Edizione Nazionale, dichiara, infatti, che «i *Conviviali* sono [...] un momento essenziale della poesia pascoliana» e che oggi «si assiste ad una piena rivalutazione di essi, che qualcuno giunge a considerare la più alta prova del poeta»⁸; il secondo, cui si deve, fra l'altro, l'edizione critica di *Myricae*, nel suo commento per Einaudi conclude l'introduzione giudicando i *Poemi conviviali* «il capolavoro della poesia pascoliana e una delle più alte espressioni della cultura letteraria di fine Ottocento»⁹. Simili testimonianze, mentre sanciscono una riabilitazione recente ed importante della raccolta, contribuiscono ad indicare una nuova direzione verso cui

pp. 197-208; R. Froidi, *I «Poemi conviviali» di Giovanni Pascoli*, Pisa, Nistri-Lischi, 1969; G. Borghello, *Su alcuni recenti interventi della critica pascoliana*, in «Italianistica», 3, 1972, pp. 550-557; P. Mazzamuto, *Pascoli, storia della critica*, cit., Palermo, Palumbo, 1973⁴; A. Prete, *La critica e Pascoli*, Bologna, Cappelli, 1975; G. Getto, *Carducci e Pascoli*, (1957), Caltanissetta-Roma, Sciascia, 1977²; G. Bärberi Squarotti, *Giovanni Pascoli*, in *Dizionario Critico della Letteratura Italiana*, diretto da V. Branca, Torino, Utet, 1986, III, pp. 365-377; G. Bärberi Squarotti, *La critica pascoliana oggi*, in *Testi ed esegesi pascoliana*, «atti» del convegno di studi pascoliani (San Mauro Pascoli, 23-24 maggio 1987), Bologna, CLUEB, 1988, pp. 9-22; M. Del Serra, *Pascoli*, in *Storia letteraria d'Italia. Il Novecento*, a cura di G. Luti, Padova, Piccin Nuova Libreria, 1989, I, pp. 83-125; M. L. Patruno, *Moralisti e precursori. Critici pascoliani del primo Novecento (Croce, Serra, Cecchi, Borgese)*, Catania, Marino, 1990; C. Pisani, *Bibliografia della critica pascoliana (1980-1994)*, in «Rivista pascoliana» VII (1995), pp. 233-268; E. Pappalardo, *Linguaggio e poesia. Rassegna di studi pascoliani (1965-1980)*, in «Lettere italiane», XLVII (1995), 1, pp. 117-159; M. Marcolini, *La rivoluzione consapevole. Rassegna di studi pascoliani (1980-1995)*, in «Lettere italiane», XLVIII (1996), 1, pp. 101-148; P. Paradisi-C. Pisani, *Bibliografia della critica pascoliana (1995-1996 e «addenda» al 1994)*, in «Rivista pascoliana», IX (1997), pp. 201-209; M. Marcolini, *I «Poemi conviviali»: un libro per la critica di domani*, in *I «Poemi conviviali» di Giovanni Pascoli*, Atti del Convegno di Studi di San Mauro Pascoli e Barga (26-29 settembre 1996), a cura di M. Pazzaglia, Firenze, La Nuova Italia, 1997, pp. 193-232; G. Leonelli, *Pascoli e la critica*, in «Lettura Pascoliana Urbinata», a cura di G. Cerboni Baiardi, A. Oldcorn e T. Mattioli, Ancona, Il lavoro editoriale, 1998, pp. 9-28; P. Paradisi, *Supplemento alle Bibliografie pascoliane*, in «Rivista pascoliana», XI (1999), pp. 201-206; C. Pisani, *Bibliografia della critica pascoliana (1997-1999)*, in «Rivista pascoliana», XII (2000), pp. 241-249; P. Paradisi, *Bibliografia della critica pascoliana. Integrazioni 1921-1999*, ivi, pp. 251-255.

⁸ G. Pascoli, *Poemi e canzoni*, a cura di M. Pazzaglia, Roma, Salerno, 2003, p. 9.

⁹ G. Pascoli, *Poemi Conviviali*, a cura di G. Nava, Torino, Einaudi, 2008, p. XXX.

orientare il lavoro ermeneutico, che tenga conto, anche, dell'osservazione del Froldi che, sul finire degli anni Sessanta, rilevava come «nel caso particolare dei *Conviviali* abbiamo solo qualche lavoro che li studia in forma specifica ma con interessi comunque parziali. Nella maggior parte dei casi si sono formulati giudizi sui *Conviviali* in opere di studio generale della produzione pascoliana: sono giudizi che risentono inevitabilmente o di uno studio troppo affrettato o della malsicura impostazione generale del problema critico. D'altra parte non mancano saggi esegetici su singoli poemi ma questi, quand'anche siano diligenti ed intelligenti, presentano pur sempre dei limiti, non essendo inquadrati in una solida visione generale»¹⁰. Per risultare di una qualche validità e significato, l'impegno esegetico, a nostro avviso, deve prendere le mosse e inserirsi in una disamina di quali siano state le valutazioni espresse, nel corso degli anni, intorno alla raccolta, al fine di mettere a fuoco le posizioni critiche che hanno veicolato e definito la fortuna dei *Conviviali*. Lavoro evidentemente condotto per linee generali, e con una qualche attenzione per gli interventi meno noti all'attuale dibattito critico, ma certamente non esaustivo. Per quanto riguarda, in particolare, interventi critici puntuali o saggi specifici accolti in bibliografia ma qui non discussi né menzionati, si rimanda alla seconda parte del presente lavoro; analoga indicazione vale per le acquisizioni più recenti della critica, di cui si farà più propriamente impiego in margine alla messa a fuoco dei singoli testi.

1.1 Preistoria della critica

La vicenda editoriale dei *Poemi*, prima della *princeps* del 1904 per i tipi di Zanichelli, quando ormai il *corpus* dato alla luce ha raggiunto la struttura articolata e conchiusa che sarà quella definitiva¹¹, occupa l'arco di un decennio, tra 1895 e 1905, con la pubblicazione in rivista di poemi isolati o «raggruppati tutt'al più in forma di dittico»¹², che poi troveranno assetto e contiguità affatto nuove in volume. Questa iniziale e progressiva definizione di contorni e contenuti della raccolta ventura ha inizio sulle pagine del «Convito», nel primo numero del gennaio 1895, ove fa la sua comparsa *Gog e Magog*, seguito, il mese successivo, da *Alexandros* e, nell'aprile dello stesso anno, da *Solon*. Tra 1896 e '97 appaiono, il primo sul neofondato «Marzocco», gli altri due su «Vita Italiana», nell'ordine, *Tiberio*, *Ate* e *Il vecchio*

¹⁰ R. Froldi, *I poemi conviviali di Giovanni Pascoli*, cit., p. 20.

¹¹ Com'è noto, la forma veramente ultima è, tuttavia, quella fissata dalla seconda edizione del 1905, con l'aggiunta del componimento *I gemelli*.

¹² G. Nava, *Giovanni Pascoli*, in *Storia della letteratura italiana*, diretta da E. Malato, Roma, Salerno, 1999, VIII, p. 690.

di Chio¹³. Sarebbe di estremo interesse poter vagliare l'accoglienza e i giudizi espressi intorno a questi primi *specimina* conviviali, soprattutto per definire le tipologie di ricezione che interessarono questi poemi prima della loro inclusione ed organizzazione nel libro zanicHELLIANO, ma l'operazione si arresta allo stadio di auspicio. Nostro malgrado, infatti, dobbiamo rilevare come siano estremamente esigue le tracce di questa prima fase, almeno limitatamente alle informazioni cui si può accedere sulla scorta del Felcini e dei principali strumenti bibliografici a disposizione: se sul piano epistolare privato, infatti, troviamo alcuni interessanti riscontri, tutti nel segno di un'approvazione entusiastica, da parte ad es. del De Bosis, del Finali nonché del D'Annunzio, non sussiste, d'altro canto, testimonianza di giudizi dati alle stampe in quegli anni a commento a margine dei poemi. Le ragioni di questo silenzio potrebbero essere molteplici, ma riteniamo improduttivo soffermarsi su una disamina di esse, nella convinzione che risulterebbero, infine, motivazioni fatalmente confinate nella condizione di mere supposizioni. Ci limitiamo, qui, ad osservare che la sede in cui avviene la prima pubblicazione di questi poemi, sia nel caso del «Convito» che del «Marzocco», è di indubbio risalto e centralità, e, d'altro canto, non sono secondarie le specificità dei testi, che, mentre presentano caratteri di novità rispetto alla poesia delle *Myricae*, consuevano singolarmente con la fama di cui il Pascoli godette grazie alle vittorie al *Certamen Hoeyffianum* di Amsterdam. È verosimile, dunque, che non di mero disinteresse si tratti, quanto di una minore evidenza prospettica di questi poemi, resi noti gli uni separati dagli altri e su ribalte differenti, nonché al di fuori di un progetto che desse ragione di un disegno organico e programmato¹⁴.

Un giudizio su questa prima fase della ricezione dei *Conviviali* ritorna in termini analoghi presso studiosi diversi: così lo Scalia, a proposito della *preistoria* della critica pascoliana, parla di «un momento in cui, prima dell'interesse propriamente critico e interpretativo, vivono le complicità sentimentali, il culto dell'amicizia o l'appassionato zelo delle poetiche»¹⁵ che genera «interpretazioni private di lettori, potenziali critici e, *in re*, soltanto affezionati cultori o amici»¹⁶; un momento nel quale, «di pari passo con la formazione e lo svolgimento della poesia del Pascoli, si cominciano a leggere le prime

¹³ *Ate* ancora non rientra in quel trittico eponimo che si comporrà, definitivamente, proprio nelle pagine della *princeps* dei *Poemi*; in questa stessa sede si darà la correzione del titolo del secondo poema citato, divenuto *Il cieco di Chio*.

¹⁴ Questa spiegazione, beninteso, non vuole sottacere le eventuali responsabilità dello scrivente per quanto concerne il mancato reperimento di eventuali documenti.

¹⁵ G. Scalia, *Paragrafi di una storia della critica pascoliana*, in «Il Ponte», XI (1955), 11, p. 1829.

¹⁶ *Ibidem*.

impressioni che quella poesia suscita»¹⁷, anche se, assistendo, nel torno d'anni tra 1890 e 1900, ad una circolazione dei testi che avviene «tra utenti appassionati ma acritici»¹⁸, il carattere di questi giudizi, ha suggestivamente indicato il Piromalli, «è, ancora, come il diffondersi di piccoli cerchi in uno specchio di acque tranquille»¹⁹.

Altro discorso, in verità, si potrebbe fare ampliando la prospettiva di ricerca al di là del settore *proto-conviviale*: in quegli anni, infatti, numerose opere pascoliane vedono la luce – basti ricordare le quattro edizioni di *Myrica*, le due antologie classiche per la scuola *Lyra* ed *Epos*, fino alla *princeps* dei *Poemetti* del 1897 –, accompagnate da un consistente corteggio di recensioni e commenti, equamente suddiviso tra sostenitori e avversari, che inizia a sostenere la fama dell'autore e, parallelamente, a tratteggiare i contorni della vera e propria critica pascoliana²⁰; ma, si capisce, la pertinenza e l'interesse di questi interventi risulta trascurabile ai fini della delimitazione di una fortuna critica precipuamente “conviviale”.

¹⁷ A. Piromalli, *La poesia di Giovanni Pascoli*, Pisa, Nistri Lischi, 1957, p. 148.

¹⁸ «E da questa cellula di ammirazione incondizionata e affettuosamente complice, da questa iniziazione spirituale, uscirà più tardi, resistentissima ed elastica, tutta la “critica” apologetica e più o meno agiografica che del Pascoli ha fatto un primario oggetto di perpetue esercitazioni» (G. Scalia, *Paragrafi di una storia della critica pascoliana*, cit., p. 1829).

¹⁹ *Ibidem*.

²⁰ Le riviste letterarie dell'epoca assunsero posizioni differenti, talvolta in accordo con gli orientamenti politici cui erano informate o di cui si facevano portavoce i principali collaboratori, delineando l'originaria bipartizione tra pascoliani ed antipascoliani. La «Nuova Antologia», diretta dal deputato della sinistra Maggiorino Ferraris, ebbe tra le sue firme più autorevoli il letterato repubblicano Alfredo Grilli che, sotto lo pseudonimo di *Nemi*, recensì molte raccolte pascoliane stilando sempre giudizi che «salvo qualche rara eccezione [...] non andavano al di là di un tono strettamente apologetico ed elogiativo» (P. Mazzamuto, *Pascoli*, cit., p. 12). Esempio anche il caso della rivista «Il Marzocco», che raccolse, con il suo programma di svecchiamento e rinnovamento culturale e letterario, l'eredità e i collaboratori della «Vita Nuova» – dopo l'intervallo tra 1891 e '93 occupato dalle transitorie esperienze del «Germinal» e de «La Nazione letteraria» – ed ebbe un ruolo doppiamente importante accogliendo sulle sue pagine, da un lato, molte primizie del sanmaurese (basti ricordare la prima pubblicazione del futuro conviviale *Tiberio*, nel luglio del 1896), dall'altro, numerosi articoli in costante e strenua difesa della sua opera. Oltre al fondatore Angiolo Orvieto, furono in molti a scrivere sul Pascoli – da Ugo Ojetti a Giovanni Rabizzani, da Floriano Del Secolo a Giulio Caprin, da Nicola Festa ad Aldo Sorani e Achille Cosattini – ma, salvo l'eccezione rappresentata dai due articoli, sulle *Myrica* e sui *Poemetti*, di Angelo Cecconi sotto lo pseudonimo di *Th. Neal*, gli interventi «riguardavano o i poemetti latini o l'attività filologica e didattica in genere» (G. Oliva, *I nobili spiriti. Pascoli, D'Annunzio e le riviste dell'estetismo fiorentino*, Bergamo-Roma, Minerva Italica, 1979, p. 469 n. 4), mentre l'ambito poetico fu dominio esclusivo di due nomi d'assoluto rilievo nella cerchia dei marzocchini: Diego Garoglio e Giuseppe Saverio Gargano. L'importanza del secondo impone una trattazione più diffusa e dettagliata di quanto concesso nello spazio di una nota; per quanto riguarda, invece, il primo, che raccoglierà i suoi articoli, con integrazioni, nel volume *Versi d'amore e prose di romanzi. Saggi di critica contemporanea* (Livorno, Giusti, 1903), ricordiamo ch'ebbe il merito d'aver formulato alcuni giudizi non superficiali che contribuirono ad allargare l'orizzonte del dibattito quando, recensendo i *Poemetti*, cercò di «stabilire la coincidenza dei confini tra personalismo e universalismo artistico» (G. Oliva, *I nobili spiriti*, cit., p. 470) e propose per la poesia pascoliana la definizione di «vera e propria lirica filosofica, che il pensiero [...] riesce a rendere in forma artistica, attraverso l'onda [...] delle sue sensazioni, e i motivi vari, talora impercettibili del sentimento» (D. Garoglio, *I primi Poemetti di G. Pascoli*, in «Il Marzocco», 22 agosto 1897, raccolto in *Versi d'amore e prose di romanzi. Saggi di critica contemporanea*, cit., pp. 67-68). Accanto ad alcune riviste attestate su posizioni pascoliane, è da segnalare come vi fossero singole figure che autonomamente si schieravano lungo la medesima linea, talvolta nonostante formazioni ed orientamenti affatto differenti. Troviamo, così, i sacerdoti Ermenegildo Pistelli, filologo esperto ed amico del poeta, che ne lodò la lirica, sia

Una menzione a parte, tuttavia, occorre fare di Giuseppe Saverio Gargano («la personalità di maggior rilievo, fra i critici del Pascoli precedenti la stagione aperta dal Croce», nonché autore di «alcune fra le più acute intuizioni critiche», per usare le parole del Leonelli²¹), che si distinse per la continuità e la qualità del suo impegno esegetico, portato avanti prima sulla «Vita Nuova», poi sulle pagine del «Marzocco», e, parallelamente, anche in un ricco carteggio con lo stesso poeta. Lo scambio epistolare, pubblicato e studiato distesamente da Gianni Oliva²², si protrasse per ventidue anni, dal 1889 al 1911, durante i quali «i rapporti personali e la collaborazione letteraria non s'interrompono, anzi

myricea (nell'articolo apparso su «Cordelia» il 6 marzo 1892), sia – in questo dimostrandosi sensibile anticipatore di giudizi successivi – latina, e Luigi Pietrobono, i cui meriti, per lo studio e la diffusione della lirica del romagnolo, vedremo meglio trattando della sua antologia edita nel 1918, che, già sul limitare del 1900, difese, da stimato chiosatore della *Commedia*, il Pascoli dantista, in un articolo sulla «Tribuna» del 20 giugno 1900, e, successivamente ma non con minore intensità, il Pascoli poeta. Accanto ai due ecclesiastici si pone Giulio Salvadori che, dopo l'adesione alle posizioni dello spiritualismo cattolico, accolse favorevolmente le *Myricae*, il 31 gennaio 1892, sul «Fanfulla della Domenica» del Sommaruga, ma che già in tempi non sospetti, prima del rifiuto del positivismo, sulla «Cronaca Bizantina» del 1° dicembre 1882 aveva proclamato il Pascoli «un giovane che non si vede ancora bene quel che farà, ma certo farà molto» (M. Biagini, *Il poeta solitario. Vita di Giovanni Pascoli*, Milano, Mursia, 1963², p. 104). Se il valore di questi interventi è generalmente ridimensionato dalla constatazione che a preponderare erano «atteggiamenti più carichi di sentimento e di adesione che di rigore critico» (P. Mazzamuto, *Pascoli*, cit., p. 14), o che si trattava comunque di «discorsi nei quali il tono ammirativo prevale[va] sul tono critico, la lode sul giudizio» (*ibidem*), tuttavia non si può non riconoscere col Mazzamuto come si vada «da un estremo laico ad un estremo religioso nell'arco dei consensi ottenuti dal Pascoli» in questa prima fase (*ibid.*). Così, beninteso, avviene anche nella non meno folta schiera degli «antipascoliani», dalle più svariate tendenze politiche e culturali. Dai socialisti dell'«Avanti» ad alcuni ambienti della destra liberale i motivi per stroncare il romagnolo furono molteplici: il Bonghi, per esempio, dalle pagine de «La Cultura» del 15-22 aprile 1895, stigmatizzò il ricorso linguistico pascoliano a idiotismi e tecnicismi, mentre lo Gnoli, recensendo i *Poemetti* su «L'Italia» del 1° luglio 1897, rifiutò alcune scelte poetiche peculiari del poeta. Sulla scorta del Leonelli (*Pascoli e la critica*, cit., p. 12), infine, non tralasciamo di menzionare, per completare l'orizzonte contiguo alla raccolta, quanto accadeva al di fuori dei confini italiani, dove, seppur a livello embrionale, s'iniziavano a stilare dei primi giudizi. Accanto a sparsi articoli, incentrati sulla traduzione di singole liriche del romagnolo (tra i quali è curioso notare che la prima lingua straniera ad avere accolto testi pascoliani sia stata il ceco, nel 1892, con la traduzione di cinque poesie, curata dal poeta Jaroslav Vrchlicky sulla rivista «Kvety» e sistemata in volume due anni dopo, mentre è del 1893 – correggendo la datazione che riportava il Felcini – la prima traduzione metrica in lingua inglese di tre *myricae*, nell'antologia del Greene *Italian Lyrists of today, translation from contemporary Italian Poetry with biographical notes*), compaiono i primi scritti sulla produzione del Pascoli: in Francia, per esempio, il Pascoli era stato annoverato tra i poeti di belle speranze da Amédée Roux nel suo *La littérature contemporaine en Italie*, Paris, Plon, 1896, cui aveva fatto seguito un'altra valutazione positiva, per quanto poco problematizzata, da parte di Maurice Muret in *La poésie italienne contemporaine*, Paris, Ollendorf, 1898, nello stesso anno in cui Ugo Ojetti esportava un parere lusinghiero sul romagnolo definendolo «l'un des trois grands poètes italiens vivants» nell'articolo *Le Mouvement littéraire en Italie* per il numero del 15 febbraio di una rivista di grande importanza e diffusione quale la «Revue des Revues»; anche in Inghilterra, dopo l'ampio saggio di Thomas Okey e Bolton King, *Italy today* (London, Kessinger Publishing, 1901), che nell'ultimo capitolo sulla «literature» dedicava due pagine a Pascoli, nel luglio del 1902 compare un articolo elogiativo delle *Myricae* e dei *Poemetti* sulla rinomata «Quarterly Review». Per una rassegna più completa ed articolata, comunque, si faccia orientativamente riferimento a Felcini, *Bibliografia della critica pascoliana [1879-1979], degli scritti dispersi e delle lettere del poeta*, cit., pp. 57-64, e Mazzamuto, *Pascoli*, cit., pp. 85-86.

²¹ G. Leonelli, *Pascoli e la critica*, cit., p. 10.

²² G. Oliva, *Carteggio Pascoli-Gargano*, in Id., *I nobili spiriti. Pascoli, D'Annunzio e le riviste dell'estetismo fiorentino*, cit., pp. 273-350.

s'intensificano»²³, mentre nelle lettere venivano trattate «tappe salienti della biografia e dell'attività letteraria del Pascoli maturo»²⁴. I contributi più importanti, tuttavia, si devono alla sua attività pubblica di critico, condotta ben oltre la morte del poeta: ancora Oliva osserva che, per il Pascoli, Gargàno «combatté la lunga battaglia vittoriosa che vide col tempo confermate le proprie idee, le quali sopravvissero addirittura a lui stesso, pressoché dimenticato artefice della fortuna del poeta romagnolo»²⁵. L'opera di valorizzazione attuata dal «dolce Romito», come lo chiamava Pascoli, iniziò ai tempi della sua collaborazione alla «Vita Nuova»; ma se a quell'altezza si trattava piuttosto di un'attribuzione di fiducia e di un'intuizione delle potenzialità del poeta, è sulle pagine del «Marzocco» che il critico dimostrò una più matura impostazione metodologica, temperata dal rapporto di affettuosa amicizia che s'era venuto consolidando tra i due. Alla base dell'intima adesione del critico alla poesia pascoliana stava «la consapevolezza del tramonto della grande stagione carducciana e la necessità di rivitalizzazione della poesia»²⁶, che, ai suoi occhi, trovava proprio in Pascoli una promessa. Merito del Gargàno fu di portare avanti quella che, con termine appropriato, Oliva ha definito una *campagna pascoliana*, declinata in articoli che frequentemente eleggevano il poeta a termine di paragone imprescindibile e stimato, e in scritti che rivelavano un'attenzione costante e stimolante verso l'uomo e verso la sua produzione letteraria. Senza indulgere soltanto in giudizi meramente elogiativi, il critico si distinse nella cerchia dei «pascoliani» per essere stato il primo ad inserire i suoi giudizi, certo favorevoli, entro una più ampia e ponderata analisi del panorama culturale e letterario del suo tempo, condotta, quasi agli inizi della sua attività, nell'articolo *Poeti italiani viventi del 1891*²⁷. Qui, attraverso la valutazione del peso e della portata delle diverse voci presenti nel panorama italiano – dal Betteloni al Boito, dal Capuana al Carducci, dal Panzacchi ai più giovani Marradi e Ferrari –, il Gargàno giunse a rivendicare l'originalità e la statura di un Pascoli che riuniva, senza riserve, in sé tutte le qualità richieste al poeta²⁸. Dalla

²³ *Ivi*, p. 274.

²⁴ *Ibidem*.

²⁵ G. Oliva, *La campagna pascoliana del Gargàno*, in *Id.*, *I nobili spiriti. Pascoli, D'Annunzio e le riviste dell'estetismo fiorentino*, cit., p. 183.

²⁶ *Ivi*, p. 186.

²⁷ G. S. Gargàno, *Poeti italiani viventi*, in due parti, in «Vita Nuova», gennaio 1891, pp. 2-10; febbraio 1891, pp. 85-94.

²⁸ «Ogni sua poesia anche breve è veramente un piccolo poema: tutto vi è stato lungamente pensato, scelto, disposto con un'arte mirabile. Bisogna essere intenditori delicati, bisogna avere un gusto finissimo e leggere con un'attenzione riposata per poter scoprire a poco a poco tutto il lavoro del poeta celato sotto l'apparente semplicità dei mezzi; ma quando l'indugiarsi primo della mente sull'opera è cessato, il godimento che ne séguita è dei più intensi, e dei più indimenticabili» (G. S. Gargàno, *Poeti italiani viventi*, II, cit. pp. 90-91).

valorizzazione, agli esordi, delle capacità di questa lirica di trasmettere, pur «sotto l'apparente semplicità dei mezzi»²⁹, «pieno e intenso il sentimento delle cose»³⁰, a distanza di sei anni, e dalle pagine dell'altro periodico dell'Orvieto, «Il Marzocco»³¹, Gargàno prosegue la sua opera di difesa e divulgazione mettendo in risalto la componente simbolista della costruzione poetica pascoliana, «una proiezione italiana del modo di poetare che aveva rinnovato dalle fondamenta la vecchia struttura della poesia»³², e proponendo giudizi tutt'altro che estemporanei sorretti da un solido impianto critico e teorico, approntato nel corso delle ricerche sugli aspetti essenziali del simbolismo, tra Decadenti e parnassiani³³.

Per quanto le attenzioni del Gargàno e la sua campagna pascoliana contribuiscano ad un approccio più criticamente maturo e impegnato, sul versante *proto-conviviale* permane ancora un generale silenzio, incrinato solo, a livello privato, entro alcuni epistolari, mentre non è ancora apparso uno studio che dia conto della multiforme ed estesa arte del romagnolo nelle sue differenti e non sempre facili declinazioni.

Alle soglie del Novecento questo iniziale traguardo è raggiunto. Se agli occhi del Piromalli l'atteggiamento verso il sanmaurese non cambia sostanzialmente, e «motivi non unicamente artistici concorrono a divulgare nei primi anni del nostro secolo la fama del poeta»³⁴, è anche vero che proprio nel novembre del 1900, sulla «Nuova Antologia», a firma di Vittorio Cian, appare quello che, con Leonelli, possiamo definire «probabilmente il primo studio monografico sulla poesia del Pascoli»³⁵. L'autore, che fu collega d'università del Pascoli a Messina e successivamente a Pisa, riunisce nel suo scritto *Giovanni Pascoli poeta* diversi elementi, dal profilo biografico alle notizie più strettamente letterarie, che, unitamente

²⁹ Cfr. *supra*.

³⁰ G. S. Gargàno, *Poeti italiani viventi*, II, cit. p. 91.

³¹ G. S. Gargàno, *Saggi di ermeneutica. Del simbolo («Il Vischio» poemetto di Giovanni Pascoli)*, in «Il Marzocco», 14 novembre 1897.

³² G. Oliva, *La campagna pascoliana del Gargàno*, in Id., *I nobili spiriti. Pascoli, D'Annunzio e le riviste dell'estetismo fiorentino*, cit., p. 193.

³³ Attribuendo grande importanza alla componente dell'inesprimibile in poesia, suggestivamente definita «parola velata d'ombra», Gargàno, nel primo dei *Saggi di ermeneutica* (per cui cfr. *supra*), opera una precisa distinzione tra l'allegoria, più artificiosa e decifrabile, e il simbolo, «che non lascia se non spiragli aperti al mistero delle cose e non può essere mai rivelato del tutto». E si percepisce come al Pascoli s'attagli perfettamente il giudizio, delineato in termini evocativi, sulla funzione dell'artista e del poeta: «Così l'artista deve imitar la natura creando forme che abbiano un linguaggio per coloro che l'Amore ha illuminato. Così il Poeta, il cui strumento è la parola, ha nelle sue mani il mezzo più potente e più difficile per creare: e la sua creazione diventa meravigliosa fra tutte le altre appunto perché egli ha saputo conciliare in una divina armonia il Silenzio e la Parola. Quando egli ha fatto ciò, ha creato nell'arte quello che è vivo nella natura: il Simbolo» (*ibid.*).

³⁴ «spesso in quegli anni la storia della critica si intreccia con la storia della fortuna del Pascoli e i motivi sentimentali [...] e quelli culturali [...] dilatano agli occhi dei lettori la personalità del poeta il quale comincia a trovare discepoli, seguaci e biografi appassionati, oltre larghi consensi spirituali e intellettuali» (A. Piromalli, *La poesia di Giovanni Pascoli*, cit., p. 159).

³⁵ G. Leonelli, *Pascoli e la critica*, cit., p. 12.

ad un'analisi critica ben più estesa dei precedenti e circoscritti contributi, ampliano l'impianto usuale e concorrono a rendere particolarmente interessanti queste pagine. Non trascurando alcuno dei diversi campi della produzione pascoliana, il Cian si produce in una disamina che, evidenziata l'importanza tanto dei versi latini dell'«umanista poeta»³⁶ (alla base di una «molta nominanza in Italia» onestamente riconosciuta, tuttavia, come «nominanza riflessa»³⁷), quanto dei due volumi danteschi «notevoli» e «arditi»³⁸, mette a fuoco ponderatamente la poesia italiana, vista, comunque, in relazione con quell'educazione classica del Pascoli, riconosciuta come vera marca peculiare della sua ispirazione³⁹. Il merito specifico di quest'analisi è di non soffermarsi solo sulle «due note raccolte delle *Myricae* e dei *Poemetti*»⁴⁰, bensì di guardare oltre, ai «versi sparsi in riviste e giornali [...] ed in opuscoli d'occasione»⁴¹, proponendo una preliminare e compendiata descrizione delle «varie parti del superbo edificio che il poeta romagnolo, geniale ed ardito architetto, viene disegnando e costruendo»⁴². Proprio qui, nell'enumerazione scrupolosa delle sezioni in cui il critico vede comporsi la coeva produzione pascoliana⁴³, troviamo, con qualche anno di anticipo rispetto all'edizione in volume, la prima utilizzazione del nome *Poemi conviviali* – coniato, come spiega il Cian, e secondo un ragionamento che potrebbe riconoscersi alla base di una certa vulgata critica, «perché i primi videro la luce, nel '95, sul *Convito* di Roma»⁴⁴ – seguita da una preliminare riunificazione degli sparsi poemi sotto un unico titolo ed entro un disegno unitario⁴⁵. Affrontate, quindi, più

³⁶ V. Cian, *Giovanni Pascoli poeta*, in «Nuova Antologia», 1° novembre 1900, p. 40.

³⁷ «Perciò il Pascoli nei suoi versi latini gode di molta nominanza in Italia e fuori, ma questa è, salvo poche eccezioni, una nominanza riflessa, che ha quasi del mito, perché i più, anche quelli che non vorrebbero, sono costretti a parlarne per sentito dire» (*ibidem*).

³⁸ «I quali hanno, insieme con pregi non comuni, il merito di attirare l'attenzione dei dantisti su certi punti trascurati o fraintesi dall'ermeneutica dantesca e di suscitare, arditi come sono, fecondi e sereni dibattiti» (ivi, p. 41).

³⁹ «Ingegno latino per eccellenza, anzi schiettamente italiano, s'è già visto ch'egli ebbe la fortuna di ricevere una larga educazione classica. I grandi scrittori greci, latini e italiani furono per lui non modelli di imitazione servile, ma ispiratori benefici, maestri d'arte viva, e delle loro opere egli si fece succo e sangue, addestrandovi sopra la mente e la mano» (ivi, p. 42) E ancora «senza dubbio dunque fu lo studio dei classici che principalmente educò lo spirito di lui e gli diede un'alta e severa coscienza dell'arte, svegliò in lui, disciplinandole, le migliori energie, mettendolo in grado, appena sceso nell'arringo, di affermarsi con una individualità artistica piena ed intera» (ivi, p. 43).

⁴⁰ Ivi, p. 44.

⁴¹ *Ibidem*.

⁴² *Ibidem*.

⁴³ Di qualche rilievo la ripartizione e successione delle raccolte proposta dal Cian: «I. *Prime Myricae*; II. *Canti di S. Mauro e Castelvechio*, che formeranno le *Nuove Myricae*; III. *Poemetti*; IV. *Il piccolo Vangelo*, di cui sono usciti alcuni saggi, tutti in terzine: *La Natività*, *Gesù*, *Lo sconforto*, *Il loglio*; V. *Poemi conviviali* [...]; VI. *Inni*; VII. *Odi*, dei quali ultimi gruppi uscì qualche saggio, che per brevità non enumero» (ivi, pp. 44-45).

⁴⁴ Ivi, p. 44.

⁴⁵ «*Poemi conviviali* [...] sono: *Gog e Magog*, *Alexandros*, ai quali s'aggiunsero *Tiberio*, nel *Marzocco* del '96, *Ate*, nella *Vita italiana* del '96, *Il cieco di Chio*, nella stessa *Vita* del '97, *Anticlo e Sileno*, nella *Flegrea* del '99, *Il sonno di Odisseo*, nell'*Antologia* pure del '99» (ivi, pp. 44-45). Curiosa da notare è l'intitolazione de *Il cieco*

diffusamente le raccolte principali in un'esposizione non priva di qualche passaggio singolare ed originale⁴⁶, il critico si sofferma anche sui *Conviviali*, conferendo, già in virtù di questo suo primo sguardo, una maggiore concretezza nonché un accresciuto "statuto di realtà" all'edizione in volume ancora di là da venire⁴⁷. Le considerazioni che il Cian propone intorno all'ambientazione e all'ispirazione⁴⁸, o a proposito di tratti peculiari dei componimenti noti, da *Alexandros* al *Cieco di Chio*, da *Anticlo* al *Sileno* e dal *Sonno di Odisseo* ad *Ate*⁴⁹, non si discostano da un piano genericamente, seppur appassionatamente, descrittivo; e tuttavia l'aspetto significativo, più ancora che nei contenuti, è ravvisabile nell'opportunità stessa di dedicare ai *Conviviali* una presentazione specifica, contestualizzata, oltretutto, all'interno di un'introduzione all'autore e all'opera la più ampia ed articolata possibile.

Pochi mesi prima che apparisse il volume per i tipi di Zanichelli, sul «Fanfulla della Domenica» del 7 agosto 1904, a quattro anni di distanza dal suo precedente contributo, Cian compì un ulteriore passo nella direzione inaugurata sulla «Nuova antologia» del novembre 1900, con l'articolo *Primizie pascoliane dai "Poemi Conviviali"*. Per ragioni di accuratezza andrà specificato che la data apposta in calce allo scritto è «15 luglio 1904», ma ciò non cambia la portata e lo spessore del contributo: animato da quello stesso desiderio di proporre

di Chio che, a tre anni dall'apparizione in rivista, ma con quattro anni d'anticipo sulla *princeps* della raccolta, Cian già presenta nella forma definitiva, correggendo, coerentemente con le scelte del poeta, il titolo precedente *Il vecchio di Chio*, apparso sulla «Vita italiana» il 1° giugno 1897.

⁴⁶ Non di rado il Cian offre ai lettori anteprime per nulla scontate rivelando, senza dissimulare un certo compiacimento, intenzioni e progetti del poeta a lui noti in virtù, è lecito supporre, della confidenza in cui era col Pascoli e di una visione in prima persona delle carte autografe cui il romagnolo stava dedicandosi. A titolo d'esempio, in merito alla struttura dei *Poemetti*, si legge: «giova peraltro sapere (ed io sono lieto di annunziarlo pel primo) che egli ha in mente un disegno più preciso e compiuto, pel quale i soli poemetti rustici finiranno col diventare un volume a sè, suddiviso in tante parti quante sono le principali operazioni della vita campestre [...]» (ivi, p. 48).

⁴⁷ Le righe d'apertura della sezione dedicata ai *Conviviali* confermano la consapevolezza del Cian in merito alla novità ed importanza di queste prime liriche: «Affatto diversi per la contenenza e spesso anche per la forma metrica, sono i *Poemi conviviali*, che, sebbene tuttora sparsi, sarebbe grave colpa passare sotto silenzio» (ivi, p. 50).

⁴⁸ «Con essi la Musa del Pascoli ci trasporta ad altre plaghe, vola pei cieli del mito, tra le leggende storiche del mondo greco-orientale, tra le fantasie classiche dell'Ellade, che ebbero il suggello dell'arte o furono consacrate dalla fede popolare. Ma anche in tanta diversità d'ispirazione e di materia essa rimane sempre la medesima, rivela le qualità sue peculiari, anzi dimostra una versatilità maggiore e una nuova virtù assimilatrice» (*ibidem*).

⁴⁹ «Ecco Alessandro Magno che, giunto ai confini dell'India, medita sulla vanità delle sue conquiste e ritorna col pensiero alle vittorie, alle vicende d'un tempo, e il poema *Alexandros*, superbo e forte, incominciato con intonazione eroica, guerriera da *Iliade*, si chiude con una dolce e tenera nota di *Odissea* [...]. Pieno di musicale soavità, vero idillio omerico, è il dialogo tra il *Cieco di Chio* (Omero) e Delias, "il gracile rampollo", figlia di Palma, che si è consacrata a lui e gli fa da guida. Accanto ad *Anticlo* morente tra le fumanti rovine di Troia, è *Sileno*, lucida visione classica, esuberante di vita. Tratto anche dal ciclo omerico è quel delizioso *Sonno di Odisseo*, che ci fa tremare il cuore, e, per tacere d'altre, è desunta da un mito greco, ma originale e terribile, l'*Ate*, una delle più vigorose creazioni del nostro poeta» (*ibidem*).

anticipazioni inedite che avevamo riscontrato anche in precedenza⁵⁰, il Cian si cimenta in queste colonne nella presentazione, corredata dell'anteprema di taluni versi, di un poema ancora sconosciuto⁵¹, *L'etera*, con alcune osservazioni sul processo creativo e sul classicismo della raccolta. Il tenore dei giudizi e la cursorietà dell'analisi non consente di collocare queste *Primizie* entro il novero della critica propriamente detta, ma è innegabile l'interesse che riveste nella prospettiva di uno sguardo rivolto alla raccolta ormai prossima a fare la sua comparsa. Così il Cian esordisce notando che «in questi [poemi] i soggetti, i colori, l'ispirazione, tutto apparisce materiato e improntato di classicità, ma viva tanto che riesce a vibrare con fremiti di simpatia nelle nostre anime di uomini moderni»⁵², ed ipotizza, quindi, che «alla maggior parte del pubblico, anche colto, questo volume farà l'effetto d'una sorpresa e d'una rivelazione inaspettata»⁵³. La reazione sarà positiva o negativa in ragione, principalmente, delle attese con cui si è guardato all'arte del Pascoli, ma il vero disorientamento, presume il critico, colpirà soprattutto gli estimatori del poeta «unicamente rusticale e familiare e idillico», trasportati in «un mondo che, per essere antico, rischia d'esser [...] troppo nuovo»⁵⁴. Il Cian, abbozzando una previsione sulla fortuna della raccolta, non si sbilancia affermando che «questi *Poemi conviviali*, se anche non avranno subito quella larga e pronta "popolarità" che ebbero le *Myricae*, i *Poemetti*, i *Canti di Castelvecchio*, non mancheranno di conquistarsi un pubblico sempre più numeroso e fedele»⁵⁵: salvo forse eccedere in ottimismo sopravvalutandone le possibili implicazioni pedagogiche ed

⁵⁰ «Anni sono, nell'accennare alle varie parti onde un giorno sarebbe riuscito composto il grande edificio poetico che il Pascoli veniva disegnando [...], annoveravo anche i *Poemi conviviali* [...]. Orbene, l'annuncio che ne davo allora [...] è divenuto ormai una realtà bella e gradita, dacché il poeta [...] sta per licenziare dall'editore Zanichelli un ben nutrito volume di questi nuovi canti. Non pochi di essi li potei scorrere, quasi furtivamente sui fogli di stampa, giocando d'astuzia e di pazienza e di... stenografia [...]» (V. Cian, *Primizie pascoliane dai «Poemi conviviali»*, in «Il Fanfulla della Domenica», 7 agosto 1904).

⁵¹ «Uno specialmente di quei *poemi* adocchiati sin da principio, con l'intenzione di spigolarvi qualche tratto più squisito: uno che mi pareva dei più caratteristici ed originali, e come tale, meritevole d'essere offerto, primizia fragrante, al *Fanfulla*» (*ibidem*). Mentre, più innanzi, non si esime da entusiastici commenti sul testo, rilevando, tra l'altro, che «in pochi soggetti come in questo il poeta di S. Mauro ha disvelato le qualità peculiari della sua psiche e dell'arte sua, le quali [...] riescono a improntare talmente di sè la materia, da trasformarla, pervadendola tutta d'un'austerità forte e solenne, e da far scaturire le note più alte del *pathos* tragico antico di là dove altri si sarebbe compiaciuto d'effetti puramente esteriori e volgari» (*ibid.*).

⁵² *Ibidem*.

⁵³ *Ibid.*

⁵⁴ «Dai boschi, dai rivi, dalle casipole fumiganti, di tra lo scampanio di Romagna o di Castelvecchio, dai ricordi tragici di San Mauro, dalle scene e dalle figure rusticane, ormai famigliari agli Italiani, li sbalza lontano, in Itaca selvosa, sulle rive dell'Attica, tra i flutti dell'Egeo, in fantastici paesi dell'Oriente, in mezzo ai miti e agli eroi dell'antica Grecia, con Ulisse ed Achille, Anticlo ed Alessandro, Sileno e Mecisteo...» (*ibid.*).

⁵⁵ *Ibid.*

ermeneutiche⁵⁶. Sono, infine, di qualche interesse le riflessioni con cui il critico conclude il suo articolo, sviluppate in margine al poema de *L'etèra* ma applicabili ai *Conviviali* in genere: come per il resto della raccolta, infatti, anche per il poema anticipato nelle colonne del «Fanfulla» sono ravvisabili una o più fonti letterarie classiche che fungono da punti di partenza dell'ispirazione poetica. La relazione in atto, in questo caso, tra il dialogo platonico soggiacente e la creazione poetica, rappresentata nel «trapasso dal generico e dall'astratto, che è il regno della filosofia, al concreto e all'individuale, che è il regno dell'arte»⁵⁷, permette di rivolgere uno sguardo al classicismo del Pascoli, ossia a uno degli argomenti che sarà fra i più dibattuti nell'ambito dell'approccio critico ai *Conviviali*. «Cosa viva, ricca di virtù fascinatrice irresistibile», giudica il Cian quest'aspetto; ma, non potendosi soffermare nel dettaglio ad illustrarne cause e manifestazioni, deve limitarsi a tratteggiarlo cursoriamente («riesce annullare le distanze di tempo e di spazio, e avvicina a noi e ci fa vedere e sentire e quasi toccare figure e gesta di tempi antichissimi e, con ardimento grande, ricrea e risuscita immagini e fantasie già consacrate da una lunga gloriosa tradizione artistica»⁵⁸), giungendo ad accostare insieme una serie di elementi valutativi che, sul finire di questa *preistoria* della critica nonché a ridosso della prima edizione, riteniamo si attaglino efficacemente ai *Poemi conviviali* nel loro insieme.

1.2 Tra preistoria e storia della critica: le prime recensioni

Nel severo e sofferto rispetto di quelle ricorrenze che scandivano la mitologia personale del poeta, la *princeps* dei *Conviviali* vide la luce presso le officine tipografiche Zanichelli di Bologna il 10 agosto 1904 e, lentamente, cominciò a circolare tra lettori e critici, raggiungendo le ribalte delle riviste⁵⁹. La prima recensione fu ospitata, non a caso, da quella

⁵⁶ «[...] gioveranno meglio di tante scuole e di tanti libri di storia e di filologia e di erudizione a dare incremento e diffusione spontanea alla coltura nazionale classica, irraggiando attorno a sé il gusto ed il desiderio dell'arte antica: serviranno pure di ottima preparazione per chi vorrà un giorno leggere e comprendere e godere i carmi latini» (*ibid.*).

⁵⁷ Trapasso che, nella sua lettura appassionata, permette al Cian «di sentire e d'ammirare meglio, anche in certi elementi genetici e nella espressione sua quell'onda di spiritualità pura, vibrante che emana pur dalle immagini più concrete [...] delle idee e delle cose nei versi del Poeta romagnolo, i quali si direbbero dotati d'una fosforescenza di *humanitas* lor propria» (*ibid.*).

⁵⁸ *Ibid.*

⁵⁹ Ordinate cronologicamente, le recensioni che apparvero a firma dei principali nomi furono: Nemi, *I «Poemi conviviali»*, in «Nuova Antologia», 1° settembre 1904; D. Mantovani, *I «Poemi conviviali»*, in «La Stampa», 5 settembre 1904; G. S. Gargano, *I «Poemi Conviviali»*, in «Il Marzocco», 11 settembre 1904; E. Romagnoli, «*Poemi conviviali*» di Giovanni Pascoli, in «Nuova Antologia», 16 settembre 1904; A. Momigliano, «*Poemi Conviviali*», in «Costa Azzurra», 24 settembre e 1° ottobre 1904; G. Borgese, *I «Poemi Conviviali»*, in «Il

stessa «Nuova Antologia» che aveva accolto lo studio pionieristico del Cian e che il 1° settembre 1904, nella sezione *Tra libri e riviste* curata dal letterato Alfredo Grilli, celato dietro lo pseudonimo di *Nemi*, tornò a parlare dei *Conviviali*. Circoscritta nell'esiguo spazio di poco più di due colonne, la lettura non è avara di lodi, avanzando, tuttavia, anche qualche riserva. La caratteristica giudicata predominante è la centralità dell'impronta classica greca unitamente all'abilità del poeta di amalgamare sapientemente, e con un controllo pressoché totale, l'antico col moderno, riuscendo «veramente a rivivere nel mondo greco»⁶⁰. Se poi *Nemi* eccepisce che i poemi «sono troppo greci, sono troppo profondi, sono talvolta oscuri per il grande pubblico»⁶¹, prontamente ritorna ad un tono celebrativo, inserendoli nell'alveo della produzione del romagnolo ed evidenziando che «Giovanni Pascoli, dopo aver cantato le minute opere dell'uomo su questa breve cotenna della terra, dopo averci dato le georgiche, ci dà l'epopea», con un'evoluzione che autorizza l'associazione, addirittura, alla figura di Virgilio⁶², e conduce alla sanzione finale del raggiungimento, con essi, e dopo *Myrica* e *Poemetti*, del «più alto gradino»⁶³.

Le conclusioni e l'intonazione generale non differiscono particolarmente da quelle della recensione che appare a firma di Dino Mantovani su «La Stampa» del 5 settembre, sebbene questa, che presenta un'analisi ben più estesa ed elaborata, esordisca con un giudizio assai *tranchant* sulla «peggio che inutile prefazione» della raccolta⁶⁴, e non temperi alcuni pareri alquanto caustici. In realtà, da subito, la valutazione muove in una direzione tutt'altro che ostile: la definizione di «poesia più pura» per i *Conviviali*⁶⁵, «poesia evocatrice e simbolica che toglie argomenti dalle leggende, dai miti e dalle epopee antiche, per darne una visione moderna e un'interpretazione nuova e personale»⁶⁶, viene sostenuta dall'evidenziazione

Regno», 1° ottobre 1904; R. Forster, *I «Poemi conviviali» di Giovanni Pascoli*, in «Il Mattino», 18 ottobre 1904; L. Siciliani, *I «Poemi conviviali»*, in «Avanti! della Domenica», 25 novembre 1904.

⁶⁰ Il tono, quindi, si fa più appassionato: «nessun poeta italiano [...] è, come appare qui il Pascoli, così naturalmente ed integralmente greco e talmente padrone del suo mondo, da trasformarlo come gli piace, e da piegarne le forme e le visioni secondo l'ispirazione sua, da compenetrarlo tutto della sua complessa e profonda anima moderna» (*Nemi*, *I «Poemi conviviali»*, in «Nuova Antologia», cit.).

⁶¹ Al punto che il Grilli afferma: «Confesso io medesimo che certi versi mi riescono indecifrabili» (*ibidem*).

⁶² «Pascoli fa con questi canti quanto fece Virgilio: questi prolungò nel mondo latino le leggende greche rendendole nazionali. Pascoli le trasporta nel mondo d'oggi, italiano e di nuovo latino nel senso che col crescere, coll'irradiarsi della nostra civiltà il suo e il nostro spirito è insieme italico e cosmopolita, umano e universale» (*ibid.*).

⁶³ *Ibid.*

⁶⁴ «Quasi che questi sian fatti per dispetto, o per disfida, o per piacere» (D. Mantovani, *I «Poemi conviviali»*, in «La Stampa», 5 settembre 1904, raccolto poi nel vol. da cui citiamo: D. Mantovani, *Letteratura contemporanea, terza edizione accresciuta*, Torino, S.T.E.N., 1913, p.421).

⁶⁵ Sulla genesi del titolo permane l'indubbia e critica certezza che questa si spieghi con il fatto che i primi poemi apparvero nel «Convito» di De Bosis.

⁶⁶ D. Mantovani, *I «Poemi conviviali»*, cit., p. 422.

di quel rapporto con il mondo classico ch'è elogiato – si è già visto col Grilli – come vera novità⁶⁷, e del quale si può riconoscere, tutt'al più, un precedente nelle traduzioni dal greco di Pascoli⁶⁸. Proprio il progredire, dallo studio e dalla riflessione sino all'ispirazione poetica, conduce alla raccolta del 1904, ripartita tra «evocazioni fantastiche dell'antico, avvicinamenti felici di soggetti ellenici all'intelletto nostro» e poemi che «danno anima e significato nuovo al soggetto classico, lo liberano dalla polvere e dai veli opachi di cui l'ha avvolto la tradizione accademica, e lo rendono immediatamente visibile e intelligibile a noi»⁶⁹. Da un punto di vista stilistico, inoltre, marcata l'epopea greca nel segno della semplicità⁷⁰, si sostiene la bontà della mescolanza pascoliana di «maestà eroica, [...] ingenuità del linguaggio familiare e paesano, versi solenni e versi pedestri»⁷¹, non disgiunta da quella cura nelle descrizioni naturali e paesaggistiche ch'è, già prima dei *Conviviali*, cifra peculiare dell'arte del romagnolo⁷². La rassegna dei poemi può riservare qualche sorpresa quando si legge che «in *Alexandros* e in *Tiberio* c'è poco più che i bei versi», nella «*Buona novella* son rinfrescati motivi assai vecchi»⁷³, e solo con *Gog e Magog* si concede venga cantata «più robustamente [...] la leggenda dei popoli barbari dell'Asia»⁷⁴: il parere del Mantovani è che «più belli, più interessanti, più intimamente nuovi» siano i poemi di materia greca⁷⁵, nei quali compaiono ora «passione [...], ma passione di tenerezza accorata»⁷⁶, ora «lampi di idealità morale»⁷⁷, fino al momento in cui le idee platoniche sono condotte «per sentimento e per arte a tramutarsi in drammi vivi»⁷⁸. Concorda, in conclusione, il critico con il *Nemi* della «Nuova Antologia» quando segnala il rischio di oscurità «per soverchio di concisione o per ellissi sforzate, o per

⁶⁷ Senza, tuttavia, che ciò implichi, come specifica il Mantovani, di trovarsi di fronte ad «un altro Pascoli»: si tratta «di un'attitudine che nel Pascoli è sempre stata compagna al sentimento della natura e allo studio [...] dell'arte poetica; l'attitudine a evocare con libera intuizione fantastica il passato e a ricavare dalla favola, oltre che dal vero, simboli parlanti dei sentimenti per cui in ogni sua immaginazione egli è poeta» (*ibidem*).

⁶⁸ «Il Pascoli trae materia da Omero, da Esiodo, da Pindaro, da Bacchilide, da Platone: episodî, scorci, spunti, motivi che quegli antichi accennano, e che egli interpreta, sviluppa, trasforma a modo suo» (ivi, p. 423).

⁶⁹ *Ibidem*.

⁷⁰ *Ibid.*

⁷¹ A parziale giustificazione il Mantovani sostiene che «semplice e talora infantile è lo stile di Omero, specialmente nell'*Odissea*» (*ibid.*).

⁷² Le antiche favole che occupano i suoi poemi, infatti, «si svolgono sul gran fondo della natura eterna» che il Pascoli presenta con notazione moderna e «facendoci sentire [...] direttamente il paesaggio» grazie, tra l'altro, a quell'«eco poetica dei suoni naturali a cui l'anima sua è così intenta» (ivi, pp. 423-424).

⁷³ Ossia «i soliti pastori di Betlemme, il solito gladiatore morente a Roma» (ivi, p. 424).

⁷⁴ *Ibidem*.

⁷⁵ Predilezione, questa, che autorizza il parallelo, nel segno dello sguardo e del viaggio «verso l'Ellade sacra», tra D'Annunzio e Pascoli: l'uno «sensuale» e l'altro «spirituale [...] e cristiano anche avanti Cristo. Nulla di dionisiaco e di afrodisiaco nella sua poesia, tutta illuminata da pura luce d'anima» (ivi, p. 425).

⁷⁶ È il poema *Anticlo* (*ibidem*).

⁷⁷ Nel trittico dei *Poemi di Ate* (ivi, p. 426).

⁷⁸ Nei *Poemi di Psyche* (*ibidem*).

certo avviluppamento di immagini»⁷⁹, ma, e questo è particolare assai curioso ed interessante, concorda con il Mantovani, a distanza di più d'un secolo, lo stesso Nava: quando, nel giudizio conclusivo dell'introduzione, afferma essere i *Conviviali* «una delle più alte espressioni della cultura letteraria di fine Ottocento»⁸⁰ non si può non sentire l'eco del recensore de «La Stampa» mentre pone questa poesia «tra le più alte e belle e proprie creazioni letterarie dell'età moderna»⁸¹.

Ad interrompere il coro di letture nell'insieme risolutamente encomiastiche, interviene il «livore del sig. Lodi bolognese», come scrive dolendosene il poeta al suo interlocutore Caselli⁸²: sulla rivista liberale «La Tribuna» del 9 settembre 1904, infatti, il giornalista Luigi Lodi, noto con lo pseudonimo di *Saraceno*, anch'egli un allievo del Carducci, pubblicava un articolo che, accanto ad alcuni ricordi e caratterizzazioni lusinghiere del Pascoli, conteneva una pesante stroncatura della raccolta testé uscita⁸³. Dissimulato da un esordio apparentemente affabile⁸⁴, l'intento di demolire i *Conviviali* non tarda a rivelarsi, declinandosi in una tale varietà di riprensioni che non può non suonare quantomeno sospetto. Biasimando l'«eccentricità estetica» del volume, il *Saraceno* disapprova la veste tipografica, i caratteri impiegati, fino ai fregi e alla scelta della carta; quindi denuncia – ben più violentemente del Grilli o del Mantovani – quella che sinora si definiva «oscurità» e che qui è derivata dalla «vanità di studioso [...] di cavar fuori a tratti, senza giustificazione alcuna, vocaboli poco noti, o disusati, quasi afferrando il lettore al petto e intimandogli: 'ammirami, ché io so questa parola'»⁸⁵. Lo snodo ricorrente – in genere motivo di lode – sulla qualità del rapporto con l'antico nei *Poemi* è qui sviluppato, con tonalità affatto differenti, nella declinazione di una serie di carenze: così, da una parte, Pascoli non esalta l'ellenismo⁸⁶, mentre, dall'altra, non riesce a porre in alcuna relazione il mondo greco con quello moderno, ottenendo solo di ricreare qualcosa di sterile e lontano come l'archeologo che «giunge talvolta a ricomporre con

⁷⁹ Ivi, pp. 427-428: «Non è opera questa che si offra agevole a tutti i lettori perché è di sua natura opera dotta e richiede preparazione adeguata, non solo di cultura classica, ma anche di gusto letterario».

⁸⁰ Cfr. *supra*, p. 3 n. 9.

⁸¹ D. Mantovani, *I «Poemi conviviali»*, cit., p. 422.

⁸² Lettera del 10 settembre 1904 ad Alfredo Caselli, in M. Biagini, *Il poeta solitario. Vita di Giovanni Pascoli*, Milano, Mursia, 1963², p. 580.

⁸³ Saraceno (L. Lodi), *Nella vita e per la vita. Poesie di Giovanni Pascoli*, in «La Tribuna», 9 settembre 1904 (riportato da M. Biagini, *Il poeta solitario. Vita di Giovanni Pascoli*, Milano, Mursia, 1963², p. 580, da cui citiamo).

⁸⁴ «In questo volume, quanto e, forse, più dei precedenti, l'autore conferma come abbia forti, duttili, molteplici le attitudini dell'artista, la virtù dello scrittore» (*ibidem*).

⁸⁵ *Ibid.*

⁸⁶ «Non mostra di voler buttare in faccia alla mortificazione cattolica lo spettacolo o la memoria della immortale bellezza e della perenne gioia umana del paganesimo, là dove il paganesimo fu più grande, più lieto e fecondo» (*ibid.*).

frammenti dispersi la rotta figura di una statua, ma dalla statua non escono più palpiti di commozione»⁸⁷. La conclusione del Lodi è nella risposta alla domanda che si pone: «ma in questa sua Grecia che rimane? Principalmente rimangono, nella pura freddezza loro, reminiscenze storiche, reminiscenze letterarie, che non escono quasi mai da una significazione ed espressione puramente formali»⁸⁸.

Trascorsi pochi giorni si torna nel segno di una celebrazione senza riserve, sebbene non priva di qualche intuizione brillante e non banale, con la presentazione firmata dal Gargàno su «Il Marzocco» dell'11 settembre 1904. Da subito, una volta definiti «nuovi ed immortali» questi poemi, l'intento del critico, non discostandosi dalle altre voci che pongono il primo accento sulla peculiarità della prospettiva classica, è quello di definire per quali ragioni il risultato pascoliano sia così differente dalle usuali rappresentazioni dell'antico. Tralasciando questioni filologiche e di studio delle fonti, egli nota che «il paganesimo del Pascoli è vivo ancora nella sua essenza, e, appunto perché vivo, non ignora il flusso degli avvenimenti che è passato, dopo la caduta di Roma, sul mondo»⁸⁹. Rispetto, tuttavia, alle precedenti letture, e precorrendo posizioni condivise dalla critica pascoliana successiva, il Gargàno non vede nei *Conviviali* il tramite per portare il lettore nella classicità o per liberare questa dalla polvere dei secoli: Pascoli, poeta «antico e moderno nel medesimo tempo», ha fatto sì che sia Odisseo a vivere in mezzo a noi⁹⁰, e ciò è reso possibile da quell'«immortalità» della vita antica ch'è «il suo svolgersi a traverso i tempi secondo le leggi di un'immanente necessità»⁹¹. Senza soffermarsi su letture dettagliate dei singoli poemi, vengono illuminati cursoriamente alcuni momenti significativi: così grazie al «grande soffio di simpatia umana»⁹² Odisseo può nel contempo essere l'eroe creato da Omero e «il simbolo dell'inquietudine che rode [...] il cuore dell'uomo che tenta di sfuggire all'illusione e cercare

⁸⁷ Esito rappresentato, con tinte espressionistiche, anche nell'osservazione che «egli estrae cadaveri, ma non li resuscita» (*ibid.*).

⁸⁸ *Ibid.*

⁸⁹ G. S. Gargàno, *I «Poemi Conviviali»*, in «Il Marzocco», 11 settembre 1904, raccolto poi nella sezione *Gli scritti pascoliani di Giuseppe Saverio Gargàno*, in G. Oliva, *I nobili spiriti. Pascoli, D'Annunzio e le riviste dell'estetismo fiorentino*, Bergamo-Roma, Minerva Italica, 1979, p. 528. L'utilizzazione della categoria, alquanto inusuale, di «paganesimo» è spiegata dal ragionamento seguito dal critico: «la ricerca più importante [...] consisterà non nel mostrare come egli si riattacchi ai poeti pagani, ma come piuttosto egli sia nel nostro secolo l'indice di quella evoluzione che il paganesimo, questa divina ed immortale creazione dello spirito umano, è andata lentamente compiendo a traverso le età» (ivi, p. 527).

⁹⁰ E non «noi che abbiamo rimontato l'oscuro fiume del passato per ricondurci accanto a lui» (ivi, p. 529).

⁹¹ Ivi, pp. 529-530. Necessità che permette ai personaggi dell'antichità di giungere a «partecipare della nostra vita, pur conservando interi quei caratteri che formano la loro personalità» (ivi, p. 530).

⁹² La cui presenza è giudicata dal critico vera e propria *conditio sine qua non* perché si possa parlare di creazione poetica e non di fredda rievocazione o ricostruzione impersonale.

la verità»⁹³, la *Cetra d'Achille* rappresentare «la serenità con cui l'uomo, conscio del proprio destino, può correre incontro ad esso»⁹⁴, *Anticlo* esprimere «la soavità con cui la bellezza lenisce i tormenti più acuti»⁹⁵ e *Il sonno d'Odisseo* «la felicità che cercavamo ansiosi e non vedemmo, quel solo istante, passarci accanto»⁹⁶. L'esito cui perviene il Gargano è che i *Conviviali* siano «opera di vita intensa e profonda, nella quale l'espressione letteraria è la sostanza stessa delle cose»⁹⁷, e possano definirsi poesia eterna in virtù della capacità pascoliana di «essere antico e moderno nello stesso tempo»⁹⁸.

Una settimana dopo, uno dei grecisti più insigni, Ettore Romagnoli, intervenne dalle pagine della «Nuova Antologia», che aveva già ospitato gli interventi del Cian e di Grilli. La sua analisi si dimostra da subito improntata ad una più minuziosa interrogazione e a un maggiore tecnicismo, esordendo con una puntualizzazione sul titolo che si discosta – ed è la prima volta, sin qui – dall'ipotesi d'influsso della rivista debosisiana, rifacendosi, invece, alla tradizione simposiaca⁹⁹. Anche nella sommaria organizzazione della raccolta sulla base di «varie epoche e diversi atteggiamenti dello spirito ellenico» si può notare qualche affinamento e rilievo da specialista¹⁰⁰, sebbene il riportare l'insieme dei *Conviviali* allo «sviluppo vario e luminoso del pensiero e dell'arte ellenica» imponga, poi, una messa in secondo piano di quanto esorbiti dalla linea principale¹⁰¹. Se l'importanza della classicità è imprescindibile, e «quasi ogni epoca intese il fascino dell'arte greca», il nodo critico del rapporto pascoliano con essa è affrontato, inizialmente, in chiave comparativa, giudicando gli esiti cui giunsero gli

⁹³ *Ibidem*.

⁹⁴ Ivi, p. 532.

⁹⁵ *Ibidem*.

⁹⁶ *Ibid.* Diversamente dal Mantovani, inoltre, si elogia indirettamente *Alexandros*: «la potenza del sogno, "l'infinita ombra del Vero" [sic] chi può con maggior fascino alimentare nel nostro animo più di Giovanni Pascoli?» (*ibid.*).

⁹⁷ Senza omettere l'accostamento doveroso con la natura per cui i poemi si sviluppano in modo tale che «l'interpretazione di ogni rappresentazione è complessa e varia, come è nella sua semplicità, l'aspetto stesso della natura» (*ibid.*).

⁹⁸ «Perché è riuscito a vedere i suoi contemporanei, come gli antichi, spogliati di ogni carattere caduco e labile» mentre, nel suo animo si mescolavano «l'essenza della vita» colta «dall'agitarsi degli uomini contemporanei» e la medesima percezione tratta dallo studio degli uomini «che vissero tanto lungi da noi» (ivi, pp. 532-533).

⁹⁹ Tradizione che, com'è noto, imponeva la recitazione di composizioni poetiche al termine del banchetto da parte dei invitati, anche se «carmi simposiaci di maggiore ambito e forma più elaborata venivano poi composti da poeti d'arte» (E. Romagnoli, «*Poemi conviviali*» di Giovanni Pascoli, in «Nuova Antologia», 16 settembre 1904, p. 287). Proprio nel novero di questi ultimi il Romagnoli ascrive la raccolta pascoliana.

¹⁰⁰ «Il periodo eroico dell'*Iliade* – *La cetra d'Achille*, *Le Memnonidi*, *Anticlo*; quello, favoloso e di sogno, dell'*Odissea* – *Il sogno d'Odisseo*, *L'ultimo viaggio*; il declinare della poesia dalle cime d'Olimpo folgoranti alle pingui pianure di Beozia – *Il poeta degli Ilioti*; il fresco alitare della lirica eolica [...] ne l'aridità polverulenta della prima poesia attica – *Solon*; la tragica serenità socratica – *La civetta*; il momento ideologico platonico, fantastico e profondo – *Poemi di Ate*; il sogno vano di Alessandro con cui s'apre l'era del decadimento – *Alexandros*» (*ibidem*).

¹⁰¹ «*Tiberio*, *Gog e Magog*, *La buona novella*, bellissimi in sé, e il secondo meraviglioso, attingono a fonte diversa, ed escono un po', anche per la forma metrica, dalla unità organica del libro» (*ibid.*).

indagatori ed emulatori di quell'arte, racchiusi tra estremi «inefficaci e tediosi»¹⁰² e l'opera di Nietzsche, classificata impietosamente «fantastico polverio di bengala»¹⁰³. Rivelando la propria impostazione accademica, il Romagnoli attribuisce il merito maggiore della riscoperta della classicità alla «critica filologica alemanna»¹⁰⁴ che sola, insieme all'ispirazione poetica, consente a un Pascoli – «non meno erudito che grande artista» – «la esatta visione de l'ellenismo»¹⁰⁵. All'accusa di una deriva alessandrina del gusto ellenico pascoliano, il critico risponde ridimensionando l'eventualità a qualche minuzia formale, qualche sottigliezza o eccesso di erudizione¹⁰⁶, per nulla compromettente la poesia conviviale pascoliana attinta «alle inesauribili polle de la natura e dell'anima umana» e incentrata sull'invenzione dei suoi miti. Prima di addentrarsi in una disamina di alcune soluzioni stilistiche adottate nei poemi¹⁰⁷, il Romagnoli eleva proprio l'invenzione a «più mirabile, [...] viva e sublime facoltà poetica», grazie alla quale si creano questi «miti, liberi da qualsiasi contingenza di luogo e di tempo»¹⁰⁸, mentre l'unico allontanamento dall'arte degli antichi è ravvisato in un «felice e cosciente gareggiar con la pittura» che porti, nei suoi esiti più ragguardevoli, a significare perfino «il mistero, l'ignoto, l'inesprimibile»¹⁰⁹ o le «pitture d'incubi»¹¹⁰, dove Pascoli «non [...] supera, ma pur aggiunge qualche cosa all'arte antica»¹¹¹.

Rientra in questa prospettiva che accosta il Gargano al Romagnoli anche un critico acuto come Giuseppe Antonio Borgese quando afferma, dalle pagine della rivista fiorentina «Il Regno» dell'11 settembre 1904¹¹², che «ben pochi altri poeti veramente videro nella vita

¹⁰² Principalmente a causa di un'erronea percezione dell'«intimo spirito» e della tecnica di quell'arte: «l'aridità, il gelo, la leziosaggine, la lascivia, la monotonia monocroma, scimiotarono [sic] a volta a volta, presumendo emulazione, la semplicità, la serenità, la schiettezza agreste, la nudità, l'accesa policromia» (*ibid.*).

¹⁰³ E poco innanzi nominando le «fantasie geniali e chimeriche dell'infelice filosofo» (*ibid.*).

¹⁰⁴ Rappresentata dai nomi del Lessing, del Winkelmann e del Wilamowitz (*ibid.*).

¹⁰⁵ Ivi, p. 288.

¹⁰⁶ I veri alessandrini, infatti, «gelidi e gonfi», coltivavano un'erudizione ostentata che abbisognava, oltre alla ricerca dei miti rari, della possibilità di documentare ed indicare le fonti di quanto scritto, in un continuo «far libri di libri» (*ibidem*).

¹⁰⁷ Dall'uso delle similitudini «di gusto finamente [sic] ellenico», ma «nuove, colorite, affascinanti» (ivi, p. 289), a quello delle sentenze che «contribuiscono a imbevare il libro come d'un aroma di saggezza antica» (ivi, p. 290), alle «minute figurazioni [...] di verità nuova» (*ibidem*), fino al «procedimento che direi musicale» – accostato «all'insistere secco e tragico di un ben noto sviluppo beethoveniano» (ivi, p. 291) – o fino alla struttura del verso «che è il più meraviglioso endecasillabo sciolto che abbia avuto l'Italia dal Foscolo in poi» (*ibidem*).

¹⁰⁸ Sempre l'invenzione è il fondamento di queste «fantasie, così semplici che le intende un fanciullo, così profonde che un pensatore vi sente, come in forme di vita, palpitar il mistero dell'essere» e che «non sono più greche o meno moderne che quelle mirabilmente svolta in altre antiche poesie del Pascoli» (*ibid.*).

¹⁰⁹ In particolare «con la figurazione, con la piegatura e il suono del verso» (*ibid.*).

¹¹⁰ Rappresentazioni che «si figgono nell'animo con la suggestione terribile delle scene di Edgardo Poe» (*ibid.*).

¹¹¹ *Ibid.*

¹¹² Il dato è di qualche rilievo se si considera la disapprovazione del Borgese, in un intervento di poco più di un anno prima, per alcune soluzioni stilistiche pascoliane (nell'articolo *Il Pascoli minore*, in «Il Leonardo», 10 maggio 1903) e, soprattutto, la caustica valutazione dell'arte del romagnolo – certo ben più tarda, ma sintomatica

classica con tanta perspicuità, e s'impadronirono delle minime cose della loro esistenza con la pascoliana esattezza amorosa»¹¹³. Le considerazioni sull'angolazione da cui si guarda alla classicità e sulla direzione che questa imprime alla poesia sono esposte dal Borgese in una tonalità che consuona con le analisi precedenti: la formulazione proposta, innegabilmente seducente, è che Pascoli cerchi «non più l'anima antica in noi, ma noi nell'anima antica»¹¹⁴, con una voce ch'è «di una novità sorprendente». Romagnoli, s'è visto, individua alcuni termini di raffronto tra gli scrittori che si cimentano con la classicità, e lo stesso Gargàno aveva rivolto lo sguardo ad altri autori nella difesa delle specificità conviviali¹¹⁵, ma in Borgese colpiscono la risolutezza e meticolosità con cui spiega che il romagnolo «non appartiene alla schiera di quelli che con tranquilla e voluttuosa immaginazione rinnovano le memorie svanite per la loro felicità: non è scolaro di Goethe. Né discepolo di Leopardi: perché egli non piange disperatamente sull'oscuramento dell'antica gioia, né si rammarica che siano irrevocabilmente dileguati i *dolci errori*. Né invoca il ritorno di Zeus Cronide e dell'olimpica armonia sul mondo: non emula il D'Annunzio»¹¹⁶. Novità e qualità del risultato cui perviene il poeta nei *Conviviali*, non ultimo grazie ad una maestria non comune nell'uso dell'endecasillabo¹¹⁷, inducono il critico a riabilitare quegli stessi tratti dell'arte pascoliana che egli giudica vizi: «la reticenza e l'interrogazione, l'ambage ed il lampeggiamento, l'ingenua oscurità e l'ingenuità artificiosa, tutti qui vengono legittimati e divengono quasi pregevoli in questa creazione ricca, larga, omogenea»¹¹⁸, portando ad una valutazione che non lascia spazio a dubbi: «i poeti vivono nei secoli per il capolavoro, come le montagne sono

di una lettura sempre ponderata e mai acritica – come di una poesia in cui manca qualsiasi prospettiva mentre domina solo un succedersi di oggetti dalle dimensioni senza proporzioni tra loro (nel saggio *G. Pascoli* (1910) nel volume G. A. Borgese, *La vita e il libro, Saggi di letteratura e di cultura contemporanee*, Milano, Bocca, 1911).

¹¹³ G. A. Borgese, *I «Poemi Conviviali»*, in «Il Regno», 1° ottobre 1904.

¹¹⁴ *Ibidem*. Va riconosciuto al critico siciliano anche il merito, in queste stesse righe, d'aver messo in luce quella congruenza d'ispirazione, sinora tutt'al più sottaciuta, tra Pascoli e l'autore di *Alcyone* che sarà, nel tempo, oggetto di ben più ampi dibattiti, e ch'è qui dichiarata nell'accenno liminare: «i *Poemi Conviviali* sono l'altra faccia della *Laus Vitae* di D'Annunzio».

¹¹⁵ I due nomi proposti erano stati quelli del parnassiano Leconte de Lisle, del quale si rilevava la freddezza della rappresentazione, e dell'inglese Byron, colpevole, per il Gargàno, d'una rievocazione falsa (G. S. Gargàno, *I «Poemi Conviviali»*, cit., p. 530).

¹¹⁶ La rassegna non si risparmia qualche audacia, giungendo ad un affiancamento singolare: «né anche è di quelli che non sapendo vomitar con disdegno tutto ciò che puzza di pagano, parlan di cose antiche con intenzione di esaltar le nuove al confronto, e spregiano i templi per esaltar la Chiesa. Solo vorrei paragonarlo ad alcuni padri della Chiesa, a quei romaneggianti e vergiliani apologeti che, lungi dal lanciar l'anatema contro la civiltà che appassiva, vi cercavano studiosamente le tracce di una originaria pietà» (G. A. Borgese, *I «Poemi Conviviali»*, cit.).

¹¹⁷ Verso principe dei *Conviviali* ch'è connotato come «duttile e variabile, capace di salire sublime e di serpere umilmente discorsivo, ricco di slanci, di punte, di brusche scorciatoie e di molli perifrasi, ineguale e continuo, ridondante e sobrio» (*ibidem*).

¹¹⁸ *Ibidem*.

insigni nelle lontananze solo per il culmine. E coi *Poemi Conviviali* Giovanni Pascoli ha raggiunto la cima»¹¹⁹.

L'attraversamento delle differenti voci qui poste in stretta successione convalida la bontà dei versi tassiani sulla contiguità tra voli alti e repentini e precipizi ad essi vicini: nella seconda metà di dicembre, infatti, sulla «Civiltà cattolica», appare adespoto l'articolo *Giovanni Pascoli poeta* che propone una disamina d'ampio respiro della produzione del romagnolo, in cui il consenso alla sua arte risulta perlopiù alterno ed esitante: la raccolta del 1904, tuttavia, è condannata senza appello e, ben diversamente dal lusinghiero bilancio del Romagnoli, bollata come «esercitazione dotta e accademica su miti antichi, gran parte greci, morti e impossibile a risuscitarsi»¹²⁰.

Alle accese reazioni, di lode e biasimo, apparse nelle prime settimane e mesi dall'uscita del volume zanichelliano, segue un fisiologico affievolirsi dell'interesse, anche in ragione delle molte direzioni in cui si diversifica l'ispirazione pascoliana, producendosi in esiti – dai *Primi poemetti* al *Fanum Apollinis*, attraverso odi, inni e progetti¹²¹ – che sono testimonianza di un impegno compositivo davvero multiforme ed inesausto. Nel corso del 1905 gli interventi intorno ai *Conviviali* si fanno più rarefatti e meno approfonditi, spesso traducendosi in una ripresa, da ribalte differenti, di opinioni e commenti già proposti, come, a titolo d'esempio, possiamo osservare nei casi del Pastonchi e dell'Avelardi. Il primo, critico letterario del «Corriere della Sera», nell'articolo *Il successore di Carducci*, del 20 giugno 1905, senza soffermarsi specificamente sulla raccolta, ne segnala come caratteristica «una greccità rianimata di spiriti cristiani»¹²² ma, omettendo qualsivoglia discussione, passa subito a

¹¹⁹ *Ibid.*

¹²⁰ *Giovanni Pascoli poeta*, in «Civiltà Cattolica», 17 dicembre 1904, quad. 1308, a. LV, vol. IV. Non sarà ozioso osservare come vi sia una curiosa identità di vedute tra i rilievi di una delle voci più vigorosamente anticlericali, il Lodi de «La Tribuna», e le osservazioni dell'anonimo articolista della «Civiltà Cattolica».

¹²¹ Tra l'importante ed accresciuta terza edizione dei *Poemetti*, apparsa, presso Zanichelli, col titolo di *Primi poemetti* nell'ottobre del 1904, e il poemetto latino *Fanum Apollinis*, composto ed inviato ad Amsterdam quell'anno e tornato vincitore dal *Certamen Hoefftianum* l'anno successivo, troviamo, infatti, in una sommaria rassegna, l'odicina *Il primo cantore*, apparsa sulla «Riviera ligure» del gennaio 1905, e quella *Al corbezzolo*, composta sul finire di dicembre 1904 e pubblicata su «Il Marzocco» del 15 gennaio 1905; l'inno *Al dio Termine*, scritto all'inizio dello stesso mese e pubblicato sulla «Lettura» del gennaio 1905, e quello, ispirato ai fatti piomburghesi di inizio 1905, intitolato *Il pope*, pubblicato su «Il Marzocco» del 29 gennaio, fino al progetto poetico, confidato a Mario Novaro, direttore della succitata «Riviera Ligure», di un «*Erga kai Emerai* italico (le *Opere e i giorni*, cioè, d'un Esiodo moderno) che diventi, tutto raccolto poi, un vero libro popolare...»: G. Pascoli, *Alcune lettere inedite* (dirette a Mario Novaro), Imperia, Tip. Nante, 1934, p. 35.

¹²² F. Pastonchi, *Il successore di Carducci*, in «Corriere della Sera», 20 giugno 1905. Quest'attenzione all'ambito religioso, in particolare cristiano, aveva trovato un precedente sostenitore, per quanto dissenziente dall'articolista del «Corriere», in L. M. Bottazzi che, nell'«Avanti!» del 7 novembre 1904 evidenziava come «strano segno di originalità» lo spirito cristiano che pervadeva i *Poemi conviviali*, emblematicamente sancito dai due estremi che il Pascoli aveva posto alla raccolta iniziando con la morte, in *Solon*, per giungere alla pace de *La*

denunciare, echeggiando un biasimo comune tra gli avversatori dei *Poemi*, che «molti elementi non assimilati rimangono freddi ed inerti, irrigiditi dallo studio»¹²³, stilando così il verdetto inappellabile: «l'opera non vive a sé»¹²⁴. In risposta alle accuse del Pastonchi, pur volgendosi, nelle intenzioni e nella cronologia, a confutare la stroncatura apparsa su «La Tribuna» del settembre 1904, si può leggere, invece, lo scritto *Al Saraceno* che Arturo Avelardi dà alle stampe in appendice ad una sua lettura pubblica l'anno successivo¹²⁵. Avversando vibratamente la taccia di poesia sterile rivolta ai *Conviviali*, il critico giudica il fondarsi dell'ispirazione pascoliana su una conoscenza filologica della classicità il vero tratto peculiare di questa poesia, che in nessuna maniera si può ridurre al solo recupero archeologico. Comune ai *Conviviali*, ma pure alla poesia latina dei *Carmina*, è proprio quell'intento di donare nuova vita all'antico difeso dall'Avelardi come l'esito diretto dell'unione di arte poetica e filologia e icasticamente rappresentato dall'immagine pascoliana dei fiori nati sulle rovine antiche¹²⁶.

Il contributo che per ultimo, prima della conclusione di questa *preistoria critica*, si occupa della raccolta è l'articolata presentazione pubblicata su «Atene e Roma» nell'estate del 1906 da Luigi Siciliani¹²⁷. La sede in cui questa appare spiega l'approccio privilegiato dal critico, consentendoci, nel contempo, di assumere la sua lettura a punto fermo della prima fase del dibattito intorno ai *Conviviali*, in particolare per l'analisi della dicotomia antico-moderno che occupa la raccolta. «Il classicismo accademico è morto da un pezzo. Chi, leggendo il libro di Pascoli, pensa ad una rinascenza di esso, dà a dividere soltanto la crassitudine della sua mente»¹²⁸ è l'affermazione d'apertura, mentre il tono non dissimula un'animosità, alimentata dall'insistenza con cui s'era protratto un dibattito spesso condotto senza il sostegno di conoscenze adeguate. La posizione del Siciliani è solo in apparenza di rottura rispetto a quanti l'hanno preceduto: prendendo come assunto preliminare che «il poeta

buona novella, in un attraversamento del mondo greco che avviene, con formula icastica, «senza scuotere dai suoi calzari la polvere dell'umiltà e del dolore».

¹²³ *Ibidem*.

¹²⁴ *Ibid.*

¹²⁵ A. Avelardi, *Al Saraceno*, in Id., *Il ritorno di Odisseo: lettura tenuta nella Sala delle stanze Ulivieri in Montevarchi il 5 febbraio 1905*, Montevarchi, Tip. E. Pulini, 1905, p. 28.

¹²⁶ Immagine di coniazione pascoliana, è stata qualche decennio fa recuperata da Paolo Ferratini in un suo saggio: P. Ferratini, *I fiori sulle rovine. Pascoli e l'arte del commento*, Bologna, Il Mulino, 1990.

¹²⁷ L. Siciliani, *I Poemi Conviviali di Giovanni Pascoli*, in «Atene e Roma», Giugno-Luglio 1906, pp. 161-191, ristampato in Id., *Studi e saggi*, Milano, Quintieri, 1913.

¹²⁸ L. Siciliani, *I Poemi Conviviali di Giovanni Pascoli*, cit., p. 162.

può trarre la sua poesia dai miti e dalla vita antica, così come dalle cose presenti»¹²⁹, mentre avvalorata la tesi che con i *Conviviali* sia raggiunto un risultato per nulla inferiore alle *Myrica*, il critico specifica quello che è a suo avviso il tratto peculiare della raccolta, anche in relazione ad altre opere incentrate sulla classicità. Rivolto uno sguardo ad altri autori europei, il Siciliani asserisce che «mentre molti di questi poeti, pur procedendo dall'antico, o riproducono, talvolta freddamente, o innestano sul tronco antico una pianta nuova e diversa, tra molti dei *Poemi conviviali* del Pascoli e la poesia greca, per lo stile quasi sempre, per il pensiero il più delle volte, non v'è soluzione di continuità»¹³⁰, ed è proprio questa chiave di lettura che induce il Siciliani ad avversare l'interpretazione della raccolta come classicistica: «il poeta, pur derivando dagli antichi, non ricanta e non rifà; continua»¹³¹. Tolta a sostegno di questa tesi una serie di esempi dai *Carmina*, egli osserva che lo stesso avviene nei *Conviviali* dove «dieci versi dell'*Odissea* gli ispirano *Anticlo*, poesia stupenda per movimento e potenza di rappresentazione; due righe di Plinio gli ispirano *Sileno*, l'inno della scultura greca; un passo del *Fedone* gli ispira *La madre*, poesia altissima [...]; un racconto di Stobeo gli ispira *Solon*; una circostanza secondaria dell'*Iliade* la *Cetra di Achille*»¹³². Esaltando l'«unità e fusione perfetta nella varietà, come tra le onde del mare»¹³³ il Siciliani demolisce anche l'accusa di inintelligibilità, che era stata una delle più ricorrenti alla raccolta, perché «né oscurità si vuol cercare negli argomenti, i quali, è pur vero, non sono tolti da cose *in medio positae*, ma sono dal poeta così ben lumeggiati e spiegati da bisognare di raro commento»¹³⁴; si giunge così, prima di addentrarsi nella disamina più dettagliata, ad un bilancio che non può essere se non del tutto positivo: «splendore di immagini e nitidezza di rappresentazione, armonia e varietà grandissima negli endecasillabi fluenti come la più bella musica [...]; impeto

¹²⁹ Ivi, pp. 161-162. La valutazione prende le mosse, riportandolo, dal passaggio della prosa pascoliana del *Fanciullino* dove si afferma che «in verità la poesia è tal meraviglia, che se voi fate una vera poesia, ella sarà della stessa qualità che una vera poesia di quattromila anni sono».

¹³⁰ Ivi, p. 163.

¹³¹ *Ibidem*.

¹³² Ivi, p. 164. Se i giudizi possono apparire in certo qual modo superficiali o scontati, non così si può dire dell'approccio che emerge dalle note: qui ancora molto concisamente (in seguito, vedremo, con maggior sicurezza e ampiezza) il Siciliani si impegna a dare ragione delle fonti e degli antecedenti sottesi ai *Poemi* segnalando, per *Anticlo*, «argomento prediletto del poeta», il percorso attraverso il *Catullo calvos* e la versione «in esametri italiani nella *Flegrea* (5 aprile 1899)» fino al poema in endecasillabi; per *Sileno* «il germe» contenuto, anch'esso, nel *Catullo calvos* (*ibidem*).

¹³³ Ivi, p. 165. Perfezione che è ottenuta dalla maestria con cui è creato ed impiegato l'endecasillabo, ma anche dalla sapienza con cui «grecismi e modi di dire recenti si accordano e si seguono con armonia singolare» per cui è raggiunto il risultato che «non una parola [...] suoni dissueta od impropria, non un verso [...] discordi dagli altri» (*ibidem*).

¹³⁴ *Ibidem*.

di poesia in tutto; tale il contenuto di questi *Poemi*¹³⁵. La seconda parte dello scritto, destinata ad uno sguardo approfondito alla raccolta, risolve in apertura la questione del titolo di *Conviviali*, per cui sono accolte entrambe le ipotesi sin qui avanzate, seppur, in questa sede, la spiegazione debitrice delle tradizioni antiche si discosti parzialmente, chiamando a sostegno lo stesso Pascoli¹³⁶, dalla prima formulazione del Romagnoli, affermando che di *Conviviali* si tratta «perché in massima parte la loro materia è epica; e l'epica antica, ognun sa, nacque nei banchetti»¹³⁷. L'analisi, quindi, entra nel vivo, secondo l'intento dichiarato dal critico di soffermarsi su ciascun poema «notando le fonti e mostrando quello che il poeta ha saputo aggiungere»¹³⁸, con la puntualizzazione che non verrà esaminata la parte stilistica¹³⁹, e si configura in ciò come antecedente, nonché modello riconosciuto, del più esteso – e assai più citato – lavoro dello Zilliacus, di qualche anno posteriore¹⁴⁰. Sorvoliamo, per il momento, sull'aspetto più specificamente *crenologico*, per usare un termine pascoliano, e osserviamo i giudizi che il Siciliani esprime intorno a ciascun poema: di *Solon* si elogia il «divino afflato della poesia» che fa prendere vita e fa sì che si compongano in armonia quei passi di autori classici indicati come fonti, evidenziando, «oltre la greicità dello stile e del pensiero [...], la riproduzione esatta che il poeta ci ha dato della strofe saffica, pur aggiungendovi la rima»¹⁴¹. Del *Cieco di Chio*, una volta riconosciuta la dipendenza da due passi omerici, egli si limita a fornire una presentazione contenutistica¹⁴², e analogo trattamento riserva alla *Cetra di Achille* per cui, al di là del riassunto dell'argomento, segnala soltanto come qui il poeta non tragga

¹³⁵ *Ibid.* Una lettura entusiastica, quella del Siciliani, che ricerca l'aderenza al dato testuale e contenutistico, per quanto, poi, se ne discosti, esaltando effetti tutt'altro che oggettivi: «Achille nell'ultima notte di sua vita, Alessandro al limite ultimo della terra, Mecisteo inseguito da Ate, Scopas che scorge nei blocchi di marmo le statue, Myrrine che non trova la sua via nell'Ade, il muggio delle correnti sotterranee che percuotono Glauco il matricida nelle scabre rocce; e profumo di prati, canto d'alati, salsa musica di flutti, sono cose che leggerle scritte nei versi pieni, sonanti, numerosi, equivale a sentire e vedere. Tanto in questi poemi cantano le voci della natura e della verità!» (ivi, pp. 165-166).

¹³⁶ Si rimanda, infatti, alla «prefazione all'*Epos* dello stesso Pascoli», p. 31.

¹³⁷ L. Siciliani, *I Poemi Conviviali di Giovanni Pascoli*, cit., p. 166.

¹³⁸ *Ibidem.*

¹³⁹ «Nel presente studio non esamino minutamente la parte stilistica dei *Poemi conviviali*: un tale studio ha già egregiamente fatto Ettore Romagnoli», (ivi, p. 180 n. 1).

¹⁴⁰ «In un epilogo l'autore stesso dette le indicazioni di un certo numero di fonti antiche: altre sono state rivelate diligentemente da Luigi Siciliani in un articolo di rivista: ma finora del libro non è stato fatto un esame critico particolare» E. Zilliacus, *Pascoli e l'antico (Studio di letteratura comparata con aggiunte dei prof. L. Vischi e A. Gandiglio)*, trad. di U. Ortensi, Pratola Peligna, 1912, p. 9.

¹⁴¹ I rilievi si fanno quindi più scrupolosamente metrici: «gli endecasillabi sono qui accentuati sulla 1^a, 3^a, 5^a, 8^a e 10^a. (L'accentuazione usuale invece è quella della 4^a e 8^a). Il poeta non ha, trattandosi di canti di Saffo, usato la cesura dopo la tesi del 3° piede, osservata quasi sempre da Orazio» (L. Siciliani, *I Poemi Conviviali di Giovanni Pascoli*, cit., p. 168).

¹⁴² Presentazione pregevole per la prossimità ed aderenza testuale che mantiene, rimandando tanto al testo pascoliano quanto a quello greco, seppur, in un passaggio, proponga un'interpretazione difficilmente sostenibile quando afferma che il poeta «così povero le farà un dono, il maggiore che potrà. Partendo, lascerà quivi il dono fattogli dalla dea che lo rese cieco, *la serenità*» (ivi, p. 169, sottolineatura nostra).

«da Omero che lo spunto»¹⁴³, mentre più lungamente si sofferma sulle *Memnonidi*. Del poema rileva subito, citando l'intenzione pascoliana «di rifare un νόμος»¹⁴⁴, la particolare struttura strofica¹⁴⁵; poi, discussa l'origine della leggenda narrata, propone in conclusione la valutazione lusinghiera, ancorché non pienamente originale: «in questo poema così denso di erudizione è anche pienezza di poesia, e sono mirabilmente espressi l'esitazione e il dubbio dell'eroe avanti la battaglia e il sangue»¹⁴⁶. Il tono elogiativo echeggia anche nel successivo commento in margine ad *Anticlo* – e, più precisamente, alla sua ultima lassa – quando il Siciliani nota: «come è superbamente significata nella chiusa di questo poemetto, respirante la forza dell'*Iliade*, la sovrumana potenza della bellezza!»¹⁴⁷, confermando così come questa sia un'intonazione che non viene mai meno nel corso dell'analisi. A proposito della «splendida rapsodia in versi»¹⁴⁸ de *Il sonno d'Odisseo*, infatti, egli commenta che «è tutto intessuto di ricordi omerici, ma così felicemente collegati e così perfettamente espressi da stupire il lettore»¹⁴⁹ mentre, con la «meravigliosa piccola odissea» de *L'ultimo viaggio*, indicata da principio come «l'ultimo canto della poesia epica antica, il canto epico della morte dell'epos», l'approvazione giunge a sfiorare l'entusiasmo, con un plauso che interessa tutti i livelli: dal contenuto, «così profondo [...] da potersi paragonare alle più grandi poesie dei pessimisti del secolo XIX»¹⁵⁰, allo stile, dove risaltano «la semplicità e la nativa schiettezza che formano uno dei pregi più grandi dell'epica greca»¹⁵¹, e dove «immagini e epiteti antichi sono qui come al loro posto naturale e accrescono pregio e vaghezza, perché armonicamente confusi nel significato della poesia nuova»¹⁵². Nel caso de *Il poeta degli iloti*, «dove il Pascoli pur

¹⁴³ Ivi, p. 170.

¹⁴⁴ Ivi, p. 171. Dove il Siciliani si rifà alle parole del romagnolo, nelle poche righe che accompagnavano la prima pubblicazione de *Le Memnonidi*, su «Atene e Roma» del marzo 1904.

¹⁴⁵ Non si può non dare atto al critico d'aver riconosciuto, almeno nella sostanza, e nonostante il tono dubitativo, quello che poteva essere il modello soggiacente, come afferma nella nota: «Se non m'inganno, l'aggruppamento seguito dal Pascoli è quello proposto dal Westphal (secondo Polluce) per i nomi di Terpandro: ἀρχά, μεταρχά, κατατροπά, ὀμφαλός, μετακατατροπά, σφραίς, ἐπίλογος» (ivi, p. 171 n 1).

¹⁴⁶ Ivi, pp. 172-173. Sebbene non dichiarandolo, il Siciliani fa suo un passaggio della nota pascoliana apparsa in calce al testo del poema, nella sua prima pubblicazione in rivista, quando il poeta afferma, a proposito del suo νόμος, che «vuol esprimere l'esitazione e il dubbio dell'eroe avanti la battaglia e il sangue, e la preferenza che egli dà in cuor suo alla vita forte sì, ma innocua e utile [...]», in «Atene e Roma», a. VII, n. 63, marzo 1904, pp. 67-68.

¹⁴⁷ L. Siciliani, *I Poemi Conviviali di Giovanni Pascoli*, cit., p. 174.

¹⁴⁸ «[...] rapsodia a cui il poeta sa dare un senso tutto affatto nuovo e moderno», (*ibidem*).

¹⁴⁹ *Ibid.*

¹⁵⁰ Ivi, p. 176.

¹⁵¹ *Ibidem*.

¹⁵² *Ibid.*

mette tanto di suo»¹⁵³ nonostante si mostri «versatissimo nella questione esiodea»¹⁵⁴, il critico coglie l'occasione per rimarcare il fondamento peculiare dell'ispirazione del romagnolo, che «anche dalla filologia più arida [...] sa trarre la scintilla lucente»¹⁵⁵, in questo caso specifico ancor più significativa visto che il dato di partenza non pertiene punto all'ambito lirico¹⁵⁶: ma l'esito cui si perviene è una «poesia tale da ricondurre sulla buona strada anche qualche critico di letteratura greca che l'esaminasse attentamente»¹⁵⁷. Sui *Poemi di Ate*, notato il tratto comune dell'*incipit*¹⁵⁸, si succedono le osservazioni inizialmente alquanto puntuali per *Ate*, il primo dei tre, «poema bellissimo per la straordinaria potenza di rappresentazione»¹⁵⁹, e *L'Etèra*, «poemetto stupendo per potenza di evocazione della vita antica nella prima parte e di immaginazione nella seconda»¹⁶⁰, quindi più diffuse ed appassionate per *La madre* per cui, dopo l'esibizione delle fonti platoniche, si esclama: «meravigliosa poesia questo eternare che il Pascoli fa dell'amore di madre!»¹⁶¹, e si rileva come siano «tutti gli elementi fantastici [...] armonicamente congiunti a questa idealità»¹⁶². *Sileno*, introdotto da valutazioni positive e non troppo impegnative (quali «la trama è semplicissima, l'arte inarrivabile»¹⁶³), è quindi valorizzato per il fatto che in esso il romagnolo «significa poeticamente un concetto espresso nel *Fanciullino*, che cioè il vero artista è colui che palesa quello che in noi era, ma nascosto: poeta più che chi inventa, è chi scopre»¹⁶⁴. Discostandosi dal semplice riconoscimento della fonte apuleiana, per *Psyche* il Siciliani evidenzia dapprima che il poema «d'una favola ha tutto l'incanto e la soavità e, nello stesso tempo, racchiude un pensiero profondo»¹⁶⁵, e giunge poi a sottolineare come, in rapporto ad altre letture del mito classico, quella pascoliana ricerchi una «significazione profonda», facendosi «il canto dell'amore e della morte, il canto

¹⁵³ Osserva, infatti, come «la disputa sulla rondine e l'usignolo [...] sia come la firma dell'autore in certi quadri», (ivi, p. 178).

¹⁵⁴ *Ibidem*.

¹⁵⁵ *Ibid.*

¹⁵⁶ I due elementi sono «la controversia se la *Teogonia* e le *Opere e i giorni* siano di un solo» e la «notizia che Esiodo nella fanciullezza fu pastore» (*ibid.*).

¹⁵⁷ *Ibidem*.

¹⁵⁸ In nota infatti il Siciliani rileva che «cominciano tutti con queste parole: *O quale*, come le narrazioni del *Catalogo delle donne* di incerto autore», (ivi, p. 179).

¹⁵⁹ *Ibidem*.

¹⁶⁰ Ivi, p. 180.

¹⁶¹ Ivi, p. 181.

¹⁶² E ancora, con enfasi desueta, il rilievo: «con quanto accorgimento il poeta nomina qui Glauco l'uccisore, ma non l'uccisa che perdona!», rimandando al capoverso successivo l'affermazione: «chi perdona è LA MADRE» (*ibidem*, maiuscolo dell'autore).

¹⁶³ Ivi, p. 182. Nel segno sempre di una puntuale approvazione: «il poeta v'accoglie in un magnifico museo il fiore della scultura greca», e «con due versi scopre una statua» (*ibidem*).

¹⁶⁴ *Ibidem*.

¹⁶⁵ *Ibid.*

alato del dolore delle nostre anime»¹⁶⁶. Limitando l'indugio su fonti e citazioni testuali, de *La civetta* loda che «di rado opera poetica fu più perfetta nell'esecuzione dei particolari e dello sfondo, in relazione alle figure del quadro»¹⁶⁷, quindi il critico passa a *I vecchi di Ceo*, dimostrando di avere sotto gli occhi la *princeps* dei *Conviviali* e non, come ci si sarebbe potuto aspettare, l'edizione del 1905¹⁶⁸. Del poema si indicano le coordinate dell'ispirazione nell'opera di Bacchilide, quindi il giudizio si inserisce in una ripartizione singolare e quantomeno opinabile della raccolta, quando si rileva che «con questo canto dell'immortalità della vita e della gloria chiuse nella rievocazione di quella bellezza fisica che i greci pregiarono altamente, terminano i poemi di argomento classico»¹⁶⁹. Posti per ultimi, come si può comprendere, *Tiberio e La buona novella*, *Alexandros* e *Gog e Magog* sono, invece, agli occhi del Siciliani, rappresentazione di una «eco del mondo classico nel medio evo», in una lettura che, se valorizza utilmente taluni aspetti, d'altro canto lascia interdetti. Con *Alexandros* si riconosce la conquista di «significazioni di poesia filosofica: la vanità dell'aver superato ogni ostacolo, il doversi rimanere, l'aver finito», ma riconducendo tutto ciò ad una prospettiva medievaleggiante che stride con la precisione cui, sino ad ora, era stata informata l'analisi¹⁷⁰. Invertendo la successione d'autore, quindi, si trascorre alla leggenda di *Gog e Magog* che, dalla medesima prospettiva inaugurata con il testo precedente ed ancorandosi alle narrazioni medievali dell'epopea di Alessandro Magno, viene presentata dubitosamente – «strano significato ha questa poesia, quasi in sul finire del libro»¹⁷¹ – nel segno di un'interrogazione che, pur senza giungere ad una risposta univoca, avanza una proposta sul «simbolo» ch'essa reca, ossia «che le porte d'occidente sono aperte e che dall'oriente, come la luce, così potranno venire le tenebre, e seguirà la lotta eterna nel mondo»¹⁷². L'ordine in cui il Siciliani ha disposto i poemi restanti della raccolta gli rende agevole dimostrare che la soluzione del progressivo allontanamento dalla classicità è l'avvento del cristianesimo:

¹⁶⁶ Interessante anche il giudizio sulla figura di Pan: «il dio Silvestre dell'inno omerico e di Orazio, che in Apuleio appena compare, e qui si confonde con l'impassibile e infinita serenità della natura, diventa l'universo» (ivi, p. 183).

¹⁶⁷ Arrivando a proporre il poema «per argomento a un pittore», ma rilevando anche come esso sia pervaso dalla «serenità del filosofo che al tramonto di un giorno, dopo i ragionamenti divini, si diparte tranquillo dalla vita, mentre all'intorno è vocìo di fanciulli e canto d'alati», (*ibidem*).

¹⁶⁸ Il poema *I gemelli* appare, com'è noto, nella seconda edizione, ma, nonostante l'articolo in questione appaia sul numero di «Atene e Roma» del giugno-luglio 1906, non ve n'è menzione.

¹⁶⁹ Ivi, p. 185.

¹⁷⁰ Alessandro sarà pure «l'eroe che dominò con la sua fantasia i popoli medievali», ma, circostanziando le vicende, appare francamente sovrabbondante il riferimento del Siciliani alla conquista della luna tentata «con quattro grifoni legati ad un cesto sul cui capo sospende brani di carne» (ivi, p. 186).

¹⁷¹ Ivi, p. 188.

¹⁷² *Ibidem*. Anche se, in nota, si aggiunge un'ulteriore possibilità, sempre in forma di domanda, chiedendosi: «o non piuttosto egli ha voluto significare il trionfo degli ingannati o degli oppressi?» (*ibid.*, n. 1).

Tiberio, liberato dalla posizione costretta tra *Alexandros* e *Gog e Magog*, si presta a ricevere evidenza nuova dall'essere presentato come «episodio d'infanzia dell'imperatore sotto cui Cristo fu crocifisso»¹⁷³, pur non essendo oggetto di particolari lodi al di là della constatazione che «le terzine, piene di potenza descrittiva, sono crudeli e agitate»¹⁷⁴. Così anche *La buona novella*, a dispetto della posizione rilevata in chiusura di raccolta non viene indagata dettagliatamente, salvo evidenziare «come in questo poemetto [...] il Pascoli abbia voluto mostrare quello che egli pensa essere stata l'eccellenza del cristianesimo sul paganesimo. La qual differenza egli riduce ad una sola espressione: PAX»¹⁷⁵. Al termine della lunga analisi, i *Poemi conviviali* appaiono come «un organismo solidamente concepito»¹⁷⁶, rappresentati da «nuovi fiori e nuovi frutti del grande albero secolare e inconcusso»¹⁷⁷; in essi si uniscono «splendore formale» a «profondità di significazione ed efficacia di vita» in una sintesi diretta a dare un senso e uno spessore nuovo a quel classicismo nel cui segno il Siciliano aveva aperto il suo intervento e sul quale torna in chiusura per rivendicarne l'importanza¹⁷⁸. In questa raccolta Pascoli riesce a conquistare «un'arte così fine, così avveduta, così vigile, quale appena riuscirono ad ottenere quelli che ne fecero l'unico scopo della poesia, i grandi alessandrini»; e, risultato ulteriore, riesce altresì ad unirla «ad una potenza di fantasmi, ad una forza di evocazione, ad una sincerità di sentimento quale di rado è dato a mente umana di spiegare»¹⁷⁹.

2. Storia della critica

2.1 La prima fase

Gli interventi che abbiamo accolti sin qui, talvolta con una dovizia che potrà essere apparsa eccessiva, ricevono una rilevanza e un significato peculiari anche dal fatto, per quanto contingente, d'essere stati pubblicati prima della comparsa nel dibattito critico di Benedetto Croce. All'interno delle storie della critica pascoliana vige una pressoché totale identità di vedute in merito al peso dell'intervento del filosofo abruzzese, identificato concordemente

¹⁷³ *Ibid.*

¹⁷⁴ «Come il futuro imperatore cercato dal vento e dalla fiamma», (*ibid.*).

¹⁷⁵ *Ivi*, p. 189.

¹⁷⁶ *Ivi*, p. 190.

¹⁷⁷ *Ibidem.*

¹⁷⁸ «Da quanti anni non si leggono in Italia i classici greci e latini? Pure dai più si è pensato che il classicismo non fosse altro che una miniera da cui si potessero trarre oro e gemme a man salva. [...] Niuno cercava di domandare all'arte antica il segreto della sua grandezza, per potere con nuove forme e nuove idee, creare altre grandi bellezze» (*ivi*, p. 190).

¹⁷⁹ *Ivi*, p. 191.

come l'inizio della critica vera e propria¹⁸⁰. Gli scritti del Croce che, apparsi su «La Critica» nel corso del 1907 e nel 1919, verranno poi raccolti nel volume *Giovanni Pascoli, studio critico*¹⁸¹. L'importanza del suo primo contributo pascoliano è tale che, pur concepito come parte del più ampio progetto di *Note sulla letteratura italiana nella seconda metà del XIX secolo*, inaugurato dal saggio su Carducci, si impose subito all'attenzione, generando reazioni accese, e conquistando rapidamente una fama e una celebrità tali da sostenerne un'esistenza indipendente rispetto alla rivista, come testimonia l'inclusione nel saggio eponimo, per i tipi di Laterza, di una serie di contributi distanziati nel tempo, ulteriore riprova di un interesse che, senza sostanziali ritrattazioni o innovazioni decisive, procede ben oltre il torno d'anni in cui il Croce comincia la serie dei suoi interventi su Pascoli. Del saggio d'apertura, *Giovanni Pascoli*, è stato giustamente evidenziato, in primo luogo, il giudizio censorio e di condanna espresso dal Croce nei confronti dell'arte pascoliana in tutte le sue declinazioni. L'oggetto dello *studio critico*, per la verità, se si guarda soprattutto alla maggior parte delle citazioni, appare riducibile all'ambito delle *Myrica*, il quale, va detto, è comunque l'unico che riesca a

¹⁸⁰ Per definire alcune coordinate, ricordiamo lo Scalia che ne parla come dello «spartiacque tra l'interesse documentario o zelante o giornalistico verso il Pascoli e l'indagine critica, affrontata non solo con chiarezza di idee e con imparzialità sentimentale, ma con nuovi principî di metodo» (G. Scalia, *Paragrafi di una storia della critica pascoliana*, cit., p. 1829), nella certezza che «una sicura promozione di interesse scientifico e critico» sul poeta romagnolo dipenda proprio dallo studio iniziale apparso su «La Critica». Così secondo Frolidi lo scritto crociano è un «lavoro fondamentale» per l'ambizione di affrontare «nella sua complessità il problema critico del Pascoli» (R. Frolidi, *I poemi conviviali di Giovanni Pascoli*, cit., p. 21, che comunque osserva: «saggio tormentato dove il Croce per vario cammino si sforza di giungere al Pascoli senza tuttavia che il suo animo sembri soddisfatto di riposare in accordo con l'anima poetica pascoliana»); così Mazzamuto, nel suo profilo, pur ammettendo come «appaia ancora lontana da una convincente prospettiva storica dei problemi» (P. Mazzamuto, *Pascoli*, cit., p. 20)¹⁸⁰, riconosce che «la vera critica pascoliana, quella condotta secondo una coerente metodologia e sorretta da valide condizioni di gusto, ha inizio vivente il poeta, [...] con Benedetto Croce»¹⁸⁰. Il Piromalli, nella sua ampia trattazione dei *problemi della critica pascoliana*, insiste meno sulla portata rivoluzionaria del «benefico» scritto crociano (A. Piromalli, *La poesia di Giovanni Pascoli*, cit., pp. 168-169), ma evidenzia come questo nasca «dalla necessità di chiarire i termini della discussione intorno all'arte del Pascoli, poeta che per i suoi pseudo problemi generava nei lettori avveduti una notevole perplessità». Proprio su questa perplessità si sofferma inizialmente Antonielli nell'analisi del saggio ch'è giudicato porre «i termini d'ogni ulteriore discorso critico sul Pascoli» (S. Antonielli, *Giovanni Pascoli*, in *Classici italiani nella storia della critica*, a c. di W. Binni, Firenze, La Nuova Italia, 1955, II, p. 627), osservando come il filosofo omaggi il poeta di «un'insolita titubanza, di una cautela» che, mentre finisce per rivelarsi «puro espediente di raffinata letteratura critica, un gioco fatto non senza compiacimento», nel contempo mostra «un Croce non in atto di dettarci i risultati, definitivi, della sua indagine, ma nel processo di elaborazione di questi risultati».

¹⁸¹ B. Croce, *Note sulla letteratura italiana nella seconda metà del secolo XIX, XXII. Giovanni Pascoli*, I, II, III, in «La Critica», Anno V, fasc. I, 20 gennaio 1907, pp. 1-31; IV, V, VI, in «La Critica», A. V, fasc. II, 20 marzo 1907, pp. 89-109, cui segue, in una sorta di risposta alle critiche: Id., *Intorno alla critica della letteratura italiana contemporanea e alla poesia di Giovanni Pascoli*, in «La Critica», A. V, fasc. IV, 20 luglio 1907, pp. 257-276. I due interventi compaiono riuniti in Id., *La letteratura della nuova Italia, Saggi critici*, vol. IV, Bari, Laterza, 1915, pp. 179-221. Segue: Id., *Postille. Rileggendo il Pascoli: Le impressioni del rileggere. Le ragioni della fortuna del Pascoli*, in «La Critica», A. XVII, fasc. V, 20 settembre 1919, pp. 320-328, accolto, con il titolo *Ancora sulla poesia del Pascoli*, insieme agli scritti precedenti – il primo dei quali intitolato semplicemente *Giovanni Pascoli* – nel volume da cui citiamo: Id., *Giovanni Pascoli, studio critico*, Bari, Laterza, 1920.

strappare un qualche, molto circostanziato, giudizio favorevole da parte del critico, soprattutto in ragione della blanda approvazione da questi riservata al frammentismo e alla componente idillica della prima raccolta¹⁸². Tuttavia, ed è questo l'aspetto più rilevante ai nostri fini, Croce, nel suo primo intervento, si occupa distesamente anche della raccolta del 1904, certo pervenendo a conclusioni affatto distanti dalla più parte di quelle sinora incontrate. L'approccio ai *Conviviali* è per la verità funzionale al completamento dell'indagine iniziata con le *Myricae*, e allo scopo di verificare se una certa assenza di difetti ravvisata nella prima raccolta sia imputabile alla forma breve o si ottenga «anche e meglio per altra via, lavorando in grande, componendosi un gran corpo»¹⁸³. Le battute iniziali sembrano condurre in una direzione conciliante, mentre il filosofo rileva come nei *Conviviali* «a tutta prima, sorprende un'aria di compostezza, una facilità ed egualità d'intonazione, onde par di avere innanzi un'altra persona, o tale che si è sviluppata così improvvisamente e magnificamente che non lascia riconoscere l'antica»¹⁸⁴. Si cerca di spiegare l'impressione insolitamente positiva notando che «il Pascoli, oltre che poeta, è anche umanista»¹⁸⁵, e, si badi, non a titolo di apprezzamento, come si evince dal seguito: «non è un pensatore, e nemmeno propriamente quello che si dice un dotto, perché la sua solida cultura letteraria non è orientata verso la ricerca scientifica o storica, ma verso il godimento del gusto e la riproduzione della fantasia»¹⁸⁶. Questa sorta di presentazione dell'autore viene quindi stringendosi sulle sue competenze significative ai fini della realizzazione dei *Conviviali*: da una parte si segnala il fatto che «ha compilato antologie di poesia latina, e postovi introduzioni critiche, nelle quali si trovano brani e pagine descrittive, – gli aedi, Achille morente, l'agone tra Omero ed

¹⁸² Non è questa, si capisce, la sede per discutere l'analisi crociana delle *Myricae*: ci limitiamo a riportare quelle affermazioni che giustificheranno, soprattutto nel prodursi della tradizione critica successiva, l'idea di un giudizio meno *tranchant* del filosofo nei confronti della prima raccolta, oltre che per fornire un preliminare termine di confronto cui rapportare le valutazioni formulate nel prosieguo del suo saggio, assai più pertinenti alla nostra prospettiva, alle quali addiverremo rapidamente. Nelle pagine crociane, così, troviamo scusate le onomatopее, in margine all'analisi di *Dialogo*, altrove aspramente biasimate, perché «nelle prime *Myricae* [...] il Pascoli mantiene un'intonazione bassa e pacata; nota l'impressione immediata della cosa» (B. Croce, *Giovanni Pascoli, studio critico*, cit., p. 26), ed anche «i versi gnomici delle *Myricae* sono, nella loro tenuità, incensurabili» (ivi, p. 27), arrivando quasi a qualificare, seppur sempre limitatamente alle prime *Myricae* – opposte ad altri casi dove «lavorando in grande» non può dimostrarsi libero di quei difetti da cui qui si distacca «perché si appaga del piccolo» (ivi, p. 35) –, il romagnolo «poeta armonico e compiuto» quando si riconosca «che il meglio dell'arte del Pascoli è nella sua riduzione a frammenti» (ivi, p. 28). Ma sul Croce critico di Pascoli cfr. la bibliografia riportata alla nota 180, e inoltre: A. Prete, *La critica e Pascoli*, cit., p. 27; C. Colicchi, *Giovanni Pascoli (Introduzione e guida allo studio dell'opera pascoliana con una presentazione del Decadentismo)*, Firenze, Le Monnier, 1970 e 1982², pp. 159-160.

¹⁸³ B. Croce, *Giovanni Pascoli, studio critico*, cit., p. 35.

¹⁸⁴ *Ibidem*.

¹⁸⁵ *Ibid.*

¹⁸⁶ Riconoscimento che approda comunque all'affermazione: «Perciò ha qualcosa di antiquato rispetto al modo moderno della filologia; e, insieme, qualcosa di raro e di sorprendente» (ivi, p. 36).

Esiodo, Solone vecchio che vuol imparare un canto di Saffo e morire, ecc. – che ricompaiono nei *Poemi conviviali*¹⁸⁷, dall'altra si osserva (con ovvia ripresa di spunti della critica precedente) che in questa raccolta il Pascoli «sposa la sua ispirazione poetica alle forme della poesia greca, nella cui riproduzione ha acquistato pratica meravigliosa»¹⁸⁸, precisando che, se la lingua che il poeta sembra parlare è «greco con parole italiane, ma con tutte le inflessioni, i giri, i sottintesi di chi si è a lungo nutrito di poesia greca»¹⁸⁹, così «il libro è un trionfo della virtù assimilatrice, un capolavoro di cultura umanistica»¹⁹⁰, presentandosi con «un aspetto meno agitato e dissonante»¹⁹¹. Siamo così giunti alle soglie dei *Conviviali* e, al di là di questi rilievi, nel complesso apparentemente benevoli, il giudizio più puntuale e critico non si è ancora manifestato, mentre mancano anche le repliche alle recensioni precedenti. Ma nel prosieguo del saggio, avviandosi a un esame più ravvicinato con l'affermazione programmatica che «si può scegliere qualsiasi dei suoi poemi, giacché il loro valore press'a poco si equivale»¹⁹² –, il Croce ammonisce a «non lasciarsi ingannare dalle apparenze»¹⁹³ quanti non avvertono diversità di sorta nel passaggio «dalla lettura dell'*Odissea* a quella dei *Poemi conviviali*»¹⁹⁴, e, rincarando la dose asserisce che «Pascoli è Pascoli e non Omero: è, anzi, la sua quanto di più dissimile si possa pensare dalla poesia omerica»¹⁹⁵.

Anticlo è il primo dei *Conviviali* ad esser preso in considerazione: identificata l'origine dell'argomento in «due versi e mezzo dell'*Odissea*»¹⁹⁶, il Croce osserva che «le due prime parti del poemetto sono quasi ripetizioni l'una dell'altra», e sintetizza la sua impressione nell'incisiva immagine di «un granellino di poesia [...] diluito in molta acqua»¹⁹⁷, quindi, ancorando l'analisi ad alcuni versi e portandosi sul versante stilistico, eccepisce che «non solo

¹⁸⁷ *Ibidem*. Il Croce presenta, in nota, a corredo dell'osservazione, un brano tratto dalla prefazione ad *Epos* affiancato ad un gruppo di versi tolti da *Il cieco di Chio*.

¹⁸⁸ *Ivi*, p. 37.

¹⁸⁹ L'assunto viene dopo aver sostenuto che «nei poemetti presentati alle gare olandesi parla latino, e in latino dà i primi abbozzi o le varianti del *Ciocco*, dei *Due fanciulli* e di altre sue composizioni italiane» (*ibidem*).

¹⁹⁰ *Ibidem*.

¹⁹¹ *Ibid.*

¹⁹² *Ivi*, p. 38.

¹⁹³ *Ivi*, p. 37.

¹⁹⁴ *Ibid.* Croce sta qui facendo diretto riferimento all'articolo del Romagnoli (cfr. *supra*, pp. 17 e segg.) dove si affermava: «concezioni generali, figure, immagini, similitudini, fraseologia, tutto è nell'opera sua di gusto squisitamente ellenico; e passando dal testo dell'*Odissea* ai *Poemi conviviali*, quasi non ci accorgiamo del distacco» (E. Romagnoli, «*Poemi conviviali*» di Giovanni Pascoli, in «Nuova Antologia», 16 settembre 1904, p. 288).

¹⁹⁵ «Questa [la poesia omerica] così ingenuamente umana, quella [la poesia pascoliana] così sapiente nella sua umanità, così sorpresa e stupita della sua ingenuità che sta a guardarla e a riguardarla in viso, e ad ammirarla; e non le par vera!» (B. Croce, *Giovanni Pascoli, studio critico*, cit., pp. 37-38).

¹⁹⁶ *Ivi*, p. 38.

¹⁹⁷ *Ibidem*.

la narrazione è così girata e rigirata (direi che il poeta non procede oltre, ma vi si culla dentro): è anche infiorata di non poche preziosità¹⁹⁸, deplorando da subito «la consueta ipersensibilità del Pascoli per le impressioni minute e piccine»¹⁹⁹. Dopo aver insistito sul tratto dominante di finezza e preziosità del poema, arriva infine a fissarne il senso, poco convincentemente, magari, ma privilegiando l'implicazione polemica, nell'asserzione apodittica: «è un epigramma sulla bellezza di Elena»²⁰⁰. A *La cetra d'Achille* il filosofo dedica un cenno assai frettoloso, e si limita a segnalare due aspetti del poemetto: l'esagerata presenza di descrizioni²⁰¹, per cui «la decorazione soffoca la situazione»²⁰², e – con un procedimento frequente in Croce – i limiti, comunque nel segno dell'eccesso, che caratterizzano la poesia: da una parte il «barbaglio nell'occhio di particolari troppo minuti»²⁰³, dall'altro «la romba nell'orecchio di versi che suonano quasi musica, se anche non creano l'immagine»²⁰⁴. Inaspettatamente pochi accenni sono riservati anche all'*Ultimo viaggio*, per cui, se «si ricordano squisitezze moltissime di particolari», d'altra parte si rimarca che «Ulisse, così nitido nell'*Odissea*, è diventato una figura evanescente»²⁰⁵. La rassegna continua attraverso notazioni perlopiù molto circoscritte e puntuali, ed anche le citazioni testuali si fanno assai rarefatte: per i *Poemi di Ate* si osserva solo che nel poema eponimo «la descrizione dell'omicida inseguito da Ate è l'amplificazione di una sensazione»²⁰⁶, de *Le Memnonidi*, invece, si dice ch'è «una lunga allocuzione lambiccata dell'Aurora ad Achille»²⁰⁷, precisando poi meglio la valutazione, già di per sé eloquente, con l'osservazione che la variazione del metro risulta troppo artificiosa ed abile²⁰⁸, mentre il poeta «intesse immagini degne di un poeta decadente e non della dea Aurora»²⁰⁹. Per il *Sogno di Odisseo*

¹⁹⁸ *Ibid.*

¹⁹⁹ Ivi, p. 39.

²⁰⁰ Ivi, p. 40. La conclusione lascia interdetti, da una parte perché vi perviene dopo l'osservazione che «il Pascoli ha composto un poemetto senz'essere fortemente posseduto da un sentimento determinato» (*ibidem*) – assunto facilmente impugnabile qualora si prenda in esame, come non fa il Croce, la vicenda compositiva che interessa il tema di *Anticipo* dal *Catullo calvos* alla redazione esametrica di «Flegrea» –, dall'altro perché, seppur è innegabile che l'ultima lassa sia imperniata sulla figura di Elena, non è a lei certo riducibile l'intero poema, senza entrare nel merito delle numerose interpretazioni che possono darsi della figura femminile.

²⁰¹ «Il canto dell'ultima notte dell'eroe [...] si risolve in una sequela di descrizioni», (*ibidem*).

²⁰² *Ibid.*

²⁰³ *Ibid.*

²⁰⁴ Ivi, p. 41.

²⁰⁵ *Ibidem*.

²⁰⁶ *Ibid.*

²⁰⁷ *Ibid.*

²⁰⁸ «Comincia con un'antitesi [...], continua variando artificiosamente di metro, con troppo abile progressione», (ivi, pp. 41-42); ma il critico non va oltre la deplorazione, senza cercare in alcun modo di approfondire o decifrare la *ratio* della struttura metrica.

²⁰⁹ Ivi, p. 42.

l'appunto polemico è concentrato sul ritornello: indicato come onnipresente²¹⁰, si rileva che la sua funzione, tanto nei componimenti rimati che in quelli in versi sciolti, è di «dare un'unità estrinseca a ciò che altrimenti si disgregherebbe perché privo di vera complessità e di unità intima»²¹¹. Ennesima dimostrazione di una lettura che non vuole indulgere ad alcun elogio è il giudizio proposto dal Croce per *Alexandros*, l'ultimo dei *Poemi* presi in considerazione, in cui, nelle attese, «dovrebbe essere svolto il concetto leopardiano che, conosciuto, il mondo non cresce anzi si scema»²¹², come rimpiangeva il recanatese nella *Canzone ad Angelo Mai* ripercorrendo l'impresa di Colombo²¹³: invece «Alessandro, giunto al confine della terra, non suggerisce al poeta se non argutezze di pensieri e fragori di immagini, con alternativa di estrema determinatezza ed estrema indeterminatezza»²¹⁴. Terminando la lettura di *Alexandros* Croce non muta l'angolazione da cui ha guardato ai *Conviviali* quando rileva, citando i versi conclusivi del poema, quasi ad elevarli a metonimia dell'intera raccolta, che anche qui «possono insieme vedersi il pennello di un gran pittore e un pennellino più delicato che si tinge in qualcosa che è simile al belletto»²¹⁵. In calce a quest'analisi è quindi stilato il giudizio ultimo, con quell'accento d'irrefutabilità ch'è tanto peculiare della prosa crociana, per cui il libro dei *Poemi conviviali*, «difettivo, e pure ricco di fascino», è ritenuto responsabile di indurre quell'«ansia che suscitano le opere anteriori del Pascoli» a causa, principalmente, dell'ipertrofica attenzione al dettaglio: «i particolari sono sentiti, troppo sentiti, troppo accarezzati e la sintesi è deficiente»²¹⁶. Diretta conseguenza è il riconoscimento di qualità ascritte esclusivamente a *disiecta membra* della produzione pascoliana, ribadito anche per il libro dei *Conviviali* dove appunto «la bellezza è dei frammenti, e dal libro se ne raccolgono tanti e tanti, che sorge l'impressione della ricchezza e della grandezza»²¹⁷. Esaurita l'analisi specificamente dedicata ai *Poemi*, anche altrove nel saggio compaiono tuttavia osservazioni che li riguardano. Così, al termine della prima parte dello studio, Croce, accennando una sorta

²¹⁰ Sul quale non si risparmia il sarcasmo: «in versi sciolti [*il ritornello*]: tanto le forme metriche non sono qualcosa di superficiale, e non si può sperar di coglierne il valore tenendosi alla superficie. E di ritornelli chi abbia orecchio fine ne trova in tutte le pagine di questi poemi, che si perdono spesso in una vaga musicalità verbale» (*ibidem*).

²¹¹ *Ibid.*

²¹² *Ibid.*

²¹³ G. Leopardi, *Canzone ad Angelo Mai*, vv. 76-90.

²¹⁴ B. Croce, *Giovanni Pascoli, studio critico*, cit., p. 42.

²¹⁵ *Ivi*, p. 43.

²¹⁶ *Ibidem*.

²¹⁷ A quel frammentismo ch'è sola peculiarità degna di qualche lode in Pascoli il Croce avvicina il «poema ellenico» della *Laus Vitae* di D'Annunzio, «libro di un altro poeta frammentario per indole, benché diversamente frammentario: di un sensuale che non può mai dominare il dramma umano, il quale invece dal Pascoli è sentito bensì, ma solo in guizzi e rapidi bagliori» (*ivi*, p. 44).

di bilancio parziale dell'arte pascoliana, osserva che «se negli ultimi volumi crescono i suoi difetti, crescono anche i suoi pregi»²¹⁸, in un progresso parallelo dove «il seme dell'affettazione è svolto in pianta rigogliosa», ma dove «anche la virtù immaginativa ed espressiva del Pascoli ha avuto il suo rigoglio»²¹⁹. Nella seconda parte si cerca poi di ripartire la produzione poetica pascoliana «secondo i motivi d'arte» divisi in «spontanei» ed «artificiosi»²²⁰, e da subito si connota «l'ideale del Pascoli» come «antiromantico» ed «idillico»²²¹, specificandone il tenore come «idillio doloroso» o «georgica tragica»²²². «Il sentimento idillico è costante in tutta l'opera letteraria del Pascoli»²²³, osserva il filosofo abruzzese, ed ha un suo repertorio di immagini consuete: «non fanno eccezione i *Poemi conviviali*, il cui contenuto sono la natura, la morte, la bontà, la pietà, l'umiltà, la poesia; e la poesia e la morte più di ogni altra cosa: i pensieri tristi e delicati, che risuonano sulle labbra dei personaggi del mito, della leggenda e della storia ellenica»²²⁴. Proprio la tutt'altro che scarsa frequenza di questi temi nell'insieme della produzione pascoliana consente al critico di compiere un passo ulteriore sanzionando «la medesimezza dell'ispirazione nei *Poemi conviviali*, e nelle *Myricae* e *Poemetti*»²²⁵, con conseguente modifica del «Pascoli ellenico» in «elleno-cristiano»²²⁶, fino a concludere, da una parte, che quella del romagnolo non è un'opera entro cui siano distinguibili proficuamente «filoni diversi di pensieri, correnti diverse di sentimento»²²⁷, dall'altra che l'autore stesso si presenta come «uno strano miscuglio di spontaneità e d'artificio: un grande-piccolo poeta, o, se piace meglio, un piccolo-grande poeta»²²⁸, nel quale «anni dopo le prime *Myricae*, sono sorti motivi poetici felicissimi, anzi più ricchi forse e più profondi dei suoi primi», che tuttavia «non vengono padroneggiati e

²¹⁸ «Il cammino percorso dalle piccole *Myricae* ai *Canti di Castelvecchio* e ai *Poemi conviviali* è considerevole» (ivi, p. 46).

²¹⁹ *Ibidem*.

²²⁰ Ivi, p. 17; e più innanzi si parla dell'altro «procedimento critico pel quale la parte schietta viene separata da quella artificiosa, nell'opera di un artista, secondo il vario carattere del contenuto al quale l'artista si è ispirato o ha cercato d'ispirarsi» (ivi, p. 46).

²²¹ «La disposizione idillica è appunto questo: il rifuggire dalla pienezza della vita, l'abborrire il mare con le sue tempeste e tenersi alla terra» (ivi, p. 47), ma «non è quella ascetica che si astraie dalle cose contingenti ed entra nel chiuso agone dove combatte sola con Dio; e non è neppure l'anima del gaudente placido, che si restringe egoisticamente in sé stesso, a coltivare i suoi piaceri e capricci» (*ibidem*). Essa, invece, «ama le cose, ama il mondo; ma le piccole cose, un piccolo mondo, mutevole il meno possibile e il meno rapidamente» (*ibid.*).

²²² «È l'idillio di un animo piagato; è una pace di conquista, non di natura» (ivi, p. 49).

²²³ «Involuto, e qua e là lievemente sorridente, nelle primissime *Myricae*, chiaramente spiegato nelle poesie posteriori» (ivi, pp. 52-53).

²²⁴ Ivi, p. 53.

²²⁵ Ivi, p. 54.

²²⁶ *Ibidem*.

²²⁷ *Ibid.*

²²⁸ Ivi, p. 57.

ridotti a unità artistica, e non acquistano quell'intonazione armonica, che è la manifestazione dell'unità»²²⁹.

Giudizio certamente non elogiativo, rispetto a cui occorre prendere atto della coerenza e fermezza delle posizioni crociane intorno ai *Conviviali*. A distanza di meno di un anno, infatti, dopo aver scatenato «vivaci opposizioni e controversie»²³⁰, come riconosce lui stesso, Croce torna ad occuparsi del Pascoli da una prospettiva precipuamente critica, ribadendo quelle che erano state le sue tesi, e rivolgendosi, nella difesa della sua lettura dei *Conviviali*, allo scolio Luigi Pietrobono, dopo l'accurato intervento di questi con una *Lettera aperta* pubblicata su «Il giornale d'Italia». *In primis* il critico sottolinea l'identità di vedute che li accomuna nella caratterizzazione dell'«atteggiamento spirituale tutt'altro che omerico, anzi sommamente raffinato» del Pascoli conviviale²³¹, quindi, spiegando come l'oggetto della sua precedente valutazione fosse «il modo di concezione e composizione di quei poemi», con l'usuale incisività di essi dice che «sembrano mucchi di frammentini delicati: è tutta carne

²²⁹ *Ibidem*. Non pertengono in senso stretto ai *Conviviali*, ma non si possono non menzionare quelle osservazioni crociane che tanta parte hanno avuto nella definizione della fortuna pascoliana, e che qui accogliamo piuttosto come sintomi da mettere in relazione alla diagnosi ultima, coinvolgente tutti gli aspetti della produzione del romagnolo. Dallo «stato d'animo idillico», infatti, il Pascoli del Croce trae «una filosofia che è la conferma di quel suo stato», mentre «dalla sua arte imperfetta» trae «un'estetica e una critica, che è il riflesso teorico di essa» (ivi, p. 59) incentrata sull'assunto che il poeta è un fanciullo. Così il Pascoli critico letterario «di Omero mette in mostra l'intonazione fanciullesca» (ivi, p. 60) e «l'*Eneide* di Virgilio diventa [...] quasi un duplicato della *Georgica*» (ivi, p. 61); se poi nelle sue introduzioni a *Epos* e *Lyra* – definite «i suoi migliori lavori critici» (ivi, p. 66) – «evoca la Grecia primitiva coi suoi aedi e mendicanti, ricchi di meravigliose storie», questi, al fondo, sono «fanciulli parlanti ad altri fanciulli, o risveglianti nell'uomo adulto il fanciullo» (ivi, p. 61). La stroncatura della «dottrina estetica» pascoliana – «il Pascoli ha equivocato, scambiando e confondendo in uno l'ideale fanciullesca, che è propria della poesia la quale si libera dagli interessi contingenti e s'affissa rapita nelle cose [...] con la realistica fanciullesca, che si aggira in un piccolo mondo perché non conosce e non è in grado di dominarne uno più vasto» (ivi, p. 62) – è celebre quasi quanto la polemica inclusione del poeta nel novero dei «linguisti» – per la sua «dottrina sulla lingua» che lo affianca ad Edmondo de Amicis – o le riserve espresse da Croce anche intorno al Pascoli traduttore classico – «considerando quelle traduzioni per sé, come opere d'arte che stiano da sé, a me pare che tra l'Omero alquanto rimbambinito del Pascoli, e quello un po' enfatico e accademico, ma pur grandioso, di Vincenzo Monti, chi legga per mere ragioni di godimento artistico preferirà sempre il secondo» (ivi, pp. 64-65) –.

²³⁰ B. Croce, *Intorno alla critica della letteratura italiana contemporanea e alla poesia di Giovanni Pascoli*, in Id., *Giovanni Pascoli, studio critico*, cit., p. 71. Va anche ricordato, pur se non strettamente pertinente ad un'analisi dei *Conviviali*, l'intervento crociano che apparve su «La Critica» tra il primo e il secondo capitolo della vicenda pascoliana rivolto ad un aspetto della più recente letteratura italiana, parafrasandone il titolo, ossia il carattere d'insincerità. Opposto alla ricerca di chiarezza spirituale derivante da un atteggiamento di sincerità interiore, questo carattere «ha per fondamento una gran colpa e un grande artificio», ed in esso Croce annovera anche Pascoli – insieme con Fogazzaro e D'Annunzio rappresentanti di quella che definiva la «trina bugia» – nella misura in cui questi si poneva come «poeta professionale» e «vates che ha assunto una missione pacifistica e umanitaria» (B. Croce, *Di un carattere della più recente letteratura italiana*, in «La Critica», A. V, fasc. III, 20 maggio 1907, p. 185).

²³¹ «Nel giudizio sui *Poemi conviviali* anche il Pietrobono riconosce esatta la caratteristica da me data» (B. Croce, *Intorno alla critica della letteratura italiana contemporanea e alla poesia di Giovanni Pascoli*, in Id., *Giovanni Pascoli, studio critico*, cit., p. 100).

molla, manca l'ossatura; di qui la scarsa loro efficacia»²³². Questo secondo passaggio di Croce nei pressi dei *Conviviali* si chiude con un ribadimento deciso dell'appropriatezza di un metodo d'analisi che, prendendo le distanze dall'appassionata difesa del Pietrobono, traduce nella pagina, in una compresenza significativa, due approcci diametralmente opposti: allo scolopio, infatti, che sottolinea «che grande amore debba esser costato al Pascoli la ispirazione di quei suoi *Poemi conviviali*, in cui rinovera, analizza e rivive a una a una ordinatamente le età di Omero e di Esiodo, quella dei tragici greci nei *Poemi di Ate*, quella dell'arte plastica in *Sileno*, i pensieri di Platone nei poemi di *Psiche* [*sic*], e ci denuda l'anima dell'età di *Alessandro*, di *Tiberio*, dei popoli di Oriente in *Gog e Magog*, e finalmente canta l'annuncio dell'era novella cristiana, nella quale tutte le altre si assommano e confluiscono a produrre la civiltà moderna»²³³, Croce risponde che con siffatto catalogo si «dimentica un principio di critica, pel quale la ricchezza di erudizione, l'ordine storico sapiente, la giustezza del colore storico, e via dicendo, sono cose tutte estranee all'arte»²³⁴.

Le valutazioni sull'importanza, sulle conseguenze e sulle caratteristiche dell'apporto crociano alla storia della critica pascoliana sono assai numerose e ricorrenti negli anni, nonché il più delle volte non scindibili dai giudizi di merito cui sono informate; in questa sede, per un bilancio degli interventi sin qui vagliati, ci rifacciamo alle osservazioni del Mattalia, proposte nel corso di un importante convegno bolognese del 1958. Riconosciuta l'importanza storica del primo saggio crociano, e non passando sotto silenzio gli aspetti più esteriori e formali della prosa²³⁵ e dell'approccio²³⁶, da subito si rimarca quanto lo scritto appaia «alquanto

²³² *Ibidem*. Interessante che il Croce suggerisca come termine di paragone positivo il poema foscoliano dei *Sepolcri*.

²³³ L. Pietrobono, *Lettera aperta a Benedetto Croce*, in «Il Giornale d'Italia», 1° aprile 1907.

²³⁴ E conclude, rincarando la dose: «tanto vero, che si trovano anche in poeti mediocri, i quali, incapaci di scrivere dieci bei versi d'amore, sono poi resistentissimi nel comporre trilogie e decalogie di drammi, cicli di poemi e leggende di secoli, con relative annotazioni storiche dottissime» (ivi, pp. 100-101).

²³⁵ «Senza dubbio uno dei saggi più carichi di "temperamento" che il Croce abbia scritto, e uno dei più ricchi, per il lettore, dei piaceri di un umorismo che corre sul filo di un discorso spesso come sottilmente incattivito e spazientito, tanto da tirare il lettore nel giuoco e da indurlo, alla fine, a spazientirsi pur egli col critico grande e spazientito dalla cui presa vorrebbe, ma gli riesce difficile, liberarsi» (D. Mattalia, *Croce e Pascoli*, nel vol. coll. *Studi per il centenario della nascita di Giovanni Pascoli pubblicati nel cinquantenario della morte, Convegno bolognese (28-30 marzo 1958)*, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1962, I, p. 131).

²³⁶ Parla, il Mattalia, della singolare sorpresa di «trovarsi davanti un Croce che apriva un suo saggio rigirandosi impicciosamente tra le dita un amletico dilemma: "mi piace? non mi piace?... non so"» e che, più avanti, «a vederci chiaro, nella poesia del Pascoli, non ci riusciva... Cosa mai sentita né vista, né prima né dopo, che il Croce non riuscisse a veder chiaro, a decidersi... figurarsi... ! Il Croce si prende il piacere d'ironizzare bonariamente su se stesso (in realtà sulle incertezze critiche dei pascoliani), ed eran piaceri temibili perché, si sa, per gli interlocutori poverelli, non c'era da aspettarsi nulla di buono» (ivi, pp. 140-141).

imbarazzante, in forza della potenza impositiva e difficilmente ricusabile del critico»²³⁷. Ripercorsi lo sviluppo e i passaggi principali dello studio, quindi, si ammette che, da un punto di vista logico, «dialetticamente la deduzione è impeccabile, come pure il giudizio conclusivo»²³⁸ – salvo eccepire che resta il dubbio su quale sia la premessa effettiva del procedere sistematico di Croce tra l’analisi condotta nel saggio e le posizioni critiche di cui era già propugnatore altrove²³⁹ – ma «è evidente che il bilancio del positivo e del negativo converge troppo prontamente e con pesantezza gravitazionale verso il negativo»²⁴⁰, mentre il «dialogo col poeta [...] si dipana dal nucleo di una “ripugnanza”, di una ostile reazione psicologica, di un attivo rifiuto di simpatia»²⁴¹ che conduce inevitabilmente in un «rifiuto di considerazione per elementi della poesia pascoliana i quali, e non solo in sede storico-letteraria, non eran secondari e marginali: di qui la mancanza di quei contrappesi che avrebbero potuto riequilibrare altrimenti il discorso, evitando il “ruinare a valle” dei giudizi»²⁴². Rilievo particolarmente efficace è quello relativo all’aspetto «umanistico» della poesia pascoliana in generale e “conviviale” in particolare: infatti, se «la non-determinanza delle considerazioni umanistiche che al Pascoli, poeta di formazione umanistica, si dovevano per ovvie ragioni applicare [...] è perfettamente allineata alla prima *Estetica*», quando la si voglia impiegare anche in un giudizio sui *Poemi conviviali* si origina fatalmente «un vuoto attraverso il quale il discorso dai rapsodici riconoscimenti precipita verso la negazione di fondo, non persuasivamente riequilibrata dalla lode contenuta nella definizione iniziale»²⁴³. Anche in margine a questa definizione, tra l’altro già incontrata – per cui i *Poemi* sono presentati come «trionfo della virtù assimilatrice e [...] capolavoro di cultura umanistica»²⁴⁴ –, il Mattalia suggerisce delle osservazioni che ne ridimensionano notevolmente la portata positiva, nella misura in cui «l’aggettivo “umanistica” in sede estetica» non ha appunto «alcuna determinazione positiva», mentre «il termine “cultura”, nell’estetica e nella critica

²³⁷ «Perché nel congegnato rigore della formula riassuntiva e conclusiva, sentiamo il non bruciato nucleo di una reazione psicologica, di un attivo rifiuto di simpatia e di paziente e comprensiva attenzione» (ivi, pp. 131-132).

²³⁸ «Il Pascoli, eponimo dell’estetica del “fanciullino”, e di una concezione idilliaca della vita e quindi, congenialmente, poeta delle piccole cose, è costituzionalmente inetto allo svolgimento e alla connessione costruttiva, allo sviluppo dal piccolo al grande: il suo equilibrio di fondo n’esce alterato, e si sperde in ripetizioni, amplificazioni, ricantamenti, ricami analitici, fuori tono» (ivi, p. 143).

²³⁹ «rigore consequenziario della deduzione dialettica, partendo dalla caratterizzazione della concezione pascoliana della vita e della estetica del “fanciullino”, sostituisce, ricalzando, così nettamente l’analisi estetica o di gusto svolta nella prima parte del saggio, da lasciare in dubbio se il secondo sia conseguenza del primo o, non piuttosto, questo conseguenza di quello» (*Ibidem*).

²⁴⁰ *Ibidem*.

²⁴¹ Ivi, pp. 143-144.

²⁴² Ivi, p. 144.

²⁴³ *Ibidem*.

²⁴⁴ Cfr. *supra*.

crociate di quegli anni, potenzialmente si volge a pugnare, *fronte adversa*, col termine “poesia”»²⁴⁵. In ultima analisi si può osservare come già il tono della lettura del critico Croce sia eloquente espressione della distanza che lo separa dal poeta Pascoli, e come questa sia rappresentata in quella «leggera ironizzazione che della estetica pascoliana il Croce fa nell’esporsi: l’ironia poteva nascer da sé, dal dissonante incontro fra la potente e lucida intellettualità Croce e la sfumata assottigliata e poetizzante concettualità del Pascoli: ma non si riesce a liberarsi del tutto dall’impressione che l’impietoso critico si prenda il cattivo piacere di presentare un Pascoli intellettualmente piuttosto dimesso e poverello»²⁴⁶.

La reazione polemica che si sviluppa all’apparire dei due interventi del Croce ovviamente ha ragioni che prescindono sia dalle solide posizioni estetiche cui questi sono informati, sia dalla più stretta valutazione critica della poesia pascoliana, e convoglia invece una serie di problematiche culturali di natura tanto filosofica²⁴⁷ quanto politica²⁴⁸, che, se prima fanno sentire la loro influenza sul Croce indirizzando, in ultima analisi lo studio e la conseguente “stroncatura” del Pascoli poeta in direzione anche del Pascoli uomo, così poi impongono alla schiera dei sostenitori del romagnolo di intervenire in difesa parimenti dell’artista e della sua arte. Gli esiti, tuttavia, non si distinguono per particolari novità ermeneutiche; anzi con Piromalli possiamo osservare come «leggendo anche le repliche degli oppositori si nota in esse un persistente riferirsi a parti belle dell’opera pascoliana, a intiere liriche sentite nella loro bellezza»²⁴⁹, insieme al prevedibile inventario di «scritti degli esaltatori della poesia del dolore, del focolare [...], del mistero, del sentimento umanitario, sociale, etc.»²⁵⁰.

Una lettura nuova già dalle prime battute, di «grande interesse per la varietà degli spunti critici»²⁵¹, centrale per lo spessore dell’analisi e dello studioso che la propone, nonché particolarmente rilevante nella nostra prospettiva rivolta ai *Conviviali*, è quella che appare due

²⁴⁵ L’osservazione si completa evidenziando come avvenga che «tolta di mezzo la considerazione letteraria ed umanistica, per l’*artifex*, il *magnus artifex*, [...], la frattura estetica tra il *puer* (che Pascoli è sempre) e il “poeta” (che il Pascoli è qualche volta, ma solo in un certo ambito), ne esca aggravata restando così insoluto il mistero come il *puer*, piccolo, possa essere anche *magnus artifex*, il che, a stretto rigore, non dovrebbe poter essere» (D. Mattalia, *Croce e Pascoli*, cit., p. 144).

²⁴⁶ Ivi, pp. 144-145.

²⁴⁷ Non si dimenticherà il contrasto fra l’idealismo crociano e i caratteri della letteratura più recente, che presuppongono una realtà inconoscibile, e dunque la predominanza del “mistero”.

²⁴⁸ In quegli anni, rileva il Mazzamuto, fervevano «polemiche antipositivistiche e antisocialistiche le quali facilmente si trasferivano in sede letteraria, portandovi animosità e pregiudizi» (P. Mazzamuto, *Pascoli*, storia della critica, cit., p. 22).

²⁴⁹ In opposizione a una lettura crociana che «aveva voluto vedere in fondo dell’arte del poeta limitandosi a esaminare parzialmente l’espressione» (A. Piromalli, *La poesia di Giovanni Pascoli*, cit., p. 169).

²⁵⁰ *Ibidem*.

²⁵¹ Ivi, p. 170.

anni più tardi a puntate sulla «Romagna» del febbraio e marzo-aprile 1909 firmata da Renato Serra²⁵². Il critico dichiara preventivamente di volersi occupare dell'arte e non della persona del poeta²⁵³, sottintendendo con questa stessa affermazione una presa di distanza dai vari slittamenti prospettici cui si è assistito in precedenza; e, affrontando senza indugi un'altra delle questioni controverse sollevate dal Croce, nota che «a tener conto dell'apparenza e delle abitudini, si vorrebbe dire che il Pascoli è uno spirito classico e un umanista; egli che ha scritto i *Poemi conviviali*, cosa, fu detto, tutta greca, e ha insegnato tanti anni latino e greco, ha ordinati commentati tradotti i poeti classici, ha composto per avventura i più bei versi latini che ai nostri di si conoscano. Ha fatto tutto questo; ma non è un umanista. Nulla è così lontano dal suo spirito come la religione delle lettere umane»²⁵⁴. In questa negazione, si badi bene, il Serra non intende porre in dubbio, naturalmente, i modi della formazione culturale del romagnolo, ma esclude la presenza di un atteggiamento e una spiritualità "classica" dopotutto anacronistica, come si può riconoscere anche nel progetto dell'antologia *Sul limitare*, in cui Pascoli «vuol fare opera di poeta»²⁵⁵, e in cui si conferma «una certa intelligenza della letteratura, considerata come un'arte e un'esperienza che l'uomo possa fare dello spirito altrui nelle sue espressioni; una certa attenzione agli effetti, agli echi, all'efficacia che il parlare di uno esercita su chi gli sta intorno»²⁵⁶. Nella parte antica del testo si «trova meglio che metà dei *Conviviali*»²⁵⁷, e si può avere già un'esemplificazione eloquente di «quel ch'egli sente dei classici»²⁵⁸ mentre, formulazione originale del discorso critico di Serra, «la poesia è nelle

²⁵² R. Serra, *Giovanni Pascoli*, in «La Romagna» (Forlì), febbraio 1909, pp. 65-79; marzo-aprile 1909, pp. 121-142. Raccolto nel n. 6 dei «Quaderni della Voce», Id., *Scritti critici. Giovanni Pascoli, Antonio Beltramelli, Carducci e Croce*, Firenze, Casa Editrice Italiana, 1910, pp. 7-53 (da cui citiamo); è oggi leggibile anche nella raccolta completa delle sue opere in 4 volumi: Id., *Scritti*, a c. di G. De Robertis e A. Grilli, Firenze, Le Monnier, 1958, vol. I, pp. 1-47.

²⁵³ Afferma infatti: «io non intendo di fare una descrizione minuta dell'uomo e dell'opera; che sarebbe un ripetere quello che tutti sanno e che di per sé non importa altro che poco» (R. Serra, *Giovanni Pascoli*, cit., p. 8); tuttavia, nel corso del saggio, notando come il poeta «in ogni cosa sua [...] si abbandona intero» (ivi, p. 24) al punto d'essere «perpetuamente inebbrato e assorto nel mondo fittizio che la sua propria parola gli ha creato dintorno» (ivi, p. 25), con un trasporto che si riflette nei suoi sostenitori –, il Serra arriva quasi a contraddirsi in un giudizio, poi assurto a una certa notorietà: «se io riguardo freddo e curioso, quell'uomo che così inerme mi si abbandona e si scopre, quel poeta che dà la stessa importanza alle sue lagrime e ai suoi versi, mi riesce la cosa più strana del mondo: è probabile che l'uomo non mi piaccia e che con uno stesso moto io mi allontani anche dall'artista: poiché l'uno e l'altro son troppo stretti nella medesima persona» (*ibidem*).

²⁵⁴ Ivi, p. 8.

²⁵⁵ Ivi, p. 10.

²⁵⁶ *Ibidem*. Serra arriva ad investire di grande importanza per la comprensione dell'arte pascoliana il progetto dell'antologia, finalizzato a raccogliere in un libro «il suo mondo poetico; le cose ch'egli stima poetiche, il modo come le sente. È la sua stessa poesia, soltanto, se volete, abbassata d'un tono; in un momento in cui a esprimerla gli bastano le parole degli altri» (*ibid.*).

²⁵⁷ *Ibid.*

²⁵⁸ Agli occhi del Serra infatti qui «si vede quel ch'egli ama di Omero; cioè la materia in se stessa, in ciò che ha di fantastico e di favoloso, in ciò che arieggia le fole che si contano ai bimbi» (ivi, p. 11).

cose stesse, nei fatti»²⁵⁹. Tra le implicazioni di questo porsi «al di fuori della letteratura»²⁶⁰ e consistere di “cose” dell’arte pascoliana, in una dialettica tra parole e cose che solo pretestuosamente può apparire opposizione²⁶¹, vi sono l’assurgere a «cose poetiche» delle stesse sensazioni, nonché l’evanescenza dei versi del romagnolo²⁶²: ma, citando un frammento di *Gog e Magog*, «poemetto che forse è il solo pezzo di poesia pura che il Pascoli abbia scritto»²⁶³, il critico cesenate dichiara indubitabile l’esistenza di un «qualche cosa di comune e di particolare, il suono, l’indefinibile aura pascoliana»²⁶⁴. Tralasciando alcune osservazioni ed intuizioni comunque interessanti – ricordiamo qui solo l’elogio dello «sciolto dei *Poemi Conviviali*»²⁶⁵ –, bisogna riconoscere la competenza della riflessione che svolge Serra a partire dal positivismo affatto peculiare del romagnolo²⁶⁶. Questo, infatti, conduce il poeta al cospetto della morte²⁶⁷: cui s’accompagna il tema, centrale nello scritto del cesenate, dell’illusione che «è più universalmente sogno, speranza, poesia che consola gli uomini ad ogni ora. Il Pascoli legge gli antichi poeti; e sente l’aura in sé di quelle grandi fantasie, degli eroi e degli dei che popolarono l’Ellade beata. Ma ecco egli, uomo moderno e che sa di filologia, capisce troppo bene che quelle sono favole. Non solo, ma capisce anche come sono nate [...]. Il linguaggio di quei primi navigatori non poteva significare il vulcano se non come

²⁵⁹ E continua – distanziandosi dall’antimoralismo e antiutilitarismo dell’estetica crociana –: «sì che la parte essenziale del poema è la figura d’Achille, inteso come l’eroe del dolore; o di Odisseo, l’eroe dell’odio. Dai casi loro si cavano lezioni morali; del dovere, della grandezza [...]; ma soprattutto si cavano simboli e sensi del vivere umano, dell’errore, del sogno» (*ibidem*). E questa indicazione peculiare del Serra, di un interesse al di fuori dei libri e fisso negli oggetti che si darebbe come cifra dell’ispirazione pascoliana, risalta in «una serie di pezzi, dove il punto, sul quale lo spirito del raccoglitore vuole insistere, si rivela nei titoli; che son come questi: – la madre, il pianto dell’amico, il dovere dell’eroe, il momento eroico, il cuore d’Achille, il supremo rimpianto, il supremo conforto. – Quel punto è fuori dei versi, è nell’argomento, nel motivo, nella cosa» (*ibidem*).

²⁶⁰ Ivi, p. 12.

²⁶¹ Prete, infatti, osserva che l’antiletterarietà inseguita dal Serra è qualcosa di ottenuto «col lavoro raffinato del verso» (A. Prete, *La critica e Pascoli*, cit., p. 34).

²⁶² «I suoi versi non si citano; non passano in proverbio [...] si dileguano», (ivi, p. 15).

²⁶³ E del quale, dice il Serra, rinviandone un’eventuale analisi ad altra occasione, «è degno che solo se ne parli *sub rosa*», (ivi, p. 50).

²⁶⁴ Ivi, p. 17.

²⁶⁵ «Certo non è lo sciolto del Parini né del Foscolo: e neanche quello del Leopardi, sebbene può apparire che se ne allontani meno; e ne rammenta un poco la purità così liquida, ma è poi troppo diverso e nel tono e nel moto. Ma insomma, quando è bello, cioè quando non è trito, quando non stona, quando non offende in nulla, lo sciolto del Pascoli è pure una delle belle cose che possano occorrere a chi ha questa dolce mania delle lettere», (ivi, p. 19).

²⁶⁶ «Che non fu soltanto una botta *ad hominem*, contro il suo critico idealista: è una nota del suo animo, degna di essere considerata con attenzione e con discrezione» (ivi, p. 35). È particolare perché «è sentimentale, [...] e non razionale: ignora gli universali e il problema della conoscenza. Il suo interesse è riposto tutto nell’uomo e nella vita» (ivi, p. 36).

²⁶⁷ «La religione scioglieva il problema eterno, togliendo via uno dei termini: sopprimeva la morte. Ma il Pascoli sa e sente che la morte non si può togliere via; e tutto è vano, tutto è fumo e nebula fuggitiva e illusione di bimbi, fuor che questo solo; io che vivo e mi muovo, io pur debbo morire. Questo è il suo positivismo e non ha poca parte nella sua poesia» (*ibidem*).

un gigante, con un occhio rosso di fuoco sul cucuzzolo, che scaglia sassi e rupi sul mare; non poteva dimostrare le onde se non come fanciulle candide che sorgono a una a una alla riva, corteggio dell'argentea Teti. Nell'anima di chi sa questo (o crede di saperlo), favole e sogni sono morti troppo più che nell'anima di ogni altro: poiché il sogno, pur escluso dalla realtà materiale, vive in un altro ordine di realtà»²⁶⁸. Tema delle illusioni che, accanto al sogno, coinvolge anche la religione, che «non è ben morta se non per chi l'ha vista nascere naturalmente dalle disposizioni più comuni; se non per chi ha capito che l'anima, misteriosa e immortale, consiste solo del soffio, che si vedeva vaporare dalla bocca dell'uomo e che dalle labbra agghiacciate per la morte era partito»²⁶⁹. Pascoli per il Serra è consapevole di tutto questo, «conscio della vanità delle illusioni più care alla fantasia e al cuore, dei miti greci e delle immaginazioni cristiane; conscio anche di ciò che la vanità e la nullità rendono quelle cose del passato più amaramente dolci»²⁷⁰, e particolarmente nei *Poemi Conviviali* «egli esprime quella coscienza che è fatta insieme angoscia e voluttà»²⁷¹, mentre «il viaggio di Ulisse in cerca delle sue illusioni è il viaggio stesso del poeta su questo abisso della sua anima»²⁷².

La morte del Pascoli, occorsa il 6 aprile 1912, «rappresentò indubbiamente una svolta nella storia della sua critica» nella misura in cui «cessarono le animosità polemiche sull'uomo, si attenuarono le opposizioni all'artista e sorse negli stessi ambienti antipascoliani un qual bisogno di ritrattazione»²⁷³. Al fondo, tuttavia, il panorama critico già assai concitato non smise d'esser tale, ed è di quell'anno il volume *La poesia di Giovanni Pascoli* di Emilio Cecchi, anche lui, come il letterato cesenate, passato attraverso le esperienze del «Leonardo» e della «Voce», in cui il critico sembra assumere «il ruolo di mediatore fra Croce e Serra, dei quali riprende i giudizi e le osservazioni, aggiungendo di suo la ben nota finezza di lettore impressionista e un taglio psicologista assai più marcato»²⁷⁴. Se da una parte si echeggiano alcune osservazioni del Serra, evidenziando l'incorporeità della poesia pascoliana, la sua «pura dedizione alle cose» e l'attenzione al «particolare concreto», d'altro canto è forte l'influenza del magistero crociano che, unitamente alla sensibilità vociana dello studioso, porta l'analisi a privilegiare i componimenti brevi, avvalendosi dell'unità di misura del

²⁶⁸ Ivi, pp. 36-37.

²⁶⁹ Ivi, p. 37.

²⁷⁰ Ivi, p. 38.

²⁷¹ *Ibidem*.

²⁷² «Ed è anche [...] una delle cose nobili e alte nella nostra poesia», (*ibid.*).

²⁷³ P. Mazzamuto, *Pascoli*, storia della critica, cit., p. 31.

²⁷⁴ G. Leonelli, *Pascoli e la critica*, cit. p. 14.

frammento, e a riconoscere le *Myricae* come il luogo dove maggiormente si realizza l'equilibrio artistico tra forma e contenuto. Il saggio è stato giudicato «assai importante per l'acquisizione, ormai compiuta, delle principali riserve crociane e per il riconoscimento della forza nuova della poesia pascoliana»²⁷⁵ – che, infatti, appare, «quando si riesca a sentirla veramente, così inquieta, eppure così una, [...] la poesia più ricca di futuro che la nostra letteratura contemporanea possedga»²⁷⁶ – ed anche per il lusinghiero giudizio che si dà del Pascoli, in ultima analisi affatto distante da quello del Croce²⁷⁷; ma per quanto riguarda i *Conviviali* le posizioni del Cecchi sono quanto meno riduttive. Essi sono presentati come «una specie di storia poetica della Grecia e di Roma», ma «estremamente soggettiva», dal momento che, secondo il critico, il poeta «ha cercato [...] nell'antichità del mito e delle cronache, il pretesto a tante rappresentazioni genetiche del proprio temperamento poetico»²⁷⁸. Nell'analisi dei meccanismi compositivi sottesi alla raccolta ritroviamo concetti elaborati in precedenza, portati ora verso nuove formulazioni: così se «in questa nuova opera, come nelle *Myricae* e nei *Poemetti*, il Pascoli si parte da un dato concreto per andar verso un interrogativo, per intorbidarlo d'una titubanza, per pungerlo con una ipotesi»²⁷⁹, si osserva che prima «il dato concreto era attinto dalla vita estrinseca, nella natura, fra le cose [...], qui, invece, è costituito dalla poesia di certi grandi artisti chiari ed affermativi»²⁸⁰, ma con l'osservazione tuttavia che, «dato che il Pascoli non si cura di intendere e di assimilare, sibbene assume un dato qualsiasi come spunto brutale, come fulcro rozzo, sul quale appesantirsi con tutte le qualità strane ed egoistiche del suo temperamento, [...] non si può dire si tratti di riscendimenti di poesia»²⁸¹. Cecchi precisa le qualità di alcune tipologie di «poesia nata da poesia»²⁸², ma solo per procedere *e contrario* con il ragionamento e sostenere

²⁷⁵ A. Piromalli, *La poesia di Giovanni Pascoli*, cit., p. 176.

²⁷⁶ «Si sente ch'è la più vicina a quella poesia di vita tutta interiore che ha da nascere, se questa nostra letteratura vuole ancora portare gioia di cose nuove», (E. Cecchi, *La poesia di Giovanni Pascoli*, Napoli, Ricciardi, 1912, p. 151).

²⁷⁷ «In questo grande poeta ineguale, a momenti pare di riconoscere la tragica maestà che hanno soltanto le figure dei precursori» (*ibidem*).

²⁷⁸ Ivi, p. 83. E completa l'immagine: «ha sognato le creature di cui una gesta gli sembrasse in qualche modo evocatrice di questa sua propria intimità ed ha narrato questa gesta, come se la realtà narrasse di se stesso, attraverso i segni ed i sogni dell'età lontana» (ivi, p. 84).

²⁷⁹ Ivi, p. 86.

²⁸⁰ *Ibidem*.

²⁸¹ *Ibid.*

²⁸² «Poesia nata da poesia la troviamo nei creatori complessi: in Goethe, nello Shelley, capaci di accendersi, veramente, nella fantasia, per un fatto di cultura: capaci di vivere un fatto di cultura con tale una intensità da far sgorgare di dentro ad esso commozione poetica e sentimento vero. Il che costituisce trasformazione vera e propria del fatto di cultura, che ha saputo suscitare tanta vitalità fantastica, ad una ingenuità fresca e palpitante» (ivi, pp. 86-87).

che «nel Pascoli, invece, ciò che è desunto dalle pagine dei libri resta morto, freddo, incapace di risonanze; e la poesia vera vibra senza relazione di intimità con tale scoria pesante, depositatasi in fondo non fusa»²⁸³. Volgendo lo sguardo ai temi classici e a come l'ispirazione pascoliana vi si rapporti, non si risparmiano alcune osservazioni sferzanti su un aspetto usualmente apprezzato: «la greicità e la latinità del Pascoli, in questi *Poemi*, son meccaniche, pittoriche, nel senso più rozzo della parola: meramente decorative. Delle civiltà antiche egli non ha preso il fiato eterno, quello che sentiamo fervere caldo, dentro di noi, quando un poeta uno storico ci rammenta, con arte virile ed eloquente, la nostra discendenza, la nostra dipendenza filiale da esse»²⁸⁴; si tratta piuttosto di «favole idilliche» dove, oltre a non ritrovarsi «alcunché delle vicende mitiche di certi personaggi o delle vicende vissute di certi altri»²⁸⁵, il più delle volte al fondo risalta «un'affermazione critica, colla quale il Pascoli fa sapere la sua interpretazione del significato ideale di quei personaggi e di quei miti»²⁸⁶. Una delle cifre della debolezza dei *Conviviali* risiede nel fatto che questa interpretazione pascoliana è «sovrapposta al mito e non attuata dentro ad esso, e perciò gli resta estranea, anzi, lo nega ed esclude»²⁸⁷, determinando quell'impressione del lettore «d'essere [...] forse, più che in ogni altro libro del Pascoli, in un mondo di cartone»²⁸⁸. Inoltre, concorrente all'insuccesso della raccolta, sta anche, nel giudizio del Cecchi, l'ambizione del poeta di «inquadarsi in forme di grande impostatura»²⁸⁹ mentre egli, invece, è «destinato a suggerire, più che ad esprimere, a modulare più che a cantare, a sfiorare con un nervoso colpo d'ispirazione più che a circoscrivere con possesso sicuro»²⁹⁰, realizzando, infine, un'opera «rigata di elementi estrinseci, oppressa di stanchezza, esasperata di velleità, combinatrice più che creatrice»²⁹¹. Lo sguardo del critico, quindi, si addentra negli aspetti stilistici quando rileva che, da un lato, il poeta «non ha saputo afferrare, della greicità epica, se non l'aggettivazione: quell'aggettivazione che, nel greco epico, non si vede quasi nemmeno, ha un

²⁸³ Ivi, p. 87.

²⁸⁴ *Ibidem*.

²⁸⁵ Ivi, p. 94.

²⁸⁶ *Ibidem*.

²⁸⁷ «Perché la poesia non dà interpretazioni, ma le aspetta» (*ibid.*).

²⁸⁸ *Ibid.*

²⁸⁹ «Ha voluto fondere il suo sentimento e il suo pensiero nelle linee armoniose della civiltà più contrastante alle sue qualità profonde: quella civiltà che ebbe il verso lucido e tutto chiuso come il profilo della statua» (*ibid.*).

²⁹⁰ *Ibid.*

²⁹¹ Ivi, p. 100. Così «la sua invenzione, direttasi sui miti, si è esercitata, più che altro, nel combinarne i frammenti in trovate il cui vero significato andrebbe ricercato in un desiderio di simbolo segreto al poeta, mentre a noi che le vediamo dal di fuori, [...] ci appaiono spesso oscure e sproporzionate» (ivi, pp. 94-95).

valore quasi di grafia»²⁹², mentre, dall'altro, e con una maggior incisività, egli biasima il romagnolo che «cava fuori certi epiteti consueti dai canti di Omero, di Esiodo, e li ripete con insistenza e fuor di luogo, sicché mentre laggiù essi si adattano senza rumore nelle anfrattuosità del ritmo, e servon come da cuscinetti lubrificati, sui quali le immagini importanti scorrono con gioco pulito e silenzioso, qui si protendono nel primo piano e attraggono tutta l'attenzione del lettore con la loro inopportunità»²⁹³. Tutte queste osservazioni si compendiano nel giudizio, non privo di qualche fortuna, che avvicina la poesia dei *Conviviali* «alla pittura preraffaellita, immobilizzata in un disegno accurato, finito, a volte addirittura portentoso, ma senza nervo di colore, o di colore stridentemente stonato»²⁹⁴, mentre il Pascoli, «eccellente come nessuno a rappresentare il balenar del sogno di trar l'angoscia del cuore, il prorompere di una fuggevole verità naturale, di un ricordo di gioia di cose nel disordine dello spirito in tumulto»²⁹⁵, è accusato di non riuscire «neppur qui a coordinare questa sua caratteristica emozione quasi imprevedibile, in qualche cosa di ciclico, che si svolga per una dialettica di eventi»²⁹⁶. Allo sguardo d'insieme e alle impressioni che ne derivano fanno da contrappunto, come spesso abbiamo potuto riscontrare, le osservazioni che si originano dall'indagine minuziosa e dettagliata in grado di notare «quei versi che passan quasi inappercepiti sotto gli occhi del lettore comune, ma che il lettore poeta gode quanto un'intiera poesia»²⁹⁷: proprio nella «vita segreta di questi piccoli motivi stupendi»²⁹⁸ è posta una delle qualità della raccolta, sebbene il Cecchi, coerentemente con il suo approccio, non si esima dal rilevare che «altre volte, [...] in questi *Poemi*, il Pascoli vero piglia il sopravvento. E

²⁹² *Ibid.*

²⁹³ *Ibid.* E, va segnalato, il Cecchi non salva neppure le soluzioni versali proposte dal poeta quando nota che «se l'endecasillabo del Pascoli quasi mai è felice, nei *Poemi conviviali* è meno felice che altrove. Sempre poco rapido, senza dramma, s'appesantisce qui nella necessità di darsi linea e coerenza, indipendentemente dalla rima, per un desiderio di nuda solennità che l'imponenza di certi soggetti ha ispirato al poeta» (ivi, p. 95).

²⁹⁴ Ivi, p. 89. Un disegno in cui «talora la sceneggiatura romantica prevale sul motivo interiore, fino a schiacciarlo», ma dove «sempre si sente un fondo costruito, prosastico, artificialmente novellistico, dal quale i meccanismi con cui il poeta ha cercato di accidentare la sua ispirazione, così da crearle dentro un giuoco di contrasti, così da farle muovere la macchina d'un piccolo romanzo, finiscono prima o poi per staccarsi e balzare su, spezzettati e delusi» (*ibidem*).

²⁹⁵ *Ibid.*

²⁹⁶ Infatti «in ogni poema, senza dubbio, c'è un momento centrale; è presente, in altre parole, il poeta ignudo e grande; ma ci sono tanti altri momenti accidentali, fluiti lì chi sa per qual rete di meandri, che il lettore paziente deve isolare e liquidare tacitamente, estraendoli, per suo conto, dalla scombinatezza dell'insieme», (ivi, pp. 89-90).

²⁹⁷ «Perché veramente una intiera poesia è chiusa nella loro pausa breve Un tratto di terra vasta e un'immensità smagliante di cielo si rispecchiano nella loro lucida concavità. Versi che fanno pensare a certe snodature violente di fantasia dantesca» (ivi, p. 90).

²⁹⁸ Il cui pregio e «sapore» è «in noi più schietto quando li ripensiamo per conto nostro che quando rileggiamo tutta la poesia com'è scritta» (ivi, p. 92), a causa della mancanza di quella «ossatura evidente e compatta d'una poesia centrale, sulla quale queste poesie secondarie si dispongono organicamente e senza parere, come i fiori si dispongono sul bel corimbo» (*ibidem*).

non dico soltanto in quelle immagini fuggevoli che son come polle segrete alla sete di chi sa scavarle nella terra inaridita di questi canti. Bisogna vedere come continuamente il ritmo delle *Myricae*, che è il ritmo fondamentale del suo spirito, gli trascina l'onda del verso e a volte gliela spezza addirittura, e scoppia su con movenze e cadenze che non son più dei *Poemi conviviali*, non son gravate dalla monotonia di un *epos* di ritorno, ma sono le cadenze e le movenze di quella poesia prima»²⁹⁹.

Giuseppe Antonio Borgese interviene anche lui sulla scena nell'anno della morte del poeta con il saggio *Idee e forme di Giovanni Pascoli*, apparso sulla «Nuova Antologia» del 1° settembre e quindi raccolto in volume l'anno successivo³⁰⁰, in cui si alternano toni e rilievi polemici a lodi ed intuizioni interessanti, nel segno di una fatica e un'asprezza della poesia pascoliana. Se anche per il critico siciliano le *Myricae* sono la vetta raggiunta – ed abbandonata – dal poeta che lì riassume il «miniaturista o dipintore di abbaglianti minuzie» con i risultati di un «impressionismo nervoso e capriccioso»³⁰¹, sua è l'individuazione di uno sviluppo per continuità di ispirazione e intenti del D'Annunzio e del Pascoli dal Carducci³⁰² e l'associazione del romagnolo ad «un profondo, rivoluzionario romanticismo»³⁰³ che pone il poeta come precursore di tutti i «decadenti», nella ricerca e affinamento – in questo riprendendo spunti già del Cecchi – di una sensibilità «dissociativa, quasi molecolare» accompagnata da un'«immaginazione debole, timida, guardinga: sa scomporre (è il suo istinto), non osa ricomporre». In quest'ottica che privilegia le *Myricae*, mentre il Borgese guarda alle altre raccolte come «documenti di quella poesia parabolica, gnomica, moralistica con cui il Pascoli dei *Primi Poemetti*, dei *Poemi Conviviali*, di *Odi ed Inni* cercherà, fra i due poli contrari della triste vita umana e della buona madre natura, di dar pace al suo cuore»³⁰⁴ e, nel contempo, invita a compiere un superamento delle gerarchie di merito tra le varie opere di uno stesso autore, perché «la “vera poesia” [...] non è in questa o quella poesia [...], ma è nello

²⁹⁹ Ivi, p. 103. Per cui, mentre osserva che «è un continuo introdursi dell'inno dentro l'epos, un continuo sostituirsi del lirico all'aedo», il Cecchi non può fare a meno di negare l'appartenenza ai *Conviviali* della «poesia più bella dei *Conviviali*: quel canto di Saffo che prorompe in *Solon*, è veramente una delle *Myricae* rifatta in grande» (*ibidem*).

³⁰⁰ G. A. Borgese, *Idee e forme di Giovanni Pascoli*, in «Nuova Antologia», 1° settembre 1912, pp. 3-36, e raccolto nel volume miscelaneo (da cui citiamo): Id., *La vita e il libro*, Serie Terza, Torino, Bocca, 1913, pp. 448-508.

³⁰¹ Ivi, p. 478.

³⁰² A proposito del «carduccianesimo del Pascoli» il Borgese notava che «proseguendo per la via additata dal Carducci, egli arrivava artisticamente agli antipodi, e senza aver deviato di una spanna» nell'intento di «afferrare con chiarezza gioiosa la realtà obbiettiva della natura» (ivi, p. 467).

³⁰³ Un romanticismo differente da quello del Manzoni e della letteratura straniera, occupato da «analisi disgregatrice [...], sconvolgitrice di sentimenti e di forme [...], suscitata da autentiche necessità interiori», (ivi, p. 469)

³⁰⁴ Ivi, p. 479.

spirito del poeta»³⁰⁵, ecco che «indica tuttavia con estrema decisione quelli che gli sembrano difetti e nega, per esempio la poeticità dei *Conviviali*»³⁰⁶.

L'atto conclusivo di questa fase della critica pascoliana può, a nostro avviso, individuarsi proficuamente nella pubblicazione dell'antologia a cura del Pietrobono, per i tipi della Zanichelli, nel 1918. Dopo la morte del poeta, intervenne la guerra a imprimere una svolta radicale agli scontri polemici fra fazioni critiche avverse³⁰⁷, portando verso «un bisogno profondo di ordine e prospettiva, specialmente in campo culturale»³⁰⁸. In un'ottica più strettamente pascoliana questo si tradusse nel tentativo di dare una «convincente sistemazione alle sporadiche e discordanti indicazioni»³⁰⁹ elaborate in precedenza; e infatti nelle *Poesie di Giovanni Pascoli* si possono trovare riunite formulazioni e proposte che sono venute sin qui succedendosi nei vari interventi, ma il volume sin da subito intende farsi portatore, prima che di una serie di istanze critiche, di un messaggio pascoliano il meno sofisticato possibile³¹⁰. La premessa del curatore dà ragione di motivazioni non solo teoriche alla base della selezione dei testi³¹¹, criticando l'opinione che le *Myricae* valgano di più e siano «l'espressione più genuina e felice del suo genio poetico; mentre, in verità, si tratta di una di quelle frasi che si ripetono per pigrizia intellettuale o per motivi puramente retorici»³¹². Qui il Pietrobono riprende anche l'indicazione del Borgese sull'ubiquità della «vera poesia», per sostenere la sua scelta di prediligere soprattutto canti presi dai volumi «che furono più aspramente criticati»³¹³; e questo non «per il gusto di navigar contro [...], ma solo per

³⁰⁵ Ivi, p. 483.

³⁰⁶ S. Antonielli, *Giovanni Pascoli*, cit., p. 634.

³⁰⁷ «Dopo le turbinose e drammatiche vicende della guerra, la quale, se non spento, avea sopito o messo da canto le polemiche vive, reso pensosi e solitari gli spiriti più consapevoli del momento storico e sopra tutto ridotto il respiro culturale della nazione» (P. Mazzamuto, *Pascoli*, storia della critica, cit., p. 40).

³⁰⁸ *Ibidem*.

³⁰⁹ Ivi, p. 41.

³¹⁰ Certo va precisato come, a dispetto di una fortuna editoriale di prim'ordine, e nonostante possa vantare il primato d'essere la prima antologia commentata della lirica pascoliana, il testo del Pietrobono non abbia avuto «presso i critici una buona stampa per il ricalco e l'amplificazione che esso fa del sentimentalismo del poeta, per la densa psicologia che sovrappone ai componimenti sì da oscurarli spesso e da farli intendere non nel loro valore poetico bensì in quello quasi drammaturgico» (A. Piromalli, *La poesia di Giovanni Pascoli*, cit., p. 189).

³¹¹ «Questo libro non è [...] un'antologia nel senso preciso della parola, non essendo io, per comporlo, partito dall'idea di offrire al lettore il meglio delle poesie di Giovanni Pascoli. Non avrei saputo [...] prima perché il meglio dell'opera di un poeta ritengo che ciascuno deve coglierlo da sé, poi perché l'editore di *Myricae* non mi ha consentito ne dessi un saggio conveniente. Permetteva ne riproducessi appena due o tre delle più brevi; e io [...] ho preferito non ce ne fosse nessuna, anche per rispondere così a quei molti che, parlando del Pascoli, han preso il vezzo di chiamarlo il Poeta di *Myricae*» (G. Pascoli, *Poesie*, con introduzione e note di L. Pietrobono, Bologna, Zanichelli, 1918, p. IX).

³¹² *Ibidem*.

³¹³ Ivi, p. X.

facilitarne l'intelligenza»³¹⁴, dal momento che «non c'è opera del Pascoli, salvo forse i *Poemi Conviviali*, che manchi di poesie semplici e piane»³¹⁵, mentre «non c'è opera [...] che non contenga poesie le quali scaturiscono da sorgenti più remote»³¹⁶ e che «sono l'espressione di ciò che, in seguito a lungo riflettere, gli parve, a volta a volta, l'essenza della vita»³¹⁷. Entro questa presentazione ha un certo peso la figura dell'antinomia, vero comune denominatore, per Pietrobono, delle varie raccolte, in un dissidio (per cui, per esempio, dei *Conviviali* si nota l'oscillare tra il rifugiarsi «nell'età beate del mondo antico con la speranza di ritrovare i cari inganni onde vissero felici»³¹⁸ e la riflessione che glieli distrugge) che, infine, Pascoli accetta come componente stessa di ogni sua facoltà e di tutta la sua opera poetica³¹⁹.

In margine all'antologia e ai giudizi del curatore, segnaliamo l'intervento di un critico di rilievo come Attilio Momigliano, che prese ad occuparsi del Pascoli dalle pagine, tra l'altro, del «Giornale storico della letteratura italiana» fondato dal suo maestro Arturo Graf. La prima incursione pascoliana di qualche spessore, poi raccolta in un volume seriore dall'eloquente titolo di *Impressioni di un lettore contemporaneo*³²⁰, risale al '19 ed è introdotta da una premessa intelligente sulle difficoltà sottese alla conquista di una prospettiva critica equilibrata nei confronti del poeta³²¹. In aperta polemica con la lettura appassionata del Pietrobono, il Momigliano, oltre ad evidenziare le debolezze dell'antologia³²², non lesina

³¹⁴ «E non dar più luogo al dubbio, non al tutto infondato, che suggeritrice di certe condanne sommarie sia stata spesso la fretta, per la quale anche uomini di nobile ingegno e di gusto sicuro non han finito di penetrare nella mente del poeta quanto sarebbe stato necessario per riprodurne intera la visione» (*ibidem*).

³¹⁵ «Dettategli dal desiderio di dipingere un quadretto, adombrare qualche sua verità, fermare un'impressione più o meno complessa» (*ibid.*), e che per essere intese necessitano solo di «conoscenza di lingua e prontezza di fantasia».

³¹⁶ Ivi, p. XI.

³¹⁷ «E allora l'intendere riesce un poco difficile, soprattutto per il dissidio, che è [...] il carattere fondamentale della sua anima» (*ibidem*).

³¹⁸ Ivi, p. XII.

³¹⁹ Segnaliamo infine la selezione di titoli che il Pietrobono effettua dalla raccolta dei *Poemi Conviviali* offrendo: *Solon, Il Cieco di Chio, Psyche, Alexandros* e le due parti della *Buona novella, In Oriente, In Occidente*.

³²⁰ A. Momigliano, *Della poesia pascoliana*, A proposito: de *La poesia e l'arte di G. Pascoli* di A. Galletti; di un commento: *Poesie di G. Pascoli* scelte e annotate da L. Pietrobono; de *La vita e le opere di G. Pascoli* di L. Filippi; del *Dizionario pascoliano* di L. M. Capelli, in «Giornale storico della letteratura italiana» (Torino), n. 1-3, vol. LXXIII, 1919, pp. 241-261, poi raccolto nel volume da cui citiamo: *Giovanni Pascoli (a proposito di un commento)*, in Id., *Impressioni di un lettore contemporaneo*, Milano, Mondadori, 1928, pp. 18-43.

³²¹ «La valutazione esatta della poesia del Pascoli sarà possibile quando i posteri saranno così lontani da lui, da poter evitare l'insidia che egli tende spesso al lettore con la novità del soggetto e con la squisitezza del sentimento: credo che non ci sia critico benigno, che non sia caduto nell'errore di scambiare l'una e l'altra per finezza di fantasia. Occorrerà ancora, prima di poter giudicare la sua arte con la sicurezza con la quale si giudica quella del Leopardi, un commento, un giudizio preciso, su ciascuna delle sue liriche» (ivi, p. 18).

³²² In alcuni casi enunciando dei precetti operativi alternativi cui attenersi, come quello nel cui segno s'apre lo studio: «in verità capire il significato psicologico d'un verso non basta mai per interpretarlo: se il commentatore varca i precisi limiti delle intenzioni del poeta quali risultano dal complesso d'una lirica, se ne varia anche minimamente il tono, se non sa infondere nelle proprie parole l'incanto di quelle dell'artista, la sua interpretazione fallisce» (ivi, p. 19).

caustiche valutazioni dell'arte pascoliana che, seppur certo acute dalla dissonanza con lo scolopio, al fondo si ritroveranno confermate nella sua fortunata *Storia della letteratura* qualche anno più tardi³²³. Tra i giudizi più severi segnaliamo quello, applicabile a tutte le raccolte, sull'«ispirazione dissipata in frammenti che il poeta, povero di facoltà sintetiche e costruttive, lascia staccati, nonostante le apparenti simmetrie e le risposdenze spesso puramente sonore»³²⁴, e la cui ragione è ravvisata in «un'innegabile e grave deficienza: un difetto di continuità ideativa, che è molto diversa dalla frammentarietà della poesia. In una grande lirica quello che non è pura poesia, è almeno forte cemento: il Pascoli non è soltanto un poeta frammentario – come, più o meno, sono tutti –, ma anche un poeta cui manca il cemento logico, la continuità – non solo della fantasia – ma anche del pensiero direttivo»³²⁵. Anche il rapporto con il «mistero», centrale per quel “misticismo pascoliano” che vedremo acquistare un certo peso nelle prospettive critiche, è per il Momigliano motivo di biasimo e causa di incompiutezza: se infatti egli definisce il romagnolo, con le parole del *Solon* conviviale, come «cantore Che nella voce ha l'eco dell'Ignoto», riconoscendo quest'ultimo come oggetto privilegiato di una inesausta ricerca, d'altra parte non ammette che il poeta sia in grado di capirlo o di esprimerlo, chiamando con ciò in causa l'ennesimo insuccesso dell'arte pascoliana³²⁶. Nella rassegna degli aspetti “negativi” della poesia pascoliana, e precludendo ad una svalutazione prevedibile dei *Conviviali*, il Momigliano evidenzia l'eccessivo compiacimento con cui il poeta indulge nelle descrizioni degli stati d'animo più commossi e commoventi³²⁷, ed elegge a *specimen* («un esempio caratteristico, e quasi la

³²³ A. Momigliano, *Storia della letteratura italiana*, Milano – Messina, Principato, 1936 (citiamo dall'ottava edizione, quindicesima ristampa del 1969), pp. 580-589, dove sintomaticamente il romagnolo è affrontato nel capitolo XXIII intitolato *Spiritualismo e misticismo* (il successivo è *Intorno al decadentismo*).

³²⁴ Frammentazione che emerge soltanto quando si riesca ad affrancarsi dalla malia del «labirinto magico delle parole fuggevoli, delle ripetizioni piene di sopore, degli echi complessi di suoni vicini e lontani, delle riprese leni e cadenzate», di un mondo che è «piuttosto che l'universo concepito da una mente, un fluttuare sonoro, confuso, iridescente, di sensazioni indefinite» (A. Momigliano, *Giovanni Pascoli (a proposito di un commento)*, in Id., *Impressioni di un lettore contemporaneo*, cit., p. 25).

³²⁵ La conclusione, con cui, a nostro avviso, è assai arduo convenire, è che «il Pascoli non sapeva pensare; perciò, siccome una poesia si regge sopra uno scheletro di pensiero, la sua poesia spesso non si regge; le manca la spina dorsale» (ivi, p. 26). Analoghe osservazioni, senza l'ultima conclusione, possono leggersi in: A. Momigliano, *Storia della letteratura italiana*, cit., p. 582.

³²⁶ «Il Pascoli ha battuto tutta la vita alla porta del mistero, ricavandone solo di quando in quando un fremito di bronzo», perché, per arrivare a comunicare questo ignoto, gli mancarono «la disciplina spirituale», «un chiaro fondamento filosofico» e «una chiara esperienza delle cose e delle sensazioni che egli voleva ritrarre» (ivi, p. 28). Espediente per ottenere qualche risultato sarebbe stato quello di «fissare il volto proteiforme dell'enigma» e, piuttosto che cercare di scioglierlo, «coglierlo nelle mille forme [...] in cui si presenta», ma per questo a Pascoli abbisognava una cultura specifica – «di letture e di meditazioni» – che, secondo il Momigliano, il poeta non aveva.

³²⁷ «Questa squisitezza lambiccata di melanconia serena rammollisce una parte notevole della lirica pascoliana» (ivi, p. 34).

definizione»³²⁸) di questo atteggiamento proprio quel poemetto *Psyche* che tanto piacque al Siciliani. L'immagine di un Pascoli «poeta essenzialmente sensitivo»³²⁹ che emerge dall'analisi del Momigliano, oltre a non dare ragione delle differenti forme in cui si declina l'ispirazione del romagnolo, lascia in ombra la questione, come abbiamo visto tutt'altro che secondaria, del rapporto con la classicità³³⁰, che è qui risolto nell'ennesimo ribadimento del frammentismo come cifra primaria pascoliana. Osservando che «di classico il Pascoli ebbe soltanto il nitore e talvolta anche l'incisività scultoria di qualche immagine»³³¹, il critico concede che una «nettezza classica» delle rappresentazioni sia «principalmente notevole nei *Poemi conviviali*»³³², salvo attenuare, se non annullare, ogni positività del giudizio specificando che «questi frammenti sono l'unico pregio» – come attestano i «giudizi disparatissimi» cui si rimanda in nota – e, tuttavia, «non si possono citare perché l'evidenza risulta veramente bene solo nel contesto»³³³.

2.2 La seconda fase

Nel segno di una «organica condensazione e sistemazione dei motivi critici»³³⁴ finalizzata ad una più valida riscoperta e conoscenza dell'arte poetica pascoliana (uno dei principi ispiratori della stessa antologia del Pietrobono) si apre quella che a nostro avviso si può definire la seconda fase della storia della critica. Gli estremi concreti di essa, dopo il tentativo di bilancio, in verità piuttosto esteriore ed artificioso, del referendum promosso da

³²⁸ *Ibidem.*

³²⁹ «Questa è la sua poesia, arte frammentaria e fugace come le sensazioni, in continuo pericolo di dissolversi quando dalla sensazione germina un sentimento preciso e complesso, che il pensiero vuole analizzare e interpretare» (ivi, p. 37). Col che, mentre si afferma il merito di aver dato alla nostra poesia «molte sensazioni nuove», nel contempo si pone in ipotesi la «debolezza intellettuale» del romagnolo.

³³⁰ Nella ripartizione della produzione pascoliana il Momigliano designa con «poesia storica» gli inni, compromessi dal ripetere «la vecchia retorica della lirica encomiastica» e dall'«incapacità di concretare il personaggio celebrato».

³³¹ «Fu classico non nel saldo organismo del componimento, ma in uno, due, pochissimi versi isolati» (ivi, p. 41).

³³² Ivi, p. 42.

³³³ *Ibidem.* Affermazione completata da una nota in cui, più che segnalare passi significativi, si notomizza la raccolta riunendo, come esito dell'operazione, una serie di coordinate – solo a titolo di esempio: «vedi p. 30, str. 3; p. 40, i vv. finali della parte IV; il periodo fra la p. 77 e la p. 78» etc. – (*ibidem*, e nota 3). Con minore analiticità, ma sostanzialmente confermando le sue prime impressioni di un lettore contemporaneo, il Momigliano della *Storia della letteratura* non muta i toni e, del «Pascoli della maturità, quello posteriore alle prime *Myricae*, e sopra tutto quello dei *Poemetti*, dei *Poemi conviviali*, di *Odi e Inni*», dice che «ha tentato molte volte poesia di pensiero, l'espressione diretta e, più spesso, simbolica delle sue convinzioni: ma non è quasi mai riuscito ad altro che ai soliti compromessi della poesia simbolica o a faticose ed incoerenti riflessioni versificate. La sua poesia non va al di là dello stato d'animo» (A. Momigliano, *Storia della letteratura italiana*, cit., p. 582).

³³⁴ P. Mazzamuto, *Pascoli*, storia della critica, cit., p. 44.

«La Ronda»³³⁵, sono riconoscibili, col Mazzamuto, nei saggi del Galletti e della Morabito, momenti importanti nello svolgimento della critica pascoliana non solo «perché portano a sintesi ed a compimento le opposte e frammentarie tendenze esegetiche del primo Novecento»³³⁶, ma anche «perché aprono la fase veramente storicistica degli studi pascoliani»³³⁷.

Nel lavoro del Galletti³³⁸, programmaticamente «non storico-biografico», bensì «studio di una sensibilità e di un'immaginazione di poeta»³³⁹, si può ravvisare un punto di contatto con le posizioni del Pietrobono, nella misura in cui l'autore prende le mosse, preliminarmente, dal riconoscimento di un «dissidio tra la sensibilità e l'intelletto»³⁴⁰ che echeggia lo scolopio, ma, nel contempo, un superamento di esse nell'intento dichiarato di cercare un «sentimento» e un'«idea “magica” della poesia [...] nelle liriche e prose del Pascoli»³⁴¹. Inquadrando il poeta nel simbolismo e, attraverso una dettagliata rassegna di autori europei, nella più ampia parabola del romanticismo, il Galletti si concentra sul misticismo pascoliano³⁴² come mezzo per vincere la condizione del «fanciullo-poeta dei nostri tempi» il quale, formatosi in «un'atmosfera di cultura intellettuale», deve misurarsi con

³³⁵ Conveniamo con l'Antonielli quando afferma che il referendum «non merita l'onore di essere costantemente citato ogni volta che si parli del Pascoli, anche perché l'esiguità degli interventi [...] più che risolversi in senso negativo pel poeta, indica nient'altro una stanchezza di quegli anni nei riguardi dell'argomento» (S. Antonielli, *Giovanni Pascoli*, cit., p. 643). L'inchiesta promossa nel numero di novembre 1919 dalla rivista di Vincenzo Cardarelli apparve all'inizio animata da un'intenzione conclusiva, per quanto non disgiunta da una consistente venatura polemica, ma «non portò nuovi motivi critici: tutte, più o meno, le voci dell'ideale dizionario critico pascoliano furono ripetute, ora con eccessiva acrisia, ora con facile polemica stroncatoria» (G. Scalia, *Paragrafi di una storia della critica pascoliana*, cit., p. 1833). Il referendum, che vide comunque l'intervento di nomi affatto centrali – dal Cecchi al Gargiulo, dal Pietrobono al Thovez – si chiuse con una nota redazionale del gennaio 1920 che sancì la conclusione di quella che, con lo Scalia, possiamo definire piuttosto la raccolta degli «atti di un processo al Pascoli» (*ibidem*), come può riassumere l'eloquente battuta del Soffici, citata da Antonielli: «Dando 10 a Dante, 0 a Panzacchi, 9 a Leopardi, 1 a Fogazzaro... si potrebbe dar 6 a Pascoli e farla finita».

³³⁶ P. Mazzamuto, *Pascoli*, storia della critica, cit., p. 44.

³³⁷ *Ibidem*.

³³⁸ A. Galletti, *La poesia e l'arte di Giovanni Pascoli*, Roma, Formiggini, 1918. La seconda edizione, da cui citiamo (aperta da una lunga prefazione violentemente antidealistica: *Prefazione ossia dell'estetica come forma dell'egotismo*, pp. 1-67) apparve invece a Bologna, presso Zanichelli, nel 1924. Il critico s'era già occupato del romagnolo alcuni anni prima, trattando, nel suo corso di letteratura italiana all'Università di Bologna, delle differenze tra Pascoli e Carducci (Id., *Lirica e storia nell'opera di due poeti: Carducci e Pascoli*, Bologna, Zanichelli, 1914).

³³⁹ Ivi, p. 69.

³⁴⁰ Ivi, p. 70.

³⁴¹ *Ibidem*.

³⁴² «Il misticismo del Pascoli è singolare, in quanto egli è il solo esempio [...] di poeta il quale fondi la sua filosofia della vita ed i suoi principi d'arte sul sentimento, e sulla naturale inclinazione dell'animo umano alla pietà e all'amore» (ivi, p. 193). Se «il mistico rimuove bruscamente la cortina di schemi e di formule che la scienza pone fra noi e la realtà, viola i limiti e i divieti della pratica, mesce e confonde le proporzioni e le forme, si profonde nella contemplazione estatica» (ivi, p. 212), tuttavia la disposizione pascoliana è peculiare nel suo mantenersi distante dal panteismo magico dei romantici attraverso il legame con la scienza positivista e dagli eccessi estetici dei decadenti grazie alla formazione classica e umanistica.

«il passato della civiltà di un popolo» che «pesa su di lui ed appanna lo specchio della spontaneità originaria»³⁴³. L'antidoto, che riunisce lo «spirito veggente del poeta»³⁴⁴ e il «processo naturale della fantasia poetica»³⁴⁵, consente di conquistare «una specola ideale che non conosce alcuno dei limiti e dei valori segnati dalla consuetudine» e dalla quale è possibile attuare quella trasfigurazione generale e feconda per cui «tutto freme di vita, si tramuta d'uno in altro aspetto, s'innova»³⁴⁶, e anche «i fatti, le figure più viete o convenzionali, le immagini e le forme che la scuola ha reso famigliari a tutti [...], balzano su d'un tratto, pieni di vita e di un significato nuovo e misterioso»³⁴⁷. Proprio attraverso questa prospettiva il Galletti, muovendo dall'osservazione che «i miti greci, le tradizioni romane, gli stessi luoghi comuni delle leggende omeriche e virgiliane risognati dal Pascoli quasi non li riconosciamo, tanto ci sembrano mutati»³⁴⁸, giunge a valorizzare il «fascino enigmatico, ma potente» dei *Poemi conviviali*, circoscrivendo e riducendo le numerose critiche sin qui incontrate alla sola «impressione di ricercata originalità, che spiace [...] a molti», risolta nella spiegazione, invero alquanto frettolosa, che si tratti di «un riflesso di questa disposizione della fantasia pascoliana»³⁴⁹. La chiave d'accesso alla raccolta è così, per il critico, la capacità del Pascoli di scoprire il «particolare nuovo e inavvertito» che si declina peculiarmente nei *Conviviali*, divenuti una collezione di trasfigurazioni: «un cenno oscuro trovato in un inno omerico gli suggerisce il *Vecchio di Chio*; un giudizio di Cleomene lacedemonio, raccolto da Eliano e da Dione Crisostomo, gli ispira il bellissimo *Poeta degli Iloti*; alcuni particolari, per sé trascurabili, della leggenda orientale di *Gog e Magog* danno il tema lirico del singolare poemetto omonimo; dal ricordo di Alessandro il macedone che sognò di conquistare la luna viene al poemetto *Alexandros* quel fremito di infinita aspirazione insaziata e delusa che esprime così potentemente il vano anelare del desiderio umano; un tratto curioso còlto in un'opera di erudizione, nella *Historia Naturalis* di Plinio, gli basta a ideare il profondo *Sileno*»³⁵⁰.

³⁴³ Ivi, p. 215.

³⁴⁴ Ivi, p. 216.

³⁴⁵ Che «consiste nell'accostare fatti e idee remotissime, cose minime e immense, particolari lontani *toto coelo* tra loro, per farne scaturire una luce improvvisa» (ivi, p. 217).

³⁴⁶ *Ibidem*.

³⁴⁷ *Ibid.*

³⁴⁸ *Ibid.*

³⁴⁹ Ivi, p. 218.

³⁵⁰ *Ibidem*. Dove, tra l'altro, possiamo rilevare come, nonostante il tempo trascorso, il Galletti non si fosse premurato di verificare gli assestamenti intercorsi tra prima e seconda edizione dei *Poemi Conviviali*, dal momento che il poemetto divenuto nella versione definitiva *Il cieco di Chio* qui compare ancora con il titolo originario.

Coevo al lavoro del Galletti, e vicino per approccio e contenuti, anche se con un impianto e un tono affatto peculiari³⁵¹, è il saggio eponimo della Morabito *Il misticismo di Giovanni Pascoli*³⁵², aperto, a sanzione di quell'inizio di una "seconda fase" della critica di cui si diceva, da una delle prime occorrenze – per quanto con modalità assai cursorie ed approssimative – di una rassegna di critici che definisca il quadro interpretativo esistente³⁵³. Sebbene il titolo possa suggerire una sovrapposibilità semantica, il valore del termine "misticismo" inteso dalla Morabito è differente da quello del Galletti e, in una prospettiva "conviviale", più significativo, dal momento che proprio all'Ulisse dell'*Ultimo viaggio* si guarda per connotare il carattere «mistico» del poeta: «aveva noia delle cose finite e sete di assoluto, e avrebbe potuto dire fin d'allora come più tardi il suo Odisseo: "Ciò che non è tutto, è nulla!"»³⁵⁴. Come si definisce nel corso dello studio, questo misticismo è, più che altro, una «condizione particolare dell'animo, una mancanza di sicurezza in se stessi»³⁵⁵ che, nella caratterizzazione data dalla Morabito del dolore pascoliano, conduce alla collocazione del romagnolo verso posizioni romantiche in un più ampio orizzonte europeo. La sua arte, la sua «Poesia», è presentata – indulgendo ad un certo impressionismo – come «sospirata conquista e necessità divina» segnata dal «mistero onde il dolore» può farsi un «canto»³⁵⁶, di fattura tale da accogliere presente e passato mantenendosi, «fino alle ultime risonanze espressive, [...] tutta vibrante e alata, e, sebbene ricchissima di precise e dirette reminiscenze greche, perfettamente fusa»³⁵⁷, come appunto avviene nei *Conviviali*. L'approccio alla raccolta, sulla quale la Morabito aveva già espresso un giudizio positivo indicandola come il testo migliore

³⁵¹ Tono ed impianto che valsero al lavoro giudizi discordanti, come rivelano, a titolo puramente esemplificativo, gli apprezzamenti dell'Antonielli o del Mazzamuto e le riserve del Piromalli, in particolare condivisibili quando parla di una scrittura «turgida e deforme» e lamenta le «esuberanze psicologiche» della studiosa (A. Piromalli, *La poesia di Giovanni Pascoli*, cit., pp. 193-194).

³⁵² F. Morabito, *Il misticismo di Giovanni Pascoli*, Milano, Fratelli Treves Editori, 1920. Lavoro sì coevo del saggio del Galletti del 1918, al punto da relegare in una nota in calce al testo la notizia della pubblicazione del contributo zanichelliano, ma debitore al magistero del docente e studioso bolognese quantomeno della delimitazione del campo di studio del «misticismo pascoliano», come riconosce la stessa autrice ricordando la prolusione al corso summenzionato del 1914 (cfr. *supra*).

³⁵³ L'autrice parla di «un bilancio spirituale» (F. Morabito, *Il misticismo di Giovanni Pascoli*, cit., p. 19) che circoscrive ai nomi del Croce, Zanette, Serra, Cecchi, Borgese, Piras, Bulferetti, Cozzani e Angelini.

³⁵⁴ Ivi, p. 55. La citazione conviviale compare, tra l'altro, nientemeno che in epigrafe all'intero saggio.

³⁵⁵ «O meglio, una noia di essere sicuri di se stessi in cose che dopotutto non toccano in profondità, una sfiducia nelle idee diffusamente accreditate, una condizione, insomma, d'animo quale abbiamo imparato a riconoscere nelle crisi di molti personaggi della storia e della letteratura romantica europea» (S. Antonielli, *Giovanni Pascoli*, cit., p. 639).

³⁵⁶ F. Morabito, *Il misticismo di Giovanni Pascoli*, cit., p. 117.

³⁵⁷ Ivi, p. 118.

da cui cominciare una frequentazione della poesia pascoliana³⁵⁸, avviene con la precisazione preliminare e polemica che «chi prende tutto intero il volume dei *Conviviali* per darne un giudizio complessivo (ostile o favorevole) rispetto alle altre forme dell'arte pascoliana, offende volgarmente il poeta e la Poesia»³⁵⁹, e procede quindi distinguendo entro i *Poemi* «quelli in cui, donandosi interamente, il poeta ha dominato tutto, come *Sòlon*; quelli in cui la sua personalità appare in varî punti viziata e oppressa, come *La cetra d'Achille*; e quelli che sono pure esercitazioni umanistiche, care soltanto agli umanisti, come *Le Memnonidi*; nei quali tuttavia lampeggiano particolari meravigliosi che hanno valore in sé, presi via dal resto»³⁶⁰. Sulla base di questa ripartizione la Morabito, a nostro avviso un po' pretestuosamente, giudica opinabile e trascurabile «ogni distinzione meccanica fra i volumi, i metri e le proporzioni dei canti», mentre rivendica la validità di un'altra, «l'unica degna di essere accolta: quella tra cose vive e cose morte»³⁶¹. Una menzione a parte può riservarsi a due poemetti che rivestono particolare interesse per la studiosa: *Psyche* e l'*Ultimo viaggio*. Trattando del dissidio pascoliano fra un cattolicesimo «sentito semplicemente come pace dell'anima»³⁶² e un ateismo che «è la voce della Scienza che ha scoperta la morte»³⁶³, si evidenzia la necessità, per esprimere adeguatamente questo contrasto, di ricorrere a «espressioni di sentimento puro» quali il poeta ha saputo porre nella sua *Psyche* che è «appena e soltanto l'eco delle voci che le risuonano dentro»³⁶⁴. Del poemetto, elogiata la profondità di ispirazione, non senza un accenno polemico ai giudizi precedenti³⁶⁵, e il «senso

³⁵⁸ «Se io dovessi far conoscere la poesia del Pascoli a uno che la ignorasse interamente, partirei dai *Conviviali*» (ivi, p. 116), specificando in nota che «un lettore, anche sensibile, ma nuovo al Pascoli, può leggere, in *Myrica*, *L'assiuolo* e restarne quasi indifferente, passando ad altro senza sentire il bisogno di fermarsi, senza avvedersi che si trova alla presenza di un capolavoro. Ma se a quel lettore fossero già noti il *Cieco* dei *Poemetti*, *Ulisse e le sirene* [sic] dell'*Ultimo viaggio* (*Conviviali*) [...], egli intenderebbe come quel singulto sia smarrito, e sentirebbe in quei pochi versi l'intensità e la nudità delle cose immortali» (ivi, pp. 116-117 n 3).

³⁵⁹ Mentre «ad uno ad uno e a più riprese vanno assaggiati quei canti; con sensibilità, con meditazione, con pazienza» (ivi, p. 119).

³⁶⁰ *Ibidem*.

³⁶¹ «Nel nostro caso particolare, [...] le meraviglie grandi e piccole dei *Conviviali*, unendosi a tutte le altre della poesia pascoliana, concorrono a delinearne l'immagine immortale» (ivi, p. 120).

³⁶² «Casta soavità dei sensi, libertà fantastica, equilibrio, felicità» (ivi, p. 168), che nulla, beninteso, ha in comune con l'atteggiamento di un Manzoni o un Fogazzaro. È comunque un modo di concepire la religione, quello pascoliano inteso dalla Morabito, che non deve essere giudicato «superficiale» in quanto, spiega la studiosa, «perché un senso o un sentimento sia profondo», nell'ottica di un «mistico sentimentale» qual è il Pascoli, «basta che quel senso o sentimento lo accosti senz'altro all'assoluto, comprometta, anche per un istante, la sua vita interna» (*ibidem*).

³⁶³ «Voce sacra e terribile, la quale impone silenzio alle tenere voci di felicità contemplativa che il cuore ascolta; che cancella le visioni, e turba la dolcezza dei ricordi» (ivi, pp. 169-170).

³⁶⁴ Ivi, p. 170.

³⁶⁵ «Udite come profondamente, e con quale nudità e meraviglia di poesia egli racconti la sua storia; proprio in uno di quei *Poemi Conviviali* che tanti critici si compiacquero di giudicare *falsi*, in blocco» (*ibidem*).

puramente letterale [...] bellissimo»³⁶⁶, si mette in evidenza il «riposto significato», ove si vede adombrata la condizione stessa del poeta dominato da un tormento «realmente sentito» e di impossibile risoluzione, proprio come la Psyche del poemetto, «schiava delle sue voci interne [...] che ondeggia, obbedisce, sospira, sogna, rimpiange, ma non si risolve mai»³⁶⁷. Osservando, invece, come, nell'incapacità di «crear tipi umani diversi dal suo proprio», il poeta «intende però se stesso e – sempre donando sé – vive»³⁶⁸, la Morabito, riavvicinandosi a formulazioni già incontrate, si sofferma a considerare la peculiarità del rapporto con l'*epos* greco dove il Pascoli «s'identificò con Odisseo, ricreando e interpretando liberamente il mito come voleva la sua sensibilità di moderno, e comunicando a Odisseo una vita poetica profonda, centro di risonanze spirituali innumerevoli»³⁶⁹. Nella conferma della predilezione per il poemetto già citato, la studiosa propone così l'*Ultimo viaggio* come rappresentazione di una condizione moderna, oltre che, specificatamente, della sensibilità pascoliana, mentre rileva che «quell'Odisseo che [...] si lascia spegnere in cuore le illusioni e le passioni ad una ad una con l'occhio ombrato vie più di mestizia, noi lo amiamo in quella lettura appunto perché non è un greco, ma il mistico moderno Giovanni Pascoli»³⁷⁰.

Negli anni seguenti «il quadro tracciato dalla Morabito è risultato, alla riprova degli studi successivi, sostanzialmente giusto, quasi con valore di sintesi degli studi precedenti e cioè del momento più delicato della critica pascoliana»³⁷¹, mentre valutazioni e conclusioni della studiosa e del Galletti vengono progressivamente sviluppate e variate, seppure spesso «con un metodo d'indagine più impressionistico che storico»³⁷². Un contributo importante giunge nel 1925 dalla Francia quando il Valentin si cimenta con la poesia pascoliana su due fronti, da un lato occupandosi del poeta e della sua arte in una prospettiva d'ampio respiro, dall'altro – facendosi interprete di quella linea che «tende a non vedere più la poesia del Pascoli conclusa nelle *Myricaes*» bensì guarda ai *Conviviali* come al «miglior Pascoli»³⁷³ – approntando la prima traduzione integrale della raccolta, i *Poèmes Conviviaux*, appunto³⁷⁴. L'imponente studio del Valentin propone un'efficace rassegna di temi e motivi della poesia

³⁶⁶ Ivi, p. 171.

³⁶⁷ Ivi, p. 172.

³⁶⁸ Ivi, p. 187.

³⁶⁹ Ivi, p. 188.

³⁷⁰ «E tuttavia quello sfondo greco non offende, anzi allarga gli orizzonti in una lontananza infinita» (*ibidem*).

³⁷¹ S. Antonielli, *Giovanni Pascoli*, cit., p. 642.

³⁷² P. Mazzamuto, *Pascoli*, storia della critica, cit., p. 51.

³⁷³ S. Antonielli, *Giovanni Pascoli*, cit., p. 643.

³⁷⁴ A. Valentin, *Giovanni Pascoli, poète lyrique. Les thèmes de son inspiration*, Paris, Hachette, 1925, pp. XVIII e 546, e G. Pascoli, *Poèmes Conviviaux*. Traduits et annotés par Albert Valentin, Paris, Hachette, 1925, pp. XIV e 160.

del Pascoli, giungendo a realizzare una sorta di *summa* della sua arte precisamente articolata³⁷⁵, che nel *livre deuxième* si sofferma sui *thèmes d'inspiration de source extérieure*, ossia rispettivamente: *l'antiquité, l'humanité, l'Italie e l'histoire*³⁷⁶. Sintomatica dell'interesse non approssimativo del Valentin per quest'ambito della lirica pascoliana, l'analisi dell'*antiquité* si protrae per due capitoli che indagano minuziosamente la raccolta del 1904 dopo aver inizialmente rilevate le «rares traces» dell'«inspiration antique dans la poésie de Pascoli avant les *Poemi Conviviali*»³⁷⁷ e aver osservato, con qualche apertura comparativa, le peculiarità di un approccio che innova senza essere completamente una novità. Infatti «Pascoli a élevé un monument à la Grèce, mère des arts et de la pensée. L'idée n'était pas neuve. D'illustres devanciers lui avaient montré la voie et il les connaissait bien. En France, particulièrement, nombreux sont les poètes qui avaient fait avant lui un pèlerinage dans le passé. Après André Chénier, Alfred de Vigny avec ses *Poèmes antiques et modernes*, Victor Hugo avec *La légende des siècles*, Leconte de l'Isle avec ses *Poèmes antiques*, Théodore de Banville avec les *Exilés*, José-Maria de Hérédia avec les *Trophées*, offrent, pour ne citer que ceux qui sont antérieurs à Pascoli, des modèles de poèmes ordonnés en cycles [...]. Pascoli s'est inspiré sans doute de la même conception générale, mais il s'en est tenu à l'antiquité grecque à peu près exclusivement»³⁷⁸. L'estesa illustrazione dei singoli poemi, identificati come parte di un disegno organico³⁷⁹ contrassegnato da una soluzione di continuità nella

³⁷⁵ Dopo un'estesa *première partie* dedicata a *la vie et l'homme*, la gran parte del saggio è occupata dall'analisi dei temi fondamentali secondo il criterio classificatorio di una «source intérieure» e una «source extérieure», la quale riesce assai rigorosa ed utile anche in chiave critica non perdendo mai di vista la biografia del poeta, e che, se anche il Mazzamuto giudica «molto discutibile», a nostro avviso echeggia quella distinzione della Morabito tra «realtà interna» e «poesia». *Les thèmes d'inspiration de source intérieure*, collegati alle raccolte *Myricae*, *Nuovi Poemetti*, *Canti di Castelvecchio*, *Odi e Inni*, sono quelli che strutturano la successione dei primi capitoli: *la vie rurale, la nature, le mystère, la douleur et la mort*, integrati da un'analisi di *quelques aspects du lyrisme intime*, ossia *l'amour, le foyer et la famille, le sentiment religieux, le passé et le souvenir*.

³⁷⁶ Le raccolte in cui si sviluppano questi temi sono, come intuibile, i *Poemi Conviviali*, *Odi e Inni*, i *Poemi italici*, le *Canzoni di re Enzo* e i *Canti del Risorgimento*.

³⁷⁷ Sulla scorta dello Zilliacus individuate in qualche citazione *myricea* e in sparsi «études, traductions, dissertations, recueil des textes, poèmes latins» (A. Valentin, *Giovanni Pascoli, poète lyrique. Les thèmes de son inspiration*, cit., pp. 337-340).

³⁷⁸ Ivi, p. 341.

³⁷⁹ «Il a classé ses poèmes dans l'ordre chronologique des sujets, pour donner les différentes expressions du génie grec à travers les âges. Nous voyons ainsi successivement: la première période du lyrisme, le monde héroïque et légendaire d'Homère, la poésie d'Hésiode, les idées morales et métaphysiques de Socrate et de Platon, la floraison des arts plastiques, le grand lyrisme choral et les Jeux Olympiques, les légendes orientales d'Alexandre» (*ibidem*), salvo dover ammettere che «les trois poèmes qui terminent le volume n'ont plus aucun lien avec ceux qui nous venons d'examiner. La matière en est tout autre; l'inspiration et la facture aussi. Ils ne rentrent pas dans l'unité organique du livre» (ivi, p. 411), avanzando ipotesi sulla presenza di tali soggetti— «on a dit que ce dernier poème, marquant l'évolution du paganisme vers le christianisme, forme la conclusion de l'ouvrage» (*ibidem*) —, per concludere che «Pascoli n'a sans doute mis ces poèmes à la fin des *Conviviali* que pour en tirer parti et corser le volume» (ivi, p. 412). Infine, per comprovare lo spessore dell'analisi del Valentin, segnaliamo come, oltre alle osservazioni in margine alla presenza degli ultimi tre canti della raccolta, lo studioso

cronologia compositiva³⁸⁰, è preceduta da due giudizi preliminari particolarmente significativi. Una riflessione sul profilo del poeta conduce – privilegiando una caratterizzazione, per dir così, colta, distante, per esempio, dai giudizi del Momigliano – alla conclusione che «de tous les poètes qui ont entrepris de reconstituer le monde antique, Pascoli était [...] celui qui réunissait les meilleures conditions pour y réussir. Son érudition était vaste. Les souvenirs affluaient sans effort à son esprit. Il vivait comme naturellement avec les hommes d’autrefois. Les mœurs, les habitudes, les pensées, les particularités locales, tout lui était familier, grâce à ses lectures»³⁸¹; dei *Poemi Conviviali*, invece, si dice che essi «sont à la fois une évocation de la vie hellénique et un commentaire des grandes œuvres classiques, et, en retour, pour être eux-mêmes pleinement compris, ils veulent être eux-mêmes commentés et éclairés par les textes anciens»³⁸². Al termine dell’attraversamento dei poemi, il Valentin cerca di proporre un più ponderato bilancio della raccolta che parta dal modo di procedere del Pascoli nel suo rapporto con l’antico e nell’utilizzazione delle fonti classiche³⁸³, giungendo fino alle proprie impressioni, il vero nucleo del giudizio sui *Conviviali*. Dalla sensazione «d’être arrachés de notre temps et plongés dans le monde antique»³⁸⁴, per cui i poemi consentono un «merveilleux voyage dans le passé» dove «la Grèce antique s’éveille autour de nous»³⁸⁵, si passa alla blanda obiezione che quella del poeta è «une connaissance livresque, plutôt que le sentiment direct des temps anciens» e che l’autore stesso «ne sent pas ce monde

si interroghi anche sulle ragioni dell’assenza di due testi contigui e congruenti all’ispirazione *conviviale* quali *Il ritorno* e *Il dovere* (ivi, p. 418).

³⁸⁰ «Ainsi, bien que le volume n’ait paru qu’en 1904, la date de la composition de certains poèmes montre que l’inspiration antique a eu de bonne heure sa place dans la poésie de Pascoli» e «d’autre part, les *Poemi Conviviali* sont le produit d’une gestation très ancienne», dove «les matériaux avaient été accumulés par le poète au cours des ses lectures et déjà élaborés dans des travaux antérieurs» (ivi, pp. 342-343).

³⁸¹ Ivi, p. 343.

³⁸² «Il faut à chaque instant remonter aux sources» (ivi, pp. 343-344).

³⁸³ «Il ne s’est pas contenté des souvenirs qui surnagent dans l’esprit d’un homme cultivé, des impressions plus ou moins fidèles d’anciennes lectures. Il est allé boire à la source même ; il a repris ses textes en main ; il a interrogé directement les œuvres et les hommes. Il a mis à contribution les grands et les petits, les créateurs et les compilateurs. Solon et Sappho, Homère et Hésiode, Socrate et Platon, Pindare et Bacchylide, Aristophane et Hérodote, la muse populaire et les poètes de l’Anthologie y voisinent avec Pausanias, Plin et Apulée», mentre «ce n’est pas une reconstruction patiente d’érudit qu’il nous donne. Ce sont les impressions d’un lecteur et d’un poète, curieux et attentif, mais aussi plein d’admiration et de ferveur pour la Grèce» (ivi, pp. 412-422).

³⁸⁴ Per cui «nous voyons la vie et la civilisation grecques se dérouler dans tous le temps et sous toutes ses formes: dans les expéditions guerrières et dans le culte de la paix et des arts, dans les légendes et dans l’histoire, dans la poésie et dans la philosophie, et jusque dans les humbles spectacles de tous les jours» (ivi, p. 423).

³⁸⁵ Risultati ottenuti grazie alla preparazione pascoliana ch’è da erudito, mentre «l’œuvre est d’un poète qui entre dans le monde antique, avec la même sympathie, le même abandon, la même intime pénétration, qui le faisaient se confondre avec les créatures de la campagne» (ivi, p. 424).

comme réel»³⁸⁶. Indebolendo progressivamente la tenuta della creazione poetica esaminata, il Valentin mette in evidenza come nel mondo dei *Conviviali* «un obscur travail de critique s’opère, qui décompose la fable pour voir de quoi elle est faite, pour en expliquer l’origine et la formation. Et alors le charme cesse d’agir»³⁸⁷: si determina così quel movimento d’oscillazione peculiare, nell’ottica del critico, «qui nous ramène sans cesse du passé au présent, de l’antique au moderne, du rêve à la réalité»³⁸⁸. Siamo ricondotti così a una delle linee critiche prevalenti per cui anche lo studioso francese, al fondo di questo appiattimento della prospettiva dove «la reconstruction des temps anciens, qui devrait être la chose essentielle, n’est plus qu’un accessoire»³⁸⁹, riconosce che «le drame n’est pas dans les actions et les gestes des personnages, mais dans les âmes, et plus encore dans l’âme du poète. Car c’est son âme que Pascoli promène dans l’antiquité»: e il centro è «le principal personnage des *Poemi Conviviali*, c’est encore Pascoli»³⁹⁰. Nelle relazioni che intrattengono con il resto dell’opera del romagnolo, nella mescolanza feconda «d’esprit moderne et d’hellénisme», nella contestualizzazione, infine, «dans un pays où la tradition classique a toujours eu de profondes racines, les *Poemi Conviviali* sont un des plus vigoureux rejets qui aient poussé sur le vieux tronc antique»³⁹¹

In margine al saggio francese, a nostro avviso particolarmente rilevante per profondità ed ampiezza d’analisi, riportiamo, per completezza, alcuni giudizi della critica recenziere, ricordando per esempio come il Leonelli lo giudichi una «“descrizione tematica” che non giunge a tesi o definizioni critiche vere e proprie, ma disegna una mappa estremamente particolareggiata dell’opera del Pascoli»³⁹², mentre il Frolidi nota che, con particolare attenzione ai *Conviviali*, quella del Valentin «è la prima opera che [...] superando la semplice ricerca delle fonti, tenta la ricostruzione ideale dei poemi»³⁹³. Resta indubbia, tuttavia, la limitata considerazione in cui venne tenuto il saggio, come concordemente rilevato da più

³⁸⁶ A ciò s’accompagna l’affermazione che il Pascoli «n’est pas vraiment classique ni païen; il n’a pas su se faire une âme toute grecque», e così manca «le splendide polythéisme de la Grèce» che, nella sua assenza, lascia spazio a «l’esprit chrétien qui circule dans cette œuvre» (*ibidem*).

³⁸⁷ Ivi, p. 425.

³⁸⁸ Così come l’«analyse critique» sgretola l’incanto poetico, parallelamente «les emprunts et les souvenirs qui tendaient à créer l’atmosphère et l’illusion apparaissent alors comme un effet de couleur locale, un vain décor de toile peinte» (ivi, p. 426); e pure «les personnages créés par les poètes anciens perdent leur physionomie traditionnelle et leur première signification», mentre il poeta esercita l’azione trasfiguratrice della sua ispirazione (ivi, p. 427)

³⁸⁹ Ivi, p. 427.

³⁹⁰ Ivi, p. 428.

³⁹¹ Ivi, p. 429.

³⁹² G. Leonelli, *Pascoli e la critica*, cit. p. 17.

³⁹³ R. Frolidi, *I poemi conviviali di Giovanni Pascoli*, cit., p. 32.

parti³⁹⁴, per quanto si possa eccepire col Frolidi che da una parte, l'aspetto interpretativo, «specie nei riguardi dei *Conviviali*, rivela talora un po' di imbarazzo»³⁹⁵, mentre «la sintesi certo è nettamente inferiore all'analisi e molti giudizi sono da discutere»³⁹⁶.

Precorritrice di posizioni su cui si attesterà spesso la critica del secondo dopoguerra, dove il Pascoli sarà non di rado oggetto di interesse linguistico, è lo studio che al romagnolo dedica Domenico Petrini, apparso in rivista nell'arco di un biennio, ma rimasto fatalmente incompiuto per la sopravvenuta morte dell'autore a soli 29 anni³⁹⁷. Impostando la sua analisi entro le coordinate della storia, che «per il Pascoli non si può rivivere se non preziosamente»³⁹⁸, e del realismo, visto come tendenza a «ridurre a bellezza ogni aspetto del mondo»³⁹⁹, il Petrini viene riconoscendo in Pascoli «l'ultimo rappresentante della tradizione romantico-decadente della letteratura italiana dell'800»⁴⁰⁰, nel segno di un'attenzione peculiare alla raffinatezza letteraria e alla tecnica stilistica. L'esame della poesia pascoliana – secondo il Petrini caratterizzata, ripercorrendo le vie del realismo romantico, dal cercare di «ridare il tono caratteristico delle cose del mondo della storia e del mondo della natura»⁴⁰¹ – si sviluppa attraverso una valutazione talvolta eccessiva del decorativismo letterario e del preziosismo⁴⁰², individuando come bersaglio polemico, tra gli altri, proprio i *Poemi Conviviali*. La raccolta è giudicata così, echeggiando posizioni crociane, «poesia raffinata di letterato, che s'incanta dell'antico con l'illusione di riviverlo nella sua anima risentendone più davvicino le forme»⁴⁰³, mentre l'esteriorità preziosa, che sembra essere la caratteristica principale, è segnalata comporsi di particolari «affastellati uno dopo l'altro», che non si

³⁹⁴ Menzioniamo solo, a titolo esemplificativo, i commenti dell'Antonielli – «È da lamentare che il lavoro del Valentin non sia stato tenuto nel dovuto conto dagli studiosi italiani, quando invece poteva offrire, se non altro, l'esempio d'un indagine svolta con grande serietà senza l'interferenza di estranee polemiche» (S. Antonielli, *Giovanni Pascoli*, cit., p. 642) –, del Frolidi – «L'opera è sempre notevole ed è da lamentare che la critica italiana posteriore mostri d'averne tenuto scarso conto» (R. Frolidi, *I poemi conviviali di Giovanni Pascoli*, cit., p. 32) –, e del Leonelli, che definisce lo studio del Valentin «pochissimo atteso dalla nostra critica» (G. Leonelli, *Pascoli e la critica*, cit. p. 17).

³⁹⁵ R. Frolidi, *I poemi conviviali di Giovanni Pascoli*, cit., p. 32.

³⁹⁶ *Ibidem*.

³⁹⁷ D. Petrini, *Premesse pascoliane*, in «La Civiltà Moderna», 15 agosto 1929, pp. 238-263; quindi il più esteso lavoro: Id., *La poesia di Giovanni Pascoli: I. Le "Humiles Myricae" e la storia grande dei secoli*, in «La Civiltà Moderna», 15 dicembre 1929, pp. 594-623, che continua in Id., *La poesia di Giovanni Pascoli: I. Le "Humiles Myricae" e la storia grande dei secoli*, in «La Civiltà Moderna», vol. II, 1930, pp. 51-79 e pp. 500-516, restando, comunque, incompleto.

³⁹⁸ A. Piromalli, *La poesia di Giovanni Pascoli*, cit., p. 204.

³⁹⁹ *Ibidem*.

⁴⁰⁰ G. Leonelli, *Pascoli e la critica*, cit. p. 17.

⁴⁰¹ Petrini citato in Leonelli (*ibidem*).

⁴⁰² Segnaliamo il rilievo del Mazzamuto sull'acribia del giovane studioso che produce «constatazioni non sempre convincenti di raffinatezze formali, tali e tante, a volte, più per la raffinatezza del critico che per la loro intima costituzione espressiva» (P. Mazzamuto, *Pascoli*, storia della critica, cit., p. 58).

⁴⁰³ Petrini citato in Mazzamuto, (P. Mazzamuto, *Pascoli*, storia della critica, cit., p. 57).

raccogliono nel motivo centrale ma l'accompagnano «disperdendolo in visioni frammentarie»⁴⁰⁴. Mentre la materia dei *Poemi* è presentata come preesistente alla creazione del poeta, la sua arte viene declinandosi in «versi innamorati delle parole»⁴⁰⁵, dove «il nome raro o prezioso deve suscitare l'immagine di un mondo lontano e splendido»⁴⁰⁶ e si ricercano insolite «evocazioni per mezzo del colore e del suono»⁴⁰⁷, conducendo il Petrini alla conclusione, per quanto riguarda i *Conviviali*, che la decorazione sovrasta il motivo umano e (ampliando la portata del giudizio) che «il breve mondo morale pascoliano non ha possibilità dinanzi alla storia»⁴⁰⁸.

In una differente prospettiva, più distante dal dato lessicale e stilistico, e orientata verso una valorizzazione contenutistica accentuata seppur poco persuasiva⁴⁰⁹, perviene ad una valutazione diametralmente opposta dei *Conviviali* Balbino Giuliano in uno studio del 1934 che, nel tentativo di proporre un'interpretazione ideale complessiva dell'opera del Pascoli, tuttavia perde di efficacia indulgendo a una retorica di regime e descrivendo un Pascoli imbevuto di romanità⁴¹⁰. Sviluppando le posizioni espresse in un saggio coevo al lavoro della Morabito⁴¹¹, Giuliano associa il senso di religiosità del poeta all'inquietudine e allo sgomento, in una parola al «mistero», che sorge dalla crisi delle concezioni materialistiche, indicando come l'arte pascoliana si realizzi o nello sguardo alle piccole cose⁴¹², o, all'opposto, affrontando il senso tragico dell'umanità e rappresentando «l'infinito mistero nel suo essere» e l'uomo «che sa guardare in faccia sicuro la legge dell'universo»⁴¹³ proprio attraverso quell'assunzione a simbolo dei miti antichi che sancisce la preminenza artistica dei *Poemi Conviviali* sulle altre raccolte. Il valore del saggio del Giuliano, inficiato dalle suggestioni

⁴⁰⁴ A. Piromalli, *La poesia di Giovanni Pascoli*, cit., p. 205.

⁴⁰⁵ Petrini citato in Piromalli, (*ibidem*).

⁴⁰⁶ *Idibem*.

⁴⁰⁷ S. Antonielli, *Giovanni Pascoli*, cit., p. 644.

⁴⁰⁸ A. Piromalli, *La poesia di Giovanni Pascoli*, cit., p. 205. Se non si può eccipire sulla finezza dello studio stilistico della poesia pascoliana e sulla sapienza di lettore del Petrini, ci troviamo concordi con qualche riserva formulata dal Mazzamuto quando nota come, nel rigore scientifico dell'analisi, venga meno «un adeguato interesse per la poetica», che limita fatalmente la portata delle valutazioni (P. Mazzamuto, *Pascoli*, storia della critica, cit., p. 58).

⁴⁰⁹ Il Frolidi la giudica «viziata da premesse filosofiche discutibili» (R. Frolidi, *I poemi conviviali di Giovanni Pascoli*, cit., p. 34), mentre Antonielli parla di assenza di sostegno critico ad un'«opinione basata in gran parte su arbitrari e grossi filosofemi, per quanto toccasse con efficacia il problema della possibilità d'una «poesia della cultura»» (S. Antonielli, *Giovanni Pascoli*, cit., p. 644).

⁴¹⁰ B. Giuliano, *La poesia di Giovanni Pascoli*, Bologna, Zanichelli, 1934.

⁴¹¹ B. Giuliano, *La religiosità del mistero*, Roma, L'Agave, 1920.

⁴¹² «Che sembrano accrescere il senso di vuoto infinito che le circonda» (R. Frolidi, *I poemi conviviali di Giovanni Pascoli*, cit., p. 33).

⁴¹³ Citato in P. Mazzamuto, *Pascoli*, storia della critica, cit., p. 82.

della temperie storica in cui è composto⁴¹⁴ e talvolta appesantito dal linguaggio nebuloso e filosoficeggiante, può riconoscersi, col Froldi, al di là che «per certe interpretazioni che accostano egregiamente l'incerto mondo sentimentale del poeta»⁴¹⁵, soprattutto per l'attenzione rivolta al pascoliano «sentimento della romanità e grecità, studiati con finezza ed acume ad altri critici prima di lui ignoti»⁴¹⁶.

A correggere parzialmente questa linea critica che viene svolgendosi dagli anni Venti e si concentra sui temi di religiosità e misticismo, gravitanti attorno al nucleo del «mistero», giunge l'allievo del Carducci (nonché amico e collega del poeta in Sicilia) Manara Valgimigli che, con il contributo *Poesia e poetica di Giovanni Pascoli* edito nel 1934 (originariamente comunicazione ad una commemorazione del romagnolo tenutasi a Messina dopo il terremoto del 1932⁴¹⁷), inaugura la sua feconda attività di studioso del Pascoli, declinatasi in assidui e numerosi interventi lungo l'intero arco della sua carriera. In questo primo saggio, ma stabilendo delle coordinate esegetiche e di ricerca che permarranno negli anni, il Valgimigli ritorna sugli esiti stilistici dell'ispirazione pascoliana, questa volta tenendo in maggior considerazione l'incidenza della componente culturale, in particolare classica⁴¹⁸. Già nell'apostrofe d'apertura all'uditorio messinese, poi eliminata nelle successive edizioni, si può intendere quale sia l'orientamento dello studioso nei riguardi del poeta; dopo l'ammonizione: «non vi fidate di nomi antichi, di parole arcane, di rievocazioni solenni»⁴¹⁹, il Valgimigli argomenta più precisamente il suo pensiero ricorrendo ad una comparazione: «nel passato egli scopriva e sentiva il presente, nell'antico l'eterno. Come ogni poeta, voi dite. Vero. Come, per esempio, anche il Carducci. Verissimo. Se non che nel Carducci codesto antico conserva, pur facendosi presente, i suoi segni storici di antico; nel Pascoli anche quei segni storici sono annullati: Alberto di Giussano, Ugucione della Faggiola, restano pur sempre, nella loro eternità, coi loro tratti, ciascuno, di due soldati medioevali; Paolo Uccello è Giovanni Pascoli

⁴¹⁴ Mazzamuto, tra gli altri, osserva come le conclusioni sono sempre «di parziale e interessata valorizzazione del Pascoli, la cui deformazione storica, propria della critica "fascista", è sopra tutto in queste sue presunte adesioni a ideali di forza e di grandezza [...] e in certe sue accettazioni di ideologie religiose persino confessionali» (ivi, p. 83).

⁴¹⁵ R. Froldi, *I poemi conviviali di Giovanni Pascoli*, cit., p. 34.

⁴¹⁶ *Ibidem*.

⁴¹⁷ M. Valgimigli, *Poesia e poetica di Giovanni Pascoli*, (Commemorazione di Giovanni Pascoli detta in Messina il 24 aprile 1932), in *Studi Pascoliani*, Bologna, Zanichelli, IV, 1934, pp. 1-16, quindi in Manara Valgimigli, *Uomini e scrittori del mio tempo*, Firenze, Sansoni, 1943, pp. 73-97 (da cui citiamo) e accolto, con minime variazioni, anche in Id., *Pascoli*, Firenze, Sansoni, 1956, pp. 1-16

⁴¹⁸ È di qualche interesse segnalare una precisazione concettuale che il critico propone nella prima forma del suo discorso, poi espunta nelle successive edizioni, in merito al valore di questo termine: «cultura vuol dire tradizione e non dottrina; sentimento originario, innato, e perciò antico; nobiltà e bontà: *humanitas*, umanità» (M. Valgimigli, *Poesia e poetica di Giovanni Pascoli*, cit., p. 76).

⁴¹⁹ *Ibidem*.

solamente; nel Cieco di Chio, in Alèxandros, neppure l'ombra trovate di Alessandro e di Omero, ma ancora Giovanni Pascoli solamente»⁴²⁰. Lo studio ha il pregio di formulare una serie di considerazioni, debitorie della tradizione precedente, com'è comprensibile, ma nel contempo caratterizzate da una sicurezza e una coerenza affatto peculiari, che giungano ad integrare l'orizzonte critico esistente. È da subito sancita l'importanza del «viaggio spirituale in Grecia» che il Pascoli compì, come altri poeti, per trovare «sé stesso, aspetti del proprio temperamento spirituale, e quindi della propria poesia»⁴²¹, giungendo alla scoperta di quel *Fanciullino*⁴²² che il Valgimigli propone come «una misura comune, un comune criterio, un comune accento, a cui la poesia del Pascoli si riconosca tutta quanta e la giustifichi in unità»⁴²³, non senza aver prima considerato come intorno all'arte del romagnolo le dispute e i contrasti si protraggano da anni legittimando il giudizio di «poesia difficilissima tra le più difficili, antiche e moderne»⁴²⁴. L'aspetto dell'arte pascoliana che il critico mette più in evidenza, posto che «una linea di questa poesia, un disegno franco, [...] descriverli non ci riesce»⁴²⁵, è lo stupore del fanciullino che guarda al mondo e alla storia e, insieme, l'annullamento del poeta in ciò che prende a oggetto delle sue descrizioni, osservando che «il poeta – e la poesia – sono proprio in quello stupore, in quell'incanto, in quell'abbandono»⁴²⁶, mentre il fascino che quest'arte possiede «viene da qualche cosa che è al di là della parola,

⁴²⁰ Ivi, p. 77.

⁴²¹ Come Carducci, «che aveva gli occhi al rinascimento classico del primo Ottocento, vi trovò modi e motivi e conforti alla sua arte classica, di struttura compatta e quadrata», mentre il D'Annunzio «l'immagine del suo superuomo primitivo e barbarico, che viola le leggi per il suo piacere, ch'è tutto carne, istinto, sensualità» (*ibidem*).

⁴²² Particolarmente significativa l'osservazione che «in verità i poeti poesie dovrebbero comporre e non poetiche: sebbene anche qui, spesso, il torto sia nostro che quelle poetiche non leggiamo come poesie, e troppo le valutiamo o troppo poco, e comunque non le leggiamo al lume della poesia da cui sono nate» (ivi, p. 78).

⁴²³ *Ibidem*.

⁴²⁴ «Né già per difficoltà singole, di questa poesia o di quella, più o meno singolarmente superabili tutte; ma in sé difficile, nel suo insieme; criticamente difficile a ricostruire e descrivere e disegnare in una sua fisionomia compiuta» (*ibidem*). Valutazione, questa, che offre l'occasione allo studioso per qualche considerazione di più ampia portata – che ci sembra di qualche interesse riportare anche come precetto cui cercare d'attenersi – nonché per precisare alcune carenze nell'approccio generale: «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. Ufficio della critica non è condannare o assolvere, biasimare o lodare, ma capire» (ivi, pp. 78-79), nel mentre delinea l'orizzonte esegetico in cui intende inserirsi: «Io ho riletto di questi giorni gran parte di quello che intorno al Pascoli è stato scritto; e tutti, più o meno, con cerchi più o meno stretti, a questa poesia girano attorno» (ivi, p. 79), dal Galletti al Giuliano, attraverso Serra, Momigliano, Vossler, Turolla, tenendo come estremi imprescindibili la «posizione di problema» di Croce – «se non che posizione di problema non sempre è essa medesima soluzione» (*ibidem*) – e il «tentativo di soluzione più fortunato» del Borgese.

⁴²⁵ Ivi, p. 80.

⁴²⁶ «E, dunque, nell'occhio che vede, e non più nelle cose vedute soltanto. Il poeta non c'è bisogno che si mostri per dire che c'è» (ivi, p. 81).

creato dalla parola stessa come un'atmosfera che la parola suscita e diffonda intorno a sé»⁴²⁷. Cifra esegetica della lettura del Valgimigli è questa preminenza attribuita all'«oggettivazione», all'«abbandonarsi», al «farsi natura» – il critico parla di «segreto della poesia del Pascoli» – per cui «non c'era cosa ch'egli toccasse e guardasse che dalla sua fantasia non uscisse trasfigurata»⁴²⁸, conferendo validità alla definizione di «poeta degli spunti lirici»⁴²⁹. Trattando delle fonti dell'ispirazione pascoliana il Valgimigli propone un'osservazione pertinente ai fini della nostra indagine in margine ai *Conviviali*, perché «nella *rerum natura* [...], tra le altre *res* ci sono anche i libri, e le voci dei libri. E il Pascoli distacca tal quali anche dai libri, come dalle altre cose, e tal quali riporta, voci modi espressioni»⁴³⁰, come evidenza, tra gli altri casi, l'*incipit* comune ai tre *Poemi di Ate*⁴³¹ che, lungi dall'esaurirsi in mera erudizione, è la riprova di un atteggiamento del romagnolo, il quale «davanti ai libri è lo stesso che davanti alle altre cose: lo prende lo incanta lo suggestiona il particolare»⁴³². Ridefinendo quindi il rapporto tra fonti e ispirazione, lo studioso inverte la direzione dello sviluppo e sancisce la marca peculiare della sua interpretazione; «dire che il Pascoli si fa natura [...] non ha senso: bisognerà, perché abbia senso, capovolgere la frase; e dire che la natura si fa Pascoli. E allora proprio in questo oggettivismo scopriremo il massimo soggettivismo. E allora non diremo più che il Pascoli si fa Omero, bensì diremo che Omero si fa Pascoli; non diremo più che il Pascoli si fa Achille, Ulisse, Socrate [...], perché viceversa sono proprio Achille, Ulisse, Socrate [...] che si fanno e diventano Pascoli: allo stesso modo che sono Pascoli il mendico, l'orfano, il viandante, il fanciullo, il rapsodo»⁴³³. Collocando la sua analisi entro le coordinate di un «oggettivismo», che è «il segreto della fecondità del

⁴²⁷ Questo, specifica il critico, senza indulgere in evocazioni artatamente seducenti, ché si deve abbandonare il sospetto «che la parola sia vaga o imprecisa, suono, nuance, sfumatura, sogno; precisissima è sempre la parola del Pascoli, se è necessario, tecnica», mentre «quell'atmosfera, quel di più, quella suggestione, nascono appunto dalla precisione sua» (ivi, p. 83). Gli esiti, in ogni caso, si caratterizzano come differenti tanto dal «λόγος poetico del Leopardi» quanto dal «μέλος poetico del Carducci» – «espressi dalle parole compiutamente» e nei quali la poesia «nelle parole, nella struttura verbale razionale sintattica [...] si esaurisce tutta» (ivi, p. 84) –, grazie a quell'«inesprimibile» che rimane «intorno alla parola, o dentro la parola», in un'ispirazione in cui non è il poeta a dominare – come avviene per gli altri due autori –, bensì «pare si sia oggettivato come natura e sia da lei dominato» (*ibidem*).

⁴²⁸ Ivi, p. 87.

⁴²⁹ Con formula del Vossler ch'è «definizione monca; ma vera», come chiosa Valgimigli dopo aver nuovamente ribadito che «nessun altro poeta ebbe come lui una forza miracolosa di trasformazione poetica del mondo» (ivi, p. 89).

⁴³⁰ Ivi, p. 90.

⁴³¹ «Incominciano tutti e tre con queste parole, "O quale", che in verità non hanno nessun senso, e sono solamente un richiamo delle ἦ οἶαι di Esiodo» (*ibidem*).

⁴³² Connotando, poi, lo sguardo al particolare in direzione onomatopeica, il Valgimigli esprime quel giudizio divenuto famoso per cui: «il Pascoli rifà il verso a Omero come rifà il verso agli uccelli» (*ibidem*).

⁴³³ Ivi, p. 93.

Pascoli», e di un «soggettivismo», che è «il segreto della sua trasfigurazione poetica del mondo»⁴³⁴, il Valgimigli conclude il suo saggio con la tesi che il romagnolo possa dirsi «poeta senza storia», nella misura in cui «la sua poesia tanto guadagna in profondità quanto perde in prospettiva; tanto si arricchisce di solitudine, quanto si impoverisce di senso storico»⁴³⁵, conquistando, in un rapporto di proporzionalità inversa, «senso cosmico» e offrendo maggiore spazio, grazie all'evanescenza di senso prospettico e di «limiti spaziali e temporali», a «quegl'impeti di profondità poetica onde il Pascoli investe e impronta di sé tutto quello che tocca»⁴³⁶.

Dopo l'approfondimento della realtà interiore pascoliana tentato dal Giuliano e a segnare un allontanamento dalla prospettiva più circoscritta al poeta e al mondo della sua ispirazione privilegiata dal Valgimigli, nel 1936 apparve il fondamentale saggio di un giovanissimo Binni su *La poetica del decadentismo*, che, per usare le parole del Mazzamuto, «finalmente coordina in un quadro unitario letterarietà, poetica e situazione storica di corrente»⁴³⁷. Già dall'introduzione si capisce come le posizioni del Binni segnino un superamento e dei giudizi di valore crociani e degli assunti teorici su cui si fondava l'analisi dell'arte del Pascoli, che ora è collocata entro le coordinate, precisamente delimitate e specificate teoricamente, della «poetica» e del «decadentismo»⁴³⁸. Il Pascoli che si privilegia,

⁴³⁴ Ivi, p. 94.

⁴³⁵ Ivi, pp. 93-94.

⁴³⁶ Se la trasfigurazione investe ogni materia, non solo nell'ambito della poesia – si pensi ai casi di *Lyra Romana* ed *Epos*, dove Orazio Catullo Virgilio diventano Pascoli» o di *Sul limitare*, di cui si dice che «nessuna antologia è meno antologia e più una di questa, perché immersa in un unico spirito, perché come scritta in un unico stile, da un unico scrittore» (ivi, p. 95) –, basta che il poeta «ritrovi sé in un aspetto di cose o in un mito; meglio, ch'ei crei aderente a sé codesto aspetto e codesto mito; ed egli si finga [...] il cieco di Chio che conosce le bianche vie dei canti innumerevoli [...], o Ulisse nell'ultimo viaggio, o Achille nella sua tenda l'ultima notte, o Alessandro ai confini del mondo nell'ultimo sogno: allora, al nostro cuore e al nostro dolore di uomini, [...] egli darà veramente, come pochi altri, voci e suoni e incanto e fascino di poesia immortale» (ivi, p. 96).

⁴³⁷ P. Mazzamuto, *Pascoli*, storia della critica, cit., p. 59.

⁴³⁸ Nota il Binni che «con la parola "poetica" si vogliono essenzialmente indicare la consapevolezza critica che il poeta ha della propria natura artistica, il suo ideale estetico, il suo programma, i modi secondo i quali si propone di costruire», mentre, se anche si può riconoscere «una poetica programmatica e una poetica in atto», «la parola ha il suo vero valore nella fusione dei due significati, come intenzione che si fa modo di costruzione». Ulteriore precisazione è che «poetica si distingue poi agevolmente da estetica in quanto che, mentre questa teorizza, la poetica ha un valore personale di esperienza e di gusto nativo. L'estetica cerca di dare un rigore scientifico al gusto, la poetica invece vuole concretare la vita attiva di una fantasia, la costruzione di un mondo poetico» (W. Binni, *La poetica del decadentismo*, Firenze, Sansoni, 1936. Noi citiamo dalla II ed.: Firenze, Sansoni, 1949, p. 1). Più estesa e complessa la definizione di decadentismo inteso, comunque, come «fenomeno storico concretato in singole personalità poetiche» (ivi, p. 4) ed «individuato da certi speciali caratteri. I quali, in sostanza, si riducono ad un contemporaneo approfondimento del mondo e dell'io fino alla scoperta di un regno metempirico e metaspirituale, da cui le cose e le personalità germogliano con un senso nuovo, con un'anima nuova» (ivi, p. 25). Mettendo a fuoco i contributi più significativi degli esponenti di spicco dell'estremo romanticismo europeo e non solo – da Schopenhauer, Nietzsche e Wagner a Baudelaire e Poe, da Verlaine e Rimbaud a Mallarmé – e passando attraverso i concetti di «poesia pura» e «poesia classicista», il Binni, mentre rappresenta l'evoluzione di sensibilità osservando che «per i classici il poeta era conoscitore del cuore umano, per i romantici il cuore

nel suo ruolo, col D'Annunzio, di iniziatore della poesia decadente italiana, è quello che «pur nella costante ricerca musicale, accresciuta sempre più verso la fine in musica esteriore, ha come centro della sua poetica l'espressione delle cose nella loro immediatezza, l'espressione delle cose come le vede un fanciullino, con una magia naturale di impiccolimento delle grandi e di ingrandimento delle piccole, e con un senso del meraviglioso, del fiabesco che il filologo farà coincidere col gusto del primitivismo omerico»⁴³⁹, ipotecendo, per converso, il Pascoli dei *Conviviali* che «rientra nell'ambito del *Convito* debosisiano e dell'estetismo, le cui caratteristiche di ambigua ipervalutazione dell'arte si ritrovano sia nel peggiore D'Annunzio, sia nel suo teorico e fedele Angelo Conti»⁴⁴⁰. Nel suo studio il Binni pone alcune premesse cui attenersi nella definizione della poetica pascoliana che, mentre marcano la peculiarità del suo approccio, sottolineano la distanza a cui si pone da talune posizioni critiche precedenti: è questo il caso, per esempio, della valutazione delle influenze di altri autori europei sul romagnolo che induce il critico ad enunciare il precetto che «per ben comprendere il Pascoli, bisogna staccarlo dall'Europa come cultura, e riattaccarlo alla nuova poesia proprio nuclearmente, per la sua speciale, e del tutto indigena, sensibilità decadente»⁴⁴¹. Meno di rottura con la tradizione della critica anteriore sono le osservazioni sulla centralità ed «esagerata ricchezza di vocabolario» pascoliana – per cui «la parola, come prelibata unità espressiva, nella sua possibilità di esaurire analiticamente il reale in ogni sua sfumatura» si pone come vero «limite estetico», derivando «dal suo naturale gusto delle minime cose nei minimi loro particolari»⁴⁴² – che conducono, attraverso la poetica esplicita del *Fanciullino*, a riconoscere che «il decadentismo del Pascoli e la sua modernità nella nostra tradizione consistono dunque nel principio centrale della sua poetica, che è irrigidimento schematico della sua sensibilità: ingrandire il piccolo, impiccolire il grande»⁴⁴³. La poesia pascoliana,

stesso, per i decadenti è la coscienza musicale di un'interiorità così profonda da confondersi col mistero» (ivi, p. 19), viene cercando entro i confini dell'Italia quella poesia dove «la sensazione è fatta esponente di tutto un moto spirituale» (ivi, p. 22), per concludere che «il decadentismo italiano [...] comincia con Gabriele D'Annunzio e con Giovanni Pascoli», sebbene «stretto in un'atmosfera provinciale che si spezzerà davvero solo nel novecento» (ivi, p. 27).

⁴³⁹ Ivi, p. 28.

⁴⁴⁰ *Ibidem*.

⁴⁴¹ Ivi, p. 94. In polemica dichiarata con il lavoro del Galletti, dove si rileva che l'autore «ha fatto sciupio inutile delle sue conoscenze di letterature straniere», e che «bisognava avere una chiara idea di romanticismo e decadentismo per non citare sempre allo stesso proposito Hugo, Maeterlinck, Shelley e Verlaine» (*ibidem*).

⁴⁴² Ivi, p. 95.

⁴⁴³ Ivi, p. 99. Nella definizione di una poetica che, agli occhi del Binni, risulta viziata al fondo da una serie di «incomprensioni» dovute a un ideale di poesia che «non è l'evidenza di una espressione definitiva e sintetica, quanto la suggestione del particolare più minuto ed esauriente» (ivi, p. 97). Da ciò l'«incomprensione assoluta della poesia leopardiana» (*ibidem*), che sarà anche, per il critico, incomprendimento di Omero, attraverso una poetica, quella del *Fanciullino*, fondata «sul mito personale del poeta primitivo, omerico, che altri non è se non

richiamando le posizioni del Croce e, via via, del Serra, del Cecchi, fino al Momigliano, non arriva ad essere «metodo di conoscenza del reale»⁴⁴⁴ ed anzi appare come «un ritorno su pochi motivi, quasi su sè stessa, un raffinamento fino al languore e al prevalere dei motivi più fiacchi»⁴⁴⁵, dove, al di là della myricea «poesia delle cose», con difficoltà il critico trova aspetti degni di lode. Quell'attenzione alla parola di matrice quasi parnassiana, che abbiamo già visto cifra di una poetica decadente, ritorna nella considerazione che «il mondo georgico è alessandrino quanto il classico in cui si pone il Pascoli, per mancanza di una vera emozione diretta, per la suggestione di un mondo poetico preesistente al poeta, nei *Conviviali*»⁴⁴⁶, dove «la poetica programmatica pare aver trovato il combaciamento perfetto con la poetica in atto, mediante l'artificioso paesaggio omerico e primitivo: ma questo è proprio il segno più chiaro del prevalere nel Pascoli delle tendenze alessandrine e della intellettualistica interpretazione della poeticità d'un mondo storico»⁴⁴⁷.

Nello stesso anno del saggio binniano si pubblica la *Cauta difesa dei «Poemi conviviali»* di Aldo Capasso⁴⁴⁸, che risulta un contributo assai significativo per l'approccio monografico alla raccolta, sebbene, rispetto al coevo lavoro dell'allievo del Momigliano e del Russo, abbandoni il rigore storico dell'analisi privilegiando un approccio sottilmente stilistico. Il tono dell'analisi, spesso faticosa da seguire per un eccesso di pedanteria, è apertamente anticrociano, e prende le mosse dalla negazione di una «medesimezza dell'ispirazione» che giustificerebbe la riduzione ad un unico motivo di tutta l'opera pascoliana: «grossolanità di indagine psicologica» è il rimprovero mosso al Croce dal Capasso, che non può ammettere la presenza di un solo sentimento o stato d'animo alla base delle «relazioni fra i *Poemi conviviali*, con la loro favolosa atmosfera di Grecia antica, e i poemetti di argomento contemporaneo, rustico-idealistici»⁴⁴⁹, sempre che non si voglia utilizzare la medesima categoria dell'idillio per designare e «un idillismo che descrive, e un

un Pascoli che si ritrova antistoricamente nella poesia epica greca o medievale delle origini», nel ricorso ad un «travestimento omerico che ritroveremo, come influenza negativa della poetica intenzionale sulla natura del poeta, nella costruzione dei *Poemi conviviali*» (ivi, p. 98).

⁴⁴⁴ «Come fanno i decadenti puri» (ivi, p. 100).

⁴⁴⁵ Ivi, p. 102. Sebbene «il nocciolo apprezzabile della sensibilità pascoliana» stia, per il Binni, in quella «mancanza di spiritualità in profondo, e di intellettualità» cui corrisponde «un senso di ingenuità e di natività» (*ibidem*).

⁴⁴⁶ Ivi, p. 107.

⁴⁴⁷ Ivi, p. 109.

⁴⁴⁸ A. Capasso, *Cauta difesa dei «Poemi conviviali»*, in *Due saggi su Giovanni Pascoli*, Roma, Augustea, 1936, pp. 7-115.

⁴⁴⁹ Ivi, p. 9. «Quando il Pascoli rievoca Olympiàs e Deliàs e Alexandros e il valoroso Achille e la bellissima Helena, c'è in lui almeno un gusto di rievocare l'antico, una nostalgia dell'antico, che esulano totalmente da *Valentino* o da *La sementa*» (ivi, p. 10).

idillismo che predica»⁴⁵⁰. Le considerazioni preliminari del critico calcano, talvolta un po' confusamente, orme già segnate, senza peraltro apportare sostanziali contributi di novità⁴⁵¹, e sono funzionali all'attraversamento dei *Conviviali*, dopo un paragone alquanto azzardato col Tasso, nel segno della comunanza di un'arte malinconica, musicale ed eroica⁴⁵². La lettura – ché di lettura, in fondo, bisogna parlare – dei *Conviviali* si apre con il poemetto *Alexandros* la cui ispirazione è individuata in sentimenti «che un crociano al mille per mille non potrebbe definire che in un modo: “decadentistici”»⁴⁵³, dove l'accezione volutamente peggiorativa conferma la distanza dal deciso e staccato rigore del Binni, mentre, discutendo la designazione del Pascoli “conviviale” come «ellenico-cristiano»⁴⁵⁴, si sostiene che il poeta è «lontanissimo da Omero; è un uomo moderno che, lungi dall'essere il contemporaneo ideale di Omero, con emozione va a ritrovare, nel paese del mito, le figure di Achille o di Ulisse o di Helena, proprio perché una distanza incommensurabile ne lo divide»⁴⁵⁵. Al di là di qualche occasionale osservazione – sulla «sincera poesia cosmica di Pascoli» quando viene a cadere la speranza⁴⁵⁶, o sull'«effetto cosmico» che deriva dal riconoscere nel destino di Achille quello dell'umanità tutta⁴⁵⁷, sulla trasposizione della «tristezza eterna dell'uomo in un'epoca eroica e leggendaria» perché «il poeta sente intimamente identici l'eroico e il favoloso»⁴⁵⁸ – mancano intuizioni illuminanti e l'impianto dello scritto è compromesso da osservazioni che troppo devono alla soggettività e all'estro del critico⁴⁵⁹, concedendo più «ad un facile impressionismo di sagace “lettura” che non all'impegno di una indagine approfondita»⁴⁶⁰.

⁴⁵⁰ *Ibidem*.

⁴⁵¹ Quando rileva, per esempio, che «il Pascoli esprime spesso una dolce malinconia, un vago senso del mistero cosmico» che «si esala in espressioni particolarmente ineffabili, in un'arte dove l'atmosfera è tutto» (ivi, pp. 21-22).

⁴⁵² «Il Pascoli è un poeta magicamente musicale e dolcemente mesto come il Tasso, e come il Tasso non alieno dalla nostalgia dell'eroico» (ivi, p. 26). Alla base di questo parallelismo – ma saranno numerosi, nonché parimenti forzati, i rimandi all'autore della *Liberata* – si può solo presupporre la freschezza nella memoria di un suo scritto sul Tasso lirico di qualche anno prima.

⁴⁵³ «Decadentismo queste malinconie, questi languori, questa elegia sulla sconfitta dell'azione umana. Decadentismo – prima – l'ebbrezza superumana del giovine *Alexandros*, quell'inebriarsi di pura vitalità fuori di ogni ideale etico; decadentismo, poi, il rimpiangere tale ebbrezza senza essere giunti ad una nuova luce; decadentismo, nel Pascoli, l'aderire amorosamente ad ambedue queste posizioni di *Alexandros*. Decadentismo il fatto stesso di chiamare “*Alexandros*” Alessandro e “*Timotheo*” Timoteo, accentuando nei nomi inusitati la lontananza favolosa delle epoche evocate» (ivi, pp. 30-31).

⁴⁵⁴ Ma specificando che quest'inno del rimpianto è propriamente «acristiano o anticristiano».

⁴⁵⁵ «Egli sente il pathos di ciò di ciò che non può ritornare, di ciò che le epoche remote gli mostrano in un baleno, al modo dei miraggi» (ivi, p. 32).

⁴⁵⁶ Trattando della seconda parte della *Buona novella*, *In Oriente* (ivi, p. 45).

⁴⁵⁷ *Ne La cetra di Achille* (ivi, p. 48).

⁴⁵⁸ «E questa atmosfera eroica si rifugia in fondo al passato non perché sia più facile (come credette il Tasso) modificare a piacere gli avvenimenti lontani», sempre in margine allo stesso poemetto (ivi, p. 49).

⁴⁵⁹ Riportiamo, solo a titolo d'esempio, l'appunto che segue la citazione dell'ultimo verso di *In Oriente* («Rispose all'uomo l'Universo: - È quello! -»): «Meriterà un premio chi saprà dire come fece l'universo per

Più interessante è la posizione del Flora, o meglio l'evoluzione dei suoi giudizi, da un primo intervento ispirato ad un rigoroso crocianesimo fino alla trattazione di più ampio respiro inserita nella sua *Storia della letteratura italiana*⁴⁶¹. Inizialmente le osservazioni del critico, ribadita la diversità di angolazioni da cui s'è guardato all'arte del romagnolo⁴⁶², offrono una caratterizzazione di Pascoli come «poeta centrifugo che si sperde dietro la molteplicità delle immagini»⁴⁶³, ovvero artefice di una poesia che cerca di riunire «vari frammenti in una unità che non li sostiene»⁴⁶⁴, mentre qualche considerazione pertinente ai *Conviviali* compare nella sezione sul futurismo quando, tra gli esempi di «opposizioni più recenti al Romanticismo», intese come «nostalgia di un passato più remoto del medioevale», si presenta quel «nuovo ellenismo di d'Annunzio e di Pascoli» nel segno di un'inattualità senza soluzione⁴⁶⁵, deprecando l'anacronismo di *Laudi* e *Poemi conviviali* in cui emerge solo «l'oratorio bisogno di gettarsi nel passato dell'Ellade con una vera e catastrofica passione» degli autori⁴⁶⁶. A distanza di quasi due decenni l'atteggiamento del Flora è decisamente mutato, e dalle pagine della sua *Storia della letteratura italiana* emerge un ritratto ben più benevolo del romagnolo che può leggersi, con il Mazzamuto, come «segno più evidente [...] della sensibile ricettività acquistata dal crocianesimo proprio di fronte alla produzione pascoliana maggiormente confutata dal Croce; non escluso l'interesse mostrato verso la cultura e il classicismo del romagnolo», sebbene al fondo di esso non si possa non percepire l'eco delle differenti formulazioni esegetiche che abbiamo sin qui incontrato. Correggendo

rispondere» (ivi, p. 43), o l'osservazione in margine ad *Anticipo*: «la bellezza leggendaria di certe donne fatalmente indecifrabili, ha il dono, come gli spettacoli naturali, di farci risentire con la massima intensità la grandezza del mistero cosmico. Con qual disegno il Fato poté mandare tra gli uomini una bellezza come quella di Helena, che semina il male senza che cessino gli uomini di considerarla meravigliosa consolatrice [...]?» (ivi, p. 67).

⁴⁶⁰ R. Frolidi, *I poemi conviviali di Giovanni Pascoli*, cit., p. 36.

⁴⁶¹ F. Flora, *Dal romanticismo al futurismo*, Piacenza, Porta, 1921 (noi citiamo dalla nuova edizione con aggiunte: Milano, Mondadori, 1925), e Id., *Giovanni Pascoli e gli ultimi ottocentisti*, in F. Flora, L. Nicastro, *Storia della letteratura italiana*, Milano, Mondadori, 1940, III, pp. 460-474.

⁴⁶² «V'è chi ammira l'impressionismo pittorico e musicale delle singole immagini, e scambia per poesia pura un verso staccato, o mezza terzina, o un emistichio [...], o magari una onomatopea (come accade a chi trova nel Pascoli onomatopeico il preludio della poesia nuova). V'è chi ammira certe concettosità preziose ed antitesi e giuochi verbali. V'è chi ama il Pascoli non già della forma impressionistica, ma del concetto tenero elegiaco idillico umanitario francescano e pacifista. V'è chi battaglia per un Pascoli alessandrino o magari greco di razza, ed ama ciò che nei *Poemi conviviali*, o perfino nei *Poemetti* è atteggiamento omerico. V'è chi esalta i suoi esametri e i suoi versi latini contro le canzonette anfanate dei metri a ritornello» (F. Flora, *Dal romanticismo al futurismo*, cit., pp. 15-16).

⁴⁶³ Ivi, p. 16.

⁴⁶⁴ «La poesia non si sviluppa da un intimo nucleo ma è una serie di particolari che cercano un centro arbitrario. L'autore non pensa liricamente la sua poesia, ma la svolge meccanicamente» (ivi, p. 17).

⁴⁶⁵ «Chi vorrà più sostenere che il bagaglio classico archeologico sia attuale e contemporaneo al nostro spirito? Non si dice che non possa essere: si dice che di fatto non è» (ivi, p. 99) o, ancora: «Io dico che è un retore chi romaneggia ancora e parla dei legionari. E in Campidoglio non ci sono più nemmeno le oche» (ivi, p. 100).

⁴⁶⁶ Ivi, p. 101.

così il precedente giudizio, il critico individua ora un'unità dell'arte pascoliana nel punto di congiunzione, «loro unica sorgiva», dei «due motivi più genuini» della sua lirica: «il senso georgico e cioè la pura vita dei campi» e «il senso cosmico, l'arcana vita dei mondi»⁴⁶⁷. Accanto alla «poesia delle umili *myrica*», si pone in una luce nuova – nuova, quantomeno, entro il prospetto del Flora – quella «poesia di temi cosmici», dalle «linee grandiose» e dall'«acutezza di senso che veramente rende corporee le fantasie, e per contro conferisce ai corpi una levità di fantasia»⁴⁶⁸, segnalata ricorrente, ma non solo, «in parecchi dei *Poemi conviviali*»⁴⁶⁹. Anche questi ultimi, in effetti, sono oggetto di una rivalutazione sostanziale, sebbene collocata entro un inquadramento cronologico ancora ottocentesco, quando il critico dichiara che «i *Poemi conviviali* liberano la poesia che il Pascoli sentiva sorgere sulla sua vasta conoscenza della greco e sul suo amore per l'antica poesia. Componenti come *Solon* o *L'etera* o *Psyche* sono tra le più alte espressioni che la preziosa poesia nascente sulla poesia passata, abbia toccate nell'Ottocento. E l'arte del poeta vi è consumatissima, fino al punto di sfiorare una eleganza alessandrina»⁴⁷⁰. Su questi aspetti peculiari dell'ispirazione pascoliana, a testimonianza della direzione intrapresa nei suoi studi e di una modificazione dei primi giudizi, il Flora tornerà ancora nel 1955 discutendo di *classicità e impressionismo nella poesia del Pascoli*⁴⁷¹ ed evidenziando quel «mito di una memoria di fanciullezza poetica alle sorgenti della civiltà» ch'è la cosiddetta «omericità» del romagnolo, intesa non come «quella del racconto epico, ma quella delle immagini e dei sentimenti primigenii»⁴⁷². Nei *Conviviali*, oltre che nelle traduzioni, il critico evidenzierà maggiormente «il momento che è da dire alessandrino e cioè letterario»⁴⁷³, in cui, da una parte, risalta una ricerca dell'«immagine precisa e nel tempo stesso arcana» sentita come cifra originale di quel «primitivismo»

⁴⁶⁷ F. Flora, *Giovanni Pascoli e gli ultimi ottocentisti*, in F. Flora, L. Nicastro, *Storia della letteratura italiana*, cit., p. 464.

⁴⁶⁸ Senza tralasciare, sebbene l'osservazione possa apparire non nuova, l'aspetto per cui «(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» (ivi, p. 463).

⁴⁶⁹ Ma si ritrovano pure in *Odi e Inni* e «nelle poesie di più tenue argomento, perché le immagini cosmiche rispondono alla fondamentale visione del Pascoli, anche se egli guardi piccole cose domestiche e campestri» (*ibidem*).

⁴⁷⁰ Ivi, p. 462. Segnaliamo come nelle poche pagine del suo profilo pascoliano, il Flora si ritagli uno spazio per illustrare, ricorrendo a due citazioni di versi dall'*Alexandros*, l'idea che «temi vastissimi son quelli che dicono la vita eroica e santa: *Il ritorno di Ulisse, Alexandros, Andrée, L'isola dei poeti, La buona novella*. E ad essi risponde in più punti l'altezza della forma» (ivi, p. 463).

⁴⁷¹ F. Flora, *Classicità e impressionismo nella poesia del Pascoli*, in «Convivium», XXIII (1955), 5, pp. 641-650.

⁴⁷² Ivi, p. 641.

⁴⁷³ Momento in cui «quella dotta filologia del primigenio, che dottamente ritrova l'omericità originaria anche in Omero, si svia appunto nelle congetture sensuali del lessico e della bravura verbale» (ivi, p. 645),

pascoliano debitore della sua educazione letteraria «classica senz'altro aggettivo»⁴⁷⁴, e, dall'altra, l'impressionismo pascoliano⁴⁷⁵ caratterizzato dal suo essere «visivo e fonico [...], congiunto al nativo e pensoso senso di cosmicità, in un linguaggio frequentemente analogico, fermentato e pur sempre governato dalla spontanea memoria dei classici antichi, ricondotti alla prima fonte delle loro immagini visive sonore tattili»⁴⁷⁶.

«Un contributo serio ad una più approfondita intelligenza storica del romagnolo»⁴⁷⁷ è giudicato il lavoro del Peritore⁴⁷⁸, che, ripartendo in quattro momenti la sua analisi, ha l'indubbio merito di aver dedicato un'attenzione inusuale al *primo Pascoli* della fase pre-*Myrica*, ma che si rivela interessante anche per le osservazioni proposte intorno alla produzione lirica del romagnolo nata dall'unione fra *poesia e cultura*. Questa combinazione è, sin dall'inizio, tralasciata entro il rapporto col Carducci, la cui importanza si evidenzia a partire dal «punto d'incontro del Pascoli col Maestro e di essi medesimi con la tradizione di quasi tutta la nostra poesia in quel suo dispiegarsi fra la libertà dell'ispirazione spontanea e l'apporto della cultura»⁴⁷⁹, ponendo l'accento su come, nei due autori, si manifesti quell'«accreciuto interesse per le lettere antiche che caratterizzò il nostro ultimo ottocento», espresso in un'arte che persegue parimenti «il bisogno di poetare» e «l'obbligo della ricerca e dell'interpretazione storica e filologica»⁴⁸⁰, senza mai, tuttavia, indulgere in un'erudizione fine a se stessa⁴⁸¹. Il recupero della classicità avviene in Pascoli con modalità e finalità

⁴⁷⁴ «Ma di una classicità che vuol cogliere la poesia nelle immagini prime, e perciò come esempio di adesione al reale dei sensi e del pensiero, non già come esempio di pigra ripetizione e di sonnecchiante abitudine a parole donde s'è involata la primigenia vitalità» (ivi, p. 646).

⁴⁷⁵ Declinato attraverso un linguaggio impressionistico e analogico «che rende impressionistico e analogico anche l'Omero e il Platone di cui si è nutrito, anche Virgilio e Orazio, anche Dante, anche il Carducci dal quale congenialmente apprende la lezione più ardita» (*ibidem*).

⁴⁷⁶ Ivi, pp. 646-647.

⁴⁷⁷ P. Mazzamuto, *Pascoli*, storia della critica, cit., p. 61. Concorda il Frolidi che si sbilancia a definirlo «uno dei più intelligenti [saggi] che si siano scritti sul poeta» (R. Frolidi, *I poemi conviviali di Giovanni Pascoli*, cit., p. 36).

⁴⁷⁸ G. A. Peritore, *La poesia di Giovanni Pascoli*, Società Tipografica Modenese, Modena, 1942, strutturato in quattro sezioni, rispettivamente: *Il primo Pascoli*, *Le Myrica*, *I poemetti e le nuove «Myrica»*, *Poesia e cultura*.

⁴⁷⁹ G. A. Peritore, *La poesia di Giovanni Pascoli*, cit., p. 103.

⁴⁸⁰ «Nel Pascoli il mondo greco e latino fu una predilezione che lo accompagnò dal collegio di Urbino all'Università di Bologna, e via via lungo il *curriculum* della sua vita di insegnante» (ivi, p. 104).

⁴⁸¹ In quella che si potrebbe definire piuttosto l'apologia dell'erudizione, questa è presentata come «un orientamento, una ricerca di affinità, un punto di appoggio, un vagliare le proprie inclinazioni e preferenze, un domandare ai libri ciò che occorre per render più solide le qualità native e meno fugace l'elaborazione personale delle «favole» e delle parole; un trascogliere ch'è già affermazione di un particolare gusto e, quindi, un riportare a sé, alla propria anima, quello ch'è compiuto e definito negli altri e continuarne e preservarne la bellezza» (*ibidem*).

differenti rispetto al Carducci⁴⁸²: il romagnolo, infatti, allontanandosi da un'utilizzazione a livello più strettamente stilistico, fa del mondo antico l'«oggetto della sua ispirazione» con una «più organica aderenza» ad esso, dimostrando alla base della sua ispirazione «un senso letterario più fermo e profondo, un avvertimento più radicato della cultura e un orecchio più aperto alla voce che vibrava non già nel segreto dello stile altrui, ma in tutto quel complesso di sentimenti e di pensieri che ne formano il motivo lirico»⁴⁸³. Seppur ribadendo un rapporto di proporzionalità inversa tra apparente ed effettiva presenza di letterarietà e cultura nell'arte del maestro e in quella dell'allievo⁴⁸⁴, il Peritore sottolinea l'influenza che sul romagnolo esercitò l'ambiente carducciano «formato di poeti ch'erano, al tempo stesso, uomini di studio [...] e che si distinse per una grande attività di ricerche; le quali non erano tutte astratte, o eseguite con l'animo distante e geloso dell'archivista, ma erano talvolta avvivate e fecondate dal senso della poesia e sostenute da una superiore esigenza del problema filologico e da una nobile e umana passione»⁴⁸⁵. Da qui, secondo il critico, deriva l'«interesse storico» che «penetrò entro lo spirito della produzione fantastica» originando, poi, quei poemi d'impronta classica dove «la nativa sincerità s'infrena nel rigore e nell'ambiguità dell'esercitazione alessandrina e il mito della bellezza è modulato su toni languidi e svanisce in una sensualità ormai stanca in cui si sente il perduto vigore di un classicismo rinato in poeti e filologi estetizzanti»⁴⁸⁶. Quest'ambito della produzione del romagnolo, tuttavia, è presentato separato dall'estetismo dannunziano, nel segno di un «filologismo»⁴⁸⁷ e un «bizantinismo» peculiari del Pascoli, che si arricchiscono, nel contempo, di «un senso più primitivo e domestico della favola antica» e del «tremore nuovo con cui egli vedeva risorgere dalla modernità il mito solare dei paesi e delle soglie d'una patria del cuore»⁴⁸⁸. Così quello che, per la più o meno

⁴⁸² Nell'autore delle *Odi Barbare* le letterature classiche e moderne servono ad «arricchire e colorire e rammodernare il suo linguaggio» o a «conferire sostenutezza alle sue invenzioni e, nei casi più insigni, per trasportare nella pagina un determinato clima, un'aura, una tinta del tempo e un accento di antica fierezza e nobiltà» (*ibidem*).

⁴⁸³ Ivi, p. 105.

⁴⁸⁴ «Non c'è poesia in apparenza più letteraria e, in fondo, più spoglia di letteratura di quella del Carducci; e non c'è poeta, malgrado la freschezza delle impressioni e la realistica evidenza di molti suoi ritratti di paese e spunti naturalistici, che sotto le sembianze talvolta dimesse e gli atteggiamenti di umile ardore, nasconda come il Pascoli un sottile lavoro preparatorio e nervature di cultura che qua e là rassodano la pagina e spesso fanno intravedere una dispersa tessitura di motivi accenti modi in cui viene formandosi, fin dai primi esperimenti, uno stile pieno di umore, con radici affondate nella fertilità della cultura» (*ibidem*).

⁴⁸⁵ *Ibid.*

⁴⁸⁶ *Ibid.*

⁴⁸⁷ Più appartato, ma che aderisce a tendenze espresse in quei «movimenti o gruppi che presero il nome da *Il convito* (1895) o da *Il Marzocco* (1896) e i cui seguaci si distinsero per la fede da iniziati con cui adoravano e contemplavano e circondavano di graziosi espedienti la «bellezza»» (ivi, p. 107).

⁴⁸⁸ Ivi, p. 108.

identificabile presenza di una fonte, può apparire «sovrapposizione» nasce in realtà da una «disposizione naturale» e «sentimentale» del poeta che, riunendo insieme suggestioni diverse tratte dal mondo antico⁴⁸⁹, fa in modo che queste perdano «l'apparenza della divagazione erudita» e risplendano «in una luce di scoperta e, quindi, in tutta la loro realtà effettuale», mentre si mette in risalto la «spontaneità con cui le reminiscenze e le fonti classiche affiorano nella pagina, senza comprimerla mai, ed anzi aiutandola a ritrovare il suo ritmo»⁴⁹⁰. Cifra del modo di procedere pascoliano è, per Peritore, quel seguire una «voce interiore», cercando di esprimere «un mondo suo» e le «fantasie che affollavano il suo spirito», che mentre lo preserva dal finire ad «esercitarsi in restauri», gli consente, anche lavorando su soggetti non propri, di «ampliare l'eco d'un verso o [...] prolungare la gravità d'una sentenza e il fascino remoto d'un mito sepolto»⁴⁹¹, determinando quella peculiarità d'ispirazione e toni che distingue dalle *Traduzioni e riduzioni* i *Poemi conviviali*, nella cui «atmosfera calma e rosata» si realizza un «gusto che sta alla base delle preferenze offerte nelle traduzioni» e che «malgrado provenga da interessi e curiosità che stanno solo al margine della poesia, è diventato sentimento, voce del coro»⁴⁹². Il Peritore non manca di segnalare l'importanza, per l'ispirazione conviviale, di quel «fanciullino» ch'è, si capisce, affatto parte, come soggetto e filtro, dello sguardo *in interiore* del Pascoli, e che, soprattutto, è la ragione della scoperta di «un mondo nuovo “odorato di mistero”» e della rilettura di vita e leggenda del popolo greco «preferendo gli eroi i vecchi i bimbi il focolare le opere del lavoro e, insomma, la civiltà greca nella sua impronta primitiva»⁴⁹³. Così, per una caratterizzazione precisa di quest'area dell'arte pascoliana, bisogna tenere conto del doppio apporto di poesia e di cultura, ma anche della «tendenza del Pascoli a ricercare il suo “fanciullino” nelle vicende delle civiltà primitive e delle fedi ingenuie riscoperte nella loro meraviglia», mentre si ribadisce la peculiarità di «quello stato d'animo che ormai si è soliti definire “pascoliano” per la sfumata melanconia e

⁴⁸⁹ «Una notizia di Plinio (*Sileno*), una sentenza di Esiodo (*L'ultimo viaggio* III e IV; si veda, naturalmente, *Il poeta degli iloti*), il mito platonico dell'oltre tomba (*I poemi di Ate*, II e III), e via via le fonti omeriche, e, in genere, classiche [...] possono destare il sospetto di una indifferenziata passività dell'animo per il fatto stesso della loro diversa e opposta origine, e possono anche rappresentare un aspetto della frammentaria anima pascoliana» (*ibidem*).

⁴⁹⁰ *Ibid.*

⁴⁹¹ Ivi, p. 109.

⁴⁹² *Ibidem*. Sul peso effettivo di studi e letture del poeta, osserva ancora il Peritore che «certo, il libro delle traduzioni e alcuni *Pensieri e discorsi* (così ricchi di anticipazioni e di ritorni) e le antologie latine coi saggi introduttivi e *Fior da fiore* e *Sul limitare* possono aiutarci ad intendere il lavoro preparatorio che dovrebbe presiedere all'elaborazione fantastica: s'ingannerebbe, però, chi volesse da questa premessa, dedurre ch'essi gravino sull'ispirazione “conviviale” del Pascoli con tutto il loro peso d'inchiostro. Un'istintiva leggerezza e trasparenza, un sentore di tradizione paesana aiutano a temperare e ad equilibrare ciò che il Pascoli prende ed assimila dalle letterature greca e latina» (*ibid.*).

⁴⁹³ Ivi, p. 110.

la vaghezza del sogno che avvolgono luoghi e genti della favolosa epoca lontana e per la congenialità dell'animo del Pascoli per quel pallore di bellezza nascente o caduta ch'è nello spirito greco»⁴⁹⁴. Riconosciuta, quindi, come ultima coordinata dell'ispirazione conviviale quella «tendenza al mistero e al sogno» che segna il punto di contatto tra il pensiero greco e il Cristianesimo primitivo⁴⁹⁵, il Peritore nota come, senza ridursi a «semplice dilettazione fantastica e ingegnosa scritta *en marge des vieux livres*, coi suoi bei nomi elencati dal Serra e coi suoi titoli preziosi», il Pascoli, seguendo la «traccia di pensieri e di emistichi altrui», finisca «col narrare sempre se stesso, rifacendo la storia della sua anima e delle sue preferenze con l'accento della lontananza e con la tinta dell'ora di crepuscolo; i quali documentano uno stato d'animo di nostalgia per una irraggiungibile meta e un inganno amaro come di paradiso perduto»⁴⁹⁶. Addentrandosi in una disamina più dettagliata della raccolta, condotta secondo una sensibilità comunque affatto peculiare⁴⁹⁷, il critico affianca alle valutazioni intorno ai singoli poemi considerazioni di più ampio respiro, iniziando col rilevare, dopo una favorevole presentazione di *Solon*⁴⁹⁸, che «amore e morte sono, nella poesia del Pascoli, una cosa sola; e formano [...] i motivi fondamentali di questi *Poemi*, intessuti di ricordi classici, ma animati da un concetto della vita e delle azioni umane ch'erano il sentimento costante del Pascoli»⁴⁹⁹. Mentre *Alexandros* «non è tra i canti perfetti»⁵⁰⁰ e *I poemi di Ate* sono manifestazione di una fase decadentistica non particolarmente gradita al critico⁵⁰¹, già *Il cieco di Chio* permette di tornare sul tema dell'amore, rappresentato qui nella sua accezione di «ricordo, nostalgia, sensualità soave» e «sempre còlto nel momento in cui muore, o nell'istante in cui è prossimo

⁴⁹⁴ Ivi, pp. 110-111.

⁴⁹⁵ «Il pensiero greco dalle origini fino a Platone è dominato dal senso del divino; ed il Cristianesimo primitivo è aspirazione al trascendente: in questa comune tendenza al mistero e al sogno il Pascoli à colto l'essenza della sua poesia» (ivi, p. 111).

⁴⁹⁶ *Ibidem*.

⁴⁹⁷ Sulla precisazione che il suo è uno «sguardo d'insieme» che non ha «l'intenzione di scoprire o di esaurire tutti gli argomenti dei *Conviviali*», il Peritore fonda il riconoscimento, entro i *Poemi*, di «pagine minori», indicate in *Sileno, Il poeta degli iloti, I poem di Psyche, I vecchi di Ceo, I gemelli*, e di «“poemi” minori», *Gog e Magog, Tiberio, La buona novella* (ivi, pp. 124-125 n 27).

⁴⁹⁸ «La cui perfetta nitidezza di frase e di ritmo rinnova l'incanto delle prime *Myricae* ed attesta che il Pascoli poteva, senza pericolo, uscire dai limiti dell'idillio e, pur servendosi di fonti classiche, esprimere uno stato d'animo sereno tutto proprio» (ivi, p. 111).

⁴⁹⁹ Ivi, p. 113.

⁵⁰⁰ «Il concetto che il sogno sia più bello della realtà e ch'è fatale nell'uomo l'incontentabilità, lo si coglie in qualche definizione [...], più che nell'evidenza della rappresentazione lirica» (*ibidem*).

⁵⁰¹ Infatti, oltre ad affermare che «a questo Pascoli impegnato in pezzi di bravura, è da preferire il poeta dei versi smorzati e lievi, che interpreta e canta certe misteriose ombre dell'anima e i drammi della vita segreta» (ivi, p. 115), non prende neanche in considerazione il terzo poemetto del ciclo, *La madre*, «perché di scarso significato» (ivi, p. 116 n 27).

il distacco; e l'impressione della fine è resa come una fatalità estrema»⁵⁰². Del rapporto tra poesia e cultura, già posto come centrale nella creazione dei *Conviviali*, si mette in luce, con *Il sonno di Odisseo*, l'aspetto problematico, quando, cioè, «la reminiscenza il ricalco degli antecedenti culturali soverchiano la pagina»⁵⁰³, mentre lo spunto polemico diviene poi il punto di partenza per considerazioni d'ordine più generale su quelli che dovrebbero essere propositi e mansioni del critico di fronte ad una raccolta quale quella conviviale⁵⁰⁴, nell'auspicio che, oltre agli aspetti più evidenti e indagati, non si tralasci la «nettezza classica d'immagini [...] che non è il solo pregio di questa poesia, ma uno degli aspetti concreti della scrittura pascoliana, vaga d'immagini e di sentimenti ma viva di un calore umano che à fatto giustamente pensare alla spontaneità della trasposizione del Pascoli in Odisseo o in Achille o in Alexandros o in Anticlo»⁵⁰⁵. Segue l'apprezzamento per *La cetra di Achille*, in cui si nota che il poeta «riesce a rappresentare il cerchio della vita e della natura in una luce di mito»⁵⁰⁶, mentre *L'ultimo viaggio* è trattato con maggiore ponderazione, traendo infine dalla valutazione del poemetto una riflessione sull'arte pascoliana, quando si afferma che «la linea dell'ispirazione è incerta fra l'andatura narrativa e la lirica; fra il ritratto morale di Ulisse e il luminoso dispiegarsi del paesaggio marino»⁵⁰⁷, e che proprio «questa incertezza conferma ancora una volta un difetto di composizione che sta alla radice della più complessa e impegnativa scrittura pascoliana [...] e un innesto infecondo del simbolo sulla narrazione e sulla lirica»⁵⁰⁸. Punto d'arrivo, nonché nucleo centrale dell'analisi e della valutazione della raccolta, è *Anticlo*, «il poema che forse riassume meglio le tendenze dell'animo e dell'arte del

⁵⁰² Ivi, p. 117.

⁵⁰³ «Della quale rimangono soltanto la visione dell'isola rupestre, sperduta e cercata “tra il cilestrino tremolio del mare” e il risveglio di Odisseo, colto in una grande solitudine di spazi e di memorie» (ivi, p. 118).

⁵⁰⁴ In cui «ciò che conta non è l'episodio il gesto, ma quel respiro e sospiro di melanconia che circola tra verso e verso, quella visione trasognata delle umane venture, che dà un significato profondo al nostro vivere e patire, quel senso d'isolamento che prende tutti e quell'affidarsi all'onda fuggevole del sentimento, che costituiscono i passaggi lirici, di schietta impronta pascoliana, dei migliori “poemi”» e dove, proprio in ragione della peculiare «ambiguità in cui è difficile distinguere i momenti nei quali avvenga una perfetta saldatura tra l'elemento spontaneo e quello riflesso», il Peritore, in un'indiretta dichiarazione di metodo, precisa che obiettivo del critico deve essere quello di cercare di «cogliere l'aria di sentimento entro la quale le cose acquistino quella tinta sfumata propria del Pascoli, quell'indeterminatezza che assottiglia i contorni della realtà e tenta l'animo alle suggestioni dell'ignoto» (ivi, p. 119).

⁵⁰⁵ *Ibidem*.

⁵⁰⁶ Ivi, p. 120.

⁵⁰⁷ «Fra ciò che era nell'intenzione (Dante, Tennyson, Graf) e ciò che doveva essere la suggestiva favola del viaggio di Ulisse sulle orme delle proprie memorie» (ivi, p. 124).

⁵⁰⁸ Il giudizio problematico del Peritore si completa tornando sull'aspetto tematico: «la gloria, l'amore, la scienza sono le illusioni di Ulisse e di tutti; ma nel poema pascoliano diventano astrazioni o definizioni di concetti che si sovrappongono all'ispirazione, privi come sono di una loro intima realtà poetica, giacché il cuore del Pascoli è tutto nell'aerea tessitura del viaggio anziché nel congegno narrativo» (*ibidem*).

Pascoli»⁵⁰⁹, «condotto con un'arte che non si esaurisce nel tenero e nello sfumato, perché spazia nella varietà delle impressioni e delle passioni»⁵¹⁰. Tralasciando le osservazioni comparative sui rapporti tra *Carmina* e *Conviviali*⁵¹¹ e sugli aspetti contenutistici, dal tema della nostalgia sino alla «concisione e bellezza» dei versi, oltre che le puntuali notazioni sull'aggettivazione «decadentistica» del poemetto, ecco che un bilancio conclusivo, unitamente alla dichiarazione di quale sia la prospettiva da privilegiare nell'approccio ai *Conviviali*, si trovano espressi quando il Peritore rileva che «poeta di sentimenti solitari, trepidi di nostalgia, il Pascoli scopre nel mito e nella vita greca le fuggenti ansietà della sua anima e il profondo ideale umano d'una convivenza in cui il sogno e il declino degli anni tessono delicate favole sulle apparenze ingannevoli della natura»⁵¹².

2.3 La terza fase, dal secondo dopoguerra al cinquantenario della morte

L'esperienza drammatica della seconda guerra mondiale, con conseguenze radicali, in Italia e nel mondo, sulle forme della vita associata, nel campo dell'economia e naturalmente della politica, ma anche sul versante della cultura, comportò, assieme alla fine del fascismo, l'eliminazione dalla scena della storia di «molte delle sopravvivenze ideologiche e culturali che durante il ventennio avevano avuto la loro funzione»⁵¹³. Sarà in questa sede sufficiente, e con riferimento esclusivo alla storia della critica pascoliana, dar conto del quadro delineato ancora dal Mazzamuto che, facendo riferimento al più generale orientamento delle differenti tendenze critiche in atto, dagli indirizzi culturali socialista e cattolico agli epigoni del crocianesimo alle nuove istanze storiciste, osserva come «dalla stessa esperienza della guerra» si sviluppi quell'atmosfera consentanea al romagnolo che fa sì che sia proprio il Pascoli «uno degli scrittori che hanno goduto maggiore fortuna in questa seconda fase del Novecento:

⁵⁰⁹ *Ibid.*

⁵¹⁰ Ad ulteriore riprova dello spessore particolare del testo si segnala come le «diverse prove che il Pascoli fece di questo poema [...] dimostrano che le note dominanti in *Anticipo* [...] suscitavano in lui impressioni e desideri che non erano momenti isolati di una spiritualità in continuo germoglio, ma il consentimento di tutta una vita alle aspirazioni dell'arte» (ivi, p. 126).

⁵¹¹ Comune alle due raccolte appare, infatti, quel «mondo tenero e dolente ch'è fiore di serenità e di purezza e di ignote speranze», ma con la precisazione che la «linea di poesia» propria della lirica latina appare «non sempre così definita e sicura» come quella dei *Poemi*, oltre alla «mancanza di omogeneità» che «distacca le poesie latine dai migliori *Conviviali*, tutti penetrati di quello spirito sognante e nostalgico che il Pascoli effuse nei poemi greci con una vaga musica di canzoni dimenticate e di antiche tenere fantasie» (ivi, p. 127).

⁵¹² *Ibidem*. Segnaliamo, tuttavia, a margine il parere del Piromalli per il quale, sebbene si tratti di uno «studio attento e minuto», nel saggio del Peritore si raggiungono «risultati poco efficaci perché, per genericità e per mancanza di metodo, non affronta il problema della poesia pascoliana» (A. Piromalli, *La poesia di Giovanni Pascoli*, cit., p. 227).

⁵¹³ P. Mazzamuto, *Pascoli*, cit., p. 66.

fortuna non solo “letteraria” (non v’è critico dei crepuscolari e degli ermetici, dal De Robertis al Flora, dall’Anceschi al Macrì, che non la sottolinei debitamente), ma anche “critica” (sintomatico il ritorno dei vecchi pascoliani, le ritrattazioni degli antipascoliani, il recente pascolismo di critici che non si erano mai occupati del poeta romagnolo, come il Russo)⁵¹⁴. D’altro canto lo stesso Antonielli, pubblicando nel ’55 – il riferimento cronologico non è secondario se si presta attenzione alle sue parole – quel capitolo sul Pascoli, ne *I classici italiani nella storia della critica*, cui, nel corso di questo lavoro, ci siamo non di rado riferiti, afferma che «è opinione comunemente condivisa che non si possa studiare la poesia italiana dell’ultimo trentennio trascurando il Pascoli», oltre a riconoscere che «è doveroso registrare questo interesse dell’attuale critica cosiddetta militante per una poesia che appunto in tale interesse ha la riprova della sua vitalità»⁵¹⁵.

Particolarmente acute le pagine che il Sapegno dedica al Pascoli nel suo *Compendio* (1947). La lettura del critico è incentrata sul riconoscimento della componente decadentista⁵¹⁶ e simbolista⁵¹⁷, attraverso l’evidenziazione delle relazioni fra il dato «meramente impressionistico» e l’«elemento emozionale», e della radice dell’ispirazione pascoliana nella cultura letteraria di fine Ottocento⁵¹⁸, approdando nel contempo a una generale valorizzazione delle prime raccolte a discapito delle successive. Sebbene non si possa parlare di giudizio negativo, è manifesto il progressivo allontanarsi da un’implicita esemplarità, quando il Sapegno afferma che «in *Myrica* la nuova sensibilità di Pascoli si presenta più pura, nei suoi aspetti essenziali, scevri da ogni contaminazione. Nelle raccolte che seguirono [...] il respiro del canto tende ad allargarsi in superficie, la ricchezza delle sensazioni si piega a un proposito di composizione, si ricompone in strutture fittizie, si complica di intenzioni oratorie, di

⁵¹⁴ «Aggiungi però il rigore scientifico che viene sempre più assumendo la critica letteraria, divenuta prevalentemente critica filologico-linguistica e critica storica, anche se orientata stilisticamente, ed hai che dall’incontro di una componente diciamo affettiva di adesione umana e di un’altra diciamo scientifica di rigore esegetico deriva [...] una situazione di appassionamento congeniale e di distacco storico, che è certamente la più adatta a comprendere nella sua intrezza la personalità dell’autore» (Ivi, p. 69).

⁵¹⁵ S. Antonielli, *Giovanni Pascoli*, cit., p. 652.

⁵¹⁶ «Solo il Pascoli riesce in quegli anni in Italia a svolgere fino in fondo una sua originale esperienza di poeta decadente», sebbene si noti poi come ciò avvenga «con poverissimi sussidi culturali, anzi in contrasto quasi dovunque con le premesse della sua cultura letteraria, umanistica e provinciale». (N. Sapegno, *Compendio di storia della letteratura italiana*, Firenze, La Nuova Italia, 1947 vol. III; noi citiamo dalla XXIV ristampa: Firenze, La Nuova Italia, 1969 vol. III, p. 348)

⁵¹⁷ «Alcuni dei risultati più alti» della poesia pascoliana si possono riconoscere, per il Sapegno, soprattutto nei *Canti di Castelvecchio* «dov’egli attinge d’un tratto, con accento originalissimo, una sua trascrizione tutta musicale dei dati sensitivi, una possibilità di corrispondenze, di analogie, di simultaneità delle sensazioni, che potrebbe definirsi senz’altro simbolistica» (ivi, p. 352).

⁵¹⁸ «Evidenti sono i punti di contatto della poetica pascoliana con lo spirito del decadentismo europeo: soprattutto in quella concezione mistica della poesia come scoperta diretta e più piena della verità delle cose e della loro poeticità potenziale» (ivi, p. 350).

velleità umanitarie»⁵¹⁹. Mentre mette in evidenza quella parte della produzione lirica del romagnolo in cui «anche l'arte si raffina, esaspera le sue istintive tendenze alla musicalità, ma non di rado degenera in squisitezze e leziosaggini», il critico segnala, distante dal nucleo delle *Myricae*, la direzione che segue l'ispirazione «andando in cerca di una sua dignità letteraria, che la condurrà ai moduli parnassiani estremamente eleganti, ma un po' meccanici, dei *Poemi conviviali*»⁵²⁰.

Non indugiando su altri studi pubblicati in quegli anni che, pur rivestendo una loro importanza, hanno scarso rilievo in un'ottica "conviviale"⁵²¹, ci soffermiamo su due contributi significativi, un saggio e un articolo, apparsi prima di quel '55 che segna l'inizio delle celebrazioni pascoliane e che sancisce un consistente ispessirsi degli interessi più propriamente critici. Nel 1953 si pubblica l'ambiziosa (già nel titolo) raccolta di studi *L'estetica dei poemi di Giovanni Pascoli* a firma di Antonio Cospito, in cui, tra le altre, compaiono alcune analisi specificamente dedicate ai *Conviviali*. L'autore, mentre muove ferme obiezioni alle osservazioni del Galletti, del Cecchi o del Croce, mette in luce, tramite un ricorso talvolta francamente eccessivo allo studio dello Zilliacus, alcuni aspetti dell'ispirazione più propriamente classica del romagnolo. Così, a proposito di *Psyche*, e avversando l'interpretazione di un Pascoli romantico, egli segnala l'evoluzione del testo da "poema" a "dramma psicologico", e individua la genesi del poemetto, oltre che in quella necessità consolatoria da cui deriva nel più ampio senso la sua ispirazione, nella grande «esperienza dell'anima femminile» che caratterizza le vicende del poeta⁵²². Occupandosi della *ricostruzione omerica* operata nei *Poemi*, e guardando precipuamente alla figura di Ulisse, il Cospito sottolinea l'intenzione del Pascoli di «sviluppare l'omerica tradizione più che interpretarla»⁵²³, mentre spiega come la «ricostruzione» classica peculiare, «sottintesa [...], necessaria [...] e non scarsa», si faccia più manifesta «là dove certe immagini non si possono

⁵¹⁹ Ivi, p. 351

⁵²⁰ *Ibidem*.

⁵²¹ È il caso, per fare solo qualche nome, di S. Chimenz, *Nuovi studi su Giovanni Pascoli. L'amore. Il dramma della sua famiglia*, Roma, Edizioni Italiane, 1942, di V. Zambon, *Filoni della poesia pascoliana*, Padova, Tip. Ed. Liviana, 1948, di R. Viola, *Pascoli*, con una prefazione di F. Flora, Padova, Liviana, 1949, di P. Ingraio, *Verismo nella poesia di Pascoli*, in «Rinascita» (Roma), ottobre 1950, pp. 473-479, di P. Vannucci, *Pascoli e gli Scolopi. Con molte lettere inedite del Pascoli e al Pascoli*, Roma, Signorelli, 1910, fino a G. Petrocchi, *La formazione letteraria di Giovanni Pascoli*, Firenze, Le Monnier, 1953.

⁵²² «Egli, che visse nell'intimità della casa, non poco insieme con le sorelle, poté nutrirsi dei loro affetti e anche sentirne le sofferenze. Tanta esperienza dell'anima femminile doveva colmare quel vuoto della sua vita, da cui nasceva come conforto la sua poesia. Tale è la genesi della sua *Psyche*» (A. Cospito, *L'estetica dei poemi di Giovanni Pascoli*, Padova, CEDAM, 1953, p. 15).

⁵²³ Ivi, p. 19.

spiegare esteticamente»⁵²⁴, senza dimenticare quel discrimine che distingue la raccolta dei *Conviviali* dagli altri poemetti, e dipendente proprio dall'attività mitopoietica presente sempre nell'ispirazione pascoliana, ma non nei *Conviviali*, dove il mito pre-esiste all'autore. In margine a *La cetra d'Achille* il favore del critico si svela manifestamente, rilevando che «non c'è [...] poeta della moderna letteratura che abbia saputo interpretare meglio del Pascoli gli omerici eroi e celebrare in Achille il suo poeta»⁵²⁵, mentre la pagina su *Il cieco di Chio* è aperta dall'affermazione che «è qui dato d'intuire più che altrove che il Pascoli rivive il mondo greco»⁵²⁶. In ultima analisi, tuttavia, siamo in presenza di valutazioni alquanto estemporanee, inserite in un tessuto logico poco coerente, in cui il continuo rimando alle "fonti" (assai limitate per di più nel numero) indebolisce vieppiù le modalità di un'analisi che è inficiata *ab origine* dalla mancanza di obiettivi e finalità chiari.

Di impianto assai più compatto è invece l'interessante scritto di Francesco Biondolillo apparso su «La Fiera Letteraria» di domenica 27 giugno 1954 che, in occasione del cinquantenario dei *Conviviali*, si chiede, nel titolo, *Sono ancora vivi i «Poemi»?*, anticipando quelli che saranno gli snodi della sua analisi nell'eloquente sottotitolo: «Pascoli era poeta, non filosofo. Non chiediamogli dunque una concezione della vita, un'etica; chiediamogli poesia, ch'è il linguaggio dell'immaginazione, della fantasia»⁵²⁷. Riassunta la vicenda critica dei *Conviviali* con l'evidenziazione soltanto dei nomi del Croce e del Giuliano, il primo rilievo è che nella critica pascoliana «di quei *Poemi* si parla ben poco, e di tutta l'opera poetica si parla con un linguaggio che, mentre vorrebbe innalzarla per il senso tragico che il poeta avrebbe avuto del mondo, non riesce a trovare poi una parola giusta per precisare il motivo e il tono di quella poesia»⁵²⁸. Interrogandosi su quale possa essere il valore poetico della raccolta, Biondolillo si risponde che esso è lo stesso delle altre opere, quando si intenda il Pascoli come «poeta sensitivo» che «portando sull'anima un velo, un velo di tristezza che le sventure della vita vi avevano steso, percepì la natura, e della natura specialmente i fenomeni visivi e auditivi, attraverso quel velo»⁵²⁹. Segnalata, quindi, la centralità del magistero carducciano

⁵²⁴ *Ibidem.*

⁵²⁵ *Ivi*, p. 26.

⁵²⁶ *Ivi*, p. 49.

⁵²⁷ F. Biondolillo, *Il cinquantenario dei «Poemi Conviviali»: sono ancora vivi i «Poemi»?*, in «La Fiera Letteraria» (Roma), domenica 27 giugno 1954, p. 6.

⁵²⁸ *Ibidem.*

⁵²⁹ *Ibid.* Segnaliamo tuttavia che il Biondolillo, in questa sua caratterizzazione della poesia pascoliana, è vittima di un'imprecisione, quando attribuisce al Pascoli una definizione dell'arte come «riproduzione di ciò che i sensi percepiscono nella natura attraverso il velo dell'anima» (*ibid.*), la cui formulazione si deve al Baudelaire in margine a Poe.

sull'allievo Pascoli, oltre che su D'Annunzio, per quanto riguarda la rivivificazione del mondo classico⁵³⁰, l'autore inizia a rendere manifesto il suo giudizio notando che «il Pascoli, quando volle oltrepassare il limite della sua sensitività delicatamente velata di tristezza, e figurar simboli pieni di tragico pessimismo [...] cadde nel falso e cessò di essere un grande Poeta». È questo il caso proprio dei *Poemi conviviali*, «dove egli volle anzitutto imitare il tono dell'epopea omerica, con quel suo endecasillabo dal ritmo grave e lento dell'esametro vuoi dell'*Iliade* e vuoi della *Odissea*; e poi rinnovare certe figure di personaggi, anche essi omerici, come Odisseo, Anticlo, Memnone; o certe figurazioni Esiodee e Platoniche e Bacchilidee e Saffiche: volle, insomma, farsi bello di poetiche erudizioni, e portare il suo prezioso contributo a quelle celebrazioni che nel Palazzo Borghese il De Bosis teneva, con l'intervento del D'Annunzio, in onore della Bellezza»⁵³¹. Centro dell'articolo è una rapida – e in verità non sempre brillante⁵³² – rassegna dei contenuti dei vari *Poemi* intesa a dimostrare la sostanziale assenza di un'«idea direttiva»⁵³³ che dia un senso alla raccolta, mentre, nel rifiuto di una possibile direzione suggerita dalla collocazione in ultima sede del poemetto de *La buona novella*, si sottolinea che «non c'è un filo che unisca tutti i poemi e conduca alla affermazione d'un concetto morale cristiano»⁵³⁴. Come anticipato dal sottotitolo, la debolezza intrinseca nei *Conviviali* è imputabile alla peculiare «sensibilità, [...] anzi sensitività» del poeta, cui pertiene non «una concezione della vita, un sistema di pensiero, una etica», bensì quella poesia «che in lui fiorisce sulla sensitività la più vivida, la più pronta»⁵³⁵, e che si giunge a riconoscere non del tutto assente anche in questa raccolta, «che pur egli costruì faticosamente per fare opera di ornamento, di diletтуosa erudizione, di preziosa ricostruzione»⁵³⁶. Le posizioni alle quali, in ultima analisi, viene ad allinearsi Biondolillo, per quanto solo implicitamente, sono quelle del Cecchi e del Momigliano, dove, se aspetti positivi devono trovarsi nei *Conviviali*, questi sono rappresentati come «lampi di poesia che sfuggono

⁵³⁰ Era Carducci che «dall'antico mondo classico aveva portato sulla scena della poesia italiana quel dio Pan che, com'egli cantò, è eterno [...]» (*ibid.*).

⁵³¹ *Ibid.*

⁵³² Certo imputabili alla cursorietà della lettura, o ad una finalità più polemica che di approfondimento critico, non possono non notarsi alcuni fraintendimenti del senso di poemetti come *La cetra di Achille*, dove è eletto a tema dominante «l'amore come il solo conforto che possa essere dato a colui che abbia la certezza della morte imminente» (*ibid.*), o *Gog e Magog* il cui contenuto verrebbe ad essere la prospettiva della «orribile fine dei popoli occidentali i quali vengono sommersi e sgominati dalle orde selvagge dei barbari orientali» (*ibid.*).

⁵³³ «Ma – è stato detto – il poeta ha voluto inalzarsi, ha voluto cantare “paulo maiora”. Ma – chi non lo sa? – il “maius” sta nella pienezza della poesia, nella intensità della fantasia, sta nella vita spirituale che si dà alle cose, e nel palpito profondamente umano che si dà alle creature della terra. Non sta nella gravità del pensiero, non sta nella “idea direttiva” – come pretendeva il Pascoli, che così ne scriveva a un amico» (*ibid.*).

⁵³⁴ *Ibid.*

⁵³⁵ «Una sensitività facile ad accendersi non appena un suono, un lampo avviva la natura» (*ibid.*).

⁵³⁶ *Ibid.*

da un cumulo di nubi grevi di faticoso pensiero, di studiata imitazione», e in particolare (per quanto nella brevità del frammento e nella distanza che li separa dal nucleo originario) sempre come «lampi [...] di quella poesia che siamo soliti ammirare nelle *Myrica*»⁵³⁷. Come i critici summenzionati, anche il Biondolillo appronta, a compenso, un cursorio catalogo di «luminosi luoghi», a dimostrazione che «la immaginazione del nostro poeta scoppia di tratto in tratto»: e come loro si trova a notomizzare la raccolta, trasformandola in un inventario di frammenti «di alta poesia», nella convinzione che proprio in questa selezione del «nerbo della poesia pascoliana, dimenticando tutto ciò che di escogitato faticosamente può esserci stato nel lavoro della costruzione di questi poemi» consista il compito della critica⁵³⁸.

Il 1955 rappresenta un anno cruciale per la storia degli studi pascoliani, che in occasione del centenario della nascita del poeta vedono la comparsa di numeri monografici delle principali riviste, nonché l'organizzazione, un po' ovunque in Italia, di seminari e convegni di studio poi approdati alla stampa degli "atti". Osservava consapevolmente il Piromalli: «Di libri caotici e dispersivi sul Pascoli se ne sono scritti molti (questa aggettivazione è del Binni ed è del 1936) [...], come utili ci sembrano gli studi compiuti di recente su alcune parti dell'opera pascoliana, su aspetti della poesia cosmica, sul traduttore, sul dantista i quali valgono a saggiare, ai fini di un rapporto con i tempi in cui il poeta visse e con la sua poetica, i mezzi posseduti dall'artista e i suoi punti d'arrivo. Certamente un'indagine assai minuta offre il vantaggio di cogliere il fermentante mondo lirico dell'artista nell'interessante zona in cui confinano poesia e poetica e presenta contemporaneamente il pericolo di concludersi in ritagli di cultura marginale e secondaria. Omaggi a Pascoli ne compaiono ancora ma sono finite le aspre polemiche e il meglio della poesia pascoliana è in gran parte acquisito alla nostra coscienza critica mentre il peggio fa parte di quel costume che fu ed è il pascolismo»⁵³⁹.

Il nostro attraversamento della messe di studi pubblicati a partire dalla metà degli anni Cinquanta può iniziare da un contributo che risalta, più che per una sua stretta pertinenza all'ambito dei *Conviviali*, per la statura dell'esegeta e per la sua relativa estraneità alla critica pascoliana. Luigi Russo, dopo un primo scritto apparso su «Belfagor» nel '54, in cui, tra le altre notazioni, segnalava la centralità del Pascoli «nella storia della Letteratura italiana del sec. XX», giudicando innegabile «la sua posterità di grande maestro di una nuova "ars

⁵³⁷ *Ibid.*

⁵³⁸ Chiosando, in una paradossale conclusione: «se si vuole essere nel vero, e se si vuole rendere omaggio al Pascoli nel cinquantenario di questa sua ardua opera poetica» (*ibid.*).

⁵³⁹ A. Piromalli, *La poesia di Giovanni Pascoli*, cit., pp. 244-245.

dictandi»⁵⁴⁰, completa il suo quadro analizzando *La poetica del Pascoli*⁵⁴¹. Se nel primo tempo della sua indagine il critico aveva rivolto grande attenzione all'«ulissismo di carattere mistico» cui era informata la bellezza frammentaria dell'arte pascoliana⁵⁴², nelle successive considerazioni sulla poetica egli prende le mosse da quella «tendenza costante nel Pascoli a tramutare la poesia in una forma di simbolica»⁵⁴³, giudicata un «difetto che si accentuerà» progressivamente nell'arte del romagnolo, e dalla prosa de *Il fanciullino*. A quest'ultima si riallacciano tanto la constatazione di una «aria viziata di misticismo e, diciamo pure la parola, di infantilismo, che si ebbe in Italia per almeno un trentennio»⁵⁴⁴, quanto il ritratto di un Pascoli «positivista che passava al misticismo per sollevarsi in qualche modo dalle bassure della sua precedente filosofia»⁵⁴⁵: ed è sempre in essa che il critico evidenzia la sanzione del distacco dell'allievo dal Carducci maestro che avrà effetti non trascurabili sulla poesia pascoliana⁵⁴⁶. Con una sensibilità critica che «si muove verso interessi sempre più improntati agli aspetti e ai condizionamenti politici della civiltà letteraria»⁵⁴⁷ il Russo si sofferma anche sull'«etica politica» del romagnolo osservando che per il poeta «la forza deve essere sempre passiva e non aggressiva: il suo eroe è Achille, che accetta il destino e spinge i cavalli contro la Morte, non già l'Achille feroce uccisore di Ettore»⁵⁴⁸. È nella conclusione dello scritto, dove cerca di individuare «la poetica pascoliana nei suoi versi», che il critico rivela maggiormente il suo debito nei confronti del magistero crociano: mentre precisa il peso della componente cattolica sull'ispirazione del romagnolo, il Russo segnala che la cifra peculiare di questa poesia può essere soltanto quella del frammentismo, «favorito in modo particolare da

⁵⁴⁰ L. Russo, *La fortuna critica del Pascoli*, in «Belfagor», IX (1954), pp. 241-266.

⁵⁴¹ L. Russo, *La poetica del Pascoli*, in «Belfagor», X (1955), 2, pp. 121-137.

⁵⁴² Significative le considerazioni proposte dal Russo in margine al «carattere mistico» dell'«ulissismo», quando scrive che «il Pascoli è un votivo mancante (egli è autore di quel verso sul cieco di Chio, “cui poter falla e desiderio avanza”); [...]. L'ulissismo del Pascoli si può dire che sia l'ulissismo di un asteroide vagante, che non trova mai la stella o il pianeta dai quali lasciarsi attirare e conglobare» (L. Russo, *La fortuna critica del Pascoli*, cit.).

⁵⁴³ L. Russo, *La poetica del Pascoli*, in «Belfagor», cit., p. 122.

⁵⁴⁴ Atmosfera a cui reagirono Croce e Carducci attraverso «il rinvigorismento del pensiero e del sentimento nazionale» (ivi, p. 126.)

⁵⁴⁵ E il «positivismo si convertiva nel sentimentalismo» (ivi, p. 128).

⁵⁴⁶ Nelle celebri parole – che riportiamo per esigenze di chiarezza, oltre che perché risalti la consonanza con l'assunto centrale del succitato articolo del Biondolillo – «il poeta è poeta, non oratore o predicatore, non filosofo, non storico, non maestro, non tribuno o demagogo, non uomo di stato o di corte. E nemmeno è, sia detto con pace del maestro, un artiere che foggia spade e scudi e vomeri» (*ibidem*, dove si cita G. Pascoli, *Il fanciullino*, cap. XI, leggibile, tra gli altri, in G. Pascoli, *Prose*, vol. I *Pensieri di varia umanità*, con una premessa di A. Vicinelli, Milano, A. Mondadori, 1946, p. 31).

⁵⁴⁷ P. Mazzamuto, *Pascoli*, cit., p. 75.

⁵⁴⁸ «E il suo eroe è visto quando tocca il confine dell'azione, e ne misura tutta l'inanità. Egli scrive: “Fortezza è il silenzio, non il grido; la rinunzia, non l'assalto; il sacrificio, non il delitto!» (L. Russo, *La poetica del Pascoli*, in «Belfagor», cit., p. 133).

Giovanni Pascoli, non solo con le sue idee di poetica, ma anche con la sua stessa poesia, per cui non possiamo approvarne mai alcuna completamente»⁵⁴⁹.

Saggio di grande interesse è quello dell'Antonielli, che vede la luce nel '55, dopo la pubblicazione per La Nuova Italia della sua storia della critica pascoliana nell'ampio progetto diretto da Binni, ma che fu redatto, come segnala in apertura l'autore, ancora nel 1945⁵⁵⁰. Il capitolo dedicato ai *Poemi conviviali* è naturalmente quello su cui ci concentreremo, ma non prima di aver dato ragione di alcune osservazioni interessanti formulate nel saggio, a partire dalla «specificazione più mobile e in certo senso più fluida del decadentismo pascoliano»⁵⁵¹ che il critico ha proposto nella sezione iniziale, e che ritroveremo funzionale alla sua lettura della raccolta. In una connotazione di decadentismo come «ritardata ripresa di temi romantici», insieme ancorata ad un orizzonte europeo in cui fu centrale la «elaborazione di una poetica della musica»⁵⁵² e venata di «quei sentimenti morbidi [...] che hanno bisogno di un'indistinta penombra musicale per essere espressi»⁵⁵³, il Pascoli nel suo essere “decadente” si adegua, per l'Antonielli, ad atteggiamenti più romantici di un Manzoni, «come analogamente è romantico lo stato d'animo con cui il Pascoli evoca i fantasmi degli antichi miti: quel suo insistere sul mondo romano che muore e il mondo cristiano che nasce, sui momenti crepuscolari dei suoi personaggi, su ciò che non è nero ancora e il bianco muore»⁵⁵⁴. Tale collocazione, al di là delle denominazioni cui il critico fa ricorso, comporta conseguenze in una prospettiva “conviviale”: quel «senso di trapasso» presentato come peculiare del decadentismo pascoliano è «la sua stessa situazione storica fra un mondo sentimentale moribondo e un altro nascente, tra l'indistinto musicale e la parola particolarizzante»⁵⁵⁵, che si manifesta nello specifico poetico attraverso una «minuziosa aderenza al tema»⁵⁵⁶ e «una cura della forma, una coscienza di letteratura, in qualche modo sconosciuta al romanticismo di

⁵⁴⁹ Specificando, in una parentetica, che «(quando diciamo *noi*, intendiamo dire l'insieme di tutti i critici)» (ivi, p. 137); mentre più sopra aveva affermato sia che «forse vale la pena citare soltanto dei versi sparsi», sia che «bozzetti e motivi poetici [...] sono sparsi un po' in tutta l'opera del Pascoli; quindi sarebbe un tentativo contro natura quello di chi volesse cogliere spunti di poetica attraverso la varia poesia pascoliana» (ivi, pp. 136-137).

⁵⁵⁰ S. Antonielli, *La poesia del Pascoli*, Milano, Edizioni della Meridiana, 1955.

⁵⁵¹ P. Mazzamuto, *Pascoli*, cit., p. 73.

⁵⁵² S. Antonielli, *La poesia del Pascoli*, cit., p. 13.

⁵⁵³ Ivi, p. 14.

⁵⁵⁴ Ivi, pp. 14-15.

⁵⁵⁵ Ivi, p. 15.

⁵⁵⁶ Aderenza ch'è riferibile per esempio, nella rappresentazione di talune figure di donne, allo «acuto seguire con la cadenza del verso le sinuosità dell'animo femminile» e che induce l'Antonielli a interrogarsi: «non sembra che il Pascoli potrebbe dire di sé, a proposito di certi personaggi soprattutto dei *Conviviali*, questo che dice Keats in *Endymion*? “The very music of the name has gone / into my being, and each pleasant scene / is growing fresh before me as the green / of our own valleys.” Principalmente a *Psyche* vien fatto di pensare [...], non sembra che il poeta abbia messo in musica il sentimento del nome “Psyche”?» (ivi, pp. 16-17).

partenza, ma che non è più levigatezza neoclassica proprio per l'esperienza romantica intercorsa»⁵⁵⁷. Caratterizzato il Pascoli come «musicalista» per l'accentuazione dell'elemento sonoro e la «fiducia nella lettura sonoramente modulata»⁵⁵⁸, l'Antonielli evidenzia nella sua analisi un altro elemento che ricorre lungo l'intero arco della carriera pascoliana: «sempre un “cantuccio” è alla base d'ogni situazione contemplativa del Pascoli»⁵⁵⁹: chiamando così in causa quel distacco peculiare del poeta che consente l'avvio di un colloquio con le cose «accordato su un filo visivo o sonoro, a volte esplicito, a volte taciuto»⁵⁶⁰, lungo il quale si ha l'evoluzione dalla «disposizione d'animo» al «sentimento», sino alla trasformazione degli oggetti in immagini. Ma, rileva il critico, «perfettamente analogo è, alla radice, l'atteggiamento verso il dato di cultura, dal quale nasceranno i *Conviviali*; [...] l'accordo col dato esterno, natura o cultura, poggia su una docilissima attitudine alla recettività»⁵⁶¹. Riprendendo il felice titolo di un articolo del Pancrazi, l'Antonielli utilizza la distinzione tra *Pascoli di campagna* e *Pascoli di città*⁵⁶² per segnalare predominante nella prima tipologia una «poesia dell'istante»⁵⁶³ – da preferirsi a quell'etichetta di «frammentismo» che «non dice tutte quel che sembra dire, né vieta di raccogliere frammenti belli quando se ne trovino»⁵⁶⁴ – che già porta, tuttavia, *in nuce* la possibilità d'essere superata, nell'«anelito a uscire dall'istante, a cantare “paulo maiora”», verso «un'organicità maggiore, organicità di poetica direttamente legata a un maggiore impegno tecnico sulla pagina»⁵⁶⁵. Di fronte a questo *Pascoli di campagna* ve n'è, dunque, un altro «continuamente presente e interferente» che, tendendo ad una poesia a «tesi moraleggianti e sociali», a una «poesia della storia rievocata, una poesia riflessa dalla cultura», si dedica maggiormente alla ricerca di un contenuto che «serva da ossatura e aiuti a superare l'istante»⁵⁶⁶. Nelle considerazioni in merito a questo

⁵⁵⁷ «Prezioso perciò D'Annunzio, parnassiano Verlaine, alessandrino Pascoli (tre aggettivi che poi vogliono dire la stessa cosa); e in quest'ultimo, particolarmente, una compostezza di arrivo sul testo nei momenti migliori, quella “letteratura finissima” che gli è stata attribuita» (ivi, p. 19).

⁵⁵⁸ Ivi, p. 22.

⁵⁵⁹ Ivi, p. 27.

⁵⁶⁰ *Ibidem*.

⁵⁶¹ Ivi, p. 28.

⁵⁶² P. Pancrazi, *Lettere di un poeta a un critico. Il Pascoli di città e il Pascoli di campagna*, in «Il Corriere della Sera», 2 marzo 1940. Osserva comunque Antonielli che «la distinzione che da questo titolo abbiamo ricavato, va intesa come una distinzione di comodo: va da sé che in qualunque poesia del Pascoli sono presenti, più o meno esplicitamente, i due aspetti» (S. Antonielli, *La poesia del Pascoli*, cit., p. 51 n 1).

⁵⁶³ «Mentre l'unità che dovrebbe fondere i vari tempi del componimento è affidata a legami grammaticali. Abbiamo visto come alla base del poetare del Pascoli esista un atto contemplativo, da un “cantuccio”» (ivi, pp. 56-57).

⁵⁶⁴ Ivi, p. 59.

⁵⁶⁵ «Ma non poesia maggiore in senso strettamente tecnico, perché poesia sarà questa com'era quella dell'istante» (ivi, p. 66).

⁵⁶⁶ Ivi, p. 123.

Pascoli («dotto, lettore di libri», *di città*, per citare il Pancrazi), i giudizi dell'Antonielli si fanno talvolta poco concilianti, mentre mettono in risalto carenze e derive dell'ispirazione pascoliana, come quando, a proposito dell'inno *Alle "Kursistki"* si stigmatizza che «meccanico è il rimescolamento tra mondo romano, medievale e ottocentesco, e fonte di stonature: non c'è un unico punto intorno al quale gli elementi componenti volgano, e i richiami di versi antichi, parafrasati, stanno fra il troppo facile e il pedantesco. Ed altro elemento estraneo che interviene fra gli altri è un cristianesimo da cartolina, fiacco, sullo sfondo di blande e vagamente umanitarie preoccupazioni sociali»⁵⁶⁷. Il critico decreta così il «fallimento completo di questo Pascoli alla ricerca di contenuti per cantare "paulo maiora", fallimento derivante appunto dalla rinuncia alla spontaneità e dal carattere di premeditazione della ricerca»⁵⁶⁸. Di questa parte della poesia pascoliana, precludendo ai *Conviviali*, l'Antonielli salva tuttavia «il localizzarsi dell'attenzione su un determinato punto, il Medioevo, e il dedicarsi alla storia passata, alla quale il Pascoli era più adatto»⁵⁶⁹, reputando degna di lode anche l'attività di latinista e grecista, nelle quali il poeta dimostrava «abilità di traduttore e d'ispirato di riflesso», oltre a quella di «scrittore in altre lingue» attestata dai *Carmina*, «che ci riconduce nella quieta stanza di colui che sente "un desiderio vano de la bellezza antica" e filologicamente lavora e postilla»⁵⁷⁰. Mentre definisce tale atteggiamento da «umanista, di un suo particolare umanesimo, che ama con una sottile vena d'epicureo il suo starsene quieto a voltare e copiare le antiche pagine»⁵⁷¹, ma deve essere valutato nei suoi esiti, a prescindere dall'«abilità dell'artefice» e solo per il suo valore poetico⁵⁷², l'Antonielli non manca, comunque, di sottolineare la distanza che intercorre, pur nell'apparente interscambio⁵⁷³, tra il Pascoli latino e quello italiano, specificamente "conviviale", dove «il

⁵⁶⁷ Ivi, p. 130. Ma ricordiamo anche, ne *Gli eroi del Sempione*, gli «insostenibili paragoni da professore di latino e greco nelle scuole medie» o l'«Africa di maniera, da cartolina di propaganda, che il Pascoli tirava fuori perché aveva l'ingenuità di credersi in dovere di atteggiamenti ufficiali» (ivi, pp. 126-127).

⁵⁶⁸ Ivi, p. 133.

⁵⁶⁹ Idoneità spiegata «poiché la storia "in fieri" richiede doti d'uomo d'azione che in lui erano assenti» (ivi, p. 134).

⁵⁷⁰ Ivi, p. 136. Quello che conta, nell'ottica dell'Antonielli, perché il risultato possa dirsi soddisfacente, è il legame con il «cantuccio». Se il poeta lo tradisce per ribalte ufficiali si vota al fallimento, mentre, preservando il «tipico complesso idillio-abitudine contemplativa», ecco che rivela il suo «temperamento più vero» (ivi, pp. 136-137).

⁵⁷¹ Ivi, p. 138.

⁵⁷² «L'abilità dell'artefice non c'impressiona se non quando è messa docilmente a servizio della poesia: presa di per sé non può darci brividi altro che, talvolta, di fastidio o di malinconia, se accade che di fronte a qualche passo ci si trovi in imbarazzo per l'esiguità dei nostri lumi latini» (ivi, pp. 140-141).

⁵⁷³ Se da una parte rileva che «il poeta si è spesso tradotto dal latino in italiano e viceversa» (ivi, p. 141), Antonielli nota anche che i *Carmina* «accompagnano la produzione complessiva con qualche simmetria di tentativi rispetto ai versi italiani» (ivi, p. 144).

periodo lungo è spesso veramente respiro ritmico nel quale il verso singolo si adagia senza resistenze»⁵⁷⁴, valorizzando comunque il «tenace gusto pascoliano di entrare in gara coi libri antichi»⁵⁷⁵. Al termine d'un percorso attraverso decadentismo, *Pascoli di campagna e di città*, la tappa conclusiva dell'analisi dell'Antonielli sono i *Poemi conviviali* sui quali, al di là di alcune notazioni puntuali mai gratuite, esprime un giudizio che si può eloquentemente riconoscere nell'inversione di prospettiva suggerita nella chiusura: «troppo spesso si son finora letti i *Conviviali* attraverso il “campestre” libro del maggior successo pascoliano, mentre è proprio dei *Conviviali*, dove esemplarmente confluiscono, prima fra tutte quella del poeta latino e del traduttore, le molteplici esperienze del Pascoli, che bisogna tener conto per leggere anche la più umile, la più spontanea delle *Myricae*»⁵⁷⁶. L'origine di tale poesia è sempre riconducibile, per il critico, ad una forma di colloquio (in questo caso «colloqui silenziosi con poeti e scrittori di altre epoche» stimolati dalla «ricerca di una patria ideale che la fantasia opera sulla falsariga della storia percorsa risalendo la corrente»⁵⁷⁷) con le medesime modalità del migliore *Pascoli di campagna*⁵⁷⁸, salvo che, mentre altrove ci si rivolgeva allo spettacolo naturale come avvio dell'ispirazione poetica, qui si guarda, sempre prediligendo una cura della musicalità affatto pascoliana⁵⁷⁹, ad antichi testi, per non dire all'antico *tout court*. Il dato letterario all'origine, definito «pretesto di letteratura» (ma lo stesso vale per lo sguardo sulla natura) può agire sulla creazione artistica indirettamente attraverso una sorta di «seconda contemplazione», per cui il poeta, distaccatosi dall'occasione, si concentra sulle ripercussioni provocate da questa, lavorando su quel «riflesso di se stesso» che l'Antonielli pone alla base dell'«unico e caratteristico preziosismo che si scopre dove un sentimento della bella forma non sopravvenga a ravvivare nell'intimo l'impulso alla poesia»⁵⁸⁰. Nei *Conviviali* si attua, dunque, una sintesi peculiare tra quegli aspetti caratteristici del poeta rappresentati dalla sua cultura e dalla sua «inclinazione a contemplare i paesaggi di letteratura»⁵⁸¹, su cui agisce «l'impulso dell'amatore della forma

⁵⁷⁴ Mentre in taluni *Carmina* «il verso, troppo metrico, si ribella alla strofa» (ivi, p. 147).

⁵⁷⁵ «Gusto che, contrariamente al Serra, abbiamo chiamato particolare umanesimo del Pascoli» (ivi, p. 151).

⁵⁷⁶ Ivi, p. 217.

⁵⁷⁷ Ivi, p. 156.

⁵⁷⁸ Il poeta prima ritrova «il suo cantuccio obbedendo al suo temperamento, a quella spontaneità nativa di mente e di cuore» (ivi, p. 170), quindi «dal suo cantuccio instaura un accordo con la cosa contemplata, sul filo d'uno stato d'animo che a poco a poco gli si va chiarendo fino a divenire trasfigurabile sentimento» (ivi, p. 156).

⁵⁷⁹ «Musicalità raggiunta attraverso il musicalismo, al quale ci dobbiamo sempre disporre leggendo il Pascoli se vogliamo, come dobbiamo, aderire alla sua poetica per avvicinarci alla sua poesia» (ivi, p. 173).

⁵⁸⁰ Ivi, p. 158.

⁵⁸¹ Ivi, p. 159.

per la forma»⁵⁸² trasferito nella patina «grecizzante che diviene linguaggio personale appunto per questa intimità d'accoglienze, dove si fondono il riflesso e lo spontaneo, il dotto e l'ingenuo, il Pascoli di città e il Pascoli di campagna»⁵⁸³, con il rilievo di una specificità, più esplicita nel primo dei *Poemi* ma soggiacente all'intera raccolta, ch'è quella del prendere a pretesto il canto e la figura del «cantore» per introdurre nel tessuto poetico lo stesso poeta⁵⁸⁴. In merito alla «grecità» o «omericità» del romagnolo, l'Antonielli eccepisce che tale tratto potrebbe ravvisarsi nella sua lirica solo se «si fosse limitato ad una pura e veristica descrizione dell'altro testo, ad un'imitazione»⁵⁸⁵; ma questo, che non avviene neppure nell'ambito delle traduzioni, è quanto di più lontano si possa immaginare dall'arte pascoliana. Il critico conferma dunque la sua definizione del Pascoli come «umanista quale poteva darsi nel tardo Ottocento [...]. Umanista di varia erudizione, di cui molta era divenuta la sua cultura, e d'altra parte conoscitore di letterature straniere a lui contemporanee, che accoglie sparsi motivi dall'ieri e dall'oggi»⁵⁸⁶. Cercando di individuare quale, tra «virtù assimilatrice», «pratica meravigliosa», «cultura umanistica» o «letteratura finissima, sublimata»⁵⁸⁷, rappresenti meglio il fondamento dell'ispirazione “conviviale”, Antonielli preferisce parlare di «accoglimento interpretante, deformante, riducente a zone crepuscolari di paesaggio e sentimento»⁵⁸⁸: «un sentimento della bella forma, dunque, della bella rappresentazione d'un'antica favola, viene a fondersi con gli altri e a darci questo Pascoli “classico”»⁵⁸⁹. Nel corso di una cursoria rassegna dei *Poemi*, poi, sono formulate alcune osservazioni più specifiche e circoscritte, tra cui risaltano le riserve nei confronti de *L'ultimo viaggio*, che «va tolto dal livello dei maggiori *conviviali*»⁵⁹⁰ per l'assenza di un centro lirico e la presenza, a livello di «espediti di esterno collegamento», di «pseudotemi, ritornanti solo nella fisica ripetizione della parola»⁵⁹¹; del *Sileno*, che «appare vuoto sotto la bella superficie,

⁵⁸² «Che pone certi brani rispetto ad Omero o ad Esiodo o ad Apuleio nel rapporto di “poesia della poesia”» (ivi, p. 167).

⁵⁸³ *Ibidem*.

⁵⁸⁴ «È lui stesso, Pascoli, oggettivatosi: infatti ha nella voce l'eco dell'ignoto, di quell'ignoto morte-vita-sonno-veglia, davanti al quale l'ha portato e lo riporterà la sua avventura sentimentale» (ivi, p. 171).

⁵⁸⁵ Ivi, p. 167.

⁵⁸⁶ Ivi, p. 168.

⁵⁸⁷ Ivi, p. 174.

⁵⁸⁸ Ivi, p. 176.

⁵⁸⁹ «E con esso, perché no?, una consolazione della parola, come direbbe il Flora, che lo conduce attraverso l'affetto per la sonorità ad una maggiore attenzione alle possibilità evocative e musicali della parola singola, pur presa nel giro ampio del sentimento conduttore, del ritmo centrale» (ivi, p. 181)

⁵⁹⁰ Ivi, p. 193.

⁵⁹¹ Ivi, p. 196.

intrinsecamente debole»⁵⁹², e dove non si trova attuata quella «fusione del tema romantico con l'espressione classica»⁵⁹³; o, ancora, dei *Gemelli*, nei quali, in ragione di «un che di troppo lezioso» e dell'eccessivo «infantilismo» e gioco «di un Pascoli di campagna che credevamo abbandonato», si arriva ad affermare che «si trova la più scaduta letteratura dei *Conviviali*»⁵⁹⁴. La *pars destruens* è contrappuntata da una non breve *pars construens* che evidenzia i momenti più riusciti, secondo la sensibilità del critico, e quindi – anche qui per cenni sommari – ecco che con *L'etera* si ritorna «all'altezza delle cose migliori»⁵⁹⁵, *Tiberio* «è un equilibrato istante» il cui andamento sintattico dimostra «quanto sia più opportuno parlare di linguaggio pascoliano che di linguaggio grecizzante»⁵⁹⁶, nella *Buona novella* «la nitidezza dei singoli quadri, misurati e sostenuti dall'intervento della parola precisa, non distrae il tema, anzi lo sorregge arricchendolo»⁵⁹⁷, mentre tra i componimenti migliori sono posti, per la sua «contenuta vigoria d'espressione» *Gog e Magog*, «librato sul simbolo della lotta fra Bene e Male, Occidente e Oriente»⁵⁹⁸, e *La civetta*, in virtù di quel «distacco pel quale tutto va a porsi sullo stesso piano e la reminiscenza platonica cade con naturalezza in bocca al custode rivolto ai fanciulli»⁵⁹⁹. Seguono gli elogi di *Psyche*, favola caricata dal Pascoli, tentando la via del simbolo, della sua «sensibilità di uomo del diciannovesimo secolo»⁶⁰⁰, nella quale «si guarda più a fondo, e affronta il tema dell'amore»⁶⁰¹, e di *Alexandros*, «la più caratteristica rappresentazione del già tante volte nominato giro sentimentale del Pascoli»⁶⁰². Il Frolidi, tuttavia, in margine al saggio, eccepisce che «sembra far difetto, come preparazione al giudizio critico, una esegesi approfondita»⁶⁰³: limite che, da

⁵⁹² Ivi, p. 198.

⁵⁹³ Invece «restano immagini belle, sparse, e qualche nitido endecasillabo che chiede ospitalità alla memoria» (*ibidem*).

⁵⁹⁴ «Con quelle rime bacciate, con quella cadenza popolareggiante che altrove andava bene, che qui tenta un inopportuno ritorno» (ivi, p. 199).

⁵⁹⁵ «Riprende il largo giro musicale, l'espressione si fa piena, il classico freno dell'endecasillabo nobilmente cadenzato risolve anche le situazioni più "romantiche"» (ivi, p. 203).

⁵⁹⁶ Ivi, p. 204.

⁵⁹⁷ «Lo porge al finale che si fa più mosso, commosso, e termina proprio al punto in cui un solo altro verso avrebbe fatto precipitare tale poetica commozione in una sentimentalistica oratoria» (*ibidem*).

⁵⁹⁸ Ivi, p. 205.

⁵⁹⁹ Ivi, p. 206.

⁶⁰⁰ Ivi, p. 207.

⁶⁰¹ «Dimenticandosi perfino che il suo Omero-fanciullo preferiva le cose di guerra agli amori e alle donne. Ma [...] trattando con termini ideali, amore e Psyche, egli può liberarsi delle morbose cautele con cui ha sempre affrontato l'argomento dell'amore, e disegna una specie di allegoria di suoi repressi stati d'animo» (ivi, p. 209).

⁶⁰² Ivi, p. 213.

⁶⁰³ R. Frolidi, *I poemi conviviali di Giovanni Pascoli*, cit., p. 39.

una prospettiva più ampia, si riconosce comunque comune alla «maggior parte della critica pascoliana»⁶⁰⁴.

Nel 1957 vede la luce l'ampio studio steso dal Piromalli tra il '54 e il '55, che, occupandosi della poesia del romagnolo dai «*Poemetti*» agli *ultimi versi*, si rivela ricco di spunti anche in una prospettiva più strettamente “conviviale”. È da subito esplicito il giudizio non positivo del critico calabrese quando sottolinea come già nei primi poemetti apparsi su «Il Convito» cominci a «venir meno lo spirito creativo» e si senta che «il poeta ha bisogno di appoggiarsi a un dato culturale, erudito o letterario, per romanticizzare i temi del mistero, del fato, della morte»⁶⁰⁵: salvo precisare che si tratta di «un mistero povero di storia ed estraneo ad essa», come pure che il tono è caratterizzato da «uno svigorimento dei contenuti» e da «una stanca assunzione della materia letteraria da parte del poeta»⁶⁰⁶. Di questi primi *Conviviali* il Piromalli nota «il malinconico prolungamento sentimentale della nostalgia di un bene perduto e irraggiungibile, dell'insaziabilità della conoscenza», ed anche il loro colorarsi «di un fascino musicale caduco e sognante [...] nell'espressione di stati d'animo incerti o, in ogni caso, sempre sfuggenti e tendenti a un tono lirico stanco e triste»⁶⁰⁷, mentre è sancita la perdita di un fecondo e genuino contatto con la natura in favore dell'«ascoltazione delle cose “nella penombra dell'anima”»⁶⁰⁸. Questi sviluppi pascoliani vengono evidenziati con formule svalutative, sia che si tratti della «retorica della celestività e della ingenuità» e del «clima poetico [...] lattiginoso e zuccherino»⁶⁰⁹ de *La buona novella*, sia che si prenda in esame il «tema della felicità irraggiungibile [...] affogato nello smemorato sonno dell'eroe»⁶¹⁰ ne *Il sonno di Odisseo*. Secondo il critico, inoltre, è impresa vana ricercare le fonti dell'ispirazione pascoliana, perché gli «autentici strati della cultura classica» sono filtrati in una «memoria letteraria di immagini» a creare quella mescolanza irresolubile tra «valore originale del mondo antico» e «romanticizzazione moderna del Pascoli» a cui non è estranea una sensibilità

⁶⁰⁴ Ivi, p. 40.

⁶⁰⁵ «Non derivante da un problema originalmente intuito e sentito bensì dal prolungarsi di echi psicologici che lasciano in modo improprio e generico gli argomenti» (A. Piromalli, *La poesia di Giovanni Pascoli*, cit., p. 97).

⁶⁰⁶ Ivi, p. 98.

⁶⁰⁷ *Ibidem*. Come *specimen* di questa prime valutazioni si considerino le sue osservazioni intorno a *Solon*, che dopo una tradizione di quasi ininterrotto apprezzamento, ora viene visto come il luogo «in cui è ridotto all'estremo il prodotto di astrazione dalla realtà e dell'equivalenza di amore e morte», e in cui «raffinando in senso decadente il motivo classico del platonismo della poesia, il Pascoli lo arricchisce di misteriosi afflatti [...] dei quali si compone la vita e su tutta la lirica è sospeso un pulviscolo di sogni e di struggimento», concludendo con l'impressione, tutt'altro che attenuata, dello «strano impasto di consumazione e di morte» pervadente la lirica, «abilmente sovrapposto a sostegni letterari di frammenti di poeti classici» a cui s'aggiunge «la traditrice profuenza strofica e verbale della saffica» (ivi, pp. 98-99).

⁶⁰⁸ Ivi, p. 99.

⁶⁰⁹ Ivi, p. 101.

⁶¹⁰ *Ibidem*.

sentita più come positivistica che come autenticamente romantica⁶¹¹. Il mito si riduce, in questa prospettiva, a una mera «funzione meccanica» necessaria all'ispirazione di un poeta che, secondo il Piromalli, «per procedere, non bastandogli le proprie virtù creative»⁶¹², deve ricorrere al dato letterario, talvolta come prima ispirazione, talaltra come mezzo d'amplificazione di altrimenti deboli suggestioni, finendo inevitabilmente per ridursi (e, se ne converrà, non è osservazione particolarmente originale) «al particolare e al frammento»⁶¹³, in una «generica atmosfera letteraria povera di sostanza poetica e spirante da una psicologia priva di umori e rarefatta»⁶¹⁴. Inutile dire come anche in questo caso l'annotazione del Froldi sul saggio del Piromalli sia *tranchant* in misura direttamente proporzionale all'opinabilità di talune considerazioni del critico calabrese che «giudica i *Conviviali* troppo sbrigativamente» inserendosi pedissequamente sulle tracce crociane e disapprovando i *Poemi* «perché ha condannato in partenza l'atteggiamento spirituale del “decadente” Pascoli», mentre «proprio per questo contenutismo ci si nega a una più approfondita analisi dei testi e ci si contenta di generiche osservazioni»⁶¹⁵.

2.4 La quarta fase: anniversario e nuove prospettive

Entro quel vario fiorire e svilupparsi di saggi e contributi che, in occasione del ricorrere dei cento anni dalla nascita del poeta, si verifica da più parti in Italia, sono due i nomi che risaltano maggiormente, con valore fortemente innovativo nell'approccio critico

⁶¹¹ Sembra, infatti, al critico che «negli ultimi anni del secolo XIX il Pascoli si muova in un ambito culturale di crisi che si palesa in un atteggiamento antintellettuale per mancanza di salda coscienza storica, per lo sfaldarsi del vivace nucleo culturale della giovinezza» che prelude al progressivo cambio di angolazione dalla «fermezza visiva delle *Myricae*» all'«affievolimento del mondo lirico» e ad «un atteggiamento oratorio e contenutistico» (ivi, p. 102).

⁶¹² Ivi, p. 133.

⁶¹³ *Ibidem*. Così si segnala che ne *La cetra d'Achille* «sovraffonda la decorazione e lo studio di immagini visive o auditive» (*ibid.*); ne *Le Memnonidi* «la parola è alcionea e le immagini lievi [...] in una disposizione estetica che tende a disfarsi del narrativo e a cogliere immediatamente l'estasi vocale» (ivi, p. 134); *Anticipo* «poemetto assai prezioso» si incentra su Helena «senza, però, che il fantasma della donna riesca ad essere particolarmente vivo» (*ibidem*); ne *L'etera* «l'invisibile diventa quasi ordinario o scade in immaginazioni in cui c'è il gusto del deforme» (ivi, pp. 134-135). Apparentemente più clementi le notazioni su *Psyche*, dove risalta «una moderna sensibilità tenuta sul limite oltre la quale si cadrebbe in pieno nella poetica di un estenuato sentimento della vita» (ivi, p. 135), e su *La civetta* che, dal rilievo di uno spessore «per l'affermazione sia di poetica che di psicologia», passa ad essere rappresentante di una «arcadia psicologica [...] a cui corrisponde un'arcadia anche stilistica» (*ibidem*).

⁶¹⁴ *Ibid.* Non ci si sofferma qui sull'evoluzione dall'ambiguità psicologica dell'eroe Ulisse messa in luce dal Russo all'«anomalia psichica» che il Piromalli vuole riconoscere nel poemetto *I gemelli*, «in cui il sentimento patetico si intreccia con lo scompenso spirituale» (ivi, p. 136).

⁶¹⁵ R. Froldi, *I poemi conviviali di Giovanni Pascoli*, cit., p. 40.

(Leonelli parla, non a caso, di fase «linguistica» della critica⁶¹⁶): Pier Paolo Pasolini e Gianfranco Contini.

L'intervento più importante di Pasolini è dell'ottobre del 1955 (anche se è del '47 il suo primo contributo, nelle pagine di «Convivium», incentrato su un'analisi dei rapporti tra Pascoli e Montale⁶¹⁷), quando appare a sua firma l'articolo *Pascoli* sul numero d'esordio della neonata rivista bolognese «Officina»⁶¹⁸. Il rapporto tutt'altro che facile di Pasolini con la poesia pascoliana è ben noto; ma non sarà superfluo ricordare che entrambi i saggi rappresentano degli sviluppi del più ampio e antecedente lavoro di tesi di laurea: quella *Antologia della lirica pascoliana*, data alle stampe solo in anni recenti, cui Pasolini si dedicò tra il '44 e il '45, dopo il repentino cambio di direzione che le vicende dell'8 settembre impressero alle sue ricerche da laureando⁶¹⁹. Discussa il 26 novembre del 1945 con Carlo Calcaterra come relatore, la tesi non venne mai pubblicata vivente l'autore, sebbene sembri che Pasolini ne accarezzasse l'idea⁶²⁰; ma rappresenta senz'altro il punto di partenza per le considerazioni che ritroviamo nel saggio del '55. In quest'ultimo, dopo aver constatato che «gli ultimi saggi usciti sul poeta sono solo da notarsi per il riordinamento operato tra i diversi e contrastanti motivi estetici e ideologici, che hanno dominato l'esegesi pascoliana, ma non fuoriescono dal sistema estetico e ideologico in cui questa si è svolta»⁶²¹, Pasolini propone quello che sarà l'assunto teorico centrale del suo approccio a Pascoli, una volta registrata la tesi del «plurilinguismo» rivoluzionario⁶²², ossia che in lui coesistano «una *ossessione*,

⁶¹⁶ G. Leonelli, *Pascoli e la critica*, cit. p. 19.

⁶¹⁷ P. P. Pasolini, *Pascoli e Montale*, in «Convivium» (Torino), N. S., n. 2, 1947, pp. 199-205 (quindi in Id., *Il portico della Morte*, a cura di C. Segre, «Associazione Fondo Pier Paolo Pasolini», Roma, 1988 e ora in Id., *Antologia della lirica pascoliana. Introduzione e commenti*, a cura di M. A. Bazzocchi, con un saggio di M. A. Bazzocchi e E. Raimondi, Torino, Einaudi, 1993, pp. 222-229).

⁶¹⁸ P. P. Pasolini, *Pascoli*, in «Officina» (Bologna), n. I, maggio 1955, pp. 1-8 (quindi in Id., *Passione e ideologia*, Milano, Garzanti, 1960, pp. 267-275 e Torino, Einaudi, 1985, fino a Id., *Antologia della lirica pascoliana*, cit., pp. 230-236, da cui citiamo).

⁶¹⁹ Il primitivo progetto del 1942 prevedeva una tesi, con la supervisione di Roberto Longhi, sulla pittura contemporanea in Italia, ma tutto fallì sia perché il materiale che aveva raccolto andò smarrito a Pisa, mentre scappava da Livorno dopo l'8 settembre del '43, caporal maggiore catturato e sfuggito ai tedeschi, per rifugiarsi nella nativa Casarsa, sia per la sospensione di Longhi dall'insegnamento in ragione del suo rifiuto di giurare fedeltà alla Repubblica sociale italiana.

⁶²⁰ «Come risulta da tre lettere a Giacinto Spagnoletti del gennaio 1953 [...] e come testimoniano anche alcuni appunti in possesso di Graziella Chiarocci, il progetto di pubblicazione dell'antologia pascoliana fu meditato a lungo da Pasolini» (M. A. Bazzocchi e E. Raimondi, *Una tesi di laurea e una città*, in P. P. Pasolini, *Antologia della lirica pascoliana*, cit., p. XXXVI n. 52).

⁶²¹ P. Pasolini, *Pascoli*, in Id., *Antologia della lirica pascoliana*, cit., pp. 230-231.

⁶²² Mentre il concetto di «plurilinguismo» rivela il debito, non soltanto terminologico, nei confronti di Contini (e lo stesso Pasolini sottolinea la validità metodologica della filologia del domese), la natura rivoluzionaria, invece, va considerata «solo in senso linguistico, o [...] verbale: la figura umana e letteraria del Pascoli risulta dunque soltanto una variante moderna, o borghese nel senso moderno, dell'archetipo italiano, con incompleta coscienza della propria forza comunque innovativa» (ivi, p. 235)

tendente patologicamente a mantenerlo sempre identico a se stesso, immobile, monotono e spesso stucchevole, e uno *sperimentalismo* che, quasi a compenso di quella ipoteca psicologica, tende a variarlo e a rinnovarlo incessantemente»⁶²³. Se tale «formulazione teorica a proposito della sua storia psicologico-stilistica» definisce delle coordinate entro le quali inscrivere e leggere l'intera produzione poetica pascoliana⁶²⁴, sulla cui importanza Pasolini non nutre dubbi⁶²⁵, quello che a noi preme di mettere in evidenza è il fatto che il percorso di ricerca del casarsese prenda le mosse proprio nella sua tesi e proprio dai *Conviviali*. L'*Antologia della lirica pascoliana* è un'analisi, condotta in termini prevalentemente stilistici ed «ispirata dall'esigenza di isolare i *particolari* dominanti nelle raccolte pascoliane, tenendo fisso il punto iniziale delle *Myricae* e il suo polo opposto dei *Conviviali*»⁶²⁶, che, distante dagli altri esempi di antologia comunemente intesa – basti pensare al caso del Pietrobono –, si sviluppa nella doppia direzione di uno studio del «principio filologico», con puntuali verifiche linguistiche e metriche, e di quello «morale», nella «rilevazione di un carattere interno alla personalità di Pascoli»⁶²⁷: ma soprattutto esordisce con la lettura di alcuni versi dell'*Etèra*, inaugurando l'attraversamento della produzione del romagnolo con la lode della «suggestione arcana e indicibile che al poeta e a noi proviene dalla vista di antichissimi oggetti greci»⁶²⁸, e con il riconoscimento dell'«accurata, assimilata, particolareggiata» preparazione culturale pascoliana che agisce fecondamente sul gusto e sull'ispirazione del poeta. L'apprezzamento per la raccolta non è, beninteso, indiscriminato⁶²⁹, e si riconosce che il «narrativo» dei *Poemi* abbisogna di «infiniti puntelli» per sostenersi, mancando a questo Pascoli una dolcezza spontanea e una profondità, presenti, invece, in Foscolo e Leopardi⁶³⁰: come pure si biasima «quello squilibrio fastidioso con l'endecasillabo che è appunto tutto lo squilibrio della

⁶²³ Ivi, p. 232.

⁶²⁴ Autorizzando, per esempio, l'individuazione, tra le «*tendenze stilistiche*» e le altrettante «sezioni letterarie in cui si eserciterà il suo influsso» (*ibid.*), della «religiosità tanto sfumante e imprecisa quanto sfarzosamente evidenziata negli endecasillabi esoterici dei *Conviviali*» (ivi, p. 233).

⁶²⁵ «Assai ricco e complesso è l'importo del Pascoli alle forme poetiche del Novecento: determinante, anzi, se in definitiva la lingua poetica di questo secolo è tutta uscita dalla sua, sia pur contraddittoria e involuta, elaborazione» (ivi, p. 234).

⁶²⁶ M. A. Bazzocchi e E. Raimondi, *Una tesi di laurea e una città*, cit., p. XXVI.

⁶²⁷ «Da riportare poi nuovamente alla fenomenologia dello stile» (ivi, p. XXII).

⁶²⁸ P. P. Pasolini, *Antologia della lirica pascoliana*, cit., p. 6.

⁶²⁹ Non manca qualche considerazione più sferzante, come quando si afferma che «rileggendo tutto il poemetto, anche nei frammenti più belli, si avverte un leggero sentore di putrido, che avrà un fondo psicologico, un che di voluto e di troppo detto, una graveolenza verbale, un'aggettivazione insistente» (ivi, p. 26).

⁶³⁰ *Ibidem*.

mediocre poesia romantica italiana»⁶³¹, o, ancora, «tutti gli aggettivi così grevi da spostare su di sé il senso del nome scolorandolo invece di colorirlo»⁶³². E tuttavia, come notano Bazzocchi e Raimondi, «ciò che colpisce maggiormente è l'opzione a favore del Pascoli “conviviale”, il Pascoli cioè di una supposta involuzione classicistica»⁶³³. Proprio questo, infatti, è prescelto come *specimen* di una prima tipologia lirica: una poesia di «azioni nude, e cioè vive; non cantate ma dette, come appunto se bastassero i loro usuali nomi a rievocarle, e null'altro; e come se l'azione, la vera azione consistesse in ben altro, si trovasse al di là della stessa poesia»⁶³⁴, poesia fatta di particolari «sempre pervasi da quel suo sentimento di morte, di arcaico, di greco»⁶³⁵, fatta di versi che Pasolini dice di «leggere come tra i nostri più belli», e nei quali riconosce «una dizione perfetta, uno scorrere limpidissimo del discorso sopra un filo di voce e di pause logicamente e musicalmente unico»⁶³⁶, fino alla cifra peculiare di «quel fare volutamente staccato e arioso [...], quel piglio come di chi parli di cose lontane, di favole perfette e già assunte nella memoria come fatti divini; quel discorrere savio e minutamente monotono, come di chi abbia superato e ridoni la sua inquietudine umana a favole e miti estremamente significativi ma lontani»⁶³⁷.

Senza l'obiettivo di stabilire gerarchie qualitative tra le raccolte, la specificità “conviviale”, in tale approccio, risiede nel porsi come uno dei due centri di attrazione che Pasolini individua nel suo «discorso sulla lingua poetica pascoliana»: dal momento che «tutto il corso di questa 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», dove «i poli opposti sarebbero le *Myricae* e i *Conviviali*»⁶³⁸, e dove il trascorrere dall'uno all'altro estremo, se può essere letto come tradimento di una poesia originaria, è «spiegabile, anzi naturale»⁶³⁹ poiché, al fondo, entrambi, con i loro diversi linguaggi, sono «ammissibili,

⁶³¹ E che talvolta ricorre anche nel Pascoli in ragione di un suo gusto particolare «per certe ripetizioni, e certe immagini e certi costrutti che nella loro estrema modernità si possono genericamente chiamar romantici» (ivi, p. 25).

⁶³² «Strani aggettivi che non rinunciano a certe vaghezze classiche [...] e che poi tuttavia sfumano in quelle insistenti velleità onomatopoeiche del Pascoli, tutte moderne e romantiche» (ivi, p. 27).

⁶³³ M. A. Bazzocchi e E. Raimondi, *Una tesi di laurea e una città*, cit., p. XVIII.

⁶³⁴ P. P. Pasolini, *Antologia della lirica pascoliana*, cit., p. 5: in cui è ravvisabile una consonanza con le posizioni del Serra sullo sguardo pascoliano «posto fuori delle parole e della lettura».

⁶³⁵ Ivi, p. 10.

⁶³⁶ Ivi, p. 8.

⁶³⁷ Ivi, p. 29.

⁶³⁸ Ivi, p. 32.

⁶³⁹ «In Pascoli c'erano due strade, ed egli ha proseguito per quella che nelle *Myricae* aveva dato i più mediocri risultati e tali da non promettere nessuna sistemazione. E invece l'aver scelto proprio quella via, la via della lingua tradizionale con tutto un immenso peso di ambizioni, è un vero atto di coraggio del Pascoli» (ivi, p. 43).

salvabili, sono due aspetti della natura poetica e morale del Pascoli»⁶⁴⁰; ed il poeta, con i *Conviviali*, entra «in un altro tempo del suo modo poetico, non *per saltus*, ma insensibilmente»⁶⁴¹, mentre «la fondamentale unità dello spirito pascoliano non si dirama, ma rimane intatta»⁶⁴².

L'altro promotore della svolta “linguistica” negli studi pascoliani è Gianfranco Contini. Varrà la pena di ricordare che prima dell'intervento di cui subito si dirà la frequentazione critica da parte di questi della poesia pascoliana era stata davvero assai limitata⁶⁴³, ma dopo la conferenza *Il linguaggio di Pascoli*, tenuta a San Mauro il 18 dicembre 1955, e giudicata da Bàrberi Squarotti come «la più compiuta ed efficace analisi del linguaggio di Pascoli»⁶⁴⁴, il nome di Gianfranco Contini diverrà centrale nella storia della critica pascoliana⁶⁴⁵. Sua è com'è noto l'individuazione dei tre “livelli” di linguaggio pascoliano – *pre-grammaticale*⁶⁴⁶, *grammaticale*⁶⁴⁷ e *post-grammaticale*⁶⁴⁸ – conseguente all'ipotesi che, se l'uso di un linguaggio normale «vuol dire che dell'universo si ha un'idea sicura e precisa», «le eccezioni alla norma significheranno allora che il rapporto fra l'io e il mondo di Pascoli è un rapporto critico, non è più un rapporto tradizionale»⁶⁴⁹: sino alla celebre formula di un Pascoli «rivoluzionario nella tradizione»⁶⁵⁰. Contini sottopone l'intero

⁶⁴⁰ *Ibidem*.

⁶⁴¹ Tale impercettibilità è spiegata da entrambe le angolazioni: da quella stilistica, perché «fin da prima delle *Myricae* e nelle *Myricae* stesse, esistono *in nuce* tutte le mitografie in lingua tradizionale del secondo Pascoli, e si è trattato solo di un lento essicarsi della vena romanza e di un ravvenarsi di quella classicheggiante, che scorrerà poi impetuosa negli ultimi libri»; da quella morale, perché si è visto «quanto sia giustificabile l'intervento della volontà pascoliana in questo mutamento di stile; giustificabile in rapporto al suo tempo, alla sua cultura, al suo ambiente» (ivi, p. 71).

⁶⁴² *Ibidem*.

⁶⁴³ Come per Pasolini, anche nel caso del critico e filologo domese la data cui bisogna riandare è il 1947, ma le attestazioni rinvenibili sono di rilevanza assolutamente secondaria: cfr. G. Contini, *Esercizi di lettura sopra autori contemporanei con un'appendice su testi non contemporanei*, Firenze, Le Monnier, 1947, pp. 80-81 n.1; pp. 383-384.

⁶⁴⁴ G. Bàrberi Squarotti, *Rassegna pascoliana*, in «Lettere italiane», XI, 1959, p. 357.

⁶⁴⁵ La conferenza *Il linguaggio di Pascoli* tenutasi a San Mauro Pascoli il 18 dicembre 1955 venne stampata la prima volta nel volume che riuniva la gran parte delle conferenze tenutesi tra il 28 agosto e il 31 dicembre 1955, *Studi pascoliani*, a cura della Società di Studi Romagnoli – Comitato per le onoranze a Giovanni Pascoli, Faenza, Stabilimento Tipografico F.lli Lega, 1958, pp. 27-52; poi in G. Contini, *Varianti e altra linguistica*, Torino, Einaudi, 1970, pp. 219-245 (da cui citiamo).

⁶⁴⁶ Considerando le eccezioni «in parte anteriori alla grammatica: se si tratta di linguaggio fono-simbolico, per esempio di onomatopée» (G. Contini, *Il linguaggio di Pascoli*, in Id., *Varianti e altra linguistica*, cit., p. 224).

⁶⁴⁷ «Ma ci sono eccezioni alla norma che [...] si svolgono *durante* la grammatica, vale a dire sono esposte in una lingua provvista d'una sua struttura grammaticale parallela a quella della nostra, in un altro linguaggio» (*ibidem*).

⁶⁴⁸ Se si guarda alle eccezioni che «si situano addirittura *dopo* la grammatica, perché, quando Pascoli estende il limite dell'italiano aggregando delle lingue speciali, annettendo poi quelle lingue specialissime che sono intessute di nomi propri, realmente ci troviamo in un luogo *post-grammaticale*» (*ibid.*).

⁶⁴⁹ «È caduta quella certezza assistita di logica che caratterizzava la nostra letteratura fino a tutto il primo romanticismo» (*ibid.*).

⁶⁵⁰ Ivi, p. 227.

corpus pascoliano ad un'analisi rigorosa; ma in questa sede, pur nella consapevolezza di omettere intuizioni assai notevoli e di fare un torto al disegno complessivo della sua lettura, cercheremo di limitare la rassegna ai passaggi più strettamente pertinenti ad un discorso "conviviale". Qui si va dal rilievo di un parnassianesimo pascoliano, inscrivibile «sotto la definizione più generale, meno legata a un'epoca, di alessandrinismo»⁶⁵¹, per il «vasto uso poetico di nomi propri»⁶⁵² e «l'abbondanza di linguaggio antiquario che è tipicissima dei *Poemi Conviviali*»⁶⁵³, al rilevamento della «dilatazione a scopo fonosimbolico, non semantico, di elementi semantici»⁶⁵⁴ in alcuni passaggi, ancora, di *Gog e Magog*. Ma non solo al dato linguistico si dà rilievo: riflettendo sulla presenza nei *Conviviali* di quel «contenuto classico, aulico» già frequentemente oggetto delle attenzioni degli studiosi precedenti, il giudizio di Contini è che «non allo stato puro» questo sia rinvenibile, bensì «intimizzato, anzi, se si potesse dire, ibsenizzato», mentre i *Poemi Conviviali* divengono «una specie di controcanto intimistico»⁶⁵⁵. Questa valutazione è suffragata da quell'assenza dell'uomo rilevata come «caratteristica generale» della lirica pascoliana⁶⁵⁶ che, nella conseguente impossibilità della storia, porta a definire i *Conviviali* «affabulazione e leggenda», dove il tempo si riduce a «dimensione cromatica» e il vero elemento centrale rimane la perdurante «unicità del soggetto», per cui, al fondo, «è Pascoli solo che parla»⁶⁵⁷.

L'assunto continiano di un Pascoli «rivoluzionario nella tradizione» si offre quale denominatore comune delle diverse considerazioni formulate nel corso della lettura, dal momento che proprio l'aver sperimentato l'utilizzazione dei diversi livelli di linguaggio al servizio di una sola ispirazione rappresenta la novità assoluta di un poeta nel quale agiscono «un sincretismo e come una sinergia della componente romantica e della componente classica»⁶⁵⁸.

⁶⁵¹ Ivi, p. 223.

⁶⁵² Dato, questo, fatto emergere dallo *specimen* di un verso di *Gog e Magog* ove risalta la parnassiana «consecuzione di nomi propri che può giungere fino a stipare di sé il verso» (*ibidem*).

⁶⁵³ *Ibid.*

⁶⁵⁴ Nota infatti il critico che interi versi risultano «costituiti da un'accolta di sillabe appartenenti a nomi propri, di luogo», in prossimità di taluni «brani che sono totalmente, esaurientemente, fonosimbolici», o di talaltri dove si rinvencono «termini tecnici rustici e quasi vernacolari» (ivi, p. 230)

⁶⁵⁵ Ivi, p. 228.

⁶⁵⁶ «L'umanità della poesia pascoliana non è realtà di uomini: gli uomini figurano come una sorta di blocco astratto di massa teorica», non sono una presenza viva, esistenziale, perché «presente è un solo soggetto, non veramente dilatato all'umanità, l'uomo in generale in quanto dica: io» (ivi, p. 232).

⁶⁵⁷ *Ibidem.*

⁶⁵⁸ «Tale che la presenza dell'una condiziona vitalmente la presenza dell'altra» (ivi, p. 245). In questa cifra di unicità legata alla capacità del Pascoli di operare una *sintesi*, quale può intendersi quella di livelli di linguaggio differenti, come pure quella delle due componenti qui segnalate, sta un significativo punto di contatto tra Contini e Pasolini, pur nel diverso ragionamento che conduce alla diade *ossessione - sperimentalismo* del casarsese.

Distante alquanto dalla linea linguistica sin qui vagliata, ma tappa importante della nuova fase di studi successiva alle celebrazioni del centenario, è il saggio della Fumagalli *Ellade pascoliana*, che ha l'indubbio merito di aver cercato di condurre un'analisi d'ampio respiro applicata esclusivamente ai *Conviviali*. La studiosa individua tre nuclei tematici – la deità dell'arte, l'umanità dell'eroe, il destino dell'anima – intorno ai quali sviluppa la sua lettura, improntata sin dall'inizio a un giudizio altamente positivo dell'opera con cui «il Pascoli superò in Italia ognuno che l'aveva preceduto e i contemporanei»⁶⁵⁹, e nella quale il poeta «esalta la poesia con belle invenzioni e con intensa passione»⁶⁶⁰. Anche riproponendosi il problema del rapporto del Pascoli con l'«antico» la Fumagalli ribadisce che la raccolta dei *Conviviali* «è un fatto unico nella storia della nostra poesia, fatta eccezione del Foscolo; vari poeti d'oltralpe immaginarono e diedero sviluppo a miti classici, a episodi dell'epopea classica, ma difficilmente si troverebbe nelle loro creazioni (spesso intonate a neopaganesimo), una meditazione sul problema dell'essere così modernamente romantica, infusa senza sforzo nella leggenda classica e fusa con essa, meditazione, aggiungo, che ha gli stessi caratteri e anche il tono di quella che caratterizza la poesia pascoliana convenzionalmente detta originale (mentre, quella dei *Conviviali*, altrettanto convenzionalmente, è chiamata poesia riflessa)»⁶⁶¹. Si ammette che qualche difficoltà nell'approccio ai *Poemi* possa venire da «quella patina d'antico che il Poeta ha dato a tutti, a volte con una certa pesantezza»⁶⁶², ma, confutata l'accusa di alessandrinismo⁶⁶³, si preferisce avvicinare la raccolta alla «poesia ellenistica» per «la dizione raffinata» e «un diffuso senso romantico»⁶⁶⁴. Nel segno del rapporto di Pascoli con Omero ed Esiodo, i due autori eletti dalla Fumagalli a fonti principali di quest'ispirazione, stanno «le caratteristiche della poesia cosiddetta conviviale che parve a taluni destrezza di letterato, mentre, in interi poemi e in molti passi di tutti, è poesia che nella leggenda antica e nell'alone della poesia greca trova una

⁶⁵⁹ A. Fumagalli, *Ellade pascoliana*, Napoli, Conte editore, 1958, p. 8.

⁶⁶⁰ «Nelle altre raccolte questo tema è solo accennato o poco svolto, e inutilmente si cercherebbe una coscienza della sua vocazione poetica espressa con tale epica solennità. Orgoglio di preparazione filologica e gioia di letture meditate lo inducono ad affermare il valore del suo messaggio di poeta, l'idoleggiamento dei poeti preferiti dà calore alle sue evocazioni, e nei suoi sentimenti è il calore della sua anima» (ivi, p. 18).

⁶⁶¹ Ivi, p. 37. E sul rapporto del poeta di Zacinto con gli eroi antichi torna ancora la Fumagalli a distinguere che «mentre il Foscolo amò gli eroi omerici anche perché gli piacque avvicinare al loro eroismo e alla loro sventura la sua personalità d'uomo, il Pascoli li ama sentendo sopra tutto che l'antico poeta canta in loro la sventura che supera ogni singola sventura, quella di essere perituri» (ivi, pp. 103-104).

⁶⁶² «La didascalìa di *Solon* e de *Il cieco di Chio*, gl'inni per gli atleti vincitori de *I vecchi di Ceo*, le notazioni ambientali di *Alexandros* mi sembrano suggerimenti di studioso a danno del poeta» (ivi, p. 179)

⁶⁶³ «Essi furono accusati di alessandrinismo, d'essere poesia erudita perché rievocano costumi e ideologie greche, echeggiando, a volte, versi di poeti greci. Altro non v'è, mi pare, che ricordi la tecnica alessandrina» (ivi, p. 191)

⁶⁶⁴ *Ibidem*.

innegabile consistenza fantastica. Il Poeta “interpreta liberamente”, com’egli ebbe a dire, gli antichi poeti, secondo il suo senso di vita, coi fantasmi della sua immaginazione»⁶⁶⁵. Le letture dei differenti poemi sottolineano nell’ispirazione pascoliana un «senso di vita» di matrice omerica ed esiodea «basato tutto su leggende», coerentemente con l’intento dell’autrice di «dare più importanza, dal punto di vista del suo pensiero creatore, al tragico pessimismo dell’*Iliade* e dei miti esiodei che l’hanno ispirato, di quanta finora si è data ai suggerimenti formali forniti dai due poeti, che fecero relegare i suoi poemi nella poesia erudita»⁶⁶⁶, ma senza tralasciare di notare il rispetto e l’emulazione dei modelli dal punto di vista stilistico, per esempio, nel ricorso all’epiteto fisso d’uso omerico che, oltre a particolareggiare le descrizioni, serve al poeta per «rievocare [...] la suggestività arcaica»⁶⁶⁷. I nuclei contenutistici su cui ripetutamente torna la Fumagalli, dopo le osservazioni preliminari sulla centralità dell’«intuizione artistica» e dell’«apoteosi della poesia»⁶⁶⁸, oltre che sul «lontanare e riapparire delle sensazioni rivelatrici di sentimenti»⁶⁶⁹, sono quelli degli eroi, dell’amore e del rapporto vita-morte. Muovendo dall’assunto che sono «uomini anche gli eroi, soggetti a uno stesso destino»⁶⁷⁰, l’autrice formula alcune considerazioni soffermandosi, volta a volta, su Odisseo, Achille, Alessandro, e segnalando che, se «a voci dell’“infinito cielo” e dell’“infinito mare” ubbidiscono gli eroi in cammino, “oltre la morte” creati dal Poeta», tuttavia «unica è la concezione dell’eroe nella sua mente: assetato di vita non peritura e spoglio di gloria, egli è solo col suo dolore»⁶⁷¹, a delineare una condizione che, in ultima istanza, è la medesima del poeta, il quale idealmente viene così a trovarsi riflesso nei protagonisti dei suoi poemi⁶⁷². Il nucleo tematico successivo, assai meno scontato, si fonda sul rilievo che «il poeta a cui secondo i più fu negato il canto d’amore, canta nei poemi l’amore

⁶⁶⁵ Ivi, pp. 56-57.

⁶⁶⁶ Ivi, pp. 181-182. Con la puntualizzazione che «il suo senso di vita è omerico, sì, ma obbedisce alle suggestioni dei poeti moderni, e quando egli esalta Leopardi e Poe, l’indicazione è molto chiara» (ivi, p. 182).

⁶⁶⁷ Ivi, p. 186.

⁶⁶⁸ «L’intuizione artistica della mente creatrice e l’apoteosi della poesia sono temi insistenti nei *Conviviali*, cantati con il senso religioso della vita che più d’un critico ha chiamato abusivamente il misticismo del Pascoli, e altri il senso del mistero» (ivi, p. 20).

⁶⁶⁹ «Attento a cogliere presagi, il Poeta ama indugiare sulle sensazioni che dileguano. Non è solo una nota della sua sensibilità, è un tema conduttore del suo pensiero, che si propone il problema e la sintesi dell’esistenza» (ivi, pp. 31-32).

⁶⁷⁰ Ivi, p. 44.

⁶⁷¹ Ivi, p. 49.

⁶⁷² «Nei protagonisti dei *Conviviali*, anche negli eroi che non pronunciano parole di vanto, ma sono dolenti e fedeli al loro destino, che vivono il presente in ascolto dei ricordi, si riflette lo “stanco dolore” del Poeta che desidera pace al travaglio del vivere, e però aspira a una vita di passione e di conoscenza superiore a quella che gli è dato di vivere» (ivi, p. 200).

che s'impadronisce di tutta l'anima, l'amore eroico che è anche amore di immortalità⁶⁷³, in una celebrazione del sentimento certo non convenzionale, ma intesa ad esprimere «il carattere eroico dell'amore e cioè il superamento di sé»⁶⁷⁴. Correlato a questo tema, inoltre, è quell'«inno all'arte creatrice» che «trova rispondenza nei versi che cantano l'amore nella sua arcana essenza passionale; infatti l'arte è volontà d'amore», con la specificazione che «tali inni sono nei *Conviviali* soltanto; fuori dell'atmosfera di lirismo epico di questa raccolta, il Poeta non ideò la celebrazione dell'arte e dell'amore eroico»⁶⁷⁵. Ultimo nucleo importante è quello definito dal «contrasto vita-morte [...] fondamentale nei *Conviviali* come nelle altre sue raccolte più interessanti»⁶⁷⁶, ma qui proposto in maniera differente: nella raccolta si rivela «un Pascoli libero dall'incubo delle sventure domestiche e dal tono querimonioso, libero da convenzionalismi, non inceppato da concetti chiusi in simboli rigidi»⁶⁷⁷.

Nel corso della lettura vengono formulate anche alcune considerazioni di natura stilistica, come il rilievo intorno al «suo epos» che «nonostante le necessità strutturali e l'elegia insistita, è solenne sempre ne *La cetra*, è argutamente narrativo di vicende fiabesche, grave e tragico ne *L'ultimo viaggio*»: a riconoscere che «la sua non è una narrazione di tipo ottocentesco, ma procede per visioni e scene successive, come, in genere, la prosa narrativa più raffinata d'oggi»⁶⁷⁸. Interessante anche la riflessione in margine alla preferenza pascoliana, ravvisabile nella raccolta, per l'ambito greco su quello latino; scrive infatti la Fumagalli che, «mentre la civiltà latina si presentò a lui in conflitto con il messaggio cristiano, di cui sentiva tutta l'importanza storica e in parte il fascino mistico, e in conflitto con i suoi ideali di pace e di fratellanza»⁶⁷⁹, «della letteratura e della civiltà greca lo attrassero quei problemi che ancora oggi, in questo mondo mascherato di progresso e succube della

⁶⁷³ Ivi, p. 46. Complementare, spesso, al «motivo dell'illusione, dell'amore irraggiungibile» ancor più spesso ricorrente nei *Poemi* (ivi, p. 97).

⁶⁷⁴ Riuscendo in questo intento, secondo l'opinione della Fumagalli, «più e meglio dei poeti a lui contemporanei» (ivi, p. 79).

⁶⁷⁵ Ivi, p. 181.

⁶⁷⁶ «Egli lo rappresenta con invenzioni semplici e insieme complesse quanto a motivi sentimentali» (ivi, pp. 92-93).

⁶⁷⁷ «Poco aderenti ai casi dolorosi della sua vita, i poemi non cadono in sentimentalismi» (ivi, p. 10). Mentre il poeta che riesce a farsi «creatore d'un atmosfera filosofica nei suoi poemi, è anche creatore di un'atmosfera epica su cui grava il suo pensiero-passione concentrato sul contrasto che è insieme parallelismo: vita-morte» (ivi, p. 93). Significativa l'osservazione della Fumagalli sulla rilettura soggettiva e personale che dà della riflessione antica il Pascoli: «alla sopravvivenza dell'anima non pensano Lachon e Panthide che amano la poesia e il filosofare, non le loro divinità. Tali, in genere, sono i protagonisti dei *Conviviali*: rievocando gli antichi, al poeta piacque invece immaginare la fede ingenua degli umili» (ivi, p. 129).

⁶⁷⁸ Ivi, pp. 182-183.

⁶⁷⁹ Ivi, p. 199.

tecnica, appassionano le anime raccolte e pensose»⁶⁸⁰. Se sono meritorie le analisi e le osservazioni accolte nell'*Ellade pascoliana*, consentiamo con il Frolidi su una fondamentale carenza del contributo della studiosa, in una prospettiva generale: manca, infatti, una considerazione dell'unità poetica dei poemi, come della raccolta in quanto opera in sé, e non semplice collezione di poemi. Da una parte la Fumagalli accosta i poemi in ragione della sua tripartizione tematica, eccedendo nel raccogliere entro lo stesso nucleo poetico testi assai eterogenei, dall'altra, a livello di analisi, si ravvisa una medesima genericità «nel passaggio da osservazioni particolari ad altre d'insieme», o «nelle citazioni che a volte un po' arbitrariamente accostano composizioni diverse», mentre permane l'impressione che l'impianto complessivo difetti di un progetto coerente d'argomentazioni critiche e proceda piuttosto «agglutinando sparse osservazioni»⁶⁸¹.

Il 1958 è un anno significativo anche per l'uscita del volume collettivo *Studi pascoliani*, a cura del Comitato Onoranze a Pascoli della Società di Studi Romagnoli, di cui abbiamo già preso in considerazione il contributo fondamentale del Contini, mentre a Bologna, tra il 28 e il 30 marzo, si tiene il convegno di studi *per il centenario della nascita di Giovanni Pascoli* i cui atti, in ponderosi tre volumi, vengono pubblicati cinque anni dopo, *nel cinquantenario della morte*, aperti da un programmatico discorso inaugurale del Flora⁶⁸². Tra i molti interventi degni di menzione, ci soffermeremo su quello del Goffis che s'inserisce nella storia della fortuna critica già in virtù del titolo, divenuto presto celebre, che suggerisce la definizione per i *Conviviali* di *capolavoro dello stile liberty*⁶⁸³. Le premesse da cui muove il critico, nell'intento di inquadrare il momento genetico dei *Poemi*, sono che al Pascoli, collocato entro una prospettiva positivista, «mancò la volontà di far rivivere nella fiducia per la scienza le esigenze che avevano originato la metafisica»⁶⁸⁴ e, di conseguenza, in una sorta di processo involutivo, di quella metafisica salvò solo «il senso di un inconoscibile sovrumano e sovrarazionale», che, per il suo temperamento, giunse a pervadere, sotto forma

⁶⁸⁰ «Sono i problemi a cui si ispira in genere la poesia pascoliana, ma l'intensa passione per la moralità, considerata come il divino che è nell'uomo, può dirsi una lezione del pensiero e della poesia greca, anche se già insita nel mondo fantastico-sentimentale del Poeta» (ivi, p. 197).

⁶⁸¹ R. Frolidi, *I poemi conviviali di Giovanni Pascoli*, cit., p. 41.

⁶⁸² F. Flora, *Discorso inaugurale*, in *Studi per il centenario della nascita di Giovanni Pascoli pubblicati nel cinquantenario della morte, Convegno bolognese (28-30 marzo 1958)*, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1962, I, pp. 1-17.

⁶⁸³ C. F. Goffis, *Un capolavoro dello stile «liberty»: i «Poemi conviviali»*, nel vol. coll. *Studi per il centenario della nascita di Giovanni Pascoli pubblicati nel cinquantenario della morte, Convegno bolognese (28-30 marzo 1958)*, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1962, III, pp. 159-181.

⁶⁸⁴ Da una parte il romagnolo «non ebbe da un'elaborazione positivistico-metafisica la piattaforma di fiducia che è caratteristica di una gran parte del pensiero della fine dell'Ottocento», dall'altra non seppe «rivolgersi verso l'elaborazione di un sistema più moderno e relativistico della conoscenza» (ivi, p. 160).

di «senso dell'inconoscibile, dell'ignoto», tutte le declinazioni dell'arte pascoliana, in un'involontaria riprova della presenza di una componente metafisica nella cultura positivistica⁶⁸⁵. Nella frattura tra uomo e universo acquista importanza il «sogno-rivelazione come forma necessaria di contatto dell'animo umano con la natura»⁶⁸⁶, con il corollario, in Pascoli, di un'«orientarsi della sua poesia [...] verso composizioni dalle strutture estremamente labili, fondate non su volontà di ordine, ma su un contrappunto musicale, su una lingua analogica, su una sintassi disarticolata, sulla decorazione floreale che sopraffà i valori architettonici»⁶⁸⁷. In questo senso, per il Goffis, «i *Poemi Conviviali* ci offrono senza equivoci i documenti della poetica del sogno-rivelazione, strumento di conoscenza che fa superare il distacco fra l'uomo e l'universo»⁶⁸⁸, dove punto di contatto e tramite è l'intuizione, mentre il processo conoscitivo si caratterizza per «assenza di logicità», «di struttura», sfociando nell'indeterminatezza e nell'onirico. Rifacendosi alle pagine del *Fanciullino*, il critico rileva come sarebbe pretenzioso cercare di riconoscere quella «compostezza cosciente», che il romagnolo ammoniva dovesse accompagnare l'ispirazione spontanea, nell'impianto dei *Conviviali*, giacché «non si tratta di un organismo di pensiero in cui si compongano e sviluppino equilibratamente le note poetiche»⁶⁸⁹. Le considerazioni che qui formula il Goffis delineano l'assunto critico centrale della sua lettura; infatti in un Pascoli cui manca quella «volontà creativa» che può dare origine a strutture elaborate ma coese, e ch'è dipendente, a sua volta, dalla «volontà di dipingere una visione della vita già tutta costituita ed urgente nella coscienza dello scrittore»⁶⁹⁰, il critico ritiene che solo il «disfacimento» sia il tratto caratteristico, e proprio in questo risiede il loro «aspetto tipicamente decadente», mentre risaltano nei poemi «strutture di sicura origine contrappuntistica»⁶⁹¹ che contribuiscono ad un «carattere decorativo, quasi [...] floreale, di ornamentazione a base geometrica sovrapposta ad un'architettura inconsistente: stile senza stile, stile *liberty*»⁶⁹². Il mondo classico del mito «si fa mondo di simboli racchiudenti la determinazione del nostro essere in una visione etico-cosmica»⁶⁹³, dove è attribuito rilievo non secondario a un piano del significante e

⁶⁸⁵ Confermato, nella produzione pascoliana, dal suo «bisogno di adombrare in miti la realtà, di percepire piuttosto l'ombra delle cose che le cose stesse», verso simbolismo e decadentismo (ivi, p. 160).

⁶⁸⁶ Ivi, p. 161.

⁶⁸⁷ *Ibidem*.

⁶⁸⁸ *Ibid.*

⁶⁸⁹ Ivi, p. 163.

⁶⁹⁰ *Ibidem*.

⁶⁹¹ «ritorni di momenti sentimentali, sviluppi di forme metriche, richiami di rime o temi» (*ibid.*).

⁶⁹² Ivi, pp. 163-164.

⁶⁹³ Ivi, p. 164.

dell'espressione che, mentre «ci porta dall'autentico nebuloso simbolismo verso sviluppi *liberty*, caratterizzati appunto da decorazioni classicheggianti o realistiche, che fingono una struttura architettonica»⁶⁹⁴, mantiene una sua derivazione da «forme imprecise attinte ad Omero ed Esiodo [...] utilizzate studiosamente, spesso con gusto archeologico» da un poeta che «nelle inflessioni, nei giri stilistici rivela un'industriosità decadente»⁶⁹⁵. Goffis, venendo ad una lettura più ravvicinata dei *Conviviali*, e dopo aver suggerito la distinzione di due aspetti della raccolta, quella più strettamente legata all'ispirazione personale del poeta e quella cui l'autore volle che l'opera s'uniformasse al momento della pubblicazione in volume⁶⁹⁶, si addentra nei *Poemi* a partire dal loro nucleo originario. *Gog e Magog* è letta, coerentemente con l'indirizzo de «Il Convito» debosisiano, come allegoria della «battaglia dell'estetismo decadente [...] per riscattare la nostra cultura dall'Orda che ha conquistato il mondo»⁶⁹⁷, cui risponde *Alexandros*, rappresentazione dell'«Intelligenza protesa a dominare il mondo, a conquistarlo come sogno aristocratico di bellezza»⁶⁹⁸, temperata da *Solon* in cui il poeta accoglie «il programma dell'attivismo estetico del “Convito”, limitandolo in senso epicureo»⁶⁹⁹. Dopo una cursoria rassegna dei differenti poemetti, il giudizio complessivo del Goffis è che manchi, a livello tanto macroscopico, di raccolta, quanto microscopico, dei singoli testi, uno svolgimento: c'è il libro, ma non è chiaro quale sia il criterio organizzativo che dovrebbero renderlo «organismo», così le singole composizioni «tutte rifuggono dalla chiarezza del pensiero, per ritrarre stati d'animo incerti ed inquieti, immagini allucinate del mondo, disposte in una decorazione simbolistica»⁷⁰⁰. A sostegno di questa affermazione il critico torna ad attraversare i *Conviviali* e, per limitarci a qualche esempio significativo, in *Alexandros* nota l'isolamento reciproco delle strofe e le immagini che «si susseguono in un ritmo di decorazione»⁷⁰¹, mentre è portato ad un «culmine parnassiano» un poemetto che, di suo, avrebbe «velleità declamatorie», ma in cui si trovano mescolate parole classiche, sintassi

⁶⁹⁴ *Ibidem*.

⁶⁹⁵ *Ibid.* A cui va aggiunta, per caratterizzare il simbolismo pascoliano, «la sua intenzione di subordinare la forma sintattica significante ad una forma musicale», centrale al punto che il Goffis afferma che «non ha valore nella poesia dei *Poemi Conviviali* il mito od il sentimento soltanto, l'immagine o la parola sonora, ma la corrispondenza, l'afflato delle sillabe e del loro senso sottile, e la loro collocazione, la giacitura nel verso, nella strofe, nel poemetto» (ivi, p. 165)

⁶⁹⁶ Impegnandosi, nel secondo caso, in quello ch'è definito «lavoro di composizione architettonica», funzionale, però, all'«effetto generale» (*ibidem*).

⁶⁹⁷ Ivi, p. 167.

⁶⁹⁸ *Ibidem*.

⁶⁹⁹ Ivi, p. 168.

⁷⁰⁰ Ivi, p. 170.

⁷⁰¹ «Fitte e concretamente delimitate, ma in un complesso che non ha concretezza né limite prestabilito», dove «gli elementi della rappresentazione forniscono la loro concretezza a quadri il cui senso trascende ogni realismo, sfuma in simboli del Nulla» (ivi, p. 171).

latineggiante e stile narrativo, «elementi disuguali che si compongono non in una sintesi rigorosa, ma in un decorativismo *liberty* posto su una struttura incerta: “stile senza stile”»⁷⁰². Ne *Il sonno di Odisseo* è rilevato uno sviluppo della narrazione parabolico e a spirale, ma il filo conduttore, sostiene il Goffis, non segue la «logica di una visione nitida», sostanzandosi nella mera «giustapposizione delle immagini», supportata, in questo caso, da un processo musicale ch'è rassomigliato ad un «cammino nell'indefinito, nel vago»⁷⁰³. Il riconoscimento dell'importanza della componente romantica, «essenziale al decadentismo dei *Poemi Conviviali*, non meno di quella realistica»⁷⁰⁴, si completa con la raffigurazione della poesia conviviale come «fatta di echi: echi di una lingua e cultura remote, riflesse in un linguaggio moderno; echi di una storia di miti e di fatti in un presente labile, un tempo poetico, che è ritmo e disposizione di immagini e suoni in un alogico contrappunto»⁷⁰⁵.

È uno scritto estremamente interessante quello del Goffis, per le numerose intuizioni che lo collocano nel filone più tecnico-formale della critica pascoliana, e nel contempo per la prospettiva nuova da cui guardare alla raccolta che la sua analisi ricerca ed evidenzia; tuttavia la mancanza di alcuni elementi, significativi anche dall'angolazione prescelta dal critico (citiamo, solo a titolo d'esempio, l'assenza di considerazione per il peso e la funzione dei modelli classici nell'ispirazione conviviale, o una più circostanziata valutazione di questa in rapporto con la complessiva produzione pascoliana), possono costituire un limite al rilievo di queste pagine entro gli sviluppi tardo-novecenteschi dell'accesso critico ai *Conviviali*.

In una sorta di *mise-en-abyme* giungiamo così al saggio del Frolidi⁷⁰⁶, già costantemente chiamato in causa in questa nostra rassegna. Il saggio, apparso nel 1960, ci sembra importante per più ordini di ragioni: perché il Frolidi ha percepito la necessità di proporre un inquadramento e uno studio dei *Conviviali* più esteso ed articolato, a cominciare dalla necessità di affrontare distesamente la questione della “storia della critica”, tentando insieme di «illuminare l'opera d'arte senza restringimenti o deviazioni pericolose» attraverso «un'approfondita ed attenta esegesi dei testi»⁷⁰⁷. Il Frolidi ha l'accortezza di non prescindere da alcune notazioni preliminari sulla concezione pascoliana dell'antico quale si poteva evincere dalle prose e dai discorsi, a partire dal *Fanciullino*, pervenendo al giudizio che

⁷⁰² Ivi, p. 172.

⁷⁰³ «Il classicismo, in modi caratteristici delle ricostruzioni *liberty*, si fa elemento di evasione dal reale dominato dalla rigidità della cultura moderna, è veste di un pensiero incerto fra il positivo ed il metafisico» (ivi, p. 173).

⁷⁰⁴ Ivi, p. 177.

⁷⁰⁵ *Ibidem*.

⁷⁰⁶ R. Frolidi, *I «Poemi conviviali» di Giovanni Pascoli*, cit.

⁷⁰⁷ Ivi, p. 43.

«Pascoli ha sentito la classicità negli aspetti che più trovavano corrispondenza con i moti del suo animo, ha “visto” l’uomo antico non nei suoi momenti di felicità [...], ma nell’incerto stato d’animo dell’insoddisfazione, dell’aspirazione delusa, dello sgomento di fronte al Mistero»⁷⁰⁸, in tutto ciò rivolgendo al mondo greco uno sguardo che non è da storico, o da filosofo, o da archeologo, ma da poeta. Cifra peculiare dell’arte pascoliana è, secondo il Froldi, una capacità di trasfigurazione e rielaborazione che «conduce il Pascoli dal “tema” classico prescelto, attraverso una serie di variazioni, a creare nel poema qualcosa di nuovo che del motivo tematico mai si dimentica ma che nasce autonomo, creatura provvista di una propria vita, non passivo ricalco»⁷⁰⁹, ed è un processo segnatamente pascoliano, questo, che si declina senza soluzione di continuità nelle *Myricae* come nei *Conviviali*. Nota, infatti, il critico che «di fronte al mondo classico egli è nello stesso atteggiamento di quando si pone di fronte alla natura: l’uno e l’altra gli offrono soltanto lo spunto per far vibrare la sua anima poetica: egli non rappresenta le cose ma rappresenta sé stesso nelle cose»⁷¹⁰. Così si assiste, nei *Conviviali*, ad una vera e propria «ricreazione originale, quasi il poeta ascoltasse nel chiuso della sua anima l’eco della poesia antica in un contrappunto costante con la propria verità interiore»⁷¹¹. Per questa specificità intrinseca della raccolta il Froldi smentisce tanto l’accusa di «falsificazione del mondo classico» – ché, al di là del grado di verità del mondo greco rappresentato, questo non compromette in alcun modo il valore poetico dei *Conviviali*⁷¹² –, quanto quella di alessandrinismo – ché «l’alessandrino compone quasi esclusivamente per voluttà libresca e si limita a una fredda ricerca formale e se qualche volta giunge alla poesia vi giunge attraverso una commozione edonistica [...], nel Pascoli invece, anche nei momenti in cui c’è commozione apparentemente letteraria, essa è in accordo con qualche motivo ideale o sentimentale del suo spirito»⁷¹³ –, distinguendo l’arte “conviviale” anche da coevi esempi parnassiani occupati da un «assoluto estetismo» e da una «quasi esclusiva preoccupazione della “descrizione”»⁷¹⁴. Froldi ammette l’applicabilità alla raccolta della categoria di decadentismo, da intendersi però nel suo stretto «valore storico ed

⁷⁰⁸ Ivi, pp. 50-51.

⁷⁰⁹ Ivi, p. 63.

⁷¹⁰ Ivi, p. 212.

⁷¹¹ Ivi, p. 73.

⁷¹² «La verità è che, anche giudicando l’idea del mondo classico del Pascoli falsa, limitata e talora assurda, ciò non significa che non sia poetica: anzi tante maggiori possibilità avrebbe d’esserlo, quanto più essa è soggettiva» (ivi, p. 209).

⁷¹³ *Ibidem*.

⁷¹⁴ Ivi, p. 210. «Sostanziale diversità» dai vari Herédia, Leconte de Lisle e Teodoro di Banville, rivendica il Froldi, ammettendo tuttavia minime derive estetizzanti in *Anticipo* o qualche concessione alla “descrizione” parnassiana in *Tiberio* e *Gog e Magog*.

illustrativo di un particolare atteggiamento spirituale», e quindi ravvisabile «nel carattere dei personaggi, nell'atmosfera prevalentemente crepuscolare, serale o addirittura notturna, per certi smorzamenti di tono, indeterminatezze, suggerimenti di sogno, fremiti sensuali e accarezzamenti degli stati di sofferenza in una specie di morbida “voluptas” del dolore»⁷¹⁵; ma è piuttosto al simbolismo che viene fatto risalire l'atteggiamento su cui si fonda primariamente la raccolta. Il processo di «trasfigurazione», centrale nei *Conviviali* – e assai lontano da quello, solo apparentemente simile, di «ricostruzione», che ispira il rapporto con l'antico di alcuni autori frequentemente accostati al romagnolo⁷¹⁶ – deriva da un atteggiamento di matrice simbolista, rispondente alle «aspirazioni dell'anima moderna che non può più essere appagata dai vecchi miti e che ad essi si rivolge solo per farne scaturire una vita nuova, in accordo con mutati sentimenti»⁷¹⁷, e viene segnalato dal Froldi come costantemente presente nell'ispirazione conviviale. Alcuni casi esemplari dell'operatività di tale processo rilevati nel corso dell'analisi possono essere i due canti di *Solon*, dove lo spirito che li attraversa è «pascoliano più che saffico ma – come sempre nel miglior Pascoli conviviale – non si tratta di violenta imposizione del moderno all'antico ma di delicato quasi naturale sviluppo dall'antico al moderno»⁷¹⁸, o i *Poemi di Ate*, nei quali le concezioni platoniche dell'oltretomba vengono rivissute dal romagnolo giungendo «alla scoperta di valori morali che dall'intimo della coscienza assurgono a definizione di legge universale»⁷¹⁹; ma sono anche, e più manifestamente, le rappresentazioni degli eroi: «il mitico Odisseo cessa d'essere l'eroe omerico e diviene uno spirito modernamente inquieto del problema del mistero dell'essere»⁷²⁰, mentre la figura di Achille, nota acutamente Froldi, «non è quella della tradizione, ma nasce dalla tradizione»⁷²¹, appare meno eroe di quanto lo dipingesse Omero, ma più umano («l'eroe è, come il poeta, *l'uomo più che uomo*»⁷²²). Ad Alessandro Magno il Pascoli guarda non «come figura “storica”, ma soltanto come figura “umana”»⁷²³, rivivendo personalmente la sua parabola e, soprattutto, il suo «supremo sconforto». Se i temi che la precisa disamina evidenzia sono quelli già incontrati nel corso di questa nostra rassegna,

⁷¹⁵ Ivi, p. 211.

⁷¹⁶ Si fanno i nomi di André Chenier, di Goethe, Hugo e Carducci presentati come «autori che si sono accostati al mondo classico o con intento di ricostruzione storica o spirituale oppure solo formale» (ivi, p. 210).

⁷¹⁷ Ivi, pp. 210-211.

⁷¹⁸ Ivi, p. 73.

⁷¹⁹ Ivi, p. 142.

⁷²⁰ Ivi, p. 212.

⁷²¹ Ivi, p. 86. Con una formula che, a nostro avviso, si potrebbe estendere alla raccolta conviviale *tout court*.

⁷²² *Ibidem*.

⁷²³ «Non coglie in lui quegli aspetti di sovrumana potenza che suggeriscono al Carducci la deificazione di Alessandro nel “greco peana” ma la sofferenza che l'eroe porta immerso nella propria grandezza» (ivi, p. 185).

caratteristica del Froldi è la notazione di uno «spirito cristiano» a cui sarebbe improntata l'ispirazione conviviale: da un punto di vista macrostrutturale la collocazione della *Buona novella* in posizione conclusiva nella raccolta tradurrebbe l'intenzione pascoliana di definire una direzione soggiacente all'organizzazione dei poemi, verso «la meta di un lungo travaglio dell'umanità»⁷²⁴; mentre, addentrandosi nelle parti dell'insieme, si evidenziano quali elementi probanti un Achille che «nella sua primitiva intuizione del dovere non fa che esprimere quella nobiltà del sacrificio che sarà poi di Cristo»⁷²⁵; l'umile schiavo de *Il poeta degli Iloti*, investito di un ruolo esemplare e messaggero di saggezza e bontà secondo una sensibilità evangelica⁷²⁶, fino alla percezione, nei *Poemi di Ate*, di un «soprannaturale che sarà del cristianesimo»⁷²⁷ suggerito dalla progressiva definizione dei concetti di perdono e pietà non disgiunti dalla «presenza di un Dio ignoto che s'afferma come legge superiore di moralità a tutti gli uomini»⁷²⁸. Al di là di queste ed altre considerazioni critiche, per una valutazione generale della raccolta il Froldi afferma che «quando abbiamo compreso ciò che il poeta volle esprimere, dobbiamo soltanto chiederci se l'ha poeticamente sentito ed espresso»⁷²⁹ e, su queste basi, oltre che sulla scorta della sua minuziosa indagine, è indubbio il suo tributargli un «riconoscimento d'alto valore poetico»⁷³⁰.

Giorgio Bàrberi Squarotti interviene nel dibattito critico a metà degli anni Sessanta con uno studio che affronta trasversalmente l'intero *corpus* pascoliano alla ricerca di *simboli e strutture*⁷³¹, intrattenendo da quel momento con il Pascoli una «lunga fedeltà» che, sebbene non esente da parziali correzioni di direzione nei suoi approfondimenti critici, si manterrà, al fondo, sempre nel segno del riconoscimento della grandezza del poeta. Privilegiando una prospettiva d'ampio respiro, ci appare più interessante l'inquadramento che dell'arte del

⁷²⁴ Ivi, p. 58. La buona novella è, chiaramente, quella del Cristianesimo che, riassumibile nella parola "pace", secondo il critico, «vale un mondo nuovo; i *Conviviali* convergono idealmente verso questa meta» (ivi, p. 57).

⁷²⁵ Ivi, pp. 82-83.

⁷²⁶ Ivi, p. 134.

⁷²⁷ Ivi, p. 140.

⁷²⁸ *Ibidem*.

⁷²⁹ Ivi, p. 212.

⁷³⁰ Ivi, p. 213. Beninteso, quella del Froldi non è un'adesione acritica ai *Conviviali*, e nel corso dell'analisi dei diversi poemi non sono infrequenti considerazioni più esitanti e meno positive – per limitarci a qualche esempio: nelle *Memnonidi* si nota che «la complessità dello schema e la già accennata difficoltà d'ampliamento del mito antico hanno finito per soffocare la poesia» (ivi, pp. 90-91), nell'*Ultimo viaggio* si segnala «lo stento con cui si manifesta il simbolismo» e «l'impressione che il poeta abbia voluto forzare i significati» (ivi, p. 130), fino a *Il poeta degli Iloti* dove il personaggio dello schiavo «finisce coll'essere un tipo astratto, freddissimo, che sputa le sue sentenze con tale regolarità meccanica da rasentare persino il ridicolo» (ivi, p. 135), mentre i motivi presenti nel testo appaiono «più esteriormente enunciati che poeticamente ricreati» (ivi, p. 138) –, ma, nell'insieme il critico appare sicuro della qualità dell'opera.

⁷³¹ G. Bàrberi Squarotti, *Simboli e strutture della poesia del Pascoli*, Messina-Firenze, D'Anna, 1966.

romagnolo offre Bàrberi Squarotti nella voce *Giovanni Pascoli* da lui curata per il *Dizionario critico della letteratura italiana* apparso, in prima edizione, nel 1974, e nella quale compendia e organizza proficuamente gli esiti delle riflessioni precedenti⁷³². Il critico trascorre sulla produzione pascoliana nel suo insieme enucleando temi ed aspetti rilevanti a prescindere dalla ripartizione delle differenti raccolte, coerentemente con uno degli assunti critici di base dello studioso, secondo cui l'opera pascoliana, nella sua interezza, «procede per espansioni contemporanee e a raggera da un nucleo di idee, intuizioni, progetti, intenzioni che rimane sostanzialmente immobile e immutato: lo sperimentalismo pascoliano si esercita interamente sulle forme e sulle strutture [...], mentre lascia pressoché totalmente intatto il dato ideologico»⁷³³. La poesia del romagnolo appare al Bàrberi Squarotti costruita attraverso procedimenti antipositivisti ed antirealisti che investono la parola poetica di funzioni gnoseologiche⁷³⁴, portando, tra le altre mete, a quella «visionarietà» che «si unisce e sfuma naturalmente nel privilegio del sogno sulla realtà obiettiva» riconoscibile in *Alexandros*, in cui è segnalato operante anche il motivo dell'«attuazione del desiderio [...] infinitamente delusiva nei confronti dell'attesa e del vagheggiamento dell'evento»⁷³⁵. Da questa pervasiva «angoscia dell'inconosciuto» discendono la coincidenza di amore e morte, rappresentata, per i *Conviviali*, in *Solon*, ma anche la rappresentazione dell'eroe che, in Pascoli, «è sempre per la morte», in ragione, spiega Bàrberi Squarotti, di una percezione da parte del poeta «della decadenza dei valori all'interno della società borghese» resa più esplicita dalla collaborazione al «Convito» debosisiano, di cui il romagnolo condivideva «la posizione aristocratica, nutrita d'estetismo, nei confronti del mondo borghese, visto come il luogo della volgarità e dell'orrore estetico»⁷³⁶. Così è evidenziato l'Odisseo dell'*Ultimo viaggio* che, mentre ripercorre le tappe delle sue imprese passate verificando quanto resti dell'antica gloria nel mutare dei tempi, può solo prendere atto che «nella società "economica", nulla più sopravvive delle gesta eroiche compiute», rimanendogli la morte per rivendicare «la fedeltà alla misura

⁷³² G. Bàrberi Squarotti, *Giovanni Pascoli*, in *Dizionario critico della letteratura italiana*, diretto da Vittore Branca, Torino, U.T.E.T., 1974 (in 3 voll.) (noi citiamo dalla 1986², in 4 voll., III, pp. 365-377).

⁷³³ Ivi, p. 367.

⁷³⁴ Posto il fallimento delle scienze positive nel dare una sicura spiegazione del mondo e l'accresciuto dominio della natura, «la parola poetica cerca di scoprire ciò che è al di là del fenomeno, dove la scienza si è fermata: nel "mistero" che è appunto al di là della conoscenza scientifica», mentre tutti i procedimenti più tipici dell'arte pascoliana – la «scomposizione analitica dell'oggetto e del quadro nella descrizione», l'accostamento di infinitamente grande ed infinitamente piccolo, il ricorso alle analogie come mezzo di svelamento di aspetti sconosciuti della realtà – nascono dal tentativo di «penetrare con lo strumento della poesia dove la scienza pare aver fallito» (ivi, p. 368).

⁷³⁵ Sogno che è «più vasto, più comprensivo, più gravido di conoscenza che non l'impresa, la scoperta, l'esplorazione reale, effettiva del mondo» (*ibidem*).

⁷³⁶ Ivi, p. 369.

eroica del passato contro la normalità borghese»⁷³⁷. Ruolo centrale riveste la morte per Achille, che non deve cercare consolazione ad essa, ma ambire ad una fine eroica che ne sancisca il ruolo, e per Alessandro, il quale proprio dalla morte viene, nell'ottica del Bàrberi Squarotti, salvato, poiché «fa sì che lo scacco, di fronte a cui l'eroe si trova nel momento in cui scopre la precarietà del valore che ha voluto testimoniare nell'impresa compiuta, non distrugga l'eroe, coinvolgendolo nella decadenza irrimediabile del mondo borghese»⁷³⁸. *Alexandros* è poema importante nella lettura del critico poiché gli permette di enunciare, oltre alla disperazione dell'irrealizzabilità dell'impresa e dell'irraggiungibilità del sogno, la «soluzione esistenziale» che configura, nella chiusa del poema, «un ritorno dell'eroe al ventre materno, una regressione verso l'infanzia, la terra, la madre, il “nido” familiare»⁷³⁹. Questa del nido⁷⁴⁰ è una tematica cara al Bàrberi Squarotti che ne amplia i limiti legandola alle «rappresentazioni pascoliane dell'ossessione della morte e della negazione dei rapporti all'infuori di esso»⁷⁴¹, e la riscontra ricorrente in molti testi pascoliani, tra cui, in ambito conviviale, *Le Memnonidi*; ma che arriva anche ad elevarla a vera e propria «ideologia regressiva» condizionante, per esempio, la rappresentazione del rapporto amoroso, visto «non come relazione al di fuori, contatto con un'altra persona, bensì come moto che concreosce su di sé»⁷⁴². Sono, nei *Conviviali*, i casi di *Solon*⁷⁴³, dell'*Etera*, in cui si evidenzia l'insistenza di una simbologia «liberty» complicata «con un gusto della necrofilia» e conclusa «nella più atroce esperienza della visionarietà onirica [...], del gruppo dei “figli non nati”»⁷⁴⁴, e infine di *Anticlo*, dove il personaggio femminile, una «*belle dame sans merci*», è connotato da un senso di estraneità tale da escludere «ogni possibilità di rapporto che non sia il morire davanti a lei»⁷⁴⁵. Le considerazioni del Bàrberi Squarotti pertengono anche agli aspetti formali, strutturali e stilistici, della poesia pascoliana, e riconoscono l'«invenzione pascoliana di un

⁷³⁷ *Ibidem.*

⁷³⁸ *Ivi*, p. 370.

⁷³⁹ *Ibidem.*

⁷⁴⁰ Il critico presenta l'idea pascoliana del «nido» come «luogo dove è possibile, attraverso il legame del sangue, contrapporsi e consolarsi dell'orrore che è la storia, della decadenza e dell'oppressività che è la società, della stessa condizione naturale dell'uomo, che è di essere inesorabilmente sottoposto alla morte» (*ibid.*), ma segnala anche come il poeta ne faccia derivare esiti, giudicati «fra i più significativi», «per l'ottica rovesciata che vi si manifesta, per il fatto che il nucleo infinitamente piccolo viene ad assumere proporzioni assolute» (*ivi*, p. 371), conducendo a collocazioni metastoriche dipendenti dal simbolismo pascoliano.

⁷⁴¹ *Ibidem.*

⁷⁴² *Ivi*, p. 372.

⁷⁴³ Dove, come già notato, «amore e morte si confondono le parti, sottolineando così il carattere solitario e chiuso nel soggetto del sentimento amoroso» (*ibidem.*).

⁷⁴⁴ *Ibid.*

⁷⁴⁵ *Ibid.*

nuovo modo di narrare in versi»⁷⁴⁶ attraverso una misura «che è narrativa più che contemplativa e descrittiva»⁷⁴⁷, ottenuta per «allusioni, riprese [...], analogie verbali, catene di ripetizioni in trama»⁷⁴⁸; ma ribadiscono pure, sulla scorta della linea Contini-Pasolini, lo sperimentalismo delle scelte linguistiche pascoliane – riconoscibili, tra gli altri casi, nei «calchi di forme classiche» dei *Poemi* – orientate verso «l'ambiguità semantica»⁷⁴⁹. Di qualche interesse per il rapporto che intrattengono con l'ambito conviviale sono anche le riflessioni in margine alle traduzioni e alla poesia latina del Pascoli, presentata, quest'ultima, come testimonianza di «polilinguismo» e «forma più esasperata, estrema, del suo sperimentalismo»⁷⁵⁰, nella misura in cui la si intenda, in direzione antiumanistica, come «spazio di lingua più segreta e incomunicante» nonché «possibilità di inventare uno spazio purissimo, incontaminabile dall'orrore borghese e moderno, dove i valori regnano ancora», in stretta contiguità con l'estetismo del poeta accolto nel «Convito»; delle traduzioni, invece, si evidenzia il «capovolgimento di posizioni rispetto all'arcaicizzare dei *Poemi conviviali*» perseguito attraverso la ricerca di un linguaggio moderno e vivo, «a dimostrazione ulteriore della funzione non ambientante (non neoclassica e non preraffaellita) di quel lessico e di quei modi della poesia italiana»⁷⁵¹.

Allo stesso 1974 risale anche una antologia, la terza insieme a quella del Pietrobono e a quella, senz'altro meno nota, del Pasolini, ma più celebre, anche in ragione della presenza di Luigi Baldacci in veste di curatore, e destinata ad una estesa circolazione⁷⁵². Nella sua *Introduzione*, dopo l'ammissione che dal Croce ad oggi «non si ricorda altro poeta che, come il Pascoli, sia stato il banco di prova della critica italiana del Novecento»⁷⁵³, il Baldacci, ripercorrendo cursoriamente giudizi e posizioni critiche intorno all'arte del romagnolo, sottolinea la cautela che si deve porre nel celebrare o denigrare l'una raccolta rispetto all'altra, in ragione dello scollamento tra i differenti «momenti» poetici e gli altrettanto differenti «registri»: «che in realtà questi registri diversi in Pascoli hanno svolgimento parallelo, e sarebbe estremamente pericoloso (cioè filologicamente sbagliato) ricostruire una storia di

⁷⁴⁶ Ivi, p. 373.

⁷⁴⁷ Questo in relazione al fatto che gli «oggetti pascoliani non sono il termine di un'attenzione compiuta e contenta, ma tendono a disporsi come elementi costitutivi dell'esposizione-racconto di un simbolo» (*ibidem*).

⁷⁴⁸ *Ibid.*

⁷⁴⁹ Arriva, il critico, a parlare di «non comunicatività» del linguaggio pascoliano, in accordo con la pervasiva tematica del «nido», in cui «l'accordo linguistico» deve mantenersi «privato» (*ibid.*).

⁷⁵⁰ Ivi, p. 375.

⁷⁵¹ *Ibid.*

⁷⁵² L. Baldacci, *Introduzione a Giovanni Pascoli, Poesie*, scelta dei testi e introduzione di L. Baldacci. Note di M. Cucchi, Milano, Garzanti, 1974, (noi citiamo dalla I ed. nella collana «I coralli», 1994, pp. VII-LV).

⁷⁵³ Ivi, p. XX.

Pascoli sulla base della successione editoriale delle sue poesie»⁷⁵⁴. Cercando di organizzare e definire i rapporti tra le raccolte – si vorrebbe creare «un albero biologico della poesia pascoliana»⁷⁵⁵ –, il Baldacci individua i due nuclei forti nelle *Myricae* e nei *Poemetti*, e da questi ultimi fa discendere i *Conviviali*, usando, per essi, prima la definizione di «sottoprodotto dei *Poemetti*»⁷⁵⁶, che difficilmente potrà apparire esente da una valenza peggiorativa, quindi quella di «continuazione illustre»⁷⁵⁷. Spostandosi sul piano metaforico il critico descrive il rapporto tra i due «registri» come quello sussistente tra la «trascrizione» di una stessa musica «per piena orchestra» nei *Conviviali*, e per solo pianoforte nei *Poemetti*⁷⁵⁸, mentre la peculiarità del registro nella raccolta, la «realtà del linguaggio», è la letteratura. In questo i *Poemi* si pongono all'incrocio di due tendenze sviluppatesi nell'Ottocento e intese a «sottrarre la storia all'accademia avvicinandola a noi», l'una operante attraverso «l'estremo ingrandimento dei particolari realistici che connotavano quel quadro storico (fino al rischio dell'archeologia)»⁷⁵⁹, l'altra attraverso «l'infusione, in quel quadro, dei nostri sentimenti d'oggi intesi come momento universale e perenne dell'umano sentire»⁷⁶⁰. Il giudizio complessivo del Baldacci, che sino a qui si è mantenuto in equilibrio, ora si svela manifestamente nell'affermare che, mentre «con l'archeologia e coi sentimenti il Pascoli mirava al vero», l'esito finale rappresentato dai *Conviviali* è invece la sanzione dell'approdo «al falso, in certi casi al *trompe-l'oeil* che sta al vero come un cadavere imbellettato sta alla vita»⁷⁶¹. In un *climax* crescente il critico ataglia alla raccolta le definizioni di «letteratura», quindi, crocianamente, di «decorazione [...] abile, magari bellissima, ma non poesia», fino all'etichetta di «superbo inventario di neo-primitivismo kitsch»⁷⁶², in cui, salvato soltanto il componimento *I gemelli*⁷⁶³, complessivamente ben poco merita d'essere menzionato: ed anche dal punto di vista della versificazione il tono dei giudizi si mantiene immutato, e si

⁷⁵⁴ Ivi, pp. XXV-XXVI.

⁷⁵⁵ Ivi, p. XXXVII.

⁷⁵⁶ Ivi, p. XXXVIII.

⁷⁵⁷ Sebbene riconosca che, in termini cronologici, i primi *Conviviali* appaiono sulla rivista del De Bosis prima della *princeps* dei *Poemetti* (ivi, p. L).

⁷⁵⁸ «È questo l'aspetto fondamentale del suo rapsodismo: trattare sempre le stesse cose e divertirsi a cambiare il tipo di supporto strumentale; e quindi, allargando la sala e l'uditorio, mutare anche qualitativamente il tipo di pubblico» (*ibidem*).

⁷⁵⁹ Ivi, p. LI.

⁷⁶⁰ *Ibidem*.

⁷⁶¹ Ivi, p. LII.

⁷⁶² L'ultima denominazione è preceduta dall'ammonizione, «in tempi come i nostri in cui la decorazione ha il suo *revival*», a non confondere, «dopo aver dato sfogo alle nostre *perversioni*» (sottolineatura nostra), «Galileo Chini con Gustave Moreau o peggio Plinio Nomellini con Bonnard» (*ibidem*).

⁷⁶³ Perché vi riconosce il registro dei *Poemetti*, beninteso, non per altro, come riconosce dopo aver constatato che «qui [ne *I gemelli*] l'iterazione non rientra affatto nel gusto del calco omerico, ma si fa poesia popolare» (*ibid.*).

allude a un «endecasillabo sciolto, falso-esametrico, falso-greco»⁷⁶⁴. L'unico aspetto per cui i *Conviviali* possono essere valutati positivamente è il loro offrire una «valida testimonianza del decadentismo pascoliano»: ma la questione non viene ulteriormente approfondita, rendendosi più marcate certe contiguità con le posizioni del Croce, mentre per Baldacci ciò che conta è segnalare come «la decadenza» dell'arte pascoliana, di cui i *Poemi* sono un esempio, risieda «nella decisione ormai irrevocabile di non accettarsi, di guardare sempre meno dentro se stesso»⁷⁶⁵.

Imprescindibile nel dibattito “conviviale” è l'intervento del Debenedetti, a stampa dal 1979, ma legato (come nei casi di Pasolini, Serra ed altri) legato ad una doppia cronologia. «Quaderni inediti» sono quelli apparsi per i tipi di Garzanti, a distanza di più di vent'anni da quando il critico, professore all'Università di Messina, se ne servì per i suoi corsi negli anni accademici '53-'54 e '54-'55, in cui emerge quel «rifiuto di un metodo privilegiato»⁷⁶⁶, come nota nella prefazione all'edizione del '94 il Baldacci, alla base dell'approccio del Debenedetti, ed identificabile, «paradossalmente, nella sua stessa incidenza didattica»⁷⁶⁷, che permette una lettura contemporaneamente eclettica ed anti-tecnicista dell'opera pascoliana rispondente ad un concetto di cultura come «fatto di circolazione», per cui «non si può toccare un argomento senza rimettere in discussione il quadro generale»⁷⁶⁸. *Solon e Gog e Magog* sono i due titoli intorno ai quali si sviluppa l'analisi della sezione del saggio per noi più rilevante, ma nel contesto di una prospettiva di ben più ampio respiro. Una delle ipotesi critiche su cui si fonda lo studio debenedettiano è la necessità, per il pieno e felice svolgersi dell'ispirazione pascoliana, di «un soggiornare [...] in un mondo della sicurezza»⁷⁶⁹, che, nei *Conviviali*, viene ad essere offerto dalla letteratura, intesa come «mondo della poesia già fatta, già celebrata; ma capace di rinverginarsi, di rinascere nel nostro cuore, di farci vivere nella loro intensità i sentimenti e le passioni che le hanno dato origine»⁷⁷⁰. Lo sguardo del critico su *Solon* e sulla raccolta che lo accoglie muove da un preliminare tentativo di «stabilire in quali regioni della letteratura il Pascoli trovi quel tesoro di oracoli del destino, quei disegni

⁷⁶⁴ *Ibid.*

⁷⁶⁵ *Ivi*, p. LIII.

⁷⁶⁶ G. Debenedetti, *Pascoli: la «rivoluzione inconsapevole»*, Milano, Garzanti, 1979; noi citiamo dalla I edizione nella collana «Gli Elefanti», con prefazione di L. Baldacci, *ivi*, 1994, p. IV.

⁷⁶⁷ *Ivi*, p. VII.

⁷⁶⁸ «E anzi la rilevanza di un fatto culturale e poetico la si accerta proprio nella sua valenza, cioè nella capacità di combinarsi con fatti culturali e poetici che per forza d'abitudine si considerano come separati» (*ibidem*).

⁷⁶⁹ *Ivi*, p. 199.

⁷⁷⁰ Letteratura, ammonisce il critico, da non intendersi «in senso deterioro come un galateo, sia pure nobilissimo e difficile, dove si trovano già pronte le forme e le leggi, le parole, le tecniche» (*ibidem*).

luminosi emersi dai conflitti e dalle passioni, che gli permettono di sviluppare la sua originale avventura poetica e umana»⁷⁷¹: e le individua nel «mondo dei miti e della poesia classica»⁷⁷², da intendersi in un senso lato e molto estensivo, poiché non si tratta solo dei miti accolti e trasmessi dalla letteratura come parte organica di essa, bensì dei «poeti stessi assunti a miti, a personaggi mitologici: come Omero, Esiodo, o [...] Solone e Saffo»⁷⁷³. L'uso che Pascoli fa di questo patrimonio è, come sempre riconosciuto sin qui, tutt'altro che passivo: il poeta da «risuonatore vivo e nuovo, si mette a contributo con tutta la sua capacità di partecipazione, la sua facoltà di arricchire coi suoi nuovi accordi l'antica risposta a un enigma del destino»⁷⁷⁴, ma senza esaurire il rapporto nella sola utilizzazione lirica, poiché Pascoli, «che è poeta dalle parecchie corde simultanee e intricate, tanto che riesce difficile datare la sua produzione, suddividerla in periodi, stabilirvi momenti bene circoscritti, e poi, tra i vari momenti, appurare una linea funzionale e organica di sviluppi»⁷⁷⁵, è anche studioso e filologo acuto di quello stesso patrimonio, come confermano le edizioni di *Lyra* ed *Epos*, corredate di precise ed ampie prefazioni, mentre all'incontro di questi due atteggiamenti sta «il fortissimo sentimento che il Pascoli aveva della metrica», parte integrante, ai suoi occhi, della poetica, nonché «fondamentale [...] per capire e interpretare la poesia»⁷⁷⁶. Debenedetti, sulla base di queste specificità, colloca il poeta e la raccolta in un «secondo romanticismo»⁷⁷⁷ che si rivolgeva «alle zone delle scaturigini, delle sorgenti, per trovare le parole e le figure originarie e perenni, e farle rifluire “antiche e sempre nuove” nella storia contemporanea»⁷⁷⁸, andando, rispetto al «primo romanticismo», a cercare queste fonti in un tempo più remoto e primitivo della storia dell'umanità⁷⁷⁹. Nell'impianto dell'analisi sin qui vagliata risalta un'inegabile

⁷⁷¹ Ivi, p. 205.

⁷⁷² «Intesi, i miti, anche come modelli di alcune grandi immagini – amore, morte, fato, condizione umana – emersi da un fondo etnico e psicologico e religioso, intesi insomma anche nel loro valore di immagini primitive ed archetipe, di “mitologemi” (come lo chiama oggi il Kérenyi), ma soprattutto raccolti nella loro espressione ed elaborazione per opera di grandi poeti» (*ibidem*).

⁷⁷³ Ivi, p. 206. Mentre le loro parole, osserva Debenedetti, «prendono a generare echi mitici», in un processo ch'è raffigurato come quello «delle cosiddette acquemadri, dove certi sali cristallizzano nella loro specifica, tipica forma di cristallizzazione» (*ibidem*).

⁷⁷⁴ *Ibid.*

⁷⁷⁵ Ivi, p. 207.

⁷⁷⁶ Ivi, p. 231.

⁷⁷⁷ Dopo un «primo» che «fece risorgere soprattutto le leggende dell'età di mezzo; quelle che avevano colorito e cementato nei popoli, con una comunanza di fiabe, credenze, superstizioni, simboli e immagini, la loro coscienza di essere una nazione» (ivi, p. 208).

⁷⁷⁸ Ivi, p. 209.

⁷⁷⁹ Non priva di un certo interesse è anche la suggestione che Debenedetti propone intorno a quell'ultima parte del secolo XIX in cui si situa il Pascoli, e che «vede nascere in grande stile la storia delle religioni, vede svilupparsi una filologia attentissima alla critica e alle filiazioni dei grandi miti», vede la fondazione dell'etnologia, «la quale poi doveva essere chiamata a rispondere sul foggarsi degli archetipi», e vede anche la

coerenza di lettura e lucidità di valutazione – positiva valutazione –, che tuttavia troviamo messa, almeno parzialmente, in crisi dalle considerazioni intorno a *Gog e Magog*. Riconosciuto il cambio di sorgente soggiacente all’ispirazione del poemetto – non più i miti e la poesia greca, ma un insieme di «leggende tarde, medioevaleggianti; di quelle in cui pare che l’immaginazione inventrice [...] *goticheggi e s’imbarocchisca*»⁷⁸⁰ – lo si spiega con una tendenza, radicata in quella cultura del secondo romanticismo, al «comparatismo»⁷⁸¹ e al «lusso di andare a cercare altrove, in altre culture che non fossero le grandi e consacrate culture mitopoietiche, altre e in apparenza tanto più bislacche favole e leggende»⁷⁸²: ma questo appare difficilmente conciliabile con lo sguardo alla Grecia classica, e suggerisce al critico una messa in dubbio dell’«autenticità del Pascoli»⁷⁸³. Più che stretto ed inappellabile giudizio di valore, questo del Debenedetti è piuttosto un interrogarsi sulla «molteplicità, anzi frammentarietà dell’io» del poeta, che, sembrando non sapere esattamente quello che vuole, induce il critico a chiedersi se ci sia e dove sia il vero Pascoli⁷⁸⁴. La risposta non è univoca e rimane dissimulata nelle righe dell’analisi del poemetto, ma possiamo reputare almeno parzialmente risolto l’interrogativo nel giudizio, espresso in uno degli ultimi scritti del Debenedetti, del poeta come «grandissimo tra i poeti italiani dell’ultimo secolo»⁷⁸⁵.

2.5 Edizioni e commenti (dagli anni Ottanta ad oggi)

Se il 1980 è una data centrale nella storia della critica pascoliana, essendo l’anno in cui giungono alla luce due importanti antologie, l’una a cura di Maurizio Perugi per i «Classici» della Ricciardi, l’altra scelta e annotata da Piero Treves per Alinari, è anche e soprattutto un anno fondamentale per la fortuna critica più specificatamente “conviviale”, dal momento che

maturazione dei «germi della psicologia di Freud: tentativo di andare a trovare dentro la psiche una specie di primordio»; insieme di elementi che vengono poi acutamente riassunti nella proporzione: «l’inconscio sta al cosciente, come il primordio sta alla storia: sono tutti e due inabissati oltre la soglia del ricordo» (ivi, p. 210).

⁷⁸⁰ Ivi, p. 272 (sottolineatura nostra).

⁷⁸¹ «Per cui si paragonavano le letterature, si paragonavano i ceppi linguistici, si paragonavano le religioni coll’idea di trovare l’origine, la culla unica di tutte le culture e civiltà umane, poi diramatesi nel mondo» (ivi, p. 273).

⁷⁸² *Ibidem*.

⁷⁸³ Ivi, p. 274.

⁷⁸⁴ «Vede i Greci, i loro miti, il loro mondo tutto plastico, tutto manifestato per figure, e si accende, e dice: ecco le immagini che a risuscitarle, a impregnarle della mia attuale, moderna ricchezza di vita raffigurano quella parola profonda che il mondo, l’esistenza mi accennano [...]. Ma poi trova una leggenda tarda, informe, confusa, di quando la mente dell’uomo, annebbiata, secerneva più paure e angosce che precise, coerenti immagini, e di nuovo ripete, magnetizzato: ecco i simboli di ciò che io cerco» (ivi, p. 275).

⁷⁸⁵ G. Debenedetti, *Giovanni Pascoli piccolo borghese*, in «Rinascita», 5, 2 febbraio 1968 e ora accolto in Id., *Pascoli: la «rivoluzione inconsapevole»*, cit., p. 312.

Mondadori pubblica la prima edizione integrale commentata della raccolta per le cure di Giuseppe Leonelli.

Leonelli, commentando, nella sua introduzione, l'inizio della collaborazione del Pascoli al «Convito», ritiene che in quel momento si realizzi «un'antica idea che si faceva attuale e perfettamente *à la page* nel particolare clima *fin de siècle*, fiorito da una parte di estenuate mitologie classicistiche *Art Nouveau*, fino al bizantinismo di Klimt, e segnato dall'altra, sulla scia della diffusione della rivoluzionaria *La nascita della tragedia* di Nietzsche, dalla ripresa, a livello scientifico, d'un notevole interesse per il mito e per quel che potremmo definire l'aspetto "notturno" dell'anima greca»⁷⁸⁶. Con l'apparizione del primo *specimen* conviviale, *Gog e Magog*, è sancita, agli occhi del critico, l'inaugurazione nell'orizzonte poetico pascoliano di «un nuovo ambizioso registro: il componimento di vasto respiro, incardinato su una solida struttura narrativa»⁷⁸⁷, i cui unici antecedenti potevano al più riconoscersi nei poemi latini motivo di vanto alle varie edizioni del «Certamen Hoeufftianum»⁷⁸⁸. A questo primo modello si informano le successive prove, nelle quali l'aspetto rilevato dal Leonelli come tratto caratteristico è «l'ispirazione classicheggiante, ovvero temi, motivi greco-romani e paleo-cristiani (ma soprattutto greci), scelti tra quelli più significativi della storia dello spirito classico, rivisitati, e quindi "riletti", con occhio e coscienza di moderno»⁷⁸⁹. Ripercorse le tappe compositive, da iniziali annotazioni di titoli e potenziali soggetti sino al primo «provvisorio compimento» del «registro antico» nell'edizione del 1904, i *Poemi conviviali* appaiono disposti secondo «un ideale tracciato che ripercorre la storia dello spirito classico, dall'età arcaica greca a quella imperiale romana, fino agli albori del Cristianesimo»⁷⁹⁰, che viene a completarsi con l'inserzione del poema *I gemelli* nel 1905. La struttura complessiva della raccolta è presentata dal critico come un insieme di «piccole sinfonie» dove i «vari poemi accordano su antichi temi e motivi classici [...] un vasto, polifonico tessuto di citazioni, talvolta intrecciate fra loro secondo una tecnica

⁷⁸⁶ G. Pascoli, *Poemi conviviali*, a cura di G. Leonelli, Milano, Mondadori, 1980; noi citiamo dalla I edizione «Oscar Classici», ivi, 1996, p. 23.

⁷⁸⁷ Ivi, p. 25.

⁷⁸⁸ Tralasciando il poemetto *Il giorno dei morti* che, nella sua estensione e collocazione è giudicato «un'eccezione, il filo d'una cornice luttuosa», quindi scarsamente significativo nella prospettiva della raccolta di là da venire.

⁷⁸⁹ Ivi, p. 26.

⁷⁹⁰ Ivi, p. 28.

“contaminatoria” che ricorda molto la maniera dei poeti alessandrini»⁷⁹¹, ma è parimenti cifra ineludibile del Pascoli conviviale la consapevolezza dell’impossibilità di un recupero del passato, per cui «l’unico modo concesso al presente per rivivere quel tempo senza tradirlo è costruire attorno ai grumi di materia antica sopravvissuti un larvale universo di finzioni intrecciate fra loro»⁷⁹². Il mondo antico diviene così nella raccolta «una trama di finzioni-funzioni, un paese di carta inciso da inchiostri liberty», dove «le parole non “dicono” più» e «chi le pronuncia sa di dar voce al Nulla»⁷⁹³, in una realtà la cui più eloquente rappresentazione è la parabola dell’Odisseo dell’*Ultimo viaggio*. A distinguere l’arte pascoliana dei *Conviviali* dagli altri sogni neellenici prodottisi in Europa sta la «solida base filologica» su cui riposa la sua rappresentazione della Grecia, che, in virtù di ciò, è resa esente dal rischio di derive verso l’oleografia o l’esotismo di maniera⁷⁹⁴, ma alla quale si può ricondurre una *Sehnsucht* in fondo debitrice alla coscienza di «provenire da una terra desolata dove i miti sono caduti e non ne resta altro che il fragile intrico, estrema decantazione d’una realtà consegnata ai libri, ormai solo “citabile”»⁷⁹⁵. Soffermandosi sugli aspetti tecnico-formali della raccolta, il Leonelli, accanto all’individuazione del processo compositivo dominante nel pascoliano «ritessere, sull’ossatura dei propri poemi, forme esiodee, della lirica greca arcaica e di quella romana, stilemi platonici, bacchilidei, espressioni e luoghi dell’*Antologia Palatina* e di vari autori ellenistici, variazioni personali»⁷⁹⁶, propone «l’intonazione» come «cifra stilistica dei *Conviviali*», per cui «il prodigio» che si compie nei *Poemi* sta nell’«aver materializzato nel linguaggio scritto un livello tutto verbale, “parlato” del linguaggio», sotto il sigillo di «un’“ironia” di marca romantica» in grado di «ripercorrere i miti all’indietro, capace di svuotare le parole conservando la scrittura»⁷⁹⁷.

Necessariamente slegati gli uni dagli altri, alla capitale edizione di Leonelli si affiancano i volumi antologici del Perugi e del Treves, significativi per i peculiari approcci che propongono. L’edizione Ricciardi si distingue dalle usuali letture pascoliane per la scelta di impiegare gli scritti danteschi come «grimaldello più efficace per scardinare il compatto

⁷⁹¹ In cui, inoltre, e conformemente ad un carattere profondo dell’alessandrino, si può ritrovare un «sentimento della realtà, del tempo, profondamente triste» dissimulato nelle «modulazioni formali» e nell’apparenza di «compiaciuta erudizione» (ivi, p. 29).

⁷⁹² Ivi, p. 30.

⁷⁹³ Ivi, pp. 31-32.

⁷⁹⁴ Ivi, p. 34.

⁷⁹⁵ Ivi, p. 35.

⁷⁹⁶ Ivi, p. 39.

⁷⁹⁷ *Ibidem*.

dispositivo di cifrazione»⁷⁹⁸ costruito dal poeta. L'assunto programmatico d'apertura chiarifica che lo scopo dell'antologia «non è introdurre all'apprezzamento della 'poesia' del Pascoli, o, peggio ancora, analizzare il suo sistema simbolico mediante la sovrapposizione arbitraria di categorie con le quali il critico moderno è solito prevaricare le intenzioni comunicative del poeta», bensì, a quanto dichiara il curatore, «determinare il messaggio pascoliano sulla base degli stessi significati che l'autore intese [...] conferirgli»⁷⁹⁹; per far questo il Perugi, con profusione di esempi e ragioni che tuttavia non riescono convincenti fino in fondo, sceglie la chiave del Pascoli dantista in ragione del fatto («indubitabile», a parer suo) che quegli scritti, «frutto di un lavoro travagliato e silenzioso che non in minima parte precede le stesse opere in verso, esprimono con sorprendente chiarezza le direttive destinate a informare tutta [...] la produzione poetica, non solo successiva, ma anche anteriore»⁸⁰⁰. Per la natura combinatoria della poesia pascoliana, sviluppata a partire da «ingredienti» che «sono sempre gli stessi, dichiarati con disarmante candore nelle antologie», Perugi giudica «assurda e fuori luogo una critica volta al mero reperimento delle fonti, visto il *consapevole* e costante impiego della citazione come rimando a un codice predigerito e precostituito, ossia come segnale provvisto di un significato ben preciso, dove la funzione denotativa prevale su quella connotativa»⁸⁰¹. E proprio sul codice insiste l'attenzione dell'antologista, rilevandone la complessità «a livello non solo rimatico [...] ma anche e soprattutto lessicale: praticamente ogni parola significativa è provvista di uno spessore determinato dalla compresenza di più livelli di lettura», a definire un vocabolario che, poco persuasivamente in verità, il Perugi vede innestato di «contenuti allegorici elaborati negli scritti danteschi», come cerca di esemplificare con i *Conviviali*, nei quali, a suo avviso, il poeta solleciterebbe «in questa direzione il formulario omerico e genericamente classico, attraverso una ricerca puntigliosa e

⁷⁹⁸ G. Pascoli, *Opere*, I, a cura di M. Perugi, cit., p. XXV.

⁷⁹⁹ Ivi, p. IX. Poco oltre ribadendo che «in questo momento, sembra indispensabile spazzar via [...] la spessa vischiosa resistente patina di superfetazioni critiche che si è venuta depositando su una produzione della quale sono state ignorate, o misconosciute, le intenzioni primarie consapevoli», in ordine, non ad una migliore comprensione del poeta, bensì alla riproposizione di «ciò che il Pascoli [...] avrebbe detto intorno alla sua opera complessiva» (ivi, p. XXV).

⁸⁰⁰ «Negli scritti danteschi si trovano definite tutte le categorie 'filosofiche' che il Pascoli utilizzò per razionalizzare, in una trasparente parabola di successivi ritorni su sé stesso [...] una vicenda di autobiografia poetica di cui è noto, perché già vissuto, lo scioglimento, ma non ancora conquistata è la catarsi. Sul piano euristico, gli scritti danteschi sono un originalissimo manuale di logica simbolica che prevede tutti i tipi di equazioni e trasformazioni puntualmente impiegati nel processo di formalizzazione poetica»; quindi, nell'ottica del Perugi, risultano «l'*unico* strumento atto a descrivere l'apparato di cifrazione utilizzato, e a decrittare con sufficiente correttezza dei messaggi *consapevolmente* redatti sulla base di un codice ben preciso» (ivi, pp. IX-X).

⁸⁰¹ Ivi, p. XI.

inesausta dei possibili punti di intersezione e di contatto»⁸⁰². I *Conviviali*⁸⁰³, nella *Introduzione* dell'edizione Ricciardi, sono giudicati corrispondere «a una fase sperimentale che porta alle estreme conseguenze l'esperienza classica, non parodiandola come in *Myrica*, ma sollecitandone le virtualità tematiche e linguistiche in direzione allegorica»⁸⁰⁴, mentre il tratto peculiare che di essi si evidenzia è il realizzare «una lucida conferma dell'equazione tra vita attiva e via non vera»⁸⁰⁵.

Di tutt'altro tenore è la presentazione del Treves per i tipi degli Alinari, che muovendo da posizioni più tradizionali non ricerca questa o quella particolare chiave esegetica con cui immettere nel senso riposto della multiforme produzione pascoliana, bensì, nell'*introduzione*, si propone d'offrire un inquadramento d'ampio respiro del percorso formativo dell'uomo e del poeta, con un'attenzione specifica agli ambienti – quello degli Scolopi, *in primis* – e alle figure – Carducci in particolare – che maggiormente esercitarono una qualche influenza su di lui, il tutto trsguardato dalla «matrice *lato sensu* scolopio-neoguelfa, un'esperienza di cultura e di vita che del Pascoli sarebbe stato poi il tratto più caratteristico e più durevole»⁸⁰⁶. Così, agli anni del collegio di Urbino e all'impostazione ricevuta dagli Scolopi vengono fatte risalire alcune caratteristiche dell'approccio pascoliano alla cultura, come il rapporto con i classici «da lettori di poesia, non da 'sterili' fontanieri, alla ricerca dell'imitazione»⁸⁰⁷, o l'avversione alla «crenologia» che ravvicinava al Croce, e che nell'insieme delineano quella sua diversità rispetto agli allievi del Carducci, prevalentemente filologi, tecnici ed eruditi. L'anti-storicismo del Pascoli, spiegato anche con la frequentazione universitaria dell'Acri e del Pelliccioni, «due ellenisti singolarmente desituiti di senso storico»⁸⁰⁸, è illuminato dal Treves come cifra peculiare sia della sua poesia⁸⁰⁹ che del suo insegnamento, inteso,

⁸⁰² Ivi, pp. XIII-XIV.

⁸⁰³ Della raccolta, oltre alle *note* alle due edizioni, sono antologizzati: *Solon, Il cieco di Chio, La cetra d'Achille, Le Memnonidi, Anticlo, L'Ultimo viaggio, Il poeta degli Iloti, L'Etèra, Psyche, I gemelli e Alexandros*. Per le osservazioni e i rilievi critici avanzati in margine a ciascun testo, rimandiamo, quando ritenuto significativo, alle sezioni di commento ai singoli poemi.

⁸⁰⁴ Ivi, pp. XVII-XVIII. Uno *specimen* di questa sollecitazione, a titolo dimostrativo, emerge dalla capacità di intravedere nel «dileguare» della Saffo di *Solon* (interpretazione, questa, del Perugi da cui ci distacciamo, trattandosi, a nostro avviso di un personaggio femminile differente dalla poetessa) niente di meno che «il sonetto vitanovistico del "gabbo"», per non parlare dell'«alba medievale e gravida di sovrasensi, che offusca la luminosità mediterranea di un mattino a Itaca» (*ibidem*).

⁸⁰⁵ Ivi, p. XVIII.

⁸⁰⁶ «Forse, la ragione stessa della sua felicità e della sua infelicità; il connotato, comunque, più tipico della sua coraggiosa e travagliata esistenza» (G. Pascoli, *L'opera poetica*, scelta e annotata da Piero Treves, Firenze, Alinari, 1980, p. 10).

⁸⁰⁷ Ivi, p. 18.

⁸⁰⁸ Ivi, p. 20.

⁸⁰⁹ Esempio è, per l'antologista, il caso del conviviale *Solon* che, rapportabile, nella sua genesi, al progetto di uno studio sui poeti eolici, realizza, invece, una «ricostruzione o rievocazione del 'mito'» che è piuttosto

carduccianamente, come «ritorno a un'illustrazione dei testi antichi la quale fosse di analisi letteraria, né quindi si limitasse alle quisquiglie formali o alla mera critica testuale»⁸¹⁰. L'assunto sostanziale dell'antologista, rilevante per il nostro approccio, è comunque quello di una singolarità dell'attività poetica pascoliana, che, pur declinata in volumi differenti, è improntata ad una «correlatività di tematiche, anche discordi, nella più rigorosa sincronia [...], in una sostanziale coerenza, o addirittura unicità, di propositi estetici» che porta il Treves a non avvertire «diversità d'ispirazione» tra le varie raccolte, se non «la progressiva prevalenza [...] del classicismo formale, della preziosità ed aulicità del dettato»⁸¹¹. Le osservazioni che il Treves propone in margine alla raccolta dei *Conviviali*⁸¹², pur offrendo alcuni spunti indubbiamente interessanti, sembrano tuttavia, al fondo, non tenere conto delle premesse da lui stesso poste. Da un canto, infatti, egli nota che «la Grecia e la classicità dei *Conviviali* divergono [...] totalmente e dalla grecità 'razionalistica', dalla rivendicazione o celebrazione renaniana d'una divinità *dont le nom signifie raison et sagesse* [...], e dalla figurazione d'una Grecia 'meretricia', resuscitata, non del tutto arbitrariamente né del tutto anti-storicamente, negli anni medesimi dei *Conviviali*, oltre Swimburne, da Pierre Louÿs e dal D'Annunzio, ormai non remoto autore e della *Città morta* e della *Laus Vitae*»⁸¹³; dall'altro, invece, «sul piano storico-storiografico», mentre riconosce al Pascoli i meriti di una «restaurazione dell'antica poesia (nelle sue antologie latine, *partu gemino ortae* con i *Conviviali* e viceversa) e una rievocazione dell'Antico, superatrici congiuntamente del filologismo, del razionalismo e dell'anti-cristianesimo allora tuttavia prevalenti», stigmatizza la presunta volontà pascoliana – giudicata «assai più da filologo o da critico che non da poeta» – di «voler individuare nei Greci da Achille a Socrate, nei poeti augustei, dunque nell'intera società greco-romana da Omero al Cristo, non pur le *intuitions pre-chrétiennes* [...], ma una presunta preparazione, e questa non metafisico-provvidenziale, ma storica e obiettiva, della Rivelazione cristiana»⁸¹⁴.

«commento e integrazione della *propria* poesia, non esegesi filologico-storica né contributo all'interpretazione delle superstite odi di Saffo» (ivi, p. 21).

⁸¹⁰ E si mette in luce, nella prolusione all'insegnamento di grammatica greca e latina a Pisa (ora nella prosa *La mia scuola di grammatica*), quella sorta di cortocircuito originato dall'assunto del Pascoli: «noi che non abbiamo il compito della critica e della storia»; mentre, nota il Treves, «il suo compito era precisamente questo, “della critica e della storia”» (*ibidem*).

⁸¹¹ Ivi, pp. 25-26. A sostegno di questa tesi, Treves porta i risultati che apparirebbero a «chi volesse organizzare annalisticamente l'opera letteraria del Pascoli», trovandosi a dover affiancare «ai poemetti agresti, rubestamente 'realistici', e talvolta crudamente sensuali [...] i primi “Conviviali” del '95» (ivi, p. 28).

⁸¹² Presenti con quattro esempi: *Solon*, *La civetta*, *Alexandros*, *La buona novella: In Occidente*. Come altrove, anche delle annotazioni più puntuali del Treves in margine ai singoli poemi ci avvarremo, quando opportuno, nel corso dell'analisi successiva.

⁸¹³ Ivi, pp. 556-557.

⁸¹⁴ Ivi, p. 557.

È manifesta l'insidia in cui viene a cadere il Treves che, dopo aver rivendicato un'unicità poetica dell'arte pascoliana a prescindere dalle suddivisioni per opere ed edizioni, qui fonda il suo giudizio sulla raccolta, decretandone pregi e difetti, proprio in quanto raccolta, entità unica in sé conclusa ed improntata ad un criterio ordinatore che, a nostro avviso, si rivela l'anello che non tiene della lettura. La presentazione dei *Conviviali*, infine, tralasciandone il valore poetico, si completa con il rilievo in essi di un «inveramento, sia pure più poetico-intuitivo che critico e razionale, di quella concezione dialettico-pessimistica dell'antica greicità» che ebbe grande fortuna⁸¹⁵, unito al merito «storico» di questi poemi di aver «reimmesso nella nostra cultura novecentesca [...] la spiritualità di Socrate e dei Dialoghi, nonché [...] i lirici greci, in ispecie la lirica monodica ed elegiaca»⁸¹⁶.

Risale ai primi anni Novanta l'importante studio del Soldani su «archeologia e innovazione nei *Poemi conviviali*», che, oltre ad essere uno dei pochi saggi monografici improntati ad un'analisi della raccolta vasta ed articolata⁸¹⁷, interviene a sanare quella mancanza da tempo osservata, legata ad esiti ed aspetti più propriamente linguistico-stilistici interni ai poemi, con uno studio declinato su più livelli, dai fenomeni grafici, fonetici e morfologici sino alla sintassi e alle figure di ripetizione, dal lessico sino ad indagini sul campo semantico dell'indefinito e sulla disseminazione di suoni. L'assunto di partenza del Soldani è che i *Conviviali* prendano le mosse da una «fantasia regressiva»: «dall'idea cioè che il poeta moderno (“riflesso” dice l'autore) possa ritornare alla condizione primigenia degli antichi aedi, dei bardi, e quindi di sé fanciullo, con un cammino a ritroso analogo, nelle motivazioni psicologiche, alla parallela regressione alla ciclicità immacolata del mondo contadino, tentata da Pascoli nei *Poemetti* e anche nei *Canti di Castelvecchio*»⁸¹⁸. L'analisi evidenzia così, oltre agli ovvi grecismi ed aulicismi, alcuni procedimenti sintattici, come l'inversione, che dimostrano la contiguità con la tradizione classicistica, e in particolare con l'ambito delle traduzioni, «sebbene sia pure ravvisata una minore aderenza ai moduli greci nei *Conviviali* rispetto alle coeve traduzioni di *Sul limitare*, quasi che alla spinta “archeologica” si

⁸¹⁵ Che dal Burckhardt, dalla scuola di Basilea, dal *Die Geburt der Tragödie* nietzscheano del 1872 procede ininterrotta «nella *humus* storica della *Psyche* di Rohde e nella *humus* meta-storica del George-Kreis, fino a combattere, correggere e inverare l'*Historismus* wilamowitziano, riconducendo con Werner Jaeger la filologia alle radici e alle finalità dell'“umanesimo”» (*Ibidem*).

⁸¹⁶ *Ibid.*

⁸¹⁷ Che non prescinda da considerazioni di ordine differente, andando dalla critica alle vicende editoriali. Vien fatto di pensare, come termine di raffronto, anche sulla scorta della frequenza con cui questi due titoli vengono citati da parte degli altri studiosi, al volumetto del Frolidi, che dagli anni Sessanta ha goduto di una certa fortuna, e non solo per il suo essere l'unica monografia rivolta alla raccolta nella sua interezza e nella ricerca di un senso.

⁸¹⁸ A. Soldani, *Archeologia e innovazione nei «Poemi conviviali»*, Firenze, La Nuova Italia, 1993 («Quaderni di San Mauro», 10), p. 13.

contrapponesse la forte tendenza a non turbare la compostezza stilistica dell'opera»⁸¹⁹. Interessante è anche il rilievo di una «profonda tensione, che si manifesta proprio tra la dimensione “determinata” del mondo classico, fonte di sicurezza e luogo di fuga “regressiva” dal reale, e l’insorgere inarrestabile dei fantasmi del presente»⁸²⁰, come eloquentemente si dimostra rappresentato, a livello tematico, nella demolizione dei miti antichi da parte della «psiche ossessionata del poeta»⁸²¹, mentre, sul piano linguistico e stilistico, gli elementi adottati per ricalcare le movenze del greco «perdono la loro consistenza e la loro funzione di parti di un sistema organico, e si accampano nel testo come i frammenti di un discorso un tempo grandioso e carico di senso, ma ormai irriconoscibile e incomprensibile»⁸²². L’aspetto, centrale nella raccolta, del rapporto con il passato è quindi posto nel segno di un’inattualità che lascia spazio solo alla rievocazione nostalgica che, nella conclusione dell’analisi, porta il Soldani a parlare di un Pascoli che, come sosteneva Serra, «“non è un umanista” [...] ma lo vorrebbe essere: e per questo in lui l’eclissi della classicità non dà luogo al simbolismo, ma a figurazioni *liberty*, e, sul versante formale, lo stile epico antico diventa *stilizzazione*»; mentre, non senza un certo qual tono polemico, si mostra «un annacquamento delle intenzioni filologiche originarie, un appiattirsi del linguaggio pseudoantico in un disegno senza spessore, nel tentativo di non smarrire una sola delle armoniche culturali provenienti da secoli di classicismo italiano ed europeo, di cui Pascoli si dimostra al tempo stesso il primo demolitore e l’estremo interprete»⁸²³.

Il Capovilla, nel suo volume monografico su Pascoli per Laterza, dedica ai *Conviviali* un paragrafo nel quale ripercorre il loro sviluppo e comparsa secondo la progressione cronologica autorizzata dalle pubblicazioni in rivista, non senza trascurare qualche osservazione sui rapporti con quel periodo studentesco del poeta a Bologna da lui approfonditamente studiato: dopo il riconoscimento dell’importanza decisiva rappresentata dall’offerta del «Convito» «per il concreto avvio di questo filone della poesia pascoliana», il Capovilla nota infatti che «sono proprio i primi ‘conviviali’ a far registrare i riscontri più precisi con i progetti giovanili»⁸²⁴, testimoniati dagli elenchi di titoli rinvenibili tra le carte del

⁸¹⁹ «Ottenuta attraverso i filtri “normalizzanti” del latino e della tradizione italiana, che conferiscono ai grecismi e ai calchi un aspetto fonologico, morfologico e sintattico meno desueto e straniante» (ivi, p. 205).

⁸²⁰ Ivi, p. 206.

⁸²¹ È il caso dell’*Ultimo viaggio*, p. 207.

⁸²² Suggestivo il suggello posto al ragionamento con l’immagine dei «relitti di una lingua morta che, sottratti per un istante all’oblio e ricondotti alla vita nella poesia, si trasformano tuttavia essi stessi in segni della rovina, del Nulla che li ha travolti» (ivi, p. 208).

⁸²³ Ivi, p. 209.

⁸²⁴ G. Capovilla, *Pascoli*, Roma-Bari, Laterza, 2000, p. 113.

poeta e risalenti alla fine degli anni Settanta. Delineate quindi le caratteristiche dei differenti poemi, al termine della parabola conclusa da *I gemelli*, «sorta di fiaba moderna, volta a riscrivere in termini di simbologia floreale il distacco di Ida»⁸²⁵, Capovilla mette in evidenza due sviluppi paralleli e complementari che conducono dai primi testi per il «Convito» fino all'ultimo del 1905: da una parte, infatti, egli segnala che «l'ispirazione del Pascoli è venuta sempre più evolvendo verso problematiche di ordine soggettivo, sia pure sintonizzate, a loro volta, sul mutare della linea della rivista e sul modificarsi degli stessi orientamenti culturali tra i due secoli»; dall'altra, inscrivendo questa progressione nella serie dei poemi, nota che «tale sviluppo, che dalla evocazione 'metastorica' procede verso l'indagine etico-esistenziale e metapoetica, viene assorbito e celato entro una linea latamente cronologica»⁸²⁶. Il giudizio del Capovilla è che la raccolta possa leggersi come una «'inchiesta' sui massimi valori etico-esistenziali, considerati anche in rapporto alle origini e alle funzioni della poesia occidentale: Pascoli si rivela attratto dal senso della vita e della morte che ebbero gli uomini nel corso dell'antichità classica, a partire dalla fase 'aurorale' della civiltà greca, ricca di poesia e filosofia, sino alla fase della civiltà romana, materialistica e sopraffattoria, e al nascente cristianesimo, valutato nel suo duplice annuncio di riscatto della dignità umana e di immortalità», con l'appunto che in questa raccolta, più che altrove, il poeta «procede ad una relativizzazione dei valori, mettendo a nudo la radice naturalistica dei miti e limitandosi ad accogliere del messaggio cristiano l'invito alla fratellanza universale»⁸²⁷.

Tra il 2002 e il 2003 si colloca il doppio contributo del Pazzaglia alla fortuna, in questo caso non solo critica, dei *Conviviali*, attraverso la pubblicazione, per i tipi della Salerno, di una monografia sul Pascoli e del volumetto – il diminutivo è imposto dal formato editoriale dei «Diamanti» della casa editrice romana – *Poemi e canzoni*, in cui compare, per la prima volta dopo quella del Leonelli, una nuova edizione integrale, pur assai sobriamente

⁸²⁵ Ivi, pp. 124-125.

⁸²⁶ «Pascoli propone inizialmente alcune riflessioni sui valori umani insiti nella poesia greca, che sta alla base della civiltà occidentale [...]; procede quindi con la serie di derivazione o ambientazione 'omerica', aperta da due poemi dedicati alla figura eroica e 'sacrificale' di Achille [...], per seguitare con un poema dedicato al personaggio di Anticlo, in cui compare la figura di Ulisse che occuperà il poema successivo [...], e con quell'*Odissea* miniaturizzata e stravolta in cui consiste l'*Ultimo viaggio*. All'ispirazione omerica subentra il modello esiodico [...]; Pascoli si rivolge quindi a problematiche esistenziali di ascendenza platonica e misterica [...]. Una progressione più specificamente cronologica caratterizza gli ultimi componimenti della raccolta che si collocano nella leggenda o nella metastoria e sono accomunati dall'identità del metro» (ivi, p. 125).

⁸²⁷ «In un quadro filosofico fortemente segnato dal pessimismo ottocentesco, il poeta affronta, senza fornire reali risposte, problemi cruciali quali le ragioni della vita, l'aspirazione all'immortalità, le compensazioni che possono derivare dall'*eros*, dalla propagazione della specie e dalla stessa poesia: la quale tuttavia può svelare solo che la morte è l'unica verità accessibile all'uomo» (ivi, p. 126)

commentata, della raccolta⁸²⁸. Nella *Nota introduttiva* che precede i *Poemi*, Pazzaglia, oltre al corredo usuale di informazioni, suddivide i poemi in due gruppi, sulla base della cronologia compositiva e di prima pubblicazione, ed associa il primo (1895-1899), oltre che alle problematiche vicende biografiche successive al matrimonio di Ida, ad una «maturazione di pensiero, che si potrebbe definire etico-estetico, in prima istanza, ma non privo di approdi gnoseologici e ontologici»⁸²⁹, mentre sottolinea il raggiungimento sul piano letterario di esiti elevati nei quali confluiscono esperienze differenti del Pascoli⁸³⁰. Il secondo nucleo (1903-1905), rapportato al magistero pascoliano a Pisa, è trapiantato entro le coordinate offerte dalla nota prolusione sulla letteratura classica come «*Testamento* giapetico» della nostra civiltà, nell'attribuzione di un ruolo e un valore fondante per la loro attività mitopoietica ad autori, lirici e filosofi quali Omero, Esiodo, Saffo, Bacchilide e Platone. Muovendo dalla concezione pascoliana di una storia fondata su cadenze cicliche, il Pazzaglia osserva che «i *Conviviali* seguono il fondarsi di paradigmi, dall'epos omerico all'idealismo platonico al misticismo panico, per arrestarsi al primo balenare dell'idea cristiana che porta l'ideale della pace e della solidarietà umana, contro la violenza imperialistica di Roma»⁸³¹. La classicità si allontana così da modelli umanistici per avvicinarsi, secondo il critico – in una «affinità non di derivazione, ma di adesione a un pathos culturale comune di fine secolo»⁸³² –, alla «interpretazione che ne diede Nietzsche, avvertendo, nei Greci, la scoperta dell'orrore e dell'angoscia del vivere»⁸³³. Ultimo aspetto su cui si sofferma il curatore è la centralità della poesia, una volta riconosciuto che «la proposta di un nucleo storico-ideologico compatto – la civiltà greca – è, prima di tutto, etico-poetica» e «la poesia si afferma come suprema consolazione, come il valore più alto, dietro l'inconsistenza, la dissipazione del tempo storico; anch'essa, tuttavia, legata a un destino di morte»⁸³⁴.

⁸²⁸ M. Pazzaglia, *Pascoli*, Roma, Salerno, 2002 (a noi interesserà soprattutto il § 9. *L'attualizzazione dell'antico: i «Poemi conviviali»*. I «*Carmina*» latini, pp. 225-256), e *Poemi conviviali*, in G. Pascoli, *Poemi e canzoni*, a cura di M. Pazzaglia, Roma, Salerno, 2003, pp. 3-248 (dove l'apparato di note è, si capisce, ridotto all'essenziale e l'intervento del curatore si risolve essenzialmente nella *Nota introduttiva*, pp. 5-10).

⁸²⁹ M. Pazzaglia, *Nota introduttiva*, in G. Pascoli, *Poemi e canzoni*, a cura di Id., cit., p. 6.

⁸³⁰ «Dalla scuola di Urbino, all'incontro col pur diverso classicismo carducciano, alla tesi di laurea su Alceo, a *Reginella*, alla grande poesia in latino, da *Veianius* a *Iugurtha* [...], fino ai più tardi capolavori, *Thallusa* e *Pomponia Graecina*» (ivi, p. 7).

⁸³¹ Ivi, pp. 7-8.

⁸³² Ivi, p. 8.

⁸³³ Con l'appunto che, se pur assenti dalla raccolta, com'è noto, i grandi tragici greci, non è assente «il tragico come categoria, che consiste nella presenza continua della morte e della prospettiva del nulla, della vanificazione, che investono, per Pascoli, ogni storia, ogni civilizzazione» (*ibidem*).

⁸³⁴ *Ibid.* Affianchiamo, più per una pretesa di esaustività che per suggerire raffronti, la conclusione cui perviene il Pazzaglia nelle pagine dedicate ai *Poemi* della sua monografia: «i *Conviviali*, col loro forte impegno lessicale e stilistico diventano un modo di raccontare il nulla; poesia che della scienza si fa coscienza; la coscienza

Siamo così giunti alle ultime tappe di questo percorso, rappresentate dalle due edizioni dei *Conviviali* apparse a distanza ravvicinata per i tipi prima di Einaudi, quindi di Rizzoli. Di importanza capitale, oltre che per la statura dell'esegeta, anche in ragione della lunga attesa che l'ha preceduto, è il commento dei *Conviviali* curato dal Nava giunto alle stampe nell'ottobre del 2008, per quanto, andrà osservato che, in realtà, e come nel caso del Pazzaglia, anche qui ci troviamo di fronte ad un contributo critico non racchiuso e concluso nel volume einaudiano, bensì, per dir così, duplice⁸³⁵, giacché un'analisi e un giudizio dello studioso sulla raccolta possono essere riconosciuti, con accuratezza e complessità che quasi in nulla li distingue dal volume recenziore, nel capitolo sul Pascoli cui il Nava ha atteso per la *Storia della letteratura italiana* della Salerno⁸³⁶. Segnalato il carattere composito della raccolta e il doppio ordine di rapporti intrattenuto da alcuni poemi «con la crisi della società e della cultura di fine secolo», da altri con «la situazione personale di profondo turbamento che seguì le nozze di Ida»⁸³⁷, le due prospettive che il Nava suggerisce di privilegiare nel rapportarsi alla raccolta sono, da un canto, quella più soggettiva della biografia del poeta⁸³⁸, dall'altro, quella più oggettiva della «analisi della struttura del libro»⁸³⁹. All'incrocio di soggettività ed oggettività appare anche, nell'inquadramento del critico, il mondo antico raffigurato nei *Conviviali* che, lungi dall'essere un luogo ideale, «da rimpiangere nostalgicamente o da far rivivere attraverso l'*aemulatio*»⁸⁴⁰, è presentato come «la prima e fondamentale epoca della storia dell'uomo, che costituisce le strutture portanti della sua psiche, le sue dimensioni essenziali, e in particolare le appercezioni del dolore, della senilità,

dell'uomo sperduto in un universo incomprensibile e nell'altro universo anch'esso incomprensibile di un'interiorità sempre problematica; e pur sempre proteso alla ricerca di un'identità; di paradigmi ricorrenti e sicuri: di miti, anche se effimeri, da opporre al silenzio. Ma anche della poesia come modo di consistere con dignitosa fermezza nella fragilità: della parola poetica come coscienza e realtà profonda, dell'inesplicabile dignità dell'io» (M. Pazzaglia, *Pascoli*, cit., pp. 255-256).

⁸³⁵ Ovviamente, se intendessimo verificare tutte le osservazioni in margine ai *Conviviali* formulate dal Nava nel corso della sua estesa produzione critica sul Pascoli il discorso, ben altrimenti che "duplice", si farebbe invero smisurato: quello che ci interessa, qui, è osservare come, in prossimità della pubblicazione dell'edizione commentata, la riflessione del critico sui *Conviviali* trovi già organizzazione e formulazioni ben definite.

⁸³⁶ G. Nava, *Giovanni Pascoli*, in *Storia della letteratura italiana*, diretta da E. Malato, Roma, Salerno, 1999, VIII, pp. 635-712 (in part. ci riferiamo al § 9. *L'attualizzazione dell'antico: i «Poemi conviviali». I «Carmina» latini*, pp. 690-696).

⁸³⁷ Come sottolinea in particolare il «tema dell'accecamento delle pulsioni e del senso di colpa distruttivo che ne consegue o la sublimazione difficile dell'*eros* in poesia» (G. Nava, *Giovanni Pascoli*, cit., p. 692).

⁸³⁸ «I *Conviviali* proiettano in un tempo remoto le angosce e gli incubi del soggetto poetante, e chiedono di essere letti alla luce della biografia del poeta, non meno che della storia e della cultura del tempo» (*ibidem*).

⁸³⁹ *Ibid.* Infatti, stante la difficoltà di questa raccolta – che il Nava giudica, già a quest'altezza, la «più complessa e suggestiva di Pascoli, la più "europea", per la sua consonanza con analoghe esperienze straniere» –, non è più sufficiente il «contesto referenziale» a condurre al di là della comprensione dei singoli poemi.

⁸⁴⁰ Ivi, p. 693.

della morte e dell'arte»⁸⁴¹. In questo senso dunque, nota il Nava, la classicità in cui si collocano i *Conviviali* non è quella puramente artistica e formale, ma piuttosto, in un'ottica «antropologica», «la preistoria dell'uomo contemporaneo, il luogo degli archetipi, per usare un termine di Jung»⁸⁴². I modelli cui si riallaccia la visione pascoliana dell'antico sono quelli del Vico e del Leopardi, ma, aggiunge Nava, «l'elemento di maggiore modernità è costituito dall'interpretazione profondamente pessimistica di quel mondo», in aperta rottura con la tradizione del classicismo e con i caratteri di armonia e perfezione che questo attribuiva alla gremità, e da porre in correlazione (non derivazione, naturalmente) con il Nietzsche della *Nascita della tragedia*⁸⁴³. Isolate «tre dimensioni culturali» che si alternano ed intrecciano nella raccolta – quella omerica, che porta alla «“vivificazione” del mondo naturale attraverso le personificazioni e le similitudini»⁸⁴⁴; quella platonica, avversa alla precedente nel suo opporre «al mondo della realtà sensibile il mondo delle essenze»⁸⁴⁵, e l'elemento, infine, misterico, «legato alla tradizione orfica e alla figura del dio che muore e poi risorge»⁸⁴⁶ –, il tema che per il critico si pone veracemente al centro di esse e della stessa raccolta è quello della morte, che, se è inscrivibile e riconducibile al più generale pessimismo dell'opera, riceve al contempo una connotazione particolare dalla «soggettività pascoliana» e dal «suo vissuto personale»⁸⁴⁷. Le considerazioni conclusive del Nava sono sul mito⁸⁴⁸, che, accanto al sogno e alla poesia, è per l'uomo il solo antidoto, effimero e transitorio, al male che è la vita: nel momento in cui si riconosca la sua incapacità a «cambiare la vita dell'uomo, [...] il mito si

⁸⁴¹ *Ibidem.*

⁸⁴² *Ibid.* E sviluppando questo assunto il critico si sofferma sulla presenza dell'amore – «sia pure nell'accezione tutta pascoliana dell'amore senile, o dell'amore impedito, su cui grava un divieto» – nella raccolta, collegandola alla frequenza con cui ricorrono numerose le figure femminili, in risposta, suggerisce ancora, «a un bisogno profondo, di natura estetica e insieme emotiva».

⁸⁴³ Significativo il punto di contatto tra i due autori individuato nelle parole del Sileno nietzscheano [«Il meglio è per te assolutamente irraggiungibile: non essere nato, non essere, essere niente. Ma la cosa in secondo luogo migliore per te è – morire presto» (ivi, p. 694)], riecheggiate nella chiusa dell'*Ultimo viaggio* pascoliano, dove è l'angoscia della fine ad essere l'aspetto più negativo del vivere.

⁸⁴⁴ Ivi, p. 695.

⁸⁴⁵ *Ibidem.*

⁸⁴⁶ *Ibid.*

⁸⁴⁷ Così, a delineare, a pioggia, la negatività pervasiva nei *Conviviali* ecco la senilità, la vita trascorsa senza conoscere l'*eros*, la pratica poetica che non basta a compensare alle mancanze, i sensi di colpa e, insistente, il senso della morte.

⁸⁴⁸ Giudicato «come la sola narrazione capace di poesia» e caratterizzato da quella struttura circolare che ricorre frequentemente nei *Conviviali* «riprodotta [...] attraverso innumerevoli figure di ripetizione e di simmetria» (ivi, p. 696).

tinge di lutto»⁸⁴⁹, «si scopre vuoto e si dissolve, proprio come anela alla distruzione la vita»⁸⁵⁰.

Traguardo ultimo cui giungiamo al termine dell'attraversamento dei centosei anni di vita dei *Conviviali* è, infine, l'edizione commentata apparsa per i tipi di Rizzoli nel marzo 2010⁸⁵¹. Se l'impianto più propriamente esegetico è qui affidato alle cure di Maria Belponer che, con qualche aderenza eccessiva, sebbene inevitabile, al *dcutus* del Nava, illumina utilmente i poemi attraverso un ampio ricorso al settore della produzione pascoliana, in genere trascurato, delle antologie e degli scritti teorici, è al Gibellini che dobbiamo quell'analisi e quell'inquadramento preliminari che, nell'*Introduzione*, delineano i caratteri della raccolta. Il dato di partenza della sua presentazione è il rapporto intrattenuto da questa, e dal suo autore, con il D'Annunzio, a porre il tassello mancante nella definizione dell'orizzonte intertestuale "conviviale" lungo quella linea che per ultimo il Treves aveva portato sino al Carducci: partendo dalla simmetria e sincronia delle rispettive vicende artistiche⁸⁵² Gibellini evidenzia comunque la sostanziale differenza di «sguardo e di voce»⁸⁵³ con cui i due autori aspirano «alla mèta di un'arte nuova e antica». Le poetiche soggiacenti sono peculiarmente distanti, laddove al *Fanciullino* pascoliano, che immette il poeta nell'«animo della Grecia antica, mitopoietica fanciullezza dell'umanità»⁸⁵⁴, è suggerito rispondere il *Fanciullo* alcyonio che «col suo flauto interpreta l'ambizione onnivora del poeta, cantore di ogni genere [...] e di ogni stile e motivo»⁸⁵⁵, sino alla conclusione che «al vitalismo egolatrico del poeta di *Maia*, l'autore dei *Conviviali* oppone i suoi versi, nati dal sacrificio di una vita strozzata ma fruttuosi per altri: un sacrificio oblativo che traversa e lega l'antichità classica alla modernità cristiana,

⁸⁴⁹ *Ibidem*.

⁸⁵⁰ *Ibid*.

⁸⁵¹ G. Pascoli, *Poemi Conviviali*, prefazione di P. Gibellini, a cura di M. Belponer, Milano, Rizzoli, 2010.

⁸⁵² Per cui, nel decennio in cui vengono prendendo forma i *Conviviali*, preceduti dalle *Myricae* «pregrammaticali» e dai *Carmina* «postgrammaticali», D'Annunzio, significativamente proprio nel 1895, compie quel viaggio in Grecia da cui si origina *Maia*, il primo libro delle *Laudi*, e in particolare la lunga sezione di *Laus Vitae*. Del resto, osserva Gibellini, «scorrono parallele, le due vie, con contatti, tangenze e rispecchiamenti di cui va fissata volta per volta la priorità cronologica fra i testi [...] per stabilire la delicata partita dei debiti e dei crediti: avvertendosi comunque che la parte più cospicua dei *Conviviali* nasce prima di *Maia*», in una prossimità tale che «possiamo perfino smarrirci nella sfilza dei contatti formali [...], nei rinvii a modelli comuni [...], negli esperimenti metrici» (G. Pascoli, *Poemi Conviviali*, prefazione di P. Gibellini, a cura di M. Belponer, cit., pp. III-IV).

⁸⁵³ A titolo d'esempio rappresentata nella distanza tra la dedica alle Pleiadi dell'opera dell'uno, rispetto alla denominazione di «chiocchetta» data dall'altro alla medesima costellazione (*ibidem*).

⁸⁵⁴ *Ivi*, p. V.

⁸⁵⁵ «In effetti la vera immersione nella classicità non avviene nell'itinerario turistico e archeologico di *Maia*, ma nell'ebbrezza di *Alcyone*, dove la mitopoiesi si fa visione, e il diario dell'estate marina si fa immersione nel mito» (*ivi*, p. VI).

visione inconciliabile con quella di Carducci e del D'Annunzio»⁸⁵⁶. La raccolta è presentata dal critico come un unico poema, nella sua organizzazione non secondo la cronologia compositiva delle singole costituenti, ma secondo un progetto d'ampio respiro disteso lungo le epoche, dal mondo eroico di Omero all'attesa della *Buona novella* evangelica; e in esso lo spessore storico-letterario del Pascoli è giudicato superare quello dannunziano, «che appiattiva la classicità in uno spaccato sincronico o atemporale»⁸⁵⁷. La sua cifra artistica peculiare è indicata in quella capacità di creare a partire da uno spunto minimo⁸⁵⁸ («Pascoli trae il grande dal piccolo»), giovandosi di una «contaminazione tra fonti», della «loro variazione e ricreazione inventiva»⁸⁵⁹ che, sorretta dalle competenze filologiche del poeta, e senza giungere agli esiti di un alessandrinismo deteriore⁸⁶⁰, caratterizza una lettura dell'antico compiuta con «sensibilità squisitamente moderna»⁸⁶¹, alla quale non sono estranee suggestioni autobiografiche⁸⁶². Mentre i personaggi assumono connotazioni peculiari – Alessandro che assiste allo scacco della propria «avventura titanica», Ulisse che, diversamente da ogni modello precedente, si fa eroe di un «viaggio conoscitivo alla ricerca di sé»⁸⁶³ –, e i paesaggi e l'intero mondo rappresentato nei *Conviviali* si sdoppiano continuamente «fra luce ed ombra, anzi fra fuori e dentro»⁸⁶⁴, ciò che si viene costituendo è un'immagine della classicità ben differente da quella cui siamo abituati, bianca e marmorea: perché, conclude Gibellini, «Pascoli la riveste di morbida ombra, ne indovina i sogni, la rievoca con il sentimento di profonda nostalgia, fatto insieme di malinconia per una civiltà tramontata e di incerta speranza in una Buona novella»⁸⁶⁵.

⁸⁵⁶ Ivi, p. VII.

⁸⁵⁷ Ivi, p. IX.

⁸⁵⁸ «Al poeta-filologo basta un passo, un verso, un etimo per accendere la fantasia e creare il poemetto: e si tratta di luoghi trascurati, o soggetti a nuova interpretazione, che il sottile ermeneuta cede al poeta creativo perché ne tragga [...] la nuova creatura» (*ibidem*).

⁸⁵⁹ Ivi, p. X.

⁸⁶⁰ «La vasta erudizione e il gusto alessandrino non devono far pensare ad un esercizio antiquario, né offuscare la ricchezza inventiva e la grazia lirica dei *Poemi*» (*ibidem*).

⁸⁶¹ Rispetto a un D'Annunzio, invece, che «leggeva l'oggi con lo sguardo di un antico» (*ibid.*).

⁸⁶² Nell'occultarsi del contadino dietro il «continuo paragone fra la terra e il mare, solcato dalle navi come il campo dall'aratro» (*ibid.*), nell'arezza del vecchio atleta senza discendenza destinato alla solitudine, nel rimorso che perseguita l'assassino suggerito come «immaginata nemesi per l'uccisione del padre» (*ibid.*), fino alle varie forme in cui si manifesta quella sete insoddisfatta d'amore, affatto pascoliana, che ricorre frequentemente, dal cieco di Chio all'Achille abbracciato a Briseide sino ai *Gemelli* [in cui, si noterà, il critico vuole riconoscere il «legame tra Zvanì e Mariù» (*ibid.*), mentre era quello con Ida il rapporto alla base del vero e grande dolore del poeta].

⁸⁶³ Ivi, p. XII.

⁸⁶⁴ Ivi, p. XI.

⁸⁶⁵ Ivi, p. XIII.

II. Per l'esegesi dei *Poemi Conviviali*

Prima di addentrarci nella raccolta vera e propria, è doveroso soffermarci sugli elementi paratestuali che la delimitano, generalmente affrontati con una certa approssimazione nei commenti. I *Conviviali*, in effetti, ad un'estremità presentano, dalla terza edizione del 1910, due parole greche collocate in clausola tra *La buona novella* e le *Note*, all'altra estremità, invece, sono introdotti da due motti che, mentre si riallacciano all'uso del Pascoli di porre in epigrafe un frammento virgiliano, concorrono ad incrementare il grado di preziosità e letterarietà dell'opera, cui contribuisce anche la scelta di ricorrere al greco. Le edizioni moderne, fatalmente, decontestualizzano la prima formula, inserendola tipicamente nell'occhiello, a precedere o seguire le parole virgiliane, ma si deve considerare quale fosse l'originale collocazione per evitare una destituzione di senso. «XAIPE KAI ΠΩ ΤΑΝΔΕ» è quanto si leggeva, nella *princeps* zanichelliana del 1904, inscritto all'interno di un fregio del De Carolis raffigurante una coppa al centro della copertina: la fonte è un frammento di Alceo¹, ma si hanno attestazioni anche omeriche di questa forma di saluto con cui si offriva all'ospite il vino esortandolo a bere², e il senso – «Salve, e bevi questa» (dove il dimostrativo deve intendersi riferito alla coppa rappresentata)³ –, oltre ad essere quello di un invito ad avvicinarsi all'opera, in stretta e significativa correlazione con il poema incipitario *Solon* e con la sua atmosfera simposiale, presenta un'inegabile connotazione in funzione della rivista del De Bosis. Come ricorda la sorella, infatti, all'epoca della creazione de «Il Convito», fu richiesto a Pascoli «il motto da inserire nel medaglione che doveva avere una coppa ed essere posto sotto il frontespizio quale stemma conviviale ed editoriale. Egli propose queste parole che furono di piena soddisfazione: Χαίρε καὶ πῶ τάνδε»⁴. Con la Terreni, inoltre,

¹ Il 54 dell'edizione Bergk conosciuta dal Pascoli (*Poetae Lyrici Graeci*, Lipsiae, apud Reichenbachios, 1853, p. 719), corrispondente al 401 (a, b) V (E.-M. Voigt, *Sappho et Alcaeus*, Polak & Van Gennepe, Amsterdam, 1971, p. 338).

² «Χαίρε, ξείνε» si legge, per esempio, in *Od.*, I, 123-4 («Salute, ospite! Sarai bene accolto fra noi. Poi tu, quando / il cibo t'avrà ristorato, dirai che cosa t'occorre», trad. Calzecchi Onesti).

³ Sulla legittimità dell'associazione si vedano anche le osservazioni della Terreni (R. Terreni, *I Poemi Conviviali: aspetti cronologici e macrotestuali*, in «Rivista pascoliana», XIII (2001), pp. 155-187, a p. 166) e di Elli (E. Elli, *Pascoli e l'«antico»*, Novara, Interlinea, 2002, pp. 138-139, che riporta, tra l'altro un passo della dedicatoria al Finali dei *Prolegomeni* alla *Minerva oscura*, dove è il Pascoli stesso ad affermare che proprio nel «Convito» debosisiano «eletti spiriti offrirono [...] ai loro cittadini coppe ideali [...] χαίρε καὶ πῶ τάνδε dicendo col poeta di Mytilene» [nell'originale l'erronea κ per χ]).

⁴ M. Pascoli, *Lungo la vita di Giovanni Pascoli. Memorie curate e integrate da A. Vicinelli*, Milano, Mondadori, 1961, p. 400. Il periodo cui si può far risalire questo evento è verosimilmente l'inizio del dicembre 1894, risalendo ad allora il viaggio romano di Pascoli, e, più precisamente, datando al 4 dicembre 1894 il telegramma con cui Giovanni annunciava il suo ritorno a casa (ivi, p. 399).

possiamo riconoscere che «il richiamo al “Convito” – referente, nume tutelare, mecenate da ringraziare? – è ineludibile anche perché il motto incipitario è seguito dalla dedica dell’opera al De Bosis»⁵. Il secondo motto latino, sebbene di più trasparente significato, trova ospitalità nelle edizioni moderne in una posizione ch’è sempre differente da quella originale, ché, infatti, lì esso non appariva nell’occhiello o nel frontespizio, bensì in una pagina bianca, successiva alla serie di fogli occupati, nell’ordine, dalla dedica, dalla *Prefazione* e dall’indice, e subito precedente al *Solon*. Il significato del «NON OMNES ARBUSTA IUVANT» è patente, nella ripresa antifrastica del verso tratto dalla IV *Egloga* virgiliana e posto come celeberrima epigrafe sia della prima raccolta, *Myricae*, che dei *Canti di Castelvecchio*: «Arbusta iuvant, humilesque myricae». Nella sottolineatura della negazione, Pascoli confuta in maniera esibita l’accessibilità delle liriche accolte nei *Poemi conviviali* rispetto alle precedenti, ma, significativamente, alla distanza dalle «umili tamerici» non corrisponde una rivendicazione di, per esempio, diversa altezza o nobiltà, ché, al fondo, prevale la cifra, tutta pascoliana, di un *understatement* che gli fa preferire comunque, e pur nella consapevolezza del valore e della qualità dei *Poemi*, il termine «arbusta»⁶. Più articolato è il discorso da fare in margine all’esergo conclusivo «ΚΗΔΕΣΙ ΤΕΠΙΟΜΕΝΟΙ», apparso a partire dalla terza edizione del ’10 come unica addizione veramente significativa di quella che, dunque, a ragione non può definirsi «ristampa». Il motto innesca un meccanismo di richiamo tra gli estremi gnomici in caratteri greci che suggerisce una circolarità, ancora ad un livello meramente formale, pur a dispetto della disomogeneità di collocazione⁷. Il rapporto sussistente tra gli eserga viene facendosi vieppiù manifesto via via che si approfondisca il significato dell’aggiunta greca del 1910: questa, in effetti, deriva da un emistichio di Teognide, autore simbolo dell’elegia simpotica⁸, che il Cerri ha persuasivamente dimostrato soggiacente all’ispirazione pascoliana di alcuni versi del *Solon*, intensificando i livelli

⁵ R. Terreni, *I Poemi Conviviali: aspetti cronologici e macrotestuali*, cit., p. 166. La studiosa, a sua volta, riprende dal Pighi l’osservazione che i *Conviviali* siano la prima raccolta dedicata ad un amico vivente, e non ad un familiare, eventualmente defunto.

⁶ Sul rapporto tra l’atteggiamento pascoliano derivabile da questa indicazione e i ben altri trasporti del suo coetaneo e collega d’ispirazione D’Annunzio, ha speso qualche parola illuminante il Gibellini: «arbusti maggiori delle tamerici, dunque poemetti diversi per estensione e tono dalle *Myricae*, ma pur sempre lontani dalla poetica del grande e dell’alto che trionfa nelle *Laudi*» (G. Pascoli, *Poemi Conviviali*, prefazione di P. Gibellini, a cura di M. Belponer, cit., p. VI).

⁷ La collocazione dell’epigrafe conclusiva è in una posizione meno rilevata, tra l’*explicit* della *Buona novella* e le *Note*, rispetto a quella d’apertura all’opera, ma, ancora con la Terreni, possiamo notare che «Pascoli doveva collocare il frammento alcaico in copertina perché, solo in questo modo, poteva essere esplicito il richiamo al “Convito”» (R. Terreni, *I Poemi Conviviali: aspetti cronologici e macrotestuali*, cit., p. 166 n. 39).

⁸ Teognide, *Elegie*, introduzione, traduzione e note di F. Ferrari, Milano, Rizzoli, 1989, pp. 246-247, vv. 1041-1042.

godere, poi che ti si muta in cuore
il suo dolore in tua felicità. 15

«Solon, dicesti un giorno tu: Beato
chi ama, chi cavalli ha solidunghi,
cani da preda, un ospite lontano.
Ora te né lontano ospite giova
né, già vecchio, i bei cani né cavalli 20
di solid'unghia, né l'amore, o savio.

Te la coppa ora giova: ora tu lodi
più vecchio il vino e più novello il canto.
E novelle al Pireo, con la bonaccia
prima e co'primi stormi, due canzoni 25
oltremarine giunsero. Le reca

una donna d'Eresso». «Apri:» rispose;
«alla rondine, o Phoco, apri la porta».
Erano le Anthesterie: s'apriva
il fumeo doglio e si saggiava il vino. 30

Entrò, col lume della primavera
e con l'alito salso dell'Egeo,
la cantatrice. Ella sapea due canti:
l'uno, d'amore, l'altro era di morte. 35
Entrò pensosa; e Phoco le porgeva

uno sgabello d'auree borchie ornato
ed una coppa. Ella sedé, reggendo
la risonante pèctide; ne strinse
tacita intorno ai còllabi le corde;
tentò le corde fremebonde, e disse: 40

Splende al plenilunio l'orto; il melo
trema appena d'un tremolio d'argento...
Nei lontani monti color di cielo
sibila il vento.

Muggia il vento, strepita tra le forre, 45
su le quercie gettasi... Il mio non sembra
che un tremore, ma è l'amore, e corre,
spossa le membra!

M'è lontano dalle ricciute chiome,
quanto il sole; sì, ma mi giunge al cuore, 50
come il sole: bello, ma bello come
sole che muore.

Dileguare! e altro non voglio: voglio
farmi chiarezza che da lui si effonda.
Scoglio estremo della gran luce, scoglio 55
su la grande onda,

dolce è da te scendere dove è pace:
scende il sole nell'infinito mare;
trema e scende la chiarezza seguace
crepuscolare. 60

«La Morte è questa!» il vecchio esclamò. «Questo,»
ella rispose, «è, ospite, l'Amore».
Tentò le corde fremebonde, e disse:

Togli il pianto. È colpa! Sei del poeta nella casa, tu. Chi dirà che fui? Piangi il morto atleta: beltà d'atleta muore con lui.	65
Muore la virtù dell'eroe che il cocchio spinge urlando tra le nemiche schiere; muore il seno, sì, di Rhodòpi, l'occhio del timoniere;	70
ma non muore il canto che tra il tintinno della pèctide apre il candor dell'ale. E il poeta fin che non muoia l'inno, vive, immortale,	75
poi che l'inno (diano le rosee dita pace al peplo, a noi non s'addice il lutto) è la nostra forza e beltà, la vita, l'anima, tutto!	
E chi voglia me rivedere, tocchi queste corde, canti un mio canto: in quella, tutta rose rimireranno gli occhi Saffo la bella.	80
Questo era il canto della Morte; e il vecchio Solon qui disse: «Ch'io l'impari, e muoia».	85

Il primo *conviviale* è in realtà il terzo, in ordine di pubblicazione su rivista, dopo *Gog e Magog* e *Alexandros*: appare sul IV fascicolo del «Convito», nell'aprile 1895. Le informazioni sulla sua vicenda compositiva sono, al solito, estremamente esigue, ma lo troviamo menzionato in una lettera al De Bosis datata «Livorno, 10-4-1895»: «mio carissimo, avrete per il giorno che dite il *Solon*, che avevo interrotto perché preso alla gola dai miei affari grammaticali e scolastici»¹³, mentre non è, a nostro avviso, attendibile il «preannuncio del *Solon*» che la sorella, custode della memoria del poeta, ravvisa in una lettera del 31.1.1895¹⁴, con un'imprecisione che è tutt'al più forse imputabile alla sua predilezione verso questo testo¹⁵.

Il testo incipitario della raccolta, ambientato in un contesto conviviale più evocato che dettagliatamente connotato, è d'argomento squisitamente letterario e si incentra

¹³ M. Pascoli, *Lungo la vita di Giovanni Pascoli*, cit., p. 415.

¹⁴ Allo stesso destinatario il poeta scrive, tra le altre cose: «Il mese di febbraio sarà per me “grammaticaio”; ma spero a ogni modo di mandarvi il secondo poemetto. Però voglio sapere per qual giorno è assolutamente necessario che io lo mandi. Sarà più breve di *Gog e Magog*, e, spero, meno peggio» (*ivi*, p. 406), dove, anche solo attenendosi alla successione cronologica delle pubblicazioni dei poemi sul «Convito», è più verosimilmente si stia preannunciando l'*Alexandros*, appunto poi apparso sul numero di febbraio.

¹⁵ Mariù stessa definisce, con trasporto, il *Solon* «il mio poema prediletto!» (*ivi*, p. 415).

sull'importanza e sulla necessità del canto, declinato nella celebrazione dei due temi di amore e di morte. La sezione iniziale è occupata da una riflessione, dai toni a tratti sentenziosi, sulla bellezza della fruizione del canto nella quiete del convito, che mentre non lascia trapelare l'identità del soggetto parlante, celato dietro un generico pronome di prima persona, contribuisce a creare una sorta di atmosfera indefinita e prepara allo sviluppo dialogico seguente. L'interpunzione, al v. 16, ma assente negli endecasillabi precedenti, sancisce il trascorrere alla seconda lassa, occupata quasi interamente da uno scambio di battute in discorso diretto, che, mentre suggerisce un cambio di soggetto rispetto al personaggio che dice «io» ed esprime il giudizio d'esordio, introduce il personaggio eponimo, Solone, il quale, presentato ora in terza persona, attivo sulla scena del banchetto, viene progressivamente messo a fuoco, più che come protagonista e cardine della lirica, come interlocutore ora dell'ospite Phoco, ora della cantatrice giunta dall'isola Lesbo. Dalle parole del *convitator* apprendiamo dell'età avanzata del sapiente ateniese e della sua predilezione per quell'ambiente simposiale, mentre l'annuncio dell'arrivo della «donna d'Eresso», portatrice di due nuove canzoni, immette nella terza lassa. Questa è imperniata sulla figura della cantatrice e sul suo approntarsi all'esecuzione del primo dei due canti, che si distende in cinque strofe saffiche al termine delle quali tre endecasillabi racchiudono uno scambio di battute tra lei e Solone. Il poema si avvia, quindi, alla conclusione con il secondo canto, che occupa altre cinque saffiche, seguite da due sciolti di chiusura nei quali è registrato il divisamento risoluto del saggio greco.

Metricamente il testo si compone di tre lasse di endecasillabi sciolti inframmezzate da due odi saffiche. Le prime due lasse constano di quindici versi, mentre la terza raggiunge la stessa estensione sommando ai primi dieci endecasillabi i tre che fungono da raccordo tra le due odi e la coppia sita in chiusura di testo, a dimostrare l'attenzione con cui sono sviluppate ed assortite le singole parti. Separatamente, all'interno del poema, si sviluppano i due canti recitati dalla poetessa: due odi saffiche, come anticipato poc'anzi, di eguale estensione, 20 versi ciascuna suddivisi in 5 strofe saffiche (tre endecasillabi e un quinario, ma vd. *infra*).

Già nel primo verso possiamo riconoscere compendiate le coordinate entro cui collocare la raccolta: i due sostantivi che campeggiano, «convito» e «canto» delineano, infatti, una geografia immediatamente classica ch'era oggetto di scrupolosa analisi e approfondita trattazione, nello stesso periodo di composizione del poema, nell'antologia *Lyra* – opera, questa, dalla gestazione non breve, come attestano, nel contempo, alcune lettere agli amici e le notizie, fornite dall'accreditata biografa che fu Maria, intorno alla ponderosa opera di

recensio e commento dei materiali attuata dal Pascoli¹⁶ – e, più specificatamente, nel saggio introduttivo *La poesia lirica in Roma*¹⁷ e nella quarta sezione oraziana del volume dedicata, appunto, a *I convivii*¹⁸, entrambi luoghi su cui torneremo più innanzi. Sul debito nei confronti dell'omonima rivista debosiana della presenza in questa sede del termine «convito», secondo un'interpretazione di lunga durata, che ha attecchito profondamente in seno alla critica conviviale sin dalle sue prime prove, comparando formulata dallo Zilliacus¹⁹ per

¹⁶ Al 1892, si legge nelle memorie della sorella, risalgono i primi annunci di quest'opera: da una parte abbiamo una lettera a Severino Ferrari, datata «Livorno 24-'92» (gennaio) dove compare il piano di una «collezione di "Libri di letura classica", o come si voglia chiamarla, destinata a rendere agevole e dilettevole nelle scuole lo studio del latino e del greco», suddivisa in «*L'anno romano*. – Feste, tradizioni, novelle, riti romani: tratti da Ovidio, Tibullo, Propertio, Orazio, Marziale, Stazio e altri, con grande parsimonia – specialmente dai *Fasti*, s'intende – che facciano rivivere la vita antica. Disposizione secondo mesi e giorni. [...] // *Giambica e melica romana*. – Una bella antologia di Catullo e di Orazio specialmente, con anche posteriori, con tutta la storia della lirica romana. // *Giambica e melica greca*. – Un'antologia dei lirici greci da confondere subito quella dell'Inama» (M. Pascoli, *Lungo la vita di Giovanni Pascoli*, cit., p. 322) [e il riferimento è qui a quel Vigilio Inama (1835-1912) studioso e filologo classico, che fu, tra l'altro, autore di una serie di fortunati volumi di sintassi, esercizi e letteratura greca destinati alle scuole]; dall'altra gli accordi con l'editore Giusti di Livorno, cui il poeta si rivolgeva nell'ipotesi di una seconda tiratura delle *Myricae* («edizione elegante con illustrazioni [...] quando fosse esaurita quella modesta ch'era in vendita»), e con cui discute anche di un progetto di libri scolastici, verso i quali l'editore «si mostrò molto più propenso [...] che per i libri di versi. E subito combinarono di cominciare dall'Antologia della lirica romana che, nel disegno di Giovannino, rappresentava il VI volume della collezione *Nostrae Litterae*» (ivi, p. 324). Indicazioni sparse di come il lavoro in margine al testo si dipanasse sinusoidalmente nel corso degli anni emergono dal volume di memorie: all'agosto/settembre dello stesso '92 data la notizia che il Pascoli «si riaffiatò con la sua *Lyra*», corroborata dal dato esterno del vero e proprio cantiere in cui s'era tramutata la sua stanza – «nello studio di Giovannino c'era a quel tempo un grande ingombro di libri aperti da per tutto, persino sulle sedie, e a colpo d'occhio si poteva capire ch'egli lavorava molto seriamente. Infatti stava facendo la *Lyra Romana*» (ivi, p. 342) –, ma dopo qualche anno il progetto non era ancora ultimato, e Maria annotava che «nelle vacanzine di fine 1894 la massima occupazione del poeta era finire *Lyra Romana*» (ivi, p. 386). Con una *princeps* incompleta che si arrestava ad Orazio, l'antologia, intitolata, appunto, *Lyra Romana*, uscì infine presso Raffaello Giusti in due momenti: con una prima tiratura prodotta, per esigenze commerciali, a ridosso dell'inizio dell'anno scolastico, tra il settembre e l'ottobre del 1894 [della quale, in verità, non sussistendo alcun riscontro in banche dati e bibliografie, si ha notizia soltanto da Mariù nelle sue memorie (ivi, p. 387), oltre ad una dimostrazione indiretta avanzata dal Garboli sulla base di alcuni punti di contatto con la III ed. delle *Myricae*, non a caso del 1894 (G. Pascoli, *Poesie e prose scelte*, a cura di C. Garboli, cit., I, pp. 1043-1044)], e quindi nel marzo 1895, con data e forma cui ci si rifà usualmente per designare la prima edizione. L'estensione definitiva della materia trattata – con la serie degli autori portata sino a Prudenzio – unitamente alla conquista della denominazione attuale di *Lyra* (sebbene già all'altezza del 1896 alcune lettere conservate ci attestino come fosse usuale riferirsi ad essa con il titolo nella forma priva di aggettivazione), viene raggiunta solo nel 1899, con la seconda edizione, mentre per le citazioni testuali ci rifaremo alla terza edizione «corretta e aumentata» del 1903, a partire dalla quale, e per la storia editoriale successiva, il titolo viene ridotto semplicemente a *Lyra*. Si vedano anche: L. Pescetti, *Epos e Lyra di Giovanni Pascoli*, in «Giornale Storico della Letteratura Italiana», Torino, vol. CXXXII (fasc. 399), 3° trimestre 1955; A. Mancini, *La parentesi filologica*, in «Il Ponte», Firenze, anno XI, n. 11, novembre 1955, pp. 1780-1785; M. Pennone, *Preistoria dell'antologia pascoliana «Lyra»*, in «Giornale storico della letteratura italiana», 1985, n. 519, pp. 393-400.

¹⁷ G. Pascoli, *Lyra*, Livorno, Giusti, 1903³, pp. XIII-LXXXIX, ma leggibile anche in G. Pascoli, *Prose*, vol. I *Pensieri di varia umanità*, con una premessa di A. Vicinelli, Milano, A. Mondadori, 1946, pp. 644-766.

¹⁸ G. Pascoli, *Lyra*, cit., pp. 202-211.

¹⁹ Con sicurezza Zielinski (E. Zilliacus, *Pascoli e l'antico (Studio di letteratura comparata con aggiunte dei prof. L. Vischi e A. Gandiglio)*, trad. di U. Ortensi, con aggiunte di L. Vischi e A. Gandiglio, Prato Peligna, 1912, p. 8 n. 1) asserisce, infatti, che i *Conviviali* sono «così chiamati dal "Convito", Rivista di Adolfo De Bosis, dove alcuni di quei poemi furon prima pubblicati», tuttavia bisogna riconoscerli il merito di aver accolta anche

arrivare sino agli esempi più recenti tanto del Nava che della Belponer²⁰, mi riservo, invece, di esprimere un cauto dissenso: qualche conferma in tal senso andrebbe cercata nella vicenda compositiva della raccolta, per cui il fatto che la denominazione di *Poemi conviviali* compaia negli autografi ben prima del progetto di collaborazione alla redazione romana fa presumere che, se un interesse d'evidenziare punti di contatto tra la raccolta *tout court* e «Il Convito» sussista in Pascoli, questo potrà trovare collocazione appropriata nella prefazione o nelle note, ma non in un poema la cui gestazione segue necessariamente altre direzioni.

Terzo ed ultimo elemento da evidenziare nel verso incipitario è l'aggettivo «triste», dal peso tutt'altro che secondario per la sua collocazione rilevata – è chiaro, infatti, che, oltre a porsi come accesso al poema *Solon*, questo rappresenta, nel contempo, l'ingresso all'intera raccolta –: esso potrebbe essere messo in relazione con gli «ἀτερπέα δάϊτα» di *Od.*, X, 124, dove i pasti dei Lestrigoni sarebbero da intendersi come «privi di piacere», in un'accezione rispondente alla stessa etimologia da α- privativo *τέρπω* (dilettare, rallegrare etc.) e corroborata dall'utilizzazione di questo verbo in *Od.*, VIII, 368 per descrivere l'effetto provocato in Odisseo dall'ascolto del cantore [«Questo il cantore glorioso cantava: e Odisseo / godeva in cuore (τέρπετ' ἐνὶ φρεσὶν) ascoltando», vv. 367-368 (trad. R. Calzecchi Onesti)], ma che tuttavia non ha trovato particolare riscontro nella tradizione delle traduzioni italiane di Omero (Pindemonte parla di «ferali mense», Rosa Calzecchi Onesti di «pasto crudele»), mentre l'uso di un prudente condizionale ci è, più che suggerito, diremmo imposto dalla stessa resa della formula da parte del Pascoli che, con il sintagma «orrida cena», nel suo *I giganti lanciatori di pietre*²¹, dimostra quantomeno la volontà di non scostarsi da esiti attestati, quando non proprio la mancata percezione di siffatto valore. Certo è che la resa etimologica dell'aggettivazione omerica con «privi di piacere», mentre sancisce l'incapacità del popolo selvaggio e primitivo incontrato dal navigatore di accompagnare al cibo e al vino il canto, in opposizione eloquente con le più evolute tradizioni dei Feaci (si pensi, *e contrario*, all'affermazione, su cui ritorneremo, di *Od.*, IX, 3: «questa è cosa bellissima, ascoltare un cantore»), evidenzia più patentemente la corrispondenza con la *tristezza* nel cui segno s'apre *Solon*.

l'altra, meno spettacolare tesi – correlante il titolo al fatto che «in massima parte la loro materia è epica: e l'epica, ognuno sa, nacque nei banchetti» (*ibidem*) –, destinata a minor fortuna.

²⁰ G. Pascoli, *Poemi Conviviali*, a cura di G. Nava, Torino, Einaudi, 2008, p. 10; G. Pascoli, *Poemi Conviviali*, a cura di M. Belponer, introduzione di P. Gibellini, Milano, Rizzoli, 2010, p. 15 n. 1.

²¹ *Traduzioni e riduzioni di Giovanni Pascoli*, raccolte e riordinate da Maria, Bologna, Zanichelli, citiamo dalla quarta edizione del 1929, p. 77.

Facendo aggio sulla collocazione proemiale del poema e sul suo valore in certo qual modo programmatico, è il caso di sviluppare a quest'altezza una analisi che ricerchi un respiro più ampio e possa portare alla formulazione di considerazioni utili all'interpretazione non solo del *Solon*, ma della raccolta nel suo insieme. La riflessione teorica dedicata, nella produzione pascoliana, al momento conviviale non è, in effetti, elemento trascurato nel *mare magnum* della critica²², e in genere qualche accenno ad essa si trova sempre nelle edizioni commentate, a partire dalle prime note del Pietrobono sino a quelle recenziatori della Belponer, ma a nostro avviso ciò avviene in maniera troppo cursoria. Contemperando le suggestioni proposte in sedi differenti da differenti critici²³, riteniamo significativo soffermarci, fatta una doverosa premessa, sul saggio introduttivo all'antologia *Lyra, La poesia lirica in Roma*, che, a parere del Garboli, «insieme all'altro sulla poesia epica in Roma premesso a *Epos*, si lascia ammirare come una delle più belle prose del Pascoli, il quale vi parla di cose che egli sa e sa trattare come nessuno: parla non da retore, ma da conoscitore, da storico della poesia e da grande metricista»²⁴. Un appunto preliminare, dicevamo, si rende necessario per una certa qual approssimazione che sotto il profilo filologico risulta infirmare le considerazioni e l'attenzione nei confronti di questo scritto, facendo sì che, parallelamente alla progressiva acquisizione di autonomia e rilevanza da parte del saggio²⁵, anche uno studioso accorto e preparato come il Garboli, alle soglie del secondo millennio, arrivi a formulare, accanto ai giudizi positivi visti poc'anzi, osservazioni quantomeno disorientanti. Facciamo, dunque, in primo luogo, chiarezza su titoli e date ricordando che *La poesia lirica in Roma* non è la prima versione del saggio, giacché appare solo nella seconda edizione di *Lyra*, del 1899, e quindi è

²² Basti ricordare, tra gli altri, e dopo le lezioni messinesi del Debenedetti, ora in *Pascoli. La rivoluzione inconsapevole*, cit., pp. 207 e segg.; P. Bigongiari, *La poetica «conviviale» del Pascoli*, in *Capitoli di storia della poesia italiana*, Firenze, Le Monnier, 1968, pp. 329-343; M. Boaglio, *Trasposizioni dell'antico: «Solon» e la poesia del convito*, in «Campi Immaginari», 25 (2001), pp. 77-87; fino ai meritori e recenti interventi di E. Elli, *Pascoli e l'antico: dalle liriche giovanili ai «Poemi conviviali»*, Novara, Interlinea, 2002, pp. 138 e segg., e di A. Carrozzini, «E vide anche la morte, anche il dolore»: il poeta e la storia nei «Poemi Conviviali», in «Rivista Pascoliana», 16 (2004), pp. 41-71.

²³ Riportiamo qui solo un passaggio, a *specimen* di una posizione e un giudizio condivisi da molti altri, che risulta significativo per chiarezza e precisione: «Occorre ribadire il valore profondo delle prefazioni a *Lyra* ed *Epos*, non solo perché in esse “si trovano gli spunti di alcuni poemi” e “l'atmosfera che ovunque vi si respira è quella stessa dei *Conviviali*” (Froldi), ma perché costituiscono “il sacro testo della poetica pascoliana, a dispetto dei critici che hanno voluto costruirsi il loro profilo del poeta prescindendo dalla sua formazione a contatto con la cultura classica” (E. Paratore)» (E. Elli, *Pascoli e l'antico: dalle liriche giovanili ai «Poemi conviviali»*, cit., p. 140).

²⁴ G. Pascoli, *Poesie e prose scelte*, a cura di C. Garboli, cit., I, p. 1167.

²⁵ Accolto da Maria, insieme all'altro saggio introduttivo ad *Epos*, in G. Pascoli, *Antico sempre nuovo. Scritti vari di argomento latino*, Bologna, Zanichelli, 1925, pp. 61 e segg., quindi riunito dal Vicinelli, cercando di preservare l'originale impianto editoriale, nel primo volume delle «prose maggiori, più impegnative»: G. Pascoli, *Prose*, vol. I *Pensieri di varia umanità*, con una premessa di A. Vicinelli, Milano, A. Mondadori, 1946, pp. 644 e segg.

indubbiamente sintomo di imprecisione il far coincidere, come spesso avviene, la *princeps* dell'antologia con la *princeps* dello studio proemiale, riunificando il tutto sotto il segno dell'anno 1895. Nel marzo di quell'anno, in effetti, si completa il percorso editoriale della *Lyra Romana*, iniziato nel settembre del '94²⁶, ma, come questa – provvisoriamente, nei disegni dello stesso autore – si arresta ad Orazio, così fa anche la prosa teorica d'apertura che, terminando con la morte del «vates novissimo» di Venosa, rispetta precisamente quanto annunciato dal titolo, *Storia della poesia lirica in Roma sino alla morte di Orazio*. Qualche anno dopo, nel 1899, il progetto del Pascoli – che in quegli anni aveva ricevuto consensi entusiastici e inaspettati, al punto che perfino il Carducci, notoriamente tiepido nella valutazione della produzione dell'allievo, della *Lyra* dice «mi pare il libro più originale di poesia latina fatto da gran tempo in Italia»²⁷ – giunge finalmente in porto, e l'antologia si arricchisce di un certo numero di autori, da Marziale a Prudenzio, mentre le pagine della premessa, rivedute ed integrate, sono completate da un ultimo capitoletto più prettamente storico, e il titolo è portato all'attuale – e meno circostanziato – *La poesia lirica in Roma*, sottotitolo *Commentario primo*²⁸. Per quanto riguarda il saggio, va detto che il materiale originariamente pubblicato nella prima edizione non subisce qui cambiamenti sostanziali, mentre l'attenzione del Pascoli si concentra prevalentemente sulle traduzioni, cui pone mano talvolta rifacendole *in toto*, e talvolta aggiungendo qualche testo precedentemente escluso: è quindi difendibile, da un punto di vista contenutistico, la quasi totale identità tra le pagine del '95 e quelle del '99, sebbene contro essa intervengano le pesanti asserzioni del Garboli che, accentuando a dismisura il peso dell'inclusione di due versioni da Saffo nella seconda edizione²⁹, arriva a giudicare le pagine premesse a *Lyra Romana* nulla più che una «succinta

²⁶ Cfr. *supra*.

²⁷ Lettera del Carducci datata, significativamente, «18 settembre 1896» (quindi basata sulla prima versione), pubblicata nella riedizione di *Lyra* (cfr. *infra*) a cura di D. Nardo e S. Romagnoli, Firenze, La Nuova Italia, 1956, p. IX.

²⁸ Senza pedanteria riassumiamo e schematizziamo, una volta per tutte, questi dati: 1895, *Lyra Romana*, saggio *Storia della poesia lirica in Roma sino alla morte di Orazio*; 1899, *Lyra*, *La poesia lirica in Roma – Commentario primo*.

²⁹ Rispettivamente i fr. 1 e 2 Bergk (corrispondenti ai fr. 1 e 31 Voigt), con *incipit*, nella resa pascoliana, *Afrodite, figlia di Giove eterna* e *A me pare simile a Dio quell'uomo*. Come fa notare il Citti, anche per quanto riguarda le indicazioni delle fonti greche vagliate dal poeta ci vuole qualche rigore filologico – come in generale per tutte le ricerche che vadano a scavare nell'officina pascoliana –, ché Pascoli «aveva tra le mani in quegli anni la quarta edizione di Bergk (1882) [*Poetae lyrici graeci*, recensuit Theodorus Bergk, editionis quartae, vol. II, *Poetas elegiacos et iambographos continens*, Lysiae, in aedibus B.G. Teubneri, MDCCCLCCCII, oggi consultabile anche on-line all'url: <http://www.archive.org/details/poetaelyricigrae02berguoft>] e ad essa si riferisce nelle sue note con la sigla «B.», intendendo ovviamente l'ultima edizione pubblicata; oggi forse potrebbe essere più prudente indicare in esponente il numero, anche perché la numerazione dei fr. cambia nelle diverse edizioni curate dallo stesso Bergk» (V. Citti, «Solon» e la ricezione dell'antico, in «Rivista pascoliana», VIII (1996), pp. 63-80, a p. 64 n. 5)].

crestomazia di citazioni»³⁰. Fondandosi su questa negazione del valore del primo saggio a tutto vantaggio di quello più noto e citato, apparso quattro anni più tardi, il critico sviluppa un ragionamento a nostro parere capzioso, in base al quale non è legittima alcuna ricerca di rapporti e tangenze tra gli ambiti teorico e lirico della produzione pascoliana condotta su queste pagine se non a partire dal 1899³¹. Ora, nelle generali difficoltà di datazione che competono all'officina dei *Conviviali*, quando non all'intera officina pascoliana, si può capire come la possibilità di stabilire dei punti fermi cronologici cui ancorare il discorso critico sia di estrema importanza, e ciò è quanto si può – e, a nostro avviso, si deve – fare nel caso de *La poesia lirica in Roma*, ché oltre ad offrirci una coordinata attendibile per orientarci, ha il pregio di collocare quest'ultima in un ambito che coniuga, nel contempo, la speculazione teorica all'esercizio poetico, concretandosi nella presentazione di un disegno letterario cui si intrecciano frammenti lirici destinati a non rimanere estranei alla sensibilità pascoliana. L'apparente bontà dell'asserto garboliano viene ad essere invalidata nel momento in cui si presti attenzione a quanto vi sia di effettivamente differente tra il saggio pubblicato in *Lyra Romana* e quello in *Lyra*: poco o nulla, e comunque certo non materiale quantitativamente e qualitativamente sufficiente a giustificare modificazioni significative nell'approccio e nelle valutazioni dell'autore, visto che perfino le due versioni da Saffo, punto di forza dell'argomentazione del critico, già fanno la loro comparsa nell'impianto teorico del '95, quando è lo stesso Pascoli a motivarne l'omissione in ragione della loro notorietà³², laddove, poi, nell'edizione del '99, qualche riga più avanti, ed espunta la spiegazione, queste stesse si leggeranno in corpo minore e centrate nella pagina. Concentriamoci, dunque, sulla sezione iniziale del saggio *Storia della poesia lirica in Roma sino alla morte di Orazio*³³, con un'attenzione particolare giustificata in primo luogo dal fatto che questa sia da intendersi coeva alle prime edizioni in rivista degli esempi più antichi dei *Conviviali*, e perciò marcata dalla plausibile contiguità che dovette sussistere – quantomeno nelle fasi ultime di

³⁰ Profetica, inoltre, la chiosa del critico in una parentesi, quando nota che «le diverse edizioni delle antologie pascoliane, *Lyra* non meno che *Epos* e *Sul limitare*, continuano a giocare brutti scherzi anche ai più autorevoli studiosi», G. Pascoli, *Poesie e prose scelte*, a cura di C. Garboli, cit., I, pp. 1168-1169.

³¹ È sulla base di questa macroscopica inversione di prospettiva che si giustifica anche l'assunto, certo molto garboliano nella sua apoditticità, per cui i primi testi destinati ai *conviviali* – e su *Solon* si insiste in modo particolare – non possono dirsi influenzate dal lavoro di approntamento a *Lyra*, bensì, a rovescio, sono i materiali del *Commentario primo* – ossia gli appunti e le considerazioni teoriche – ad offrirsi come «riflesso» (e non, si badi bene, «antigrafo») delle saffiche del primo dei *Poemi conviviali* (G. Pascoli, *Poesie e prose scelte*, a cura di C. Garboli, cit., I, p. 1169).

³² «Lascio le due odi, note a tutti», G. Pascoli, *Storia della poesia lirica in Roma sino alla morte di Orazio*, in *Lyra Romana*, Livorno, Giusti, 1895, p. XXVI.

³³ Manterremo un doppio riferimento, contemporaneamente a *Lyra Romana* e a *Lyra*, per dimostrare come al di là delle traduzioni (e non di tutte), le versioni pubblicate appaiano coincidenti.

elaborazione in vista della pubblicazione – tra essa e i tre poemetti, *Gog e Magog*, *Alexandros* e *Solon*. Nelle sue pagine Pascoli, tratteggiando quella sorta di compendio di storia della letteratura delle origini, greca incidentalmente, in cui il Debenedetti ravvisava il «mitologizzamento dei lirici greci (per introdurre poi il discorso a quelli latini)»³⁴, fissa il momento in cui «l'*epos* sfiorì: il mondo greco degli uomini più grandi, più forti, più belli, meraviglia di quelli *οἱοὶ νῦν βροτοὶ εἶσι*, non attrae più i Greci, che sono più affaccendati, appassionati, travagliati dalla vita reale»³⁵, e sottolinea che «la poesia, più necessaria che mai, perché ella è conforto, risuona più specialmente nei convivii, dove l'uomo o dimentica i suoi mali o si fa più forte contro essi o si lascia da essi commuovere sino alle lagrime e al canto. Da tre specie di convivii si possono supporre derivate, o meglio fissate, tre specie di poesia. È parola in Omero del banchetto funebre, detto *τάφος*, come la sepoltura, tanto era la stessa cosa [...]. Il lamento era accompagnato dal flauto, *αὐλός*. È ricordato poi in Hesiodo, il banchetto allegro e sfrenato, o l'ultima parte di esso, il *κῶμος* [...]. Si tratta di banchetti, in origine, di soli uomini, di soli giovani; e il convito che facevano lo sposo e i suoi compagni di gioventù nella casa maritale, prima che fosse addotta la sposa, doveva rassomigliarsi ad essi, come quello che chiudeva l'età spensierata della vita. Ma in altri convivii sedevano uomini e donne; e quando ne uscivano per la città, grida di gioia sonavano per tutto, danzatori turbinavano, splendevano fiaccole; oltre lo squillo dei flauti, s'udiva il tintinno della lyra [...]. Ora pensiamo: nel banchetto funebre nacque l'elegia, nel convivio nuziale in casa dello sposo si svolse la poesia iambica, nel convivio nuziale in casa della sposa sbocciò la poesia melica»³⁶. In queste righe, ancora, Pascoli accenna anche ai nuclei tematici che a siffatti contesti e tipologie liriche s'associavano, tematiche che ritroveremo condensate non a caso nel poema incipitario *Solon*: «il pensiero della morte dominava sul primo; e lo scherno gioviale e spesso amaro, e sempre libero, informava il secondo; l'amore ardeva nel terzo»³⁷; ma la svolta fondamentale si attribuisce alla produzione dei «paesi Aeolici», giudicata più evoluta e, conseguentemente, più ricca di temi, nella quale «la donna ebbe una libertà ignota

³⁴ Oltre ad una sorta di «ampia stesura in prosa o, diciamo, un contrasto in prosa dei temi fondamentali di *Solon*» (G. Debenedetti, *Pascoli. La rivoluzione inconsapevole*, cit., p. 207).

³⁵ G. Pascoli, *Storia della poesia lirica in Roma sino alla morte di Orazio*, in *Lyra Romana*, cit., p. XVIII, quindi in G. Pascoli, *La poesia lirica in Roma*, in *Lyra*, cit., p. XVII. Di qualche interesse notare, per quantificare l'evoluzione tra le versioni del saggio, che la dichiarazione del luogo da cui provengono le parole greche compare solo in *Lyra Romana*, dove si annota «Hom. Il. M, 449», mentre dall'edizione successiva questo rimane indefinito (è curioso, inoltre, rilevare come la stessa formula – «quali sono ora i mortali» (trad. Calzecchi Onesti) – appaia già nell'emistichio 304, libro V, dell'*Iliade*, senza, tuttavia, attirare l'attenzione del Pascoli).

³⁶ *Ibidem*.

³⁷ *Ibid.*

nel resto dell'Ellade; e quindi in essa fiorì la poesia erotica e simpotica, che sono spesso la stessa cosa, poiché il convivio è sovente la scena dove si svolge il piccolo dramma d'amore»³⁸. A seguire quest'ultima tappa, nel percorso illustrato dal Pascoli, sta l'idea che «tutto col tempo si mescolò e confuse», mentre con la considerazione che «la nota primitiva persiste sempre» si porta l'analisi ad un livello più generale – quasi, diremmo, atemporale – notando che «nell'anima del poeta, come il cupo ronzio del mare nelle volute della conchiglia, è l'eco dei convivii antichissimi»³⁹. Attraversando le tematiche dei cantori «iambici», «melici» ed «elegiaci», dopo esempi da Archiloco, Tirteo e Mimnermo, e già traguardando gli sviluppi verso la politica, in Solone, e la filosofia, in Senofane, il Pascoli rileva – con parole oggetto di frequenti citazioni e non di rado estrapolate a supportare letture e commenti – che «l'amore entra nell'elegia naturalmente, e noi possiamo supporre che ci sia sempre stato; l'amore è fratello della morte»⁴⁰. Nuovo approdo del discorso pascoliano è l'isola «più musicale», non a caso il luogo privilegiato di quella poesia che troverà distesa rappresentazione in *Solon*: Lesbo, «dove il poeta uomo, o tra le armi o tornato dalla navigazione, canta tuttavia l'amore nei lieti conviti; dove il poeta donna esprimeva tutte le cose belle e tutti i gentili affetti con la cetra esperta d'hymenaei»⁴¹, mentre, intorno a quell'introduzione della tematica erotica nella lirica incontrata poc'anzi, si sanziona come peculiare la reciprocità per cui «nelle poesie sympotiche entrava spesso l'amore, come nelle amoroze il symposio»⁴². Il rappresentante principale di questa produzione, in *Solon* adombrato nel personaggio della «donna d'Eresso» – che taluni vorrebbero fosse la stessa poetessa, altri piuttosto una sua emula o allieva⁴³ – e più manifestamente svelato nella

³⁸ G. Pascoli, *Storia della poesia lirica in Roma sino alla morte di Orazio*, in *Lyra Romana*, cit., p. XIX; quindi in G. Pascoli, *La poesia lirica in Roma*, in *Lyra*, cit., p. XVIII.

³⁹ *Ibidem*.

⁴⁰ G. Pascoli, *Storia della poesia lirica in Roma sino alla morte di Orazio*, in *Lyra Romana*, cit., p. XX; quindi in G. Pascoli, *La poesia lirica in Roma*, in *Lyra*, cit., p. XXI.

⁴¹ G. Pascoli, *Storia della poesia lirica in Roma sino alla morte di Orazio*, in *Lyra Romana*, cit., p. XXIV; quindi in G. Pascoli, *La poesia lirica in Roma*, in *Lyra*, cit., p. XXIV, (con il passaggio alla grafia «imenei»).

⁴² «Sono poesie nate tra i calici, dette con sul petto le ghirlande intrecciate di aneto, e il petto stillante di balsamo soave», G. Pascoli, *Storia della poesia lirica in Roma sino alla morte di Orazio*, in *Lyra Romana*, cit., p. XXV; quindi in G. Pascoli, *La poesia lirica in Roma*, in *Lyra*, cit., p. XXIV, (differente grafia per «simpotiche» e «simposio»).

⁴³ Rimandando al luogo deputato, anticipiamo qui come le due ipotesi abbiano sostenitori di indubbio valore equamente ripartiti. Sulla coincidenza della «donna d'Eresso» con Saffo si sono espressi in molti, definendo una linea che giunge sino al saggio del Pazzaglia (M. Pazzaglia, *Pascoli*, Roma, Salerno, 2002, p. 238) e al commento recenziere Gibellini-Belponer (G. Pascoli, *Poemi Conviviali*, prefazione di P. Gibellini, a c. di M. Belponer, cit., p. 13), ma che trova una formulazione autorevole già negli scritti del Debenedetti, il quale muove – stando alla cronologia relativa dei materiali editi – dall'implicito ed iniziale suggerimento presente nel saggio *Il Pascoli e la donna di Eresso* [nel vol. coll. *Studi per il centenario della nascita di Giovanni Pascoli pubblicati nel cinquantenario della morte, Convegno bolognese (28-30 marzo 1958)*, Bologna, Commissione per i testi di

tessitura dei frammenti che compongono i due canti d'amore e di morte, è comunque «Saffo la bella», la cui poesia è descritta evocativamente, in relazione al quadro complessivo solo immaginabile sulla base delle sparse tessere sopravvissute, come la «rovina d'un bel tempio antico: due sole statue sono intere o quasi; del resto rimane qualche capitello, qualche pezzo di fregio, qualche scheggia di bassorilievo, una mano, un piccolo piede; tutto a terra»⁴⁴. In alcune pagine del saggio proemiale, quindi, intendendo connotare qualità e ricchezza della lirica di Saffo, Pascoli riunisce una serie di *specimina* della poetessa eolica da lui tradotti (aggiungendo poi nella seconda edizione le due famose odi già menzionate, originariamente omesse dal nucleo del '95) ed apre la rassegna con alcuni versi, riusciti dall'unione del frammento 140V – «Muore, Cytherea, il molle Adonis: che facciamo?» – con il 168V – una semplice invocazione: « $\hat{\Omega}$ τὸν Ἄδωνιν»⁴⁵, che invitano a formulare qualche considerazione sull'interesse pascoliano per questa poesia ripercorrendone brevemente le tappe e, ove possibile, evidenziando alcune delimitazioni cronologiche non opinabili nel più ampio intento di individuare l'emergere di determinati nuclei tematici destinati poi a più organica e coerente elaborazione. Con uno sguardo *à rebours* tra le carte manoscritte dell'archivio di Castelvecchio⁴⁶, in una delle prime testimonianze (l'indeterminatezza è

lingua, 1962, III, pp. 131-139 (infine accolto nel «Meridiano» *Saggi*, a cura di A. Berardinelli, Milano, Mondadori, 1999, pp. 1018-1029)], sino alla decisa presa di posizione delle lezioni messinesi [«A proposito di questa anonimità della donna, non so perché i commentatori – di fronte a un poeta così allusivo come il Pascoli, che gioca sulle suggestioni del vago e del “non detto”, cerca di trarre intensità pregnanti – escludono che si tratti di Saffo in persona. Il Pascoli non dice né sì né no; possiamo anche pensare di sì, dal momento che il poemetto ne trae un fascino ancora più ricco e misterioso. Saffo in persona è venuta a portare il messaggio d'amore e di morte, da lei creato nella storia della poesia» (G. Debenedetti, *Pascoli. La rivoluzione inconsapevole*, cit., p. 225)]. D'altro avviso, e talvolta con qualche perentorietà polemica, sono coloro che hanno ritenuto di preferire l'opzione meno impegnativa, non indulgendo quindi troppo in speculazioni su questo personaggio e designando la figura femminile della cantatrice come semplice conterranea o allieva della più nota poetessa di Lesbo: dal Siciliani, che per primo la definisce «terrazzana di Saffo» (tuonando, altresì, contro la tesi differente: «Giuseppe Lipparini scrisse in un suo articolo [...] che la cantatrice è Saffo. Basterebbe questo per impedirgli di parlare *ultra crepidam*», L. Siciliani, *I Poemi Conviviali di Giovanni Pascoli*, in «Atene e Roma», Giugno-Luglio 1906, p. 168), ripreso, nella terminologia, anche dallo Zilliacus, attraverso il Pietrobono, che la glossa «concittadina di Saffo», sino ai volumi, l'uno biografico e d'approccio più generico, del Biagini, che pure, con stretta aderenza al testo, parla di «una fanciulla della stessa terra» della poetessa, l'altro, monografico, del Frolidi, che si sofferma ad evidenziare la sovrapposibilità tra cantatrice e poetessa («l'interprete ha assunto l'aspetto dell'autrice: sembra Saffo, raccolta in sé stessa, chiusa nella profondità della sua anima», R. Frolidi, *I «Poemi conviviali» di Giovanni Pascoli*, cit., 1960, p. 67).

⁴⁴ G. Pascoli, *Storia della poesia lirica in Roma sino alla morte di Orazio*, in *Lyra Romana*, cit., p. XXV; quindi in G. Pascoli, *La poesia lirica in Roma*, in *Lyra*, cit., p. XXIV.

⁴⁵ Nella pagina pascoliana così leggiamo: «Ma a volte passa un'ondata di dolore e di passione: “Muore, Cytherea, il molle Adonis: che facciamo? palma a palma, o fanciulle, battete; stracciate le tuniche. *O ton Adonin!*”», G. Pascoli, *Storia della poesia lirica in Roma sino alla morte di Orazio*, in *Lyra Romana*, cit., p. XXV; quindi in G. Pascoli, *La poesia lirica in Roma*, in *Lyra*, cit., pp. XXIV-XXV, dove, cosa assai inusuale, l'esclamazione risulta traslitterata dal greco (ma cfr. *infra*).

⁴⁶ *À rebours*, s'intende, per quanto concessoci dagli spogli e dalle descrizioni dei manoscritti sin qui editi in articoli e contributi critici.

d'obbligo persistendo tuttora una conoscenza dello stato dell'arte e dei rapporti di derivazione e precedenza tra i vari autografi parziale e distante da quella completezza che, come noto, solo una vasta opera di *recensio* e *collatio* dei vastissimi materiali ivi conservati consentirebbe) del cimento del poeta con suggestioni dipendenti dalla lirica eolica, si può riconoscere un caso di significativa coincidenza del dato formale, attestato dal ricorso ad una tipologia metrica rassomigliante alla saffica, con il dato contenutistico, laddove a partire dall'ambientazione spaziale sino ai nomi evocati, luogo e tempo prescelti appaiono essere quelli di Saffo⁴⁷. Si tratta di una poesia, presente in due redazioni nella filza delle carte Schinetti e accompagnata, nel secondo caso, dal titolo *Lesbo*⁴⁸, che, dopo la segnalazione a opera del Capovilla⁴⁹, è stata oggetto di più distesa considerazione da parte del Garboli, primo a ritenerla meritevole d'essere tratta dal limbo delle carte sconosciute⁵⁰. È innegabile che la lirica esibisca una incompletezza e provvisorietà patenti. L'editore, che trascrive la redazione del f. 71 «fino al punto in cui esso è leggibile», dichiara infatti che il primo testimone «forse il primo getto, scorre senza incontrare ostacoli e non presenta ripensamenti (ma l'ultima strofe si disgrega e non si lascia leggere)», mentre il secondo «ha l'aria di un estratto a posteriori, una copia a freddo quasi didascalica [...], un compito che l'autore non ha più voglia di concludere (l'ultima strofe è incompiuta)»⁵¹; nel cappello introduttivo il Garboli parla di una scena «da pennello mitologico un po' cafone fra Sette e Ottocento», un «sogno erotico» dipinto «con

⁴⁷ A partire dall'*incipit* *O giardini di Lesbo, o Mitilene / sonante d'arpe nelle calde sere*, e dall'atmosfera suggerita nei versi subito successivi: «là tra flutti mordenti, aure serene, / là tra Muse, tra etere, // Parlar del torso d'un fiorente atleta / che in Olimpia ammirammo e giudicare / l'ultim'ode d'Alceo [...]»; attraverso il richiamo alle «altocinte», al «tremar» di «pepli bianchi dai vivagni d'oro»; fino all'aprirsi ed articolarsi della scena, con la «lene pioggia d'agosto» che «fruscia» «sulla stoa bianca, al vento // Tra le bianche colonne, a cui l'acanto / mollemente sul capo s'attorciglia, / a cui s'appoggia Cloe mentre lì accanto / Gnaton guarda e sbadiglia» (citiamo dalla trascrizione edita in G. Pascoli, *Poesie e prose scelte*, a cura di C. Garboli, cit., I, pp. 297-98).

⁴⁸ Archivio di Castelvecchio, cassetta XXI busta 2: al f. 71 si trova la prima redazione anepigrafa, al f. 95 la seconda con il titolo *Lesbo*.

⁴⁹ G. Capovilla, *La formazione letteraria del Pascoli a Bologna*, I: *Documenti e testi*, Bologna, CLUEB, 1988, pp. 47 e 54.

⁵⁰ Prima in C. Garboli, *Pascoli lesbico*, in «Paragone-Letteratura», n. 11-12, 1997, pp. 3-8, quindi nell'antologia da lui curata per «i Meridiani» di Mondadori (G. Pascoli, *Poesie e prose scelte*, a cura di C. Garboli, cit., I, pp. 297-302). Segnaliamo che l'elemento su cui insiste il curatore in entrambi i contributi è il rapporto che intercorre tra la pseudo-saffica e una «cronachetta» intitolata *Leopoldo Bersani pittore-scultore* (cfr. *infra*), ma dall'analisi del 1997 a quella del 2002 si assiste ad una curiosa evoluzione del nesso causale, se così si può dire, tra i due testi, riconsiderato nel tempo dal Garboli, evidentemente non del tutto persuaso. Su «Paragone» del '97, infatti, si assumeva come dato di partenza lo scritto in prosa al quale era fatta seguire la «saffica» *Lesbo*, mentre, in seguito, accogliendo l'articolo nell'impianto complessivo del volume mondadoriano del 2002, la successione viene invertita, evidenziando primieramente, nella sezione delle *carte Schinetti*, il componimento in versi e ponendo in posizione subordinata, nonché in carattere minore, la pagina su *Leopoldo Bersani*.

⁵¹ G. Pascoli, *Poesie e prose scelte*, a cura di C. Garboli, cit., I, p. 297.

una forza di visione ingenua e incantata che non esclude qualcosa di derisorio»⁵². È comunque un testo che offre una testimonianza significativa per un duplice ordine di ragioni. Se dal punto di vista metrico può leggersi come anticipazione ed esperimento di quella forma saffica che, destinata a grande fortuna nell'ambito della produzione del romagnolo, qui ancora sembra articolarsi su un livello in certo qual modo meno raffinato, o almeno così sembra suggerire l'utilizzazione del settenario in luogo del quinario in quarta sede⁵³, è anche vero che, ai fini di una definizione di coordinate tematiche e cronologiche dell'ispirazione pascoliana, questo testo si situa in una posizione significativamente arretrata rispetto alla fase, più a ridosso degli ultimi anni universitari e del lavoro di tesi, comunemente riconosciuta come maggiormente impegnata sul versante della letteratura greca. Garboli segnala doverosamente la «corrispondenza della saffica con l'argomento della futura tesi di laurea»⁵⁴, ma, nel contempo, ammonendo sulla «difficoltà di una sicura datazione relativa»⁵⁵, propone una connessione tra la lirica e un articolo, *Leopoldo Bersani pittore-scultore*, forse destinato alla «Gazzetta dell'Emilia», il cui titolo compare anche nelle memorie di Mariù, che implicitamente autorizza una collocazione cronologica «nei tribolati anni di miseria bolognese, dal 1877 al 1879»⁵⁶.

⁵² *Ibidem*. Ci rifacciamo al volume delle *Poesie e prose scelte* come espressione ultima dell'approccio garboliano a questo testo, comunque nell'insieme non particolarmente soggetto a mutamento, salvo, forse, una maggior severità di toni (nel '97, per fare un esempio, ci si accontentava di parlare di «pennello mitologico», senza aggettivazioni ulteriori).

⁵³ Dato, questo, cui il Garboli non presta particolare attenzione, al punto che nelle indicazioni di metrica si legge «saffica (tre endecasillabi + quinario ABAb)» (*ibidem*).

⁵⁴ Sono portati come prova i vv. 6-7: «...e giudicare / l'ultim'ode d'Alceo!» (*ibidem*).

⁵⁵ C. Garboli, *Pascoli lesbico*, cit., p. 7 (l'ammonimento viene espunto nell'edizione per «i Meridiani»).

⁵⁶ Quando «il Pascoli, studente universitario con grandi aspirazioni e pochi soldi in tasca, si adattava, per sfamarsi e per sopravvivere, a scrivere “per i giornali”», (ivi, p. 3). Sfogliando il testo delle memorie redatte dalla sorella – sempre tenendo, comunque, a mente quanto e quale sia stato il peso dell'intervento del curatore su quello che è il risultato finale del volume mondadoriano – si trova solo l'accenno ai titoli di «due articoli abbozzati» (M. Pascoli, *Lungo la vita di Giovanni Pascoli*, cit., p. 85), che proprio il Vicinelli sopprime, come segnala anche Garboli, «con l'occhio fisso a una chimerica raccolta postuma di scritti pascoliani “inediti e sparsi” (raccolta che mai ha visto la luce)» (G. Pascoli, *Poesie e prose scelte*, a cura di C. Garboli, cit., I, p. 299), riducendo in una nota a piè di pagina la descrizione del contenuto. Di quel *Leopoldo Bersani pittore-scultore*, da Garboli messo in relazione con la saffica *Lesbo*, si dice solo che «descrive fantasiosamente e arditamente un'opera pittorica rappresentante delle “etaire di Lesbo”, con un accenno alla moralità dell'arte: “perché domandare all'arte più di quello che possa dare?”» (M. Pascoli, *Lungo la vita di Giovanni Pascoli*, cit., p. 85 n. 1). Ci si conceda, in limine, di osservare, comunque, la distanza che intercorre tra il tono e il contenuto della lirica e quello dell'articolo: pur accogliendo la notazione del Garboli su una presunta licenziosità del contenuto della saffica, tale da indurre lo stesso Schinetti a non farne menzione nell'articolo del 1912, appare strano che essa non venga richiamata, nel corso delle memorie, neppure attraverso la citazione dei primi versi, non privi di una certa fascinazione, «O giardini di Lesbo, o Mitilene / sonante d'arpe nelle calde sere». Ciò a sottolineare, senza confutare – ma semmai precisando – Garboli, la differente qualità del trattamento di un eventuale tema *etaire di Lesbo* tra la saffica, ove comunque lo sguardo e la delicatezza della raffigurazione ci appaiono prossimi all'atmosfera conviviale, e l'articolo *Leopoldo Bersani etc.*, ben più smaliziato e stregonesco.

Prima della tesi e prima di esempi pratici dell'esercizio poetico del Pascoli su questa materia, non si può trascurare un appunto autografo conservato a Castelvecchio, fondamentale, nella sua esiguità, per la segnalazione di un soggetto che, sommerso a lungo, è destinato a riemergere proprio durante l'elaborazione del *Solon*. «In un suo fascicoletto di quel tempo, tra le altre cose si legge questo titolo: *LAVORI FILOLOGICI / pronti per l'esame se c'è, e pel sussidio se si potrà avere. / Dalla "Poesia eolica": Il mito di Faone e di Saffo*»⁵⁷, registra Mariù collocando la notizia in un periodo tra l'estate e l'autunno del 1880. Il Treves, riesumando queste righe sulla scorta di un intervento del Vicinelli, e avanzando alcune minime riserve esegetiche, lo postdatò a ridosso della discussione di laurea⁵⁸, ma, a nostro avviso è più sostenibile una collocazione arretrata anche per la prossimità e la relazione, solo apparentemente *facilior*, che si instaurerebbe con il celebre «bagno freddo di filologia» che il Carducci auspicava per l'allievo tornato sulla retta via dopo gli anni di sbandamento universitario⁵⁹.

A testimonianza dell'interesse *in fieri* per quel settore della letteratura greca che fa riferimento alla poetessa di Eresso sta un cimento con il metro della saffica, occasionato da un'occasione di nozze, ch'è compiuto dal Pascoli venticinquenne per il matrimonio del conte Ildebrando Nardini, in data 23 aprile 1881, con l'ode dall'incipit *L'orsa nel cielo impallidia quand'ella*⁶⁰, in cui il poeta dipinge la scena mitologica dell'invocazione delle Naiadi ad Afrodite e del conseguente risorgere di Adone per intervento della dea incastonando, come nota il Garboli, varie traduzioni di frammenti di Saffo. Il carne, intitolato, non a caso, proprio

⁵⁷ «Segue un elenco di libri forse consultati e molti appunti che tralascio essendone impossibile la trascrizione, tanto è affrettata e trasandata la scrittura» (M. Pascoli, *Lungo la vita di Giovanni Pascoli*, cit., p. 102).

⁵⁸ Citando da A. Vicinelli, *La inedita tesi di laurea di Giovanni Pascoli*, in «L'Osservatore politico letterario», VIII (1962), 4, pp. 9-19, Treves denuncia la qualità della stampa «disgraziatamente scorrettissima», dubitando che «si debba leggere, col Vicinelli, o com'è stampato, "Dalla poesia eolica" e proponendo la correzione in «Della» (P. Treves, *Saffo e Socrate nella poesia pascoliana*, Barga, Tip. Gasperetti, 1982 («Quaderni pascoliani», nr. 16), pp. 8-9 e n. 2).

⁵⁹ Si legge in una lettera del Carducci, datata 25 maggio 1880 e indirizzata all'avvocato Gino Vendemini di Savignano, referente per il Pascoli presso l'Accademia Sempemina, della cui biblioteca il nostro era assiduo frequentatore: «Caro ed egregio avvocato, le mando i miei saluti per il mio alunno Pascoli, il quale viene a Savignano per correggere in un bagno freddo di filologia le sue flogosi di vario genere. Così egli afferma e così spero che sia» (citata in M. Biagini, *Il poeta solitario. Vita di Giovanni Pascoli*, Milano, Mursia, 1963², p. 82, sottolineatura mia). Il particolare che Carducci attribuisca l'espressione all'allievo depone a favore di una risoluzione maturata autonomamente in questo periodo sulla direzione da dare agli studi, perfettamente rispondente al progetto dei succitati *Lavori Filologici*.

⁶⁰ Garboli osserva che «la saffica non venne inclusa nelle *Myrica* per il suo contenuto mitologico, meno carducciano che conviviale e dannunziano *avant lettre*» (G. Pascoli, *Poesie e prose scelte*, a cura di C. Garboli, cit., I, p. 370).

con il noto «dimetrum dactylicum catalecticum a Sappho inventum»⁶¹, ossia quell'adonio che deriva il proprio nome dall'invocazione Ἔ τὸν Ἀδωνίον – nel succitato omaggio nuziale proposta conservando la grafia originale⁶² –, ci testimonia uno dei primi momenti in cui il poeta si misura con questo versante della lirica, consegnandoci nello stesso tempo dei precisi estremi cronologici⁶³. E ancora, un'ulteriore coordinata di questa fase, per dir così, saffica si può individuare con sicurezza nella poesia *Epitalamio lesbio*, che, sebbene esterna alle *Carte Schinetti* e accolta da Mariù nelle *Varie* (a concludere la sezione *Poesie dal 1872 al 1880*), presenta, in primo luogo, un'indubbia contiguità tematica – questa volta, tuttavia, non metrica, componendosi di tre ballate – con i casi sin qui considerati, dal momento che vi si possono riconoscere come ipotesi alcuni frammenti saffici liberamente tradotti dal Pascoli, mentre accentua la sua importanza il fatto d'essere nata anch'essa come omaggio per nozze, quelle Sanguinetti-Ottolenghi, consentendo una agevole ed attendibile collocazione cronologica all'ottobre del 1882, quando si tenne la cerimonia nuziale, e nel contempo offrendo l'ennesima conferma di quanto quell'anno – si ricorderà che è del 17 giugno la discussione della tesi su Alceo – risultasse fecondamente occupato da un'attenzione mai sopita nei confronti della lirica eolica, al centro di una galassia di considerazioni in prosa e di elaborazioni e riutilizzazioni liriche⁶⁴.

⁶¹ Nella terminologia del *De metris* del grammatico latino Mario Plozio Sacerdote, grazie al quale si deve, tra l'altro, la conservazione e trasmissione del frammento 168V.

⁶² Qualche parola si potrebbe spendere sulla differente trascrizione dell'esclamativa nelle pagine del saggio introduttivo a *Lyra* e nell'ode imenaica, ma verosimilmente l'impiego dei caratteri greci nella seconda è imposta dalla posizione rilevata del titolo che in questa maniera ne trae maggiore preziosità, laddove se ne fa un uso più parsimonioso ne *La poesia lirica in Roma*, generalmente solo per singoli vocaboli e per evidenziare quelli più significativi.

⁶³ Quegli stessi estremi che vengono a mancare, invece, per alcuni documenti altrettanto significativi presenti nelle cosiddette *Carte Schinetti* [Archivio di Castelvevchio, cassetta XXI, busta 2 (descrizione in G. Capovilla, *La formazione letteraria del Pascoli a Bologna*, I: *Documenti e testi*, cit., pp. 33-94, e Id., *Documenti della poetica giovanile del Pascoli*, in *Testi ed esegesi pascoliana*, «atti» del convegno di studi pascoliani (San Mauro Pascoli, 23-24 maggio 1987), Bologna, CLUEB, 1988, pp. 35-48) il cui nome si deve al giornalista Pio Schinetti che ne pubblicò una scelta – non indenne da una serie di interventi editoriali, prevalentemente *ope ingenii* – nell'articolo *Pagine inedite di Giovanni Pascoli*, sul «Secolo XX» del maggio 1912, alterando e ridimensionando fatalmente quell'originale, ma solo potenziale, aspetto e valore dei 58 tra fogli e foglietti – tale è infatti la consistenza complessiva, diversamente dalla «magra campionatura», per dirla con Garboli, che da essi trasse il redattore – come finestra su un laboratorio giovanile multiforme e in continuo sviluppo], che si possono utilmente leggere, oltre che nei più filologici contributi del Capovilla, nel I dei due meridiani curati dal Garboli, alla sezione *Dalle carte Schinetti*, (G. Pascoli, *Poesie e prose scelte*, a cura di C. Garboli, cit., I, pp. 287-352), dove segnaliamo, più specificamente, la saffica *Lesbo* (cfr. *supra*) e, meno strettamente, ma di innegabile peso per il primo tratteggio che offre di un contrasto fra antichità declinante e modernità, il componimento anepigrafo in coppie di endecasillabi a rima baciata *Quando il gran nume, cui l'antico vate* (ivi, pp. 303-304), da Schinetti intitolato *Le lacrime di Bacco*, che ha il pregio di presentare, nella pagina autografa, una datazione giudicata da Garboli attendibile [«il testo occupa il recto di un mezzo foglio che reca, con lo stesso inchiostro e la stessa grafia, l'intestazione “Caro Cecchini” e la data “Bologna 13/10/78”» (ivi, p. 303)].

⁶⁴ Dopo la laurea, una volta preso servizio come «cavaliere errante dell'insegnamento», il Pascoli continua ad accarezzare il progetto di un lavoro su Saffo, ma senza concretizzare nulla. La corrispondenza con Severino

In questo nostro percorso di definizione e contestualizzazione di termini e concetti pascoliani abbiamo preso le mosse dal saggio d'apertura della *Lyra Romana*; ora si tratta di tornare, un'ultima volta, proprio alla prima antologia pascoliana, punto di riferimento privilegiato del nostro studio, non solo per le informazioni rinvenibili in essa, il cui valore, in relazione alla raccolta in esame, è accentuato dalla prossimità cronologica, ma anche per il successo di cui, diversamente dal destino in genere riservato alla gran parte dei testi di saggistica letteraria, a lungo godette⁶⁵. Per completare il sommario quadro d'insieme sin qui tracciato, infatti, manca soltanto di soffermarci, dopo gli inquadramenti storico-stilistici, le riflessioni teoriche e gli esperimenti poetici, sul versante delle osservazioni più specificatamente di commento ai testi. Il tema del convivio, da soggetto generico e polivalente dell'ispirazione poetica pascoliana, senza delimitazioni d'ambito e tempo, è reso

Ferrari registra il progressivo indebolirsi del proposito: così, da Matera, dov'è da poco giunto, scrive (nel 1882, «dopo Natale») «Devo fare il lavoro per la Cronaca del Liceo. È l'alleonamento del mio studio su Saffo» (M. Pascoli, *Lungo la vita di Giovanni Pascoli*, cit., pp. 161-162) [per il neologismo cfr. la spiegazione proposta dal Vicinelli in nota alle memorie di Maria: «Alleonare è una parola quasi di gergo nel gruppo dei discepoli carducciani, e press'a poco vale: "potenziare, fare degno"[...], (ivi, p. 160 n. 1)]. Il 2 gennaio 1883, sempre da Matera e sempre al Ferrari: «Scrivimi qualche cosa a proposito dell'articolo che io voglio fare sulla Saffo del Leopardi» (ivi, p. 163), ribadendo l'argomento in una lettera di poco posteriore, a dimostrazione del fatto che probabilmente erano mancate da Severino risposte: [9 gennaio '83] «E Saffo?» (ivi, p. 165) (da notare che è la medesima lettera, spesso citata abusandone, dove si legge la nota dichiarazione «Studio Orazio. Vorrei distinguermi da codesti poeti cromolitografici incipriati alla D'Annunzio»). Continuano le missive del Pascoli al Ferrari e continua l'andamento sinusoide dell'interesse per la poetessa di Lesbo; il 27 luglio 1883 scrive: «Portami da Firenze, se puoi, qualche fascicolo di lezioni comparettiane sui lirici e su Aristofane», (ivi, p. 172) dove, oltre all'assenza di richieste intorno a Saffo, si può osservare, con il Treves, il fatto che Pascoli «non dia a diveder di conoscere gli scritti "saffici" del Comparetti, a stampa fin dal 1876» (P. Treves, *Saffo e Socrate nella poesia pascoliana*, cit., p. 16 n. 6). Ripreso l'anno scolastico a Matera, il poeta, annota Maria, «mise al telaio degli studi su Saffo, ma dovette lasciarli a mezzo» (M. Pascoli, *Lungo la vita di Giovanni Pascoli*, cit., p. 177), quindi le notizie sullo stato di evoluzione del suo lavoro si fanno scarse nelle memorie della sorella, più preoccupata dalle vicende personali, salvo intravedersi in un fulmineo passaggio, nel loro privato gergo «beotico», di una lettera del solito Ferrari assai significativo del quasi definitivo abbandono del progetto: [Spezia, 16 gennaio 1884] «Ma Schicchi, che fai? E la fanciulla di Faone? puttaneggia?» (ivi, p. 184). A conclusione, provvisoria, di questo percorso possiamo prendere due righe in cui il poeta, scrivendo all'amico nell'ultimo dell'anno del 1885, dichiara: «Di Saffo qualche cosa ho pur studiato, sebbene non abbia messo nero su bianco» (ivi, p. 240), sancendo un'assenza di concretizzazione dei disegni riguardanti la poetessa eolica che non viene contraddetta dall'ultimo, irrealizzato, progetto, de *Il bosco dei mirti*, collocato da Mariù nella primavera del 1887. Questo, scrive la sorella, è «un poema [...] che non compose mai, pur avendolo sempre presente e descrivendolo spesso a me con vero diletto nelle nostre passeggiate. [...] Ricordo che doveva essere svolto in sonetti. Tanti sonetti quante sono le donne antiche morte per amore: Elena, Cleopatra, Elissa, Desdemona, Saffo» (ivi, p. 269).

⁶⁵ Illustrata abbondantemente la vicenda editoriale dell'antologia e i commenti positivi che ricevette, dal Carducci al Paratore, sino al Garboli (cfr. *supra*), possiamo ancora ricordare che – a sanzione definitiva e, diremmo, oggettiva, del successo che le arrise – l'opera ricevette nuova vitalità, a distanza di anni dalla *princeps*, grazie alla riedizione, cursoriamente già menzionata, a cura di D. Nardo e S. Romagnoli, (Firenze, La Nuova Italia, 1956). Questa rappresenta una versione *minor*, ché vi si accoglie solo il commento pascoliano a Catullo e Orazio, tuttavia corredato delle sezioni pertinenti tratte dal *commentario primo La poesia lirica in Roma*, in questa maniera confezionando un prodotto che se non può dirsi pienamente e genuinamente pascoliano, certo ebbe meriti innegabili nel valorizzare la fama dello studioso sul poeta.

oggetto di analisi nello studio introduttivo per divenire⁶⁶, nel mentre si configura come motivo ricorrente nella letteratura classica, l'oggetto comune di alcune rappresentazioni accolte nell'antologia. Dedicata alla poesia latina, la *cretomazia pascoliana* presenta, tuttavia, due momenti di un qualche interesse in questa prospettiva, il primo dei quali compare nella sezione catulliana dei *NEΩTEPOI*, in rapporto alle considerazioni proposte nella *Storia della poesia lirica in Roma*, dove, descrivendo il tentativo da parte del poeta innamorato di dimenticare i turbamenti «tra il vino, i balsami, i fiori», Pascoli specifica che Catullo «nei convivii non trovò l'oblio, ma la poesia: quella specie di poesia che dei convivii è così propria luce e fragranza come la luce dei lychni, la fragranza delle rose»; e, non a caso, «egli tradusse per esprimere il sentimento nuovo, che l'invadeva tutto, un'ode di Sappho, una appunto (ci aveva pensato?) nata in un convivio. La ignota di Sappho siede di contro a un uomo, parla soave e canta amabile: dove, se non nel convito?»⁶⁷: una sanzione precisa del persistere e del trasmettersi di questo luogo letterario che, pervicacemente, il Pascoli si preoccupa di riallineare entro coordinate saffiche, le stesse che poi più puntualmente indica e commenta nell'apparato di note in calce al celeberrimo carme LI, *Ille mi par esse deo videtur*. Ma è nel capitolo dedicato ai *Carmina* di «Q. Horatius Flaccus» che più estesamente Pascoli connota l'attualità ed importanza del tema: il IV paragrafo, infatti, riunisce sotto il titolo *I convivii* una ripartizione in quattro tipologie (*Convivio rumoroso, c. invernale, c. intimo, convito semplice, convito triste*)⁶⁸, che, mentre consente un'organizzazione tematica di alcune odi scelte sparsamente dai primi due libri del *venosino*, nel contempo presenta, o ripresenta, appunti dell'antologista che contribuiscono a fare luce, una volta di più, sul suo modo di guardare all'antico e ai rapporti tra le opere. Nell'introduzione al primo *carmen* della serie – il XVIII del I libro, corredato, in apparato, dal titolo italiano *La vite* – Pascoli mette in evidenza le componenti fondamentali dell'atmosfera conviviale, declinate, a prescindere dall'ambito romano, nella presenza inderogabile della musica («il plettro più leggermente batte sulle corde; ne squilla un suono più debole ma più intonato»⁶⁹), nelle tematiche peculiari (per cui «la Musa d'Orazio canta convivi e amori, e spesso gli uni e gli altri insieme: come era naturale [...]. Vino e amore: ecco il vero e proprio soggetto tuo»⁷⁰), per finire con la ricchezza

⁶⁶ Sebbene, è chiaro, si tratti di un consapevole *hysteron proteron*, nella misura in cui tanto la *Storia della poesia lirica in Roma sino alla morte di Orazio* quanto *La poesia lirica in Roma*, nella sua ultima versione, nacquero successivamente al lavoro di selezione e commento delle tessere classiche poi confluite nell'impianto dell'opera.

⁶⁷ G. Pascoli, *Storia della poesia lirica in Roma sino alla morte di Orazio*, in *Lyra Romana*, cit., p. XLIII.

⁶⁸ Ci rifacciamo, per questa sezione, alla terza edizione: G. Pascoli, *Lyra*, Livorno, Giusti, 1903³, pp. 202-211.

⁶⁹ Ivi, p. 202.

⁷⁰ *Ibidem*.

d'esiti cui questo può condurre («il convivio ora infonde la gioia, ora riesce appena a vincere la tristezza; e la gioia acuita, può suggerire persino l'inno, e la tristezza irritata, può condurre la mente alle più profonde considerazioni del dolore umano»⁷¹), ma senza mancare di ribadire il debito nei confronti della produzione greca arcaica – compaiono i nomi di Xenofane e Anacreonte –, oltre che di quella, ampiamente rievocata, eolica, e qui rappresentata da Alceo⁷².

Dai primi esempi di lirica greca e dalle prime pagine del cantiere di *Lyra Romana*, sino alla produzione di Orazio e alle ultime pagine della *princeps* della sua antologia, abbiamo potuto evidenziare quanto ricorra il tema conviviale, che, collocabile in una prospettiva storicizzante e, per dir così, teorica, interessata allo scavo archeologico e, in taluni casi, preoccupata del rigore filologico, va, nel contempo, intrecciato con la frequentazione e la confidenza del poeta con la letteratura classica e, a quel punto, compreso come elemento operante nel processo di creazione poetica: mentre viene prendendo forma la poesia di *Solon*, dobbiamo, *ex professo*, sentire al fondo echeggiare le parole dei lirici greci e romani, aperti ed indagati su un tavolo contiguo a quello dei *Poemi*, ma anche le tante forme in cui, già dai primi esperimenti giovanili, aveva iniziato a declinare quel suo peculiare sentire il mondo classico.

Al secondo verso del poema notiamo il sostantivo «tempio» che compare in una similitudine intesa ad accomunare la tristezza del convivio privo del canto con la condizione di un tempio sguarnito. Se in una prospettiva greco-classica una simile immagine potrebbe apparire non peregrina, tuttavia, in un'ottica più *conviviale* – ossia la suddetta prospettiva greco-classica vista in chiave pascoliana – è quantomeno da considerare per la pressoché totale assenza di divinità nel mondo rappresentato dai *Poemi*. Certo vi sono figure appartenenti ad una realtà sovrumana, basti menzionare la dea/Musa che vide il cieco di Chio, l'Aurora delle *Memnonidi*, l'Ate del trittico di poemi, e, soprattutto, Pan, che trascorre dal *Sileno* a *Psyche*, ma non si tratta delle divinità più frequentemente poste nell'Olimpo arcaico

⁷¹ *Ibid.*

⁷² Xenofane compare come modello di riferimento per quelli che potevano essere temi trattabili nel contesto conviviale: così, in un caso, di lui si dice che (fr. 1 Bergk) «voleva parole buone, discorsi puri, racconti di azioni virtuose, non delle battaglie dei Titani e Giganti, che certo secondo Orazio, potevano entrare nell'allegro conversare del convivio, parlandosi di Baccho» (ivi, p. 203 n. 6); in un altro, glossando le *centaurea rixa* oraziane, le si sanziona come «uno dei discorsi soliti nei simposii, discorsi che non piacevano a Xenophane» (ivi, p. 203 n. 8). Altra figura portata ad esempio è «Anacreonte che (73 Bergk, 10) vuole si centellini tra belli inni, canta (65) Amore il molle, pieno di ghirlande di fiori» (ivi, p. 203 n. 6).

ad osservare le sorti degli esseri umani. In un senso più ampio, comunque, si può dire che l'importanza della sfera religiosa rimane assai scarsa nell'intera raccolta, nell'ambito di una ricostruzione filologicamente attenta quale ce la si aspetterebbe da uno studioso come il Pascoli, ed in rapporto al peso che essa aveva nel mondo antico. Nella grande varietà di situazioni accolte nei differenti *Conviviali* – dal contesto più circoscritto del banchetto, a quello meditativo dei dialoghi e dei momenti di riflessione, sino agli scenari sconvolti e concitati di guerra o piani e distesi di viaggio – come non trovano spazio le pratiche devozionali tipiche della greicità, così sono rarefatti gli interventi delle figure divine, quasi che il poeta intendesse privilegiare la rappresentazione di una realtà immanente, nella quale il trascendente, senza esserne una componente imprescindibile e onnipresente, tutt'al più acquisisce peso e significati nel momento, circoscritto, della sua chiamata in causa. Senza voler portare l'analisi su un piano che coinvolga l'intera produzione pascoliana, ché non è questo il luogo né vi sarebbe spazio sufficiente, si possono formulare, tuttavia, due ordini di considerazioni: il primo privilegia il piano formale e si fonda sulle occorrenze del sostantivo «tempio», che, anche nella forma plurale, è curiosamente oggetto di una utilizzazione estremamente limitata al di fuori dell'ambito dei *Poemi*, dove, per contro, ricorre con frequenza assoluta maggiore⁷³. Il dato fa riflettere sul valore che lo stesso Pascoli doveva attribuire al termine, sentendolo appartenente a un'atmosfera classica, e quindi trovandolo più legittimato dal contesto dei *Conviviali* che non di altre raccolte, sebbene con una specificazione necessaria: anche nell'ambientazione greca, infatti, quella che sembra prevalere è la componente esteriore, l'*immagine* del tempio, diremmo, rispetto all'*idea* di esso e alle differenti implicazioni che da questa potrebbero essere attivate. Accanto ad un uso funzionale del termine, come, per esempio, entro la similitudine al secondo verso di *Solon*, sono numerosi i casi in cui al «tempio» è data una caratterizzazione, appunto, esterna, che, più che luogo del trascendente, dove realizzare il rapporto col divino, lo presenta come elemento della cultura o del paesaggio, non di rado, si pensi ai vari *fana* dei *Carmina*, nel segno della fatiscenza e dell'abbandono. Un esempio eloquentemente significativo lo troviamo nella seconda parte dell'ultimo dei *Poemi*, *La buona novella*, in due versi dove sono compresenti lo stato di abbandono e la presenza della divinità nel luogo: «Nelle celle de' templi, sui lor troni,

⁷³ Per «tempio», interrogando il database di *Biblioteca italiana* (<http://www.bibliotecaitaliana.it/xtf/search>), contiamo 8 occorrenze nei *Poemi conviviali*, contro le 3 delle *Myricae*, 2 nei *Poemi italici*, 1 in *Odi e Inni* e *Canzoni di re Enzo*; per la forma plurale «templi»: 2 nei *Conviviali* e 1 in *Odi e Inni*.

/ taceano i numi soli ed immortali»⁷⁴, sebbene sembri, una volta di più, scorgersi il fermarsi dello sguardo alla superficie, quasi che anche i «numi» qui fossero solo *rappresentati* nei loro simulacri, rimanendo piuttosto mere *statue di numi*. Il secondo ordine di considerazioni guarda invece all'altra componente, quella della *sacralità*, soggiacente e suggerita dalla scelta di quel vocabolo e non di altri: con le parole del Treves si può notare, infatti, che la «similitudine [...] riesce tanto più giustificata (e accentuata dalla soppressione del verbo nell'uno e nell'altro *κῶλον*), in quanto, se è luogo sacro il *tempio* (e ad esso, quindi, si convengono e convergono le auree offerte di coloro che formularono e sciolsero il voto, ottenutone l'esaudimento), luogo sacro è anche il *convito*, sia perché vi si celebra, col *canto*, la divinità che al convito presiede, sia perché i partecipanti al convito sono, sovente se non sempre, i membri d'un 'tiaso', che in se medesimo è un'organizzazione a carattere sacro, un'organizzazione in onore, o sotto la protezione, d'un dio»⁷⁵. In effetti, proprio questa caratterizzazione viene inequivocabilmente sancita nella prima lassa di *Solon*, qualche verso più innanzi, laddove la cetra del cantore è descritta mentre «inalza il suo sacro inno» (v. 12), con un ricorso incrociato a significazioni evocative della religiosità dell'atto, da un lato nella scelta del verbo *innalzare un inno* e dall'altro nella connotazione di quest'*inno* come *sacro*. Si può, infine, segnalare come l'immagine del tempio, nel contesto di una similitudine, arricchita, oltretutto, dalla plausibile sincronia di gestazione, compaia anche nella *Prefazione a Lyra romana*, dove l'autore si preoccupa di difendere la bontà e la necessità delle «discipline nostre», dichiarando: «io desidererei che si facesse prova di abolire questi studi: e si vedrebbe. Quanta gioia sarebbe di chi conservasse il culto interdetto, nel vedere ripopolarsi il tempio e riaccendersi l'altare»⁷⁶. L'immagine del *tempio*, in questo caso connotata maggiormente dall'inserzione entro le coordinate eloquenti di *culto* e *altare*, non si ferma all'oggetto e al simbolo, ma dice di più e non può andare scissa da quel senso di religiosità che gli attribuiva poc'anzi il Treves, con l'avviso che si tratta sempre di una religiosità – e in questo sta la cifra peculiare pascoliana – da calibrare sul mondo delle lettere, avvolgendo prima il *convito*, ora gli studi classici, come verrà sanzionato dallo stesso poeta in un passo celebre della prolusione, poi intitolata *La mia scuola di grammatica*, letta il 19 novembre 1903: «Non credo io che la classicità greca e romana sia in tutto e per tutto educativa per il

⁷⁴ *La buona novella*, II. In *Occidente*, I, vv. 14-15.

⁷⁵ Con l'appunto, infine, che «la deplorazione iniziale [...] ha anche valore di struttura narrativa: anticipa e prepara, ad opera di Foco e grazie alla donna di Eresso, l'attuosa rivelazione del nuovo cantare di Saffo», (G. Pascoli, *L'opera poetica*, scelta e annotata da Piero Treves, Firenze, Alinari, 1980, p. 560 n. 2).

⁷⁶ *Prefazione*, in G. Pascoli, *Lyra Romana*, Livorno, Giusti, 1895, p. X.

nostro spirito moderno; ma so ch'ella non è, come si va affermando, a dirittura immorale e antisociale. No. Quei libri sono le nostre βιβλία e formano insieme il grande Testamento giapetico della nostra civiltà. Noi li sfoglieremo con la religione che meritano i libri sacri»⁷⁷.

La formula «l'eco dell'Ignoto», che si legge al v. 4 di *Solon*, appare l'unica indicazione del contenuto o, per così dire, del messaggio, di cui il cantore deve farsi tramite, mentre i versi successivi del poema sono occupati, fino alle strofe in cui prende la parola in prima persona la donna d'Eresso, dalla connotazione dell'atmosfera conviviale, declinata attraverso tratti che coinvolgono più sensi – dalla vista all'udito, dal gusto all'olfatto – e concorrono a rappresentare complessivamente l'ambientazione. Questo *milieu* è tradizionalmente riconosciuto come evocato da un intreccio di luoghi classici dove la voce principale è quella dell'Omero odissiaco, nelle parole con cui Ulisse riprende a parlare ad Alcinoos e alla corte dei Feaci dopo il racconto di Demodoco e il pianto che gli ha cagionato, nel canto dell'avventura del Ciclope, il IX (vv. 6-11)⁷⁸, riprese nel «legendario contrasto di Homero ed Hesiodo» di cui Pascoli procurò una traduzione, pubblicata postuma dalla sorella⁷⁹, che inserì e discusse distesamente nel saggio proemiale all'antologia *Epos, La poesia epica in Roma*⁸⁰. Ne riportiamo qui i versi più significativi, «Quando la gioia e la pace nel popolo domini tutto, / quando i convitati in casa ascoltino l'aedo, / l'un dopo l'altro seduti, e presso, le tavole piene / siano di pane e di carni, e il vino attingendo al cratere / portilo intorno il coppiere e versilo dentro le coppe: / questo a me pare che sia nel cuore la cosa più bella»⁸¹. A questa doppia voce omerica si aggiunge quella, meno altisonante, di Xenophane, che già Pascoli aveva raccolto nell'introduzione a *Lyra Romana* per descrivere l'evoluzione dell'elegia nel

⁷⁷ Prolusione all'insegnamento di grammatica greca e latina all'Università di Pisa, letta il 19 novembre 1903, quindi pubblicata nell'unico volume di prose che vide la luce vivente l'autore, G. Pascoli, *Pensieri e discorsi: 1895-1906*, Bologna, Zanichelli, 1907, per poi confluire nel benemerito G. Pascoli, *Prose*, vol. I *Pensieri di varia umanità*, cit., pp. 242-263, a p. 252 (ma il discorso si può leggere anche nel II vol. dei «Meridiani» curati dal Garboli: G. Pascoli, *Poesie e prose scelte*, a cura di C. Garboli, cit., II, p. 1375-1399).

⁷⁸ Nella traduzione di R. Calzecchi-Onesti: «(v. 5: E io ti dico che non esiste momento più amabile /) di quando la gioia regna fra il popolo tutto, / e i convitati in palazzo stanno a sentire il cantore / seduti in fila; vicino son tavole piene / di pane e di carni, e vino al cratere attingendo, / il coppiere lo porta e versa nei calici: / questo in cuore mi sembra la cosa più bella».

⁷⁹ *Traduzioni e riduzioni di Giovanni Pascoli*, raccolte e riordinate da Maria, cit., pp. 99-100.

⁸⁰ *La poesia epica in Roma. Commentario primo*, in G. Pascoli, *Epos*, Livorno, Giusti, 1897, poi accolto dalla sorella in G. Pascoli, *Antico sempre nuovo. Scritti vari di argomento latino*, Bologna, Zanichelli, 1925 e ora leggibile nell'edizione mondadoriana, cui facciamo costante riferimento: G. Pascoli, *Prose*, vol. I *Pensieri di varia umanità*, cit., pp. 767-874. Per una versione più recente del *Certamen Homeri et Hesiodi* si può fare riferimento al volume *Esiodo. Opere*, testi introdotti, tradotti e commentati da Graziano Arrighetti, Milano, Mondadori, 2007, pp. 261-275 e 492-494 (che riprende il testo di Wilamowitz-Moellendorff, Berlino, 1929).

⁸¹ G. Pascoli, *La poesia epica in Roma*, in G. Pascoli, *Prose*, vol. I *Pensieri di varia umanità*, cit., p. 780. Si tratta della risposta di Omero alla domanda esiodea «che credi tu che al mortale il meglio nell'animo sia?» («τί θνητοῖσιν ἄριστον οἶεαι ἐν φρεσὶν εἶναι»), tematica ricorrente nella letteratura classica.

convivio⁸², e che non può non riconoscersi in filigrana nei versi del *Solon*: «Il cratere è in mezzo: il vino sente di fiori. L'olibano brucia facendo sentire il suo odore sacro: l'altare è pieno di fiori e la mensa di pani biondi e miele e latte rappreso»⁸³. Se la prossimità tra gli esiti pascoliani e le fonti greche può assumersi senza particolari discussioni, è interessante evidenziare dove si verifichi la soluzione di continuità. Facciamo un passo indietro e torniamo per un istante ai versi d'apertura del IX canto dell'*Odissea*, precedenti a quelli poi trasmessi dall'*Agone*: dice, infatti, Ulisse «questa è cosa bellissima, ascoltare un cantore / com'è costui, che ai numi per la voce assomiglia» (vv. 3-4)⁸⁴. Il luogo omerico originario connotava precisamente il cantore, ma il Pascoli, oltre alla selezione dei versi cui rifarsi, compie una correzione e muta sostanzialmente la caratterizzazione, per cui dal cantore «che ha la voce simile a quella di un dio»⁸⁵ si giunge al «cantore / che nella voce ha l'eco dell'ignoto»: un passaggio affatto significativo, perché, come nota Frolidi, «in tal modo il Pascoli ha messo nell'immagine il proprio senso del mistero»⁸⁶. Questo riferimento all'«ignoto» non passa inosservato alla critica: Treves lo reputa, come evoluzione trasparente del senso dall'antico al moderno, una traduzione, alla luce del simbolismo tardo ottocentesco, del rapporto privilegiato che l'aedo antico intrattiene con gli dèi, e che in chiave simbolista perviene alla descrizione in quella formula⁸⁷, mentre il Nava lo spiega richiamando la prosa teorica del *Fanciullino*⁸⁸, cui aggiunge la precisazione che «qui “Ignoto” è sinonimo di “Mistero”, e comprende la sfera del sovrasensibile dentro e fuori di noi, l'“Inconoscibile” di Spencer»⁸⁹. Per una comprensione maggiore, vorremmo dire *diacronica*, può essere tuttavia di qualche

⁸² «Fatta poi filosofica, in Xenophane l'elegia, nel convivio, risuona grave e composta, rigetta i discorsi di battaglie, mitiche e civili, alle quali era avvezza, e parla di virtù e di saggezza» (*Storia della poesia lirica in Roma sino alla morte di Orazio*, in G. Pascoli, *Lyra Romana*, cit., p. XXII).

⁸³ Che il Pascoli fa seguire, nella pagina del saggio introduttivo, da un frammento di Teognide parimenti significativo: «Fra questi profumi, si leva l'elegia, dolce canto antico, che se non tramanda più all'immortalità un giovane guerriero, morto nelle prime file e bello anche da morto, dà a persona vivente e amata le ali con cui sul mare e sulla terra potrà volare facilmente. E presente essa persona sarà in tal modo ai banchetti e ai festini tutti, e i giovani negli amabili *comoi* la canteranno coi piccoli flauti chiarosonanti» (*ibidem*).

⁸⁴ Traduzione di R. Calzecchi-Onesti. Cui si può affiancare quella del Pindemonte: « - Bello è l'udir -, gli replicava Ulisse / - cantor, come Demodoco, di cui / pari a quella d'un Dio suona la voce »

⁸⁵ In questo caso nella trad. di M. G. Ciani (*Odissea*, Venezia, Marsilio, 1994).

⁸⁶ R. Frolidi, *I Poemi conviviali di Giovanni Pascoli*, cit., p. 66.

⁸⁷ La definizione dell'aedo omerico si spiega «perché gli Dei l'ispirano, vuoi perché l'aedo celebra gli Dei e li rende presenti alla coscienza degli ascoltatori. Appunto questa presenza e rivelazione del Divino equivale, per il Pascoli (come per la poetica e la poesia dei simbolisti alla Maeterlinck), alla voce o all'*eco dell'ignoto*» (G. Pascoli, *L'opera poetica*, scelta e annotata da Piero Treves, cit., p. 561 n.4).

⁸⁸ «È “il tintinnio segreto” del fanciullino, la “vocina del bimbo interiore” che il poeta ascolta “nella penombra dell'anima”» (G. Pascoli, *Poemi Conviviali*, a cura di G. Nava, cit., p. 11 n. 4).

⁸⁹ *Ibidem*.

utilità risalire *à rebours* dalle pagine originariamente edite come *Pensieri sull'arte poetica*⁹⁰ sino alla prosetta *Tutte le poesie hanno un legame tra loro*. Nel *Fanciullino* sono celebri – come notato, appunto, dal Nava – «il tintinnio segreto» che esso ci fa udire dentro, la sua «paura del buio, perché al buio vede o crede di vedere», complementare al suo diurno sognare «ricordando cose non vedute mai», popolando «l'ombra di fantasmi e il cielo di dei», nel segno di quella «meraviglia» con cui i primi uomini «meravigliavano [...] di tutto, ché era veramente allora nuovo tutto»⁹¹: questi sono aspetti che il Pascoli vuole caratteristici del poeta nel più ampio e profondo senso. Un giudizio più circoscritto al cantore lo si recupera, invece, nella prefazione che scrisse, alcuni anni prima del *Fanciullino* e dei *Pensieri sull'arte poetica*, alle *Traduzioni da Alfred de Musset* curate dall'amico Pilade Mascelli (Pisa, Libreria Galileo, 1887), dove, scrivendo che «il presente non c'è per il poeta. Da una parte egli sente l'eco degli anni che furono, dall'altra il brulichio di quelli ancor non nati: tutto il resto è silenzio», delinea la netta bipartizione tra una poesia che «racconta o indovina», quella degli «Aedi», e una che «conserva o crea», quella dei «Vati»⁹², senza, però, al fondo, risolvere l'interrogativo su quale debba essere l'oggetto di quel *raccontare*. Per accennare una risposta può essere utile recuperare uno dei primi testi noti in cui, seppure in via privata e con una forma non destinata alla pubblicazione, Pascoli rifletta sulla poesia. Questo si trova, ancora una volta, nel fascio delle *Carte Schinetti* (Archivio di Castelvecchio, XXI, 2) al foglio 92, e, dopo qualche attenzione da parte della critica sulla scorta dei giudizi schinettiani che lo accreditavano come

⁹⁰ Come noto, la versione più fortunata della «fulminea 'aesthetica in nuce' pascoliana» (definizione del Garboli) è quella che compare nel volume *Miei pensieri di varia umanità* (Messina, Vincenzo Muglia, 1903) con il titolo *Il fanciullino* e la ripartizione in nove paragrafi, versione poi accolta, con minime varianti, con stessa denominazione e suddivisione in venti paragrafi, nel volume zanichelliano G. Pascoli, *Pensieri e discorsi: 1895-1906*, (Bologna, 1907) [quest'ultima oggi si può leggere nel volume curato dal Vicinelli, G. Pascoli, *Prose*, vol. I *Pensieri di varia umanità*, cit., pp. 5-56, mentre quella del 1907 è inclusa nel II «Meridiano» garboliano, G. Pascoli, *Poesie e prose scelte*, cit., vol. II, pp. 924-989]. Il nucleo concettuale del trattatello, tuttavia, e come usuale nel laboratorio pascoliano, è uno scritto anteriore e più conciso, ma che non viene tradito in nulla dal saggio *maior*, che vede la luce qualche anno prima su «Il Marzocco» sotto il titolo di *Pensieri sull'arte poetica*: si tratta di quattro paragrafi che appaiono rispettivamente il 17 gennaio 1897 (paragrafo I); 7 marzo 1897 (paragrafo II); 21 marzo 1897 (paragrafo III); 11 aprile 1898 (paragrafo IV) [per le osservazioni in margine alla datazione ci rifacciamo ancora al Garboli, il quale giudica incomplete le «date di pubblicazione sul "Marzocco" indicate dal Pascoli in nota alla ristampa e alla rielaborazione degli articoli in *Pensieri e discorsi* (1907), riprodotte tali e quali dal Vicinelli in *Prose* I, p. 323», nonché «imprecise anche le date fornite dal Perugi-Sully [M. Perugi, *James Sully e la formazione dell'estetica pascoliana*, in «Studi di Filologia Italiana», XLII (1984), pp. 225-309] p. 227» (G. Pascoli, *Poesie e prose scelte*, a cura di C. Garboli, cit., I, p. 1181).

⁹¹ Citando dall'ultima versione, rispettivamente G. Pascoli, *Prose*, vol. I *Pensieri di varia umanità*, cit., p. 5, pp. 11-12, p. 16 (più ravvicinati i passaggi nei *Pensieri sull'arte poetica* dove si leggono nello stretto torno di due paragrafi, rispettivamente G. Pascoli, *Poesie e prose scelte*, cit., vol. I, p. 1186, p. 1188, p. 1191).

⁹² La *princeps* delle *Traduzioni da Alfred de Musset* del Mascelli uscì in 300 esemplari a Pisa (Pisa, Libreria Galileo, 1887), quindi venne riproposta in ristampa presso l'Anonima Libreria Italiana, (Firenze, 1926). Noi citiamo, tuttavia, dal volume che recentemente ha riunito alcuni scritti importanti del Pascoli: G. Pascoli, *Prose disperse*, a cura di Giovanni Capecechi, Lanciano, Casa Editrice Rocco Carabba, 2004, p. 101.

prefazione di un progettato volume di poesie dal titolo *Foglie gialle*⁹³, è stato prima descritto, poi commentato da Capovilla⁹⁴, quindi inserito da Garboli nel «meridiano» sotto il titolo *L'Enfant du siècle*⁹⁵. Muovendo dall'assunto incipitario che «tutte le poesie hanno un legame tra loro», il Pascoli qui eleva a cantore un «*enfant du siècle* che si è perduto nella notte dei secoli»⁹⁶, recuperando l'immagine dal romanzo eponimo di de Musset, *La confession d'un enfant du siècle*, in un ribaltamento, notato da Capovilla, della «funzione rappresentativa»⁹⁷. Di questo particolare cantore si dice che «sente voci strane e terribili e ad ora ad ora una melodia di lire eolie e di leuti», e che «le memorie del passato brulicano per dove passa e le ombre conversano con lui»⁹⁸, a suggerire l'insieme delle suggestioni operanti su di un poeta che, come sostiene Capovilla, «attinge una sensitività primigenia, ponendosi in sintonia con gli echi di un passato remotissimo e con quelli di una antichità meno lontana»⁹⁹ – chiari i riferimenti ad un'epoca classica e ad una medievale – (mentre appare, a nostro avviso, meno condivisibile la proposta del Garboli «che le “voci strane e terribili” siano proprio quelle del secolo, le voci, miste e confuse di antico e moderno, che assordano l'orecchio dell'*enfant du siècle*»¹⁰⁰). Precorrendo intuizioni che approderanno ad una più riposata espressione nei *Pensieri sull'arte poetica* e nel *Fanciullino*, la stessa realtà naturale appare già qui agire – nonché *reagire*, trasformandosi a contatto con il suo bagaglio culturale – sulla sensibilità dell'*enfant* ed ecco che «tutto gli si vivifica attorno: le nuvole sembrano guerrieri, gli alberi sembrano dèi», ed egli si ritrova sospeso «tra un sogno e una visione, tra il passato e l'avvenire: ma la visione è incerta e vaporosa»¹⁰¹. Mentre è inevitabile sentire in queste parole non il semplice appunto del poeta in margine ad un certo approccio o a qualche segmento lirico, fosse anche l'ipotetica raccolta di versi *Foglie gialle*¹⁰², ma una sorta di definizione, nei

⁹³ La prosa si ritrova, tra gli altri, in: C. Salinari, *Il fanciullino*, in Id., *Miti e coscienza del decadentismo italiano*, Milano, Feltrinelli, 1960, pp. 154-155; G. Ponte, *La poetica di «Foglie gialle» e la lirica giovanile del Pascoli*, in «La Rassegna della letteratura italiana», 1-2, gennaio-agosto 1971, pp. 71-92; G. Pascoli, *Saggi di critica e di estetica*, a cura di Pier Luigi Cerisola, Milano, Vita e Pensiero, 1980, pp. 43-44, fino al recenziere G. Pascoli, *Prose disperse*, a cura di Giovanni Capecchi, Lanciano, Casa Editrice Rocco Carabba, 2004, pp. 62-63, con il titolo *Foglie gialle*.

⁹⁴ Descritto in G. Capovilla, *La formazione letteraria del Pascoli a Bologna*, I: *Documenti e testi*, cit., pp. 52-53, e commentato in Id., *Documenti della poetica giovanile del Pascoli*, in *Testi ed esegesi pascoliana*, «atti» del convegno di studi pascoliani, (San Mauro Pascoli, 23-24 maggio 1987), cit., pp. 37-41.

⁹⁵ G. Pascoli, *Poesie e prose scelte*, a cura di C. Garboli, cit., I, pp. 310-314.

⁹⁶ *Foglie gialle*, in G. Pascoli, *Prose disperse*, a cura di G. Capecchi, cit., p. 62.

⁹⁷ G. Capovilla, *Documenti della poetica giovanile del Pascoli*, cit., p. 39.

⁹⁸ *Foglie gialle*, in G. Pascoli, *Prose disperse*, a cura di G. Capecchi, cit., p. 62.

⁹⁹ G. Capovilla, *Documenti della poetica giovanile del Pascoli*, cit., p. 39.

¹⁰⁰ G. Pascoli, *Poesie e prose scelte*, a cura di C. Garboli, cit., I, p. 314 n. 3.

¹⁰¹ *Foglie gialle*, in G. Pascoli, *Prose disperse*, a cura di G. Capecchi, cit., p. 62.

¹⁰² L'associazione tra la prosetta teorica e il progetto della raccolta è avallata dalla compresenza dei due nel medesimo foglio 92 del fascicolo delle cosiddette *carte Schinetti*: nel margine alto, infatti, si legge il titolo

toni più generali ed ideali, del concetto stesso di poesia¹⁰³, torniamo più in prossimità del testo per evidenziare l'indeterminatezza che, in ultima battuta – e con il ricorso alla congiunzione avversativa «ma» –, Pascoli sanziona come condizione imprescindibile dell'ispirazione al canto: in un progressivo annullamento delle coordinate, per usare le parole del Garboli, «il poeta si allontana dal luogo dove vive, si allontana dalla modernità e dal presente. È condotto a smarrirsi nel buio dei secoli passati e forse anche futuri; ma, al colmo dello smarrimento e dell'incoscienza, in mezzo al vapore angoscioso e crepuscolare delle visioni e dei sogni, soggiace a una rivelazione numinosa e simbolica. Misteriosi segnali lo guidano, e lo aiutano a ritrovare una nuova identità dentro il mito»¹⁰⁴. È di nuovo – o meglio: *era già* – il *mistero* la cifra discriminante del canto che ha il potere di comunicare ed evocare sensazioni negli uditori, ancorché questo non possa che comparire per via riflessa: soppressa ogni coordinata di riferimento e confuse tutte le percezioni, resta al fondo l'impossibilità di esprimerlo, quel *mistero*, dovendo rassegnarsi a cercare di far sì che se non altro la sua «eco» trovi spazio e voce; ed è ciò che avviene per l'«ignoto» del *Solon*, portato ad un grado ulteriore di sfumato attraverso il distanziamento in una percezione che necessariamente non è diretta, ma solo della sua «eco». Senza volere, infine, sovraccaricare di valori il termine, può tuttavia risultare di qualche utilità, concorrendo a fissare degli snodi anche cronologici cui legare suggestioni e idee entro il *mare magnum* della produzione pascoliana, un'ultima osservazione, più di natura lessicale. L'«ignoto», in effetti, si può dire che eserciti sul poeta una fascinazione antica, risalendo, come è intuibile, già ai suoi primi esperimenti poetici: una significativa testimonianza in tal senso, infatti, compare nella lirica *Fantasmagoria*, posta da Mariù nel novero delle *Poesie Varie* e recante data «Bologna, 6 maggio del 1876»¹⁰⁵. Sulla scorta della nota in calce al testo – «Programma di un giornale intitolato “Color del tempo”» –, Garboli ridimensiona la portata della lirica, liquidando «i martelliani di *Fantasmagoria*» come semplice «*harangue*, l'annuncio di un giornalotto»¹⁰⁶, ma il verso 7, a nostro avviso, non deve

«Foglie gialle», con sottotitolo «Poesie di G.P.» e i titoli alternativi «Voci del passato» e «Luci crepuscolari» (per maggiori dettagli, oltre alla descrizione del Capovilla, si veda G. Pascoli, *Poesie e prose scelte*, a cura di C. Garboli, cit., I, p. 310).

¹⁰³ Concetto ricco di implicazioni significative ma che, sebbene stimolante oggetto di approfondimento, dobbiamo per il momento tralasciare, non potendo accogliere *hic et nunc* una digressione tale.

¹⁰⁴ G. Pascoli, *Poesie e prose scelte*, a cura di C. Garboli, cit., I, p. 311.

¹⁰⁵ La lirica, in strofe di martelliani, prima dell'inclusione nelle *Poesie Varie* era già stata pubblicata «il 6 maggio 1876 nel giornale, ch'ebbe vita breve, “Color del tempo”, che era anche il titolo della lirica, mentre l'attuale era un sottotitolo» (*Poesie Varie*, in G. Pascoli, *Poesie*, a cura di M. Pazzaglia, Roma, Salerno, 2002, p. 789). Per un inquadramento della lirica e delle problematiche ad essa connesse, si veda E. Graziosi, *Pascoli edito e ignoto: «Colore del tempo»*, in «Rivista pascoliana», 5 (1993), pp. 93 sgg.

¹⁰⁶ G. Pascoli, *Poesie e prose scelte*, a cura di C. Garboli, cit., I, p. 104.

passare inosservato. L'asserto «E noi ferisce in fronte la brezza dell'ignoto» ha il duplice pregio, da un lato, di consentire un'agevole e sicura datazione, autorizzando la collocazione della prima comparsa di questo tema in una posizione notevolmente arretrata nella cronologia delle liriche, dall'altro di confermarci come il Pascoli ricercasse già *ab origine* quella caratterizzazione nel segno contemporaneo del rafforzamento – il poeta non si limita all'«ignoto», ma va oltre – e di una dissoluzione di marca espressionistica. Quella stessa ottenuta nel *Solon* con il ricorso all'«eco», e che qui è conseguita attraverso un termine in maniera analoga difficilmente circoscrivibile qual è «brezza», in una *variatio* giocata piuttosto sulla sfera sensoriale che ci consente di evidenziare il passaggio dal dominio di più percezioni evocato dal termine «brezza», a quello univocamente definito dalla «eco» che coinvolge solo il senso dell'udito, come, appunto, è pertinente nel contesto del convito.

Un punto fondamentale della prima lassa di *Solon*, generalmente sottaciuto o non rilevato adeguatamente dalla critica e dai commenti, se non proprio accompagnato da considerazioni francamente indifendibili¹⁰⁷, è la comparsa del pronome di 1^a persona al v. 5: «Oh! nulla, io dico, è bello più, che udire». Abbiamo già in precedenza notato le fonti soggiacenti a questa lode del contesto conviviale, ma non sarà inutile tornare per un attimo al v. 5 dell'inizio del canto IX dell'*Odissea*, per definire oltre ogni ragionevole dubbio il senso delle scelte pascoliane in questa sede; si legge: «οὐ γὰρ ἐγὼ γέ τί φημι τέλος χαριέστερον εἶναι» («e io ti dico che non esiste momento più amabile», trad. Calzecchi Onesti), dove il soggetto parlante è senz'altro Ulisse, che, prima di svelare la sua identità e iniziare il racconto del viaggio ad Alcinoò e alla sua corte, celebra la bellezza dell'«ascoltare un cantore». La presenza di un'espressione coincidente nei versi di *Solon* è manifesto che non possa giudicarsi casuale, e quindi maggiore attenzione deve essere posta sulla spiegazione dell'identità di quell'«io» in Pascoli. L'assenza, in primo luogo, di segni d'interpunzione che marchino le battute di un discorso diretto deve mettere sull'avviso che qui domini un registro differente da quello delle lasse successive, occupate da scambi di battute tra i personaggi e dal canto della «donna d'Eresso», di volta in volta contraddistinti univocamente anche dal punto di vista grafico, lasciando spazio alla formulazione di due sole ipotesi, fundamentalmente opposte: o che il soggetto che dice *io* sia Solone, o che non lo sia. A favore della prima depone l'*incipit*

¹⁰⁷ È il caso dell'osservazione formulata dal Frolidi: «nella prima parte del poema si può avvertire anche quello che è uno dei difetti più comuni del poeta: il tornare sopra la propria ispirazione sviluppando un concetto già ben espresso: così al verso 5 con un *Oh!* ed un *io dico* alquanto convenzionali si riprende il motivo dei versi precedenti: ma è uno dei pochissimi nèi di questo poemetto» (R. Frolidi, *I Poemi conviviali di Giovanni Pascoli*, cit., p. 66).

della lassa successiva, nel segno, in posizione rilevata, del nome proprio del saggio ateniese, subito seguito dal verbo «dire» («Solon, dicesti [...]» al v. 16), quasi che il Pascoli volesse fare chiarezza, dopo l'attesa creata nei primi versi del poema, sull'identità di colui che pronuncia i giudizi iniziali. La modalità di espressione di questi, inoltre, stante l'assenza delle virgolette, verrebbe ad essere in una forma monologante che, ponendosi in netto contrasto con l'atmosfera dinamica e dialogica dominante nel prosieguo del poema, isola in certo qual modo la lassa d'apertura e costringe il lettore a cambiare la direzione e la tipologia dello sguardo, come se, invece che spettatore di una scena, quest'ultimo si trovasse interprete di un pensiero, accedendo ad una dimensione di interiorità. Ma proprio questa connotazione di indefinitezza deporrebbe maggiormente a favore della seconda ipotesi, ossia che ad esprimersi in 1^a persona non sia né Solone, né alcuno dei presenti al convito di Phoco. L'interpunzione e il tono assoluto accentuano il valore della prima lassa consegnandole significazioni d'ampio respiro che parrebbero autorizzarne l'elevazione a premessa non solamente di *Solon*, ma dell'intera raccolta dei *Conviviali*. Per svelare l'identità celata dal pronome *io*, a questo punto, ci si dovrebbe indirizzare all'esterno del poema, ed è qui che quella tessera omerica conservata dal IX canto dell'*Odissea* acquista una valenza particolare, laddove, mentre sanziona la contiguità e la discendenza della poesia pascoliana dalla letteratura classica, specificatamente omerica, eleva questi primi quindici versi al di sopra della vicenda del saggio greco e della cantatrice eolica e al di là dei messaggi che in essa potranno leggersi, facendola premessa teorica in versi del senso della lirica conviviale. Per questo ci sentiamo di sostenere l'interpretazione formulata dal Garboli che individua nell'«io dico» un «narratore anonimo, che non s'identifica né con i personaggi né con l'autore. È un io-mosaico, costituito dai frammenti, originali o riprodotti per imitazione, di un mondo naufragato. Esso esprime la felicità del recupero, della rivisitazione, della riproduzione, del travestimento. Pascoli crea una voce narrante interna alla materia narrata e proietta l'autore al di là di una intercapedine di silenzio»¹⁰⁸.

Dalla seconda lassa entriamo nel vivo di *Solon*, varcata la soglia liminare della raccolta conviviale, e da subito, a cogliere in *medias res* il dinamismo dell'atmosfera del convito, ci troviamo al centro di un dialogo, racchiuso precisamente entro i 15 versi della strofa. Il nome proprio in apertura coinvolge direttamente il personaggio eponimo cui si

¹⁰⁸ G. Pascoli, *Poesie e prose scelte*, a cura di C. Garboli, cit., II, p. 1064.

rivolge l'ospite Phoco, e dà forma allo scambio di battute in cui si sostanzia quell'intreccio, cifra peculiare della raccolta, tra recupero filologico e creazione poetica. La fonte classica da cui, in prima istanza, prende le mosse l'ispirazione pascoliana nell'ordire la tessitura dell'intero poema è, come segnalato sin dagli scritti del Siciliani e dello Zilliacus¹⁰⁹, un luogo di Eliano trasmesso da Stobeo, che fa la sua comparsa già nel saggio *Storia della poesia lirica in Roma*: «Solone vecchio voleva imparare una delle odi di Sappho e morire»¹¹⁰; su queste indicazioni al limite dell'essenzialità il Pascoli costruisce una sceneggiatura articolata e per nulla pedante, in cui la prima *trouvaille* sta nel non fare intervenire dal principio il personaggio da cui trae titolo il poema, ma, dosando al massimo le sue battute, creare una *suspence* che si risolverà veramente solo nell'ultimo distico. Solone, personaggio politico centrale nell'Atene tra fine VI e inizio V secolo¹¹¹, il cui nome venne incluso e tramandato, tra gli altri da Platone¹¹², nel novero degli *οἱ ἑπτὰ σοφοί*, dei “sette sapienti”, fu autore di elegie, giambi ed altre composizioni, che, a temi di carattere prevalentemente politico, affiancano riflessioni etiche, sino a questioni esistenziali trattate in un'ottica disincantata e privata, per un uditorio che si suppone fosse, prevalentemente, quello simposiale. A dissipare le questioni sul senso e sulla ragionevolezza in questa sede della figura dell'ateniese ci sovviene il Treves che sottolinea come il Solone dei «dotti nostrali», quand'anche si fosse accresciuto il suo superstito patrimonio poetico, «non era, non aveva forse ragione di essere, un savio e un poeta [...]: anzi, era, è, un politico, un legislatore, l'iniziatore (o presunto fondatore) della democrazia ateniese; ond'è naturale, anche per la frequente *amousia* del “dotto vulgo” storico-filologico, che di Solone si parlasse in meri termini politici, o addirittura tecnico-giuridico-partitici: tutto ciò che, essenziale alla ricostruzione storico-storiografica dell'Ateniese, al Pascoli *non* interessava. Altro gl'interessava, il Solone poeta [...], o, più

¹⁰⁹ L. Siciliani, *I Poemi Conviviali di Giovanni Pascoli*, cit., p. 166, ed E. Zilliacus, *Pascoli e l'antico*, cit., pp. 10-11, sino al recente ed approfondito V. Citti, «Solon» e la ricezione dell'antico, cit., p. 64.

¹¹⁰ G. Pascoli, *Storia della poesia lirica in Roma sino alla morte di Orazio*, in *Lyra Romana*, cit., p. XXVI, dove il Pascoli in nota segnala «Stobaeus Serm., 29, 28». Senza entrare nel merito delle questioni legate all'intelligibilità del riferimento – e per le quali si veda V. Citti, «Solon» e la ricezione dell'antico, cit., p. 64 n. 4 – qui diamo menzione della versione estesa dell'aneddoto, trasmesso dal frammento 187 dell'ed. Hercher (*Claudii Aeliani opera*, e recognitione Hercheri, Lipsiae, II, 1866, p. 256), nella traduzione dello Zilliacus: «Solone ateniese, figlio d'Exekestide, udendo un suo nipote cantar durante un banchetto una canzone di Saffo, ne fu incantato e disse al giovane glie l'imparasse. Richiesto perché tanto bramava, rispose: Ch'io l'impari e poi muoia» (E. Zilliacus, *Pascoli e l'antico*, cit., p. 10).

¹¹¹ Apice del suo percorso politico fu l'elezione, nel 594 a. C., ad arconte con poteri straordinari di *διαλλακτήης* (“pacificatore”), in base ai quali attese ad una sostanziale riforma della costituzione ateniese in direzione democratica: tra i suoi risultati, come noto, si annoverano il riordinamento della cittadinanza in quattro classi su base censitaria e la definizione di diritti e doveri dei cittadini in ragione della ricchezza.

¹¹² Nel *Protagora* (343a), insieme a Talete di Mileto, Pittaco di Mitilene, Biante di Priene, Cleobulo di Lindo, Misone di Chene e Chilone spartano.

ancora, il Solone “poetico” e savio, sensibile, pertanto, alla rivelazione della poesia e soprattutto commosso alla rivelazione dell’immortalità della poesia: anzi, della poesia suprema saggezza e creazione umana, della poesia, dunque, come immortalità. Un Solone, pertanto, quasi allievo di Saffo, da un lato, e, d’altro lato, quasi precursore, o maestro, di Platone e del platonismo dualistico»¹¹³. Le sue parole – che compaiono nel poema prima di lui, riferite dal personaggio parlante – sono, fino al v. 21, la traduzione del frammento 23 che Pascoli leggeva nell’edizione Bergk¹¹⁴, «Felice colui che ha fanciulli cari e cavalli monunguli / e cani da caccia e un ospite straniero»¹¹⁵, con una minima variazione sull’originale «ὦ παῖδες τε φίλοι» che rende necessaria una precisazione. Numerosi critici, infatti, e non ultimo il Citti, spiegano la resa conviviale «chi ama» con una «singolare pruderie»¹¹⁶ o «in relazione alla ben nota insicurezza del Pascoli per la sfera del sesso»¹¹⁷, ma, a nostro avviso si tratta di considerazioni più ammiccanti al dato biografico che non attente a quello letterario. In primo luogo, già nel suo lavoro di tesi su Alceo il poeta dimostra di essere entrato in contatto con i frammenti dell’ateniese quando, trattando dei temi toccati dall’elegia, scrive, senza censure od ipoteche pruriginose di sorta, che «con Solone Ateniese, oltre al desiderio dell’amato fanciullo, [l’elegia] eccitava i cittadini alla conquista di Salamina contro i Megaresi»¹¹⁸. Inoltre è manifesto come, nell’economia del poema, sarebbe stato fuori luogo mantenere un’adesione al dettato originario immotivata sia in rapporto ai canti della donna d’Eresso, che al messaggio del poema *tout court*. Insomma, bandendo psicologismi deteriori, ciò che può essere evidenziato in questo luogo è, piuttosto, l’arte poetica pascoliana all’opera, mentre dà forma al suo prodotto: si riconoscono gli elementi grezzi da cui parte e si può distinguere l’azione di rifinitura, qui ancora non particolarmente elaborata, che porta al risultato definitivo.

Le parole di Solone, si è detto, sono riferite dall’altro personaggio che sappiamo presente sulla scena del convito, Phoco, ed è interessante interrogarsi sulla ragione di questa soluzione. In effetti così facendo Pascoli può connotare con efficacia rinnovata la figura del saggio legislatore ottenendo un duplice risultato: mentre lo eleva a sorta di nucleo accentratore in virtù del valore che già solo il suo nome basta ad evocare, richiamandone fama

¹¹³ P. Treves, *Saffo e Socrate nella poesia pascoliana*, cit., pp. 21-22.

¹¹⁴ T. Bergk, *Poetae lyrii graeci*, cit., p. 49.

¹¹⁵ Solone, *Frammenti dell’opera poetica*, introduzione e commento di Maria Noussia, traduzione di Marco Fantuzzi, Milano, Rizzoli, 2001.

¹¹⁶ G. Pascoli, *L’opera poetica*, scelta e annotata da Piero Treves, cit., p. 562.

¹¹⁷ V. Citti, «Solon» e la ricezione dell’antico, cit., p. 66.

¹¹⁸ Alceo. *Tesi per la laurea*, in G. Pascoli, *Prose disperse*, a cura di G. Capecchi, cit., p. 85.

e qualità, e che la sua posizione appartata ribadisce, suggerendone il decoro e il contegno austero, nello stesso tempo sottolinea un'evoluzione, non solo cronologica, intercorsa tra il passato del «dicesti un giorno tu» (v. 16), in cui erano valide e legittime le asserzioni del sapiente, e il presente dell'«ora» (v. 19) in cui la situazione è cambiata. I versi da 19 a 21, infatti, si strutturano sulla coordinazione delle congiunzioni negative che, con la loro disposizione chiastica, contraddicono puntualmente gli snodi del pensiero soloniano¹¹⁹, racchiudendo, tuttavia, significativamente l'intera dialettica passato-presente entro i due estremi – resi coincidenti dalla circolarità del chiasmo ad accentuarne, *e duobus unum*, con un effetto di eco, l'importanza – dell'esperienza amorosa. Ma non solo: la confutazione delle posizioni di un tempo, qui declinata, si fonda sulla connotazione tutta pascoliana, ma affatto rilevante nella prospettiva della raccolta (saranno, come noto, numerosi i protagonisti di età avanzata che si incontreranno nei *Poemi*, da Lachon e Panthide, eponimi *Vecchi di Ceo*, al «vecchio Ascreo» del *poeta degli Iloti*, sino al più rappresentativo caso di Ulisse ormai, nell'*Ultimo viaggio*, anch'egli «vecchio eroe»), di Solone nel segno della senilità¹²⁰: è il suo essere «vecchio» che avalla con maggior ragione il suo essere «savio», ed è questa sua condizione attuale che viene fissata nel distico 22-23: «te la coppa ora giova: ora tu lodi / più vecchio il vino e più novello il canto». Il passaggio è importante perché, collocando il savio ateniese sul traguardo estremo di esperienza e vita, rese inattuali tutte le fonti di gioia precedenti, rileva come unico piacere concessogli proprio quello simposiale, che si compendia nelle usuali coordinate di «vino» e «canto» in due versi rarefatti ma attentamente strutturati su chiasmo e parallelismo, dietro i quali, ancora una volta, si può individuare un'eco classica (se non due)¹²¹. Così determinato e circoscritto il *côté* umano e letterario di

¹¹⁹ Schematizzando in sequenza i punti del giudizio di Solone e della, per dir così, confutazione di esso nelle parole di Phoco, emerge il chiasmo sotteso ai vv 17-21: «Beato [1] chi ama, [2] chi cavalli ha solidunghi, / [3] cani da preda, [4] un ospite lontano. / Ora te [4] né lontano ospite *giova* / [3] né, già vecchio, i bei cani [2] né cavalli / di solid'unghia, [1] né l'amore, o savio»

¹²⁰ Qualche osservazione interessante in tal senso si legge in Citti, che, suggerendo la possibile influenza di un secondo frammento soloniano (il 18 Bergk: «invecchio apprendendo [γῆράσκω ... διδασκόμενος] sempre molte cose»), nota: «Eliano/Stobeeo non dice nulla sull'età del poeta al tempo dell'episodio che riferisce, pur se la specie di preparazione alla morte che vi si prospetta può adattarsi più ad un anziano che propriamente ad un giovane; inoltre alcune tra le più importanti tra le fonti antiche che ricordano la figura di Solone, come Erodoto e l'Aristotele della *Costituzione di Atene*, ce lo rappresentano anziano» (V. Citti, «*Solone*» e *la ricezione dell'antico*, cit., p. 65 n. 6).

¹²¹ Ampiamente segnalato, nei commenti, il luogo omerico, accomunato dall'ambientazione conviviale: *Odissea*, I, 351-352, «perché quel canto più lodano gli uomini, / che agli uditori suona intorno più nuovo» (trad. R. Calzecchi-Onesti), e del quale si possiede anche una traduzione a opera del Pascoli: «ché delle tante canzoni più lodano gli uomini quella / che, sia qualunque, a chi ode, risuona a l'orecchio più nuova» (nel brano intitolato *La canzone del ritorno in Traduzioni e riduzioni di Giovanni Pascoli*, cit., p. 52). Sulla struttura dei versi, inoltre, potrebbe a nostro avviso – ma come anche Debenedetti, solo tra i critici, ebbe a osservare – aver agito anche l'influsso di una fonte latina citata dal poeta nella *Storia della poesia lirica in Roma etc.* trattando di «un canto

Solone e la sua collocazione, si intravedono le significazioni metaletterarie qui presenti, da non trascurare stante l'importanza di tale componente nell'impianto *conviviale*; in questa prospettiva, più che di nucleo accentratore, si deve parlare, per il vecchio legislatore, di uno dei due fuochi dell'ellisse che sta per essere completata dall'arrivo della «donna d'Eresso» con le sue «canzoni oltremarine», e nella quale egli si trova ad essere il rappresentante di quella «poesia antica di tono epico e sapienziale», per utilizzare le parole di Nava¹²², che, in una lettura metapoetica di *Solon*, appare destinata a segnare il passo di fronte alla nuova «poesia lirico-amorosa». E veniamo all'entrata in scena dell'altra figura di spicco, anche lei anticipata dalle parole di Phoco che ne annuncia l'arrivo, o meglio, con una prosopopea in *hysteron proteron*, che annunciano prima l'arrivo di «due canzoni oltremarine» (v. 26), poi di colei che «le reca»: «la donna d'Eresso» (v. 27). Sull'identificazione con Saffo di questa figura già ci siamo soffermati in precedenza, e qui ci limitiamo a ribadire ch'è meno artata l'interpretazione di costei come di una semplice cantatrice giunta a recitare due liriche saffiche, rispetto ad altre, per quanto affascinanti, spiegazioni. Il suo arrivo sulla scena del poema è per gradi e nel segno di una definizione progressiva, che, in senso più ampio – e prestandosi a considerazioni sulle evidenti implicazioni metapoetiche –, se si guardi anche all'attribuzione di significato e all'errore in cui incorre Solone, giunge a soluzione solo nella conclusione del testo. Dalla presentazione indiretta di Phoco, che dichiara l'approdo al porto d'Atene di «due canzoni» genericamente «oltremarine» (vv. 25-26), si passa allo svelamento della loro provenienza eolica, con l'introduzione della loro latrice, appunto la «donna d'Eresso» (v. 27); quindi, preparatorio al suo ingresso fisico nello spazio del simposio è l'invito «apri la porta» (v. 28), pronunciato dal vecchio saggio solo a questo punto parlante in discorso diretto. Non sarà inutile notare che in questa seconda lassa siamo ancora nella sfera di pertinenza della poesia arcaica di cui Solone è rappresentante e nulla è giunto davvero a incrinarla o metterla in dubbio: non sussistono specificazioni di sorta sui temi che verranno cantati dalla nuova venuta, e la stessa esortazione del vecchio a Phoco è in una forma, si direbbe, cifrata. «Apri [...] alla rondine», rappresenta, sì, l'accento – sempre segnalato dalla critica – a quel canto popolare greco, il *χελιδονισμός*, dedicato a celebrare l'arrivo delle rondini e della primavera (nel poemetto latino *Chelidonismos*, vv. 101-102, si legge

che si diceva nelle feste *Meditrinalia* assaggiando il vin nuovo col vin vecchio; si diceva *ominis gratia*: «Vecchio nuovo il vino io bevo, curo un vecchio nuovo male» (G. Pascoli, *Storia della poesia lirica in Roma etc.*, in Id., *Lyra Romana*, cit., p. XXXI), dove, seppur non dichiarata, la provenienza è da Varr. Lat. 6, 21: «*Novus-vetus vinum libo; novo-veteri vino morbo medeor*».

¹²² G. Pascoli, *Poemi Conviviali*, a cura di G. Nava, cit., p. 12.

precisamente: «iam fores hirundini / reclude»¹²³, ma rappresenta anche, nel senso del rinnovamento vitale e del rigoglio che si accompagnano al ritorno degli stormi, l'attesa di quell'ultima e sola fonte di gioia per il saggio, ossia il «canto novello» (ultima fonte di gioia, in realtà, assieme al vino, e infatti, non a caso, nei due versi successivi alla battuta di Solone, si descrive l'apertura del vaso affumicato – quel «fumeo doglio» (v. 30) di cui Debenedetti ha messo in luce le suggestioni cupe evocate da «un vocalismo come abbrunato, un suono molto oscuro»¹²⁴ – e l'assaggio del vino conservato, in coincidenza con la festa, associata al culto di Dioniso, delle Antesterie).

Nell'assolutezza di quell'aoristico «entrò» (v. 31), infine, si conclude il processo di avvicinamento della cantatrice, e questa compare fisicamente – per quanto in una fisicità assolutamente labile e inconsistente, prevalendo una sua connotazione come funzione piuttosto che come personaggio – in quella che è stata ben definita dal Treves la lassa di transizione «dall'atmosfera 'ateniese', e dalla rievocazione o ricostruzione della società e poesia soloniana, all'atmosfera 'eolia', alla rievocazione o ricostruzione della società e poesia 'saffiche'»¹²⁵. Dopo il richiamo con ordine inverso delle coordinate definite nei versi precedenti – la «primavera» (v. 31), da collegare alle Antesterie e al ritorno degli stormi di rondini, e «l'alito salso dell'Egeo» da rapportare alla natura *oltremarina* delle canzoni –, il debito nei confronti del tempo e dello spazio precedenti, nonché del loro rappresentante, è estinto, e il quadro è ora interamente dominato dalla donna, dal suo essere «cantatrice» e, soprattutto, dal suo sapere «due canti». Dopo l'«entrata scenica impetuosa, da grandissima attrice», come annota Debenedetti¹²⁶, e con caratteri epifanici secondo il Nava, «tanto i suoni quanto le figure tornano ad abbuiarsi, a caricarsi del presagio di un messaggio certamente

¹²³ Il luogo classico soggiacente è «la canzone che ogni anno a Rodi veniva cantata di porta in porta per raccogliere doni in nome delle rondini che portano la primavera» (N. Calzolaio, *La questua della rondine*, in G. Pascoli, *Tutte le poesie*, a cura di Arnaldo Colasanti, Traduzione e note delle *Poesie latine* di Nora Calzolaio, Roma, Newton Compton, 2010³, pp. 1038-1039), trasmessa dal grammatico Ateneo di Naucrati (la versione che il poeta poté leggere è verosimilmente quella curata dal Kaibel: Athenaei Naucraticae, *Deipnosophistarum libri XV*, recensuit Georg Kaibel, Teubner, Leipzig, 1887, II, p. 288), e che in Pascoli si ritrova tradotto in latino (ai vv. 85-102) nel poemetto pascoliano *Chelidonismos*, presentato al concorso di Amsterdam nel 1897. Una parte di esso compare tradotta nel XIII canto dell'*Ultimo viaggio, La partenza*, (vv. 47-58). Si veda anche il recente M. Martelli, *La canzone della rondine di Giovanni Pascoli*, in «Rivista Pascoliana», 18 (2006), pp. 91-110, che, pur soffermandosi sul conviviale odissiaco, omette questo luogo del *Solon*.

¹²⁴ «Letteralmente vorrà dire solo la piccola botte, affumicata, perché tenuta appesa presso il focolare. Ma il Pascoli è poeta: le parole oltre che per il loro significato materiale, hanno anche il senso del loro suono, nascono nello spirito della musica al potere evocativo delle loro sillabe e ombre, e delle ombre nascoste nelle loro sillabe. "Fumeo doglio" smuove associazioni sonore molto gravi, cupe, fatali» (G. Debenedetti, *Pascoli. La rivoluzione inconsapevole*, cit., p. 226).

¹²⁵ G. Pascoli, *L'opera poetica*, scelta e annotata da P. Treves, cit., p. 564 n. 31.

¹²⁶ In un suo appunto marginale conservato negli autografi delle lezioni (G. Debenedetti, *Pascoli. La rivoluzione inconsapevole*, cit., p. 329 n. 66).

fatale, forse tremendo»¹²⁷; c'è un intervallo, racchiuso tra le due occorrenze dell'aoristico «entrò» (ai vv. 31 e 35) in cui l'azione della poetessa è sospesa ed interviene il narratore a dichiarare i temi dei due suoi canti: l'uno, d'amore, l'altro di morte. Su questa duplicità non è il caso di intervenire oltre: abbiamo già approfondito le considerazioni del Pascoli del *commentario primo* alla *Lyra* sulla contiguità, agli albori della letteratura, tra «pensiero della morte» e «simposio amoroso» e sul naturale trascorrere dei temi predominanti nell'elegia arcaica dalla pervasività univoca di un continuo ricordo di morte all'amore che «possiamo supporre che sempre ci sia stato; l'amore è fratello della morte»¹²⁸; mentre trasparenti appaiono anche i debiti nei confronti della lirica leopardiana, in particolare pensando ad *Amore e morte*, a partire dall'asserto testé citato¹²⁹, ma più in generale considerando che «*partu gemino*, invero, nascono in Pascoli la lettura di Saffo e la lettura dell'*Ultimo canto*. E, appena ultimato e stampato il *Solon*, riprende, o più veramente incomincia, la stagione leopardiana del Pascoli, donde la conferenza fiorentina della primavera '96 e il discorso romano del '98 su *La ginestra*. E qui Pascoli oltre il binomio-monomio amore-dolore, o, ch'è il medesimo, amore-morte, avverte in Leopardi soprattutto un'assenza infantile di dolore, l'incapacità conseguente di trasformare il dolore in amore, da un elemento, a così dir, negativo e distruttivo in un elemento positivo e creativo»¹³⁰. Ancora, dopo l'anafora del secondo «entrò» (v. 35), conta segnalare la ritualità tutta epica dell'approntamento all'esecuzione, già ricondotta dallo stesso Pascoli nel saggio proemiale ad *Epos* a modelli odissiaci¹³¹, e qui echeggiante, come notato spesso, un passo del XVIII dell'*Iliade*¹³², snodantesi in un'atmosfera rarefatta e cogitabonda di attesa, in cui risalta la preziosità dei particolari dello strumento – quella *πηκτίς* che già inequivocabilmente il poeta associava a

¹²⁷ Ivi, p. 226.

¹²⁸ Cfr. *supra*.

¹²⁹ Celebre l'*incipit* della lirica: «Fratelli, a un tempo stesso, Amore e Morte / Ingenerò la sorte».

¹³⁰ P. Treves, *Saffo e Socrate nella poesia pascoliana*, cit., p. 26.

¹³¹ Nella prime pagine de *La poesia epica in Roma*, delineando l'importanza della figura del cantore, nelle sue caratteristiche e nei suoi tratti, e insieme vagliando i momenti della classicità in cui questi faceva la sua comparsa, Pascoli parafrasa l'arrivo del cantore Demodoco tra i Feaci accompagnato dall'araldo Pontònoo, dal VIII dell'*Odissea* (vv. 61-70): «il *ceryx*, se egli era cieco, lo conduceva in mezzo dei convitati, lo appoggiava ad una colonna, lo faceva sedere sullo sgabello e gli appendeva a un chiodo sopra la testa la *phorminx* squillante, mostrandogli come prenderla con la mano, quando fosse venuta l'ora: intanto gli collocava avanti la bella mensa e un canestro, una coppa di vino, che ne bevesse quando volesse il suo cuore» (*La poesia epica in Roma*, in G. Pascoli, *Prose*, vol. I *Pensieri di varia umanità*, cit., p. 777).

¹³² Precisamente i vv. 389-390, dove Charis, moglie di Efesto, accolta la dea Teti, «la fece sedere sul trono a borchie d'argento, / bello adorno: e v'era, sotto, lo sgabello pei piedi» (Trad. R. Calzecchi-Onesti).

Saffo¹³³ – espressi con desueti vocaboli tecnici greci, quali la «risonante pectide» e i «còllabi» (vv. 38-39).

La prima lirica nella lirica si distingue già graficamente dal tessuto del poema strutturandosi in strofe saffiche, le quali, rispetto alla tradizione e al Carducci barbaro, presentano l'aggiunta della rima mentre, dal punto di vista prosodico, non possono semplicemente dirsi conteste di endecasillabi, soprattutto quando si ricordi «il fortissimo sentimento che il Pascoli aveva della metrica, e come per lui essa facesse parte integrante della poetica, ed egli la ritenesse fondamentale anche per capire e interpretare la poesia»¹³⁴. Un suggerimento per illuminare questa seconda peculiarità, cui non s'è prestata abbastanza attenzione sino ad oggi, tranne nel caso, usuale eccezione, del Debenedetti, compare già nella seconda edizione del saggio introduttivo a *Lyra* (1899²), *La poesia lirica in Roma*, dove Pascoli, inserendo due nuove traduzioni delle «odi superstite» di Saffo¹³⁵, le fa precedere dall'invito: «leggiamole in quella loro molle cadenza trocaica, alla quale la nostra lingua non dovrebbe, per sua natura, essere così nemica»¹³⁶. Per cogliere il senso tutt'altro che retorico o superficiale del riferimento alla «molle cadenza trocaica», si deve andare al saggio *Regole di metrica neoclassica*, apparso qualche anno più tardi, nel 1900, presso l'editore Sandron¹³⁷, ma progettato contestualmente al trattatello in forma epistolare, dal titolo *A Giuseppe Chiarini della metrica neoclassica*, cui il Pascoli dovette dedicarsi tra 1896 e '99: scorrendo la catalogazione in cui il poeta organizza il breve saggio, troviamo, nella sezione *Versi*, col numero d'ordine 76, rubricata sotto la tipologia strofica, la descrizione «Pentapodie: Saffico o endecasillabo saffico. Due dipodie trocaiche con in mezzo un dattilo»¹³⁸. Se ora torniamo ai

¹³³ «I poeti epici continuarono a scrivere dottamente genealogie e mitologie, ma quelle erano gli ultimi languidi echi del tetracordo nei luoghi dove già squillavano i flauti dell'elegia e tinniva la pectide di Sappho» (*La poesia epica in Roma*, in G. Pascoli, *Prose*, vol. I *Pensieri di varia umanità*, cit., p. 787).

¹³⁴ G. Debenedetti, *Pascoli. La rivoluzione inconsapevole*, cit., p. 231.

¹³⁵ Rispettivamente i frammenti 1 e 2 dell'edizione Bergk, corrispondenti ad 1 e 31 di quella Voigt (cfr. *supra*).

¹³⁶ G. Pascoli, *La poesia lirica in Roma*, in Id., *Lyra*, cit., p. XXV.

¹³⁷ Per un'illustrazione approfondita delle origini e delle confuse vicende editoriali di cui il testo fu oggetto, cfr. *infra*. Il testo si legge comunque in G. Pascoli, *Prose*, vol. I *Pensieri di varia umanità*, cit., pp. 987-1010 (preceduto dal saggio in forma epistolare *A Giuseppe Chiarini della metrica neoclassica*, pp. 904-976) e nel «meridiano» G. Pascoli, *Poesie e prose scelte*, a cura di C. Garboli, cit., II, pp. 271-290 (anche in questo caso corredato della lettera al Chiarini, pp. 200-270).

¹³⁸ «[...] Le cesure principali sono: a) dopo la terza arsi, b) dopo la seconda e la quarta arsi, c) dopo il terzo trocheo. Esempi: a) *Tutto il brànco è là | ne' la piàna e rùzza*. b) *Ch'è compàgn' | a Vènere a l'ar' | antica*. c) *Ògni sèlva spàrge | per tè le fòglie*» (G. Pascoli, *Prose*, vol. I *Pensieri di varia umanità*, cit., p. 1005; ma anche: G. Pascoli, *Poesie e prose scelte*, a cura di C. Garboli, cit., II, p. 287). Non è forse inutile ricordare come già in *Lyra* comparisse un'appendice di *Metrica della lirica romana* che analizzava dettagliatamente i differenti tipi di versi, evidenziando, tra gli altri, il «Versus Sapphicus hendecasyllabus» di Catullo e, in Orazio, il «Sapphicus hendecasyllabus», il «Sapphicus maior» e l'«Alcaicus hendecasyllabus», provvedendo anche, nell'elencazione dei *Metra*, ad una curiosa caratterizzazione delle tematiche, per cui al «Metrum Sapphicum» si confanno

versi di questo primo canto interno al *Solon*, facendo attenzione alla scansione, si potrà riscontrare la precisa osservanza della norma (solo a titolo d'esempio: «Splende al | plenillunio | l'orto; il | melo») in una resa il più possibile fedele al modello classico¹³⁹. Come avverrà altrove nei *Conviviali* – un caso analogo compare negli inni de *I vecchi di Ceo* – anche con i canti della donna d'Eresso ci troviamo di fronte a creazioni pascoliane che riproducono su scala ridotta quello che avviene macroscopicamente nella raccolta, esibendo la cifra peculiare di una contaminazione tra materiali classici, selezionati e tradotti dal Pascoli, e il frutto, più o meno esclusivo, più o meno debitore a suggestioni d'altri autori, della sua arte poetica: qui, nella fattispecie, è acquisizione ormai consolidata e recepita nei commenti – e proprio in virtù di essa Del Grande definirà *Solon* «il solo esempio pascoliano di creazione musiva»¹⁴⁰ – l'intersezione di tessere prescelte entro la produzione erotica di Saffo, a partire dai frammenti 53 e 4 Bergk¹⁴¹, con tessere provenienti dai canti leopardiani, sui quali agisce l'afflato pascoliano¹⁴². Nava illustra questo procedimento come un «montaggio di stilemi, più che di frammenti, di Saffo, vere e proprie schegge di situazioni poetiche, “meteore” o “particolari”, nei quali “è, per così dire, come in una cellula speciale, l'effluvio poetico delle cose”»¹⁴³, con un giudizio in cui può riconoscersi l'eco del pensiero del Debenedetti, per cui «sarebbe grossolano e sbagliato, dire che si tratti di imitazioni o di citazioni, sono piuttosto i germi vivi o, diciamo, i pollini fecondatori della sua ispirazione»¹⁴⁴, in un incastro che «non

«Contemplazione, pace, amore tranquillo serenità e libertà dell'anima» (*Metrica della lirica romana*, in G. Pascoli, *Lyra*, cit., pp. XC-CXII, a p. CVIII).

¹³⁹ Torneremo più oltre sull'importanza che per il poeta aveva l'aderenza ai modelli classici anche – ma forse sarebbe più appropriato *soprattutto* – sotto l'aspetto prosodico.

¹⁴⁰ C. Del Grande, *Pascoli e i poeti greci*, in *Pascoli. Discorsi nel centenario della nascita*, Bologna, Zanichelli, 1958, p. 296

¹⁴¹ Domina una certa qual confusione nella numerazione dei frammenti saffici, certo accentuata da errori congiuntivi, per dir così, nella trasmissione dei dati all'interno della vasta saggistica pascoliana in margine a questi luoghi: le nuove tecnologie ci vengono incontro e oggi i *Poetae lyrici graeci* del Bergk sono utilmente consultabili on-line permettendoci un diretto riscontro (per i frammenti qui menzionati di Saffo, si veda il III volume della quarta edizione (1882) alle p. 107 (fr. 53) e p. 91 (fr. 4), anche all'url <http://www.archive.org/stream/poetaelyricigrae03berguoft#page/n5/mode/2up>). Di questi abbiamo la traduzione del Pascoli nel suo benemerito saggio proemiale a *Lyra Romana*: «“piena appariva la luna ed esse stettero immobili presso l'altare”» alla base, per la prima parte, di quel plenilunio, che, come circostanza senz'altro ricca di valenze, tornerà anche in *Anticlo* a suggellare un altro canto dominato da tematiche amorose; e «“intorno il vento fresco sussurra tra i rami del melo, e allo stormir delle foglie fluisce il sonno profondo”» (G. Pascoli, *La poesia lirica in Roma*, in Id., *Lyra*, cit., p. XXV).

¹⁴² Per un'indagine approfondita dei luoghi classici e dei modelli soggiacenti, si veda, comunque, il ricco contributo di Citti: V. Citti, «*Solon*» e la ricezione dell'antico, cit., pp. 63-80, incluso in Id., *La ricezione dell'antico nei «Poemi conviviali»*, in *I «Poemi conviviali» di Giovanni Pascoli*, Atti del Convegno di Studi di San Mauro Pascoli e Barga (26-29 settembre 1996), cit., pp. 99-131.

¹⁴³ Utilizzando, non a caso, le parole del poeta dal suo saggio leopardiano *Il Sabato* (G. Pascoli, *Poemi Conviviali*, a cura di G. Nava, cit., p. 15).

¹⁴⁴ G. Debenedetti, *Pascoli. La rivoluzione inconsapevole*, cit., p. 242.

ha nulla di passivo; non è mosaico, né centone»¹⁴⁵. La riflessione che articola il critico sul meccanismo del processo creativo qui operante è, al solito, acuta ed approfondita – dissentiamo soltanto sull'identificazione della «donna d'Eresso» con Saffo –: muovendo dall'ipotesi che «basta un nonnulla a portare in luce un fantasma che si aggirava allo stato buio e potenziale nell'anima di un poeta»¹⁴⁶, si addentra nel poema *conviviale* osservando che «l'incontro con alcune parole di Saffo, in principio e poi qua e là nelle due canzoni del *Solon*, produce meravigliosi sincronismi tra la Saffo inventata dal Pascoli, tra quella Saffo che crea un canto nuovo per esprimere l'ispirazione pascoliana e la Saffo autentica; quasi un controllo miracoloso della poesia, un collaudo che l'ispirazione è verità se può, naturalmente, nel suo corso e nel suo sviluppo ricreare, come nate da lei, le parole medesime di Saffo»¹⁴⁷. Il quadro illustrato nei primi versi ci trasporta immediatamente in uno spazio completamente *altro* da quello, *conviviale* e, in certo qual modo, connotabile storicamente, delle lasse precedenti, uno spazio, com'è tratto tipico di talune poesie pascoliane, suggestivo in quella marca di indefinitezza che deriva dal suo essere «insieme grande e piccolo, ampio (i monti) e circoscritto (l'orto)»¹⁴⁸, con una caratterizzazione che, si potrà notare, pur partendo da coordinate di provenienza eterogenea – da Saffo la «luna» e il «melo», da *La sera del dì di festa* leopardiano l'«orto» e da *Il passero solitario* i «monti»¹⁴⁹ – risulta peculiarmente pascoliana. L'atmosfera di quiete sospesa che suggeriscono questi versi deriva anche dalla sollecitazione di più sensi, essendo coinvolti la vista, l'udito e il tatto, come in un'estesa sinestesia, sfumata e avvalorata dal ricorso all'ipallage e a quei costrutti analogici nella cui utilizzazione il Pascoli era maestro: così non è direttamente la luna piena a splendere, ma, al limite della metonimia, l'orto colpito dalla sua luce; il melo, i cui rami e le cui foglie, in Saffo, erano mosse dal vento, ora «trema appena d'un tremolio d'argento...» (v. 42), con una figura etimologica che rarefa il movimento ed eleva a potenza di se stessa l'azione espressa dal verbo – tra le altre cose, proprio quel verbo «tremare» da Flora eletto parola tematica del poeta, nella sua «immagine così figurativa come fonica, che ben risponde alla natura del Pascoli e alla vibrazione della sua parola»¹⁵⁰ –, mentre, superando la relazione grammaticale

¹⁴⁵ Ivi, p. 243.

¹⁴⁶ Ivi, p. 242.

¹⁴⁷ *Ibidem*.

¹⁴⁸ G. Pascoli, *Poesie e prose scelte*, a cura di C. Garboli, cit., II, p. 1055.

¹⁴⁹ Da *La sera del dì di festa*: «e queta sovra i tetti e in mezzo agli orti / posa la luna» (vv. 2-3); da *Il passero solitario*: «[...] il Sol che tra lontani monti, / dopo il giorno sereno, / cadendo si dilegua» (vv. 41-43).

¹⁵⁰ F. Flora, *La poesia di Giovanni Pascoli*, Bologna, Zanichelli, 1959, p. 160. All'analisi di questa parola tematica nelle sue declinazioni sia italiane che latine dedica illuminanti pagine anche Alfonso Traina: A. Traina, *Il latino del Pascoli. Saggio sul bilinguismo poetico*, nuova edizione aggiornata e accresciuta, Firenze, Le

principale con il soggetto, il senso del «trema» viene dilatato indefinitamente, oltre che dagli inequivocabili punti di sospensione, anche in una specificazione modale rappresentata dall'oggetto interno «tremolio», con insopprimibile effetto d'eco, e dal cromatismo «d'argento», che, oltre al dato visibile rinviante alla luce del plenilunio e alle foglie del melo, biancastre nella faccia inferiore¹⁵¹, riesce a caricarsi di valenze sonore. A percezioni uditive, infine, si allaccia il sibilare del vento oltre la distanza aperta dai tre puntini del v. 42 e raggiunti i «lontani monti», la cui distanza è tale da far sì che, alla vista, il loro contorno sfumi e si confonda col cielo. È una strofa quasi *myricea*, con una tessitura minuta, attenta a creare un quadretto precisissimo, ma, al tempo stesso, di assoluta imprecisione, che tocchi tutti i sensi facendo sì che si trasfondano l'uno nell'altro; contesta di tessere classiche e moderne ma, al fondo, integralmente pascoliana; e nella quale, guardando il quinario che fa le veci dell'adonio, si può scorgere l'inizio dell'incrinatura di quella quiete apparentemente assoluta che l'aveva sin qui pervasa, occultato nella consonante /s/ con cui la strofa s'era aperta, nel segno di una placida immobilità («splende»), e con cui ora si chiude, nel segno ambiguamente sinistro e incalzante, seppur attenuato dalla distanza, del vento che «sibila». La strofa successiva principia nel segno di una frattura con l'atmosfera precedente, evidente già dagli incipit – ad uno «splende» (v. 41) risponde ora un «mugghia» (v. 45) – e con un verbo che, tuttavia, continua la connotazione del vento iniziata sul finire della prima strofa, ponendosi al grado intermedio di un *climax* iniziato dal «sibila» (v. 44), sviluppato nel «mugghia», sino all'estremo dello «strepita» (escludiamo il «gettasi» (v. 46) solo per ridotta connotazione sonora). Agisce da ipotesto in questa sede un frammento di Saffo, il 42 Bergk, accolto e tradotto dal poeta nella sua *Storia della poesia lirica in Roma* – «Amore mi scosse il cuore, vento che nel monte si gettò sulle quercie» (facendo attenzione alla resa «scosse» per l'aoristo ἐτίναξε)¹⁵² –, sul quale, come segnalato dal Leonelli, quindi più approfonditamente

Monnier, 1971, pp. 58-68 (oggi nella *Terza edizione riveduta e aggiornata con la collaborazione di Patrizia Paradisi*, Bologna, Pàtron, 2006, pp. 60-67).

¹⁵¹ Il suggerimento, avanzato per primo dal Pietrobono, parlando del «velo leggero di lanuggine bianca» (G. Pascoli, *Poesie*, con introduzione e note di L. Pietrobono, Bologna, Zanichelli, 1918, p. 212) e ripreso quindi dal Vicinelli (A. Vicinelli, *Giovanni Pascoli*, in Id., *Le tre corone Carducci-Pascoli-D'Annunzio*, Verona, Mondadori, 1957, pp. 376), in verità ha avuto scarsa accoglienza nei commenti più recenti.

¹⁵² G. Pascoli, *Storia della poesia lirica in Roma sino alla morte di Orazio*, in Id., *Lyra Romana*, cit., p. XXVI. Con un appunto in margine allo strano destino di questo verso, che nell'edizione del 1895, qui citata, vede il verbo del frammento saffico ἐτίναξε tradotto con «scosse», mentre diviene «scorre» nella *Lyra* del 1899 (p. XXV), e, così accolto nel volume delle *Prose* curato dal Vicinelli (p. 663), si fa vulgata, accettata e, questo desta stupore, citata supinamente da tutti (a partire dal Pietrobono, per arrivare fino alla Belponer), con varia teoria di imprecisioni anche nei casi in cui si difenda la soluzione grammaticalmente corretta (talora segnalata in *Lyra*, anziché *Lyra Romana*, o indicata come presente nel I volume delle *Prose*, etc.). Sulla paternità pascoliana dello *scorrere* ci sentiamo di avanzare un cauto dissenso non sussistendo le premesse per difenderne legittimità

dal Citti, opera, ad accentuarne la drammaticità ampliando il raggio dell'effetto, anche un elemento esiodeo attraverso l'elaborazione pascoliana. Nella descrizione dell'inverno, e più specificatamente degli effetti distruttivi di Borea, (nella resa pascoliana «tramontano»), che il poeta antologizza dalle *Opere e Giorni* alla sezione *Quadri e suoni* di *Sul limitare* è, infatti, percepibile un'eco che si origina dal *Solon* a partire dal sostantivo, *trait d'union*, «forre»¹⁵³, svelandoci come il luogo saffico dovesse apparire al poeta non abbastanza dirompente per caratterizzare adeguatamente il sentimento d'amore – e lasciamo agli specialisti di indagare, a livello di fonti e modelli, se qui quell'effetto di eco non sussistesse già *ab origine*, suggerendo una Saffo che imitava Esiodo¹⁵⁴ –. Il primo vocabolo che nella lirica della cantatrice si associa al soggetto parlante in 1^a persona è il «tremore» del v. 47, che mentre instaura un legame nel segno dell'attenuazione con il quadro naturale della strofa precedente, attraverso quella sorta di poliptoto tra termini dalla stessa radice («trema», «tremolio», «tremore»), nel contempo descrive, come un sintomo in via di definizione («non sembra che..., ma è...»), l'effetto del sentimento, immettendo e rilevando con l'omoteleuto la parola chiave «amore», tuttavia, come si vedrà, non colta dal Solone ascoltatore. Il luogo è doppiamente importante se si considera che questa è la prima e principale illustrazione degli effetti della passione amorosa sull'innamorato in termini oggettivi, mentre altrove troveranno spazio considerazioni piuttosto legate alla soggettività e, comunque, non in una così stretta e diretta correlazione con la parola chiave «amore». Pur apprezzando la bontà della lettura del Debenedetti, che suggerisce un unico significato per le immagini delle due strofe, con la coincidenza tra «tempesta del monte» e «tempesta d'amore», per cui «nella natura il vento sfoga la sua rabbia, infierisce sulle querce, porta il suo grande rovello fino al limite, all'orlo dell'orizzonte. Nella creatura umana, no; tutto si proporziona ai brevi limiti di quell'involucro

alcuna: dal verbo *τινάσσω, ἐτίναξε* è un aoristo ingressivo, ad indicare la violenza di una tempesta che esplode improvvisa (e con quest'uso ricorre anche nei poemi omerici), mai un conoscitore del greco come il Pascoli avrebbe potuto stravolgere così insensatamente il valore originale.

¹⁵³ Proponiamo qui affiancate una traduzione moderna dei vv. 507-511 degli *Erga* esiodei e quella pascoliana dall'antologia *Sul limitare*: apparirà manifesta, dal raffronto con una resa differente, la continuità sussistente tra il luogo *conviviale* e quello *antologico*. «Borea, attraverso la Tracia che nutre cavalli, sul vasto mare / soffia e lo fa sollevare; gemono la terra e la selva; / molte querce dalle alte chiome e abeti frondosi / nelle gole dei monti abbatte sulla terra feconda / contro di loro picchiando, e allora geme tutta la foresta infinita» (*Erga*, in Esiodo, *Opere*, testi introdotti, tradotti e commentati da G. Arrighetti, cit., p. 83); «Esso [il «tramontano»] traverso la Tracia che pasce polledri, si leva, / soffia nell'ampio mare, e la terra ne mugola e il bosco: / roveri molte che in alto frondeggiano, abeti ramosi / e' nelle forre de' monti diradica e getta per terra / loro avventandosi, e l'innumerabile bosco ne grida» (*L'inverno*, in G. Pascoli, *Sul limitare, Prose e poesie scelte per la scuola italiana*, Palermo, Sandron, 1897, pp. 322-323).

¹⁵⁴ Proposta, questa, formulata dal Citti, per cui «con ogni probabilità, Saffo imitava Esiodo: l'ipotesi è indicata oggi nell'apparato dei *loci similes* che accompagna l'edizione della Voigt» (V. Citti, «*Solon*» e *la ricezione dell'antico*, cit., p. 69).

d'ossa e di carne»¹⁵⁵, a nostro avviso qui si tratta di attribuire maggior peso alle coordinate lessicali che ci offre il Pascoli, e notare come il rapporto che segnalavamo, instaurato con la prima strofa nel segno del «tremore», trovi qui più fondata conferma nell'espressione di un doppio piano in cui è mostrato declinarsi il sentimento: ad un livello superficiale ed esteriore, infatti, questo è appena percepibile, «non sembra che un tremore», appunto, trasparendo da dissimulati indizi che nulla lasciano presagire della potenza annientatrice celata *in interiore*, ed ecco il senso riposto del quadro idilliaco iniziale pervaso da una quiete totale, o meglio *totale* solo fino a quando non si faccia caso, il più «lontano» possibile che è a dire con la maggior attenzione possibile, al sibilo del vento. Ad una considerazione attenta, si percepisce il secondo piano, più profondo, dove ha luogo il vero svolgimento della devastazione diromponente, dove il vento «mugghia», «strepita» e devasta, come l'amore, che «corre» e «spossa le membra»; non, quindi, coincidenza, alla Debenedetti, ma progressione, nell'avvicinarsi, addentrandosi oltre la superficie e comprendendo potenza ed effetti della passione amorosa. La terza strofa si costruisce innestandosi sugli ultimi versi della precedente, dalla quale riprende la congiunzione «ma», attribuendovi, con l'anafora, una funzione strutturale, che origina, in unione con l'avverbio «sì», quello che il Nava ha definito «costrutto ossimorico con valore asseverativo e avversativo insieme»¹⁵⁶. In questi versi continua la caratterizzazione dell'esperienza amorosa – e forse non sarà casuale notare la rima «cuore»-«muore» (v. 50-52), quasi si intendesse dichiarare manifestamente la dipendenza dall'«amore» (v. 47) – articolandola su quel modulo già utilizzato al termine della seconda strofa, per cui ad una affermazione si fa seguire una puntualizzazione introdotta dall'avversativa «ma», traducendo l'urgenza di una specificazione maggiore e di una più appropriata caratterizzazione. Il denominatore comune dei quattro versi è il vocabolo «sole» utilizzato in tutte e tre le proposizioni comparative che compongono la strofa, secondo la *ratio*, già rilevata, di un avvicinarsi e uno spingersi progressivamente più in profondità: dall'iniziale lontananza in cui è presentato il sole, passiamo al suo giungere al cuore, fino alla descrizione della sua intrinseca bellezza. Il particolare da non trascurare è che il sole, qui, è uno dei termini della comparativa analogica, ma è un altro il soggetto dei verbi e della strofa, e quest'altro non può essere che «l'amore» del v. 47¹⁵⁷. Le ragioni che suffragano

¹⁵⁵ G. Debenedetti, *Pascoli. La rivoluzione inconsapevole*, cit., p. 253.

¹⁵⁶ G. Pascoli, *Poemi Conviviali*, a cura di G. Nava, cit., p. 16.

¹⁵⁷ Mentre, a nostro avviso, la tesi del Pietrobono che intende per soggetto «quel vento che è l'amore» (G. Pascoli, *Poesie*, con introduzione e note di L. Pietrobono, cit., p. 212) è da specificare maggiormente, da un lato

l'accostamento tra i due elementi sono di due ordini: uno più oggettivo e naturale, nonché radicato nella tradizione letteraria¹⁵⁸, per cui, in virtù delle sue caratteristiche e dei suoi effetti, il sole ben si presta a raffigurare qualcosa che, pur nella distanza, accende e scalda il cuore dell'amante: offrendo, tra l'altro, la possibilità di aggiungere un'ulteriore connessione con l'idea di lontananza raffigurata nella prima strofa. L'altro, più peculiare, oltre a consentire una migliore spiegazione della bellezza del «sole che muore» (v. 52), immette nel *côté* lirico eolico filtrato dal Pascoli attraverso una sua interpretazione della figura di Saffo che, a questo punto, si rende necessario prendere in considerazione, anche in vista delle strofe successive. Citti, da buon classicista, sostiene, con malcelato disappunto, l'assoluta arbitrarietà delle teorie pascoliane¹⁵⁹, ma non è sul Pascoli grecista che qui interessa soffermarsi, quanto sul poeta e sui materiali che aiutano a meglio spiegarlo e comprenderlo. Il riferimento, dunque, qui è ad una lettera che, per quanto nota alla critica e talvolta riferita nei commenti, non si può non includere per l'eccezionale valore documentario, trattandosi di uno dei rari scritti del poeta che offra notizie, con luogo e data («Livorno, 24 aprile 1895»), sull'officina *conviviale*, ed ermeneutico, ché senza di essa sarebbero difficilmente comprensibili alcuni passaggi del testo. Scriveva il poeta al De Bosis inviandogli le bozze del *Solon*: «Rileggendo, temo che il primo dei canti sia antipatico perché troppo letterario. Si fonda invero su un'idea che credo tutta mia che o Sappho fosse persona mitica significando la chiarezza crepuscolare (Σαπφώ = clara) o la poetessa così nomata scherzasse in certo modo sul suo nome. Certo Faone significa Sole e probabilmente Sole Occidente. Con quel canto io spiegherei come nelle poesie di Sappho potesse trovarsi l'accento al salto di Leucade (Rupe Leucade è per me l'orizzonte, la linea che passa il sole tramontando, seguito dalla sua amante, la Sappho, la chiarezza crepuscolare). Tutto ciò farebbe più per una dissertazione che per una poesia»¹⁶⁰. Si capisce

perché irrigidisce troppo l'analogia iniziale, dall'altro perché diviene artata assai la similitudine tra «vento dell'amore» e sole.

¹⁵⁸ Sebbene, più usualmente, in un rapporto di segno opposto, ché si trattava di cantori e poeti al cospetto di un oggetto del desiderio femminile.

¹⁵⁹ Autorizzata la connessione di *Φάων* nome proprio con *φάος*, «luce», il grecista osserva che «l'equazione proposta di *Φάων* con "sole" sarebbe almeno da documentare, mentre è nel modo più assoluto arbitraria quella, che il Pascoli perpetra, con il sole al tramonto. Nello stesso modo la radice dell'aggettivo *σαφής*, che indica chiarezza concettuale, intellettuale [...], non ha assolutamente nulla in comune con la "chiarezza crepuscolare" pretesa dal Pascoli» (V. Citti, «*Solon*» e la ricezione dell'antico, cit., p. 74).

¹⁶⁰ M. Pascoli, *Lungo la vita di Giovanni Pascoli*, cit., p. 416 (per cui si può utilmente consultare: G. Pascoli M. L. Ghelli, *Carteggio Giovanni Pascoli, Adolfo De Bosis*, a cura di, Scandicci (Firenze), La Nuova Italia, 1998, ora in G. Pascoli, *Carteggio Pascoli-De Bosis*, a cura di M. L. Ghelli; *Carteggio Pascoli-Bianchi*, a cura di C. Cevolani, Bologna, Patron, 2007, preceduto dal saggio M. L. Ghelli, *Il carteggio Pascoli-De Bosis*, in I «*Poemi conviviali*» di Giovanni Pascoli, Atti del Convegno di Studi di San Mauro Pascoli e Barga (26-29 settembre 1996), cit., p. 133-158). Con un appunto su quel «primo dei canti» che deve per forza intendersi riferito al primo dei *canti nel canto*, ossia alla prima saffica recitata dalla cantatrice, piuttosto che al *Solon* rispetto agli altri

come da questa lettera, e aggiungendo la lunga fedeltà che, abbiamo già visto, legò il Pascoli alla poetessa di Lesbo, il senso del poema riesca svelato in una direzione, si direbbe, univoca, che, come costringe a correggere qualche glossa del Pietrobono, così, parimenti, invita a respingere l'eccessivo filologismo del Citti, nel nome della genuina sensibilità del poeta, per come il poeta stesso la spiega (Debenedetti, che nella sua analisi non fa menzione dello scritto al De Bosis, perviene ugualmente all'individuazione di significati pressoché analoghi, a fronte di alcune pagine illuminanti per l'aspetto metodologico e la molteplicità di ipotesi che caparbiamente cerca di indagare)¹⁶¹. È inequivocabile, a questo punto, il significato da attribuire all'immagine del sole – e nello specifico al sole tramontante – come rappresentazione dell'amato Faone, nello stesso tempo evocando implicitamente sulla scena del poema la figura di Saffo in persona, parlante per bocca della cantatrice di Eresso. La chiave interpretativa offerta dalla lettera pascoliana agisce utilmente anche, e soprattutto, sulle strofe seguenti, altrimenti alquanto criptiche nelle loro coordinate geografiche e letterarie, dove l'ispirazione del poeta «mitizza apertamente, prendendo i termini greci come puri pretesti per illustrare una tematica specifica della fin de siècle e pascoliana in particolare»¹⁶². Il distico ai vv. 53-54 si apre, infatti, con l'esclamazione «dileguare!» che esprime un desiderio di annientamento della donna innamorata distante da quello «rituale e non esistenziale», parole del Citti, rinvenibile nei frammenti superstiti della poetessa di Lesbo¹⁶³, e più prossimo, invece, al vero e proprio sacrificio fisico nel segno «di una ripulsa del vivere,

Poemi, visto che all'altezza del 24 aprile 1895 non compaiono accenni anteriori ad un'organizzazione degli stessi in forma di raccolta tale da giustificare un ordinamento progressivo [se non si vuole tener conto della proposta contenuta in una lettera del De Bosis al poeta, datata 10 febbraio 1895: «Quando avrò finito di stampare questi dodici libri del nostro “Convito”, ecco che cosa farò (ci avevo già pensato prima di ricevere l'ultima vostra [...]). Farò l'edizione dei vostri poemi: edizione del “Convito”, splendida, con illustrazioni di Sartorio, Michetti, e altri amici. [...] L'edizione che farò (se le cose del “Convito” non siano per finire in rovina) io ve la offro sino da ora (e so di offrirvi una cosa vostra! ma di mio ci metterò ogni migliore sollecitudine [...]). Io già la vedo (e me ne compiaccio) l'edizione de' vostri poemi: *papalissima* come direbbe Antonio della Porta; e sottratta all'ingordigia di un qualunque editore, vostra tutta quanta, e documento della nostra concordia, della nostra comunità», (ivi, p. 408), ma poi sappiamo che le cose andarono diversamente e la *princeps* comparve per i tipi della Zanichelli], né avrebbe potuto parlare di «primo» in senso assoluto, visto che, a quella data, erano già stati pubblicati sia *Gog e Magog* (nel I vol. della rivista), sia *Alexandros* (nel II).

¹⁶¹ Nella fattispecie il critico persegue due proposte ermeneutiche dipendenti dal diverso valore attribuito al vocabolo «amore», inteso, cioè, come *sentimento* oppure come *uomo amato* (si veda: G. Debenedetti, *Pascoli. La rivoluzione inconsapevole*, cit., pp. 257-260).

¹⁶² V. Citti, «*Solon*» e *la ricezione dell'antico*, cit., p. 74.

¹⁶³ «Nella Saffo storica il desiderio di morte nasce nel momento in cui lo stimolo erotico o il rimpianto per la lontananza dell'amata si fanno particolarmente acuti e, pur essendo assolutamente sincero, si distende immediatamente dopo nell'evocazione delle gioie vissute insieme, che si ravvivano attraverso la memoria, così come nel lamento rituale sui defunti si mima il suicidio e in questo modo i sopravvissuti rimuovono la presenza della morte che li turba» (ivi, p. 75).

d'una vocazione nichilistica»¹⁶⁴ di matrice moderna, non semplicemente pascoliana. Se si possono individuare alcune fonti soggiacenti al passo, traguandandolo da questo verbo iniziale – cursoriamente e a titolo d'esempio, citiamo gli echi del già menzionato luogo leopardiano dal *Passero solitario*¹⁶⁵ e, ancor più forte, la chiusa, ribattuta su un «dileguare» analogamente assoluto, delle *Vendette della luna* carducciane¹⁶⁶ –, è più significativo segnalare come sia anzitutto un tema affatto rilevante nell'economia dei *Conviviali*, come testimonia la ricorsività di moduli simili in altri canti della raccolta, dalla celeberrima chiusa dell'*Ultimo viaggio* a quella del poema *Psyche*, dall'immersersi «nell'infinita oscurità» che conclude *L'etèra* allo «sparvero» de *I Gemelli*, fino al «dileguar lontano» del *Sonno di Odisseo* (solo a richiamare le occorrenze rilevate dalla collocazione in *explicit*). Affiancando le sparse tessere vediamo come venga affiorando un contorno definito che delinea l'altra cifra peculiare dei *Conviviali* pascoliani, complementare ed inscindibile da quella caratteristica prima che abbiamo indicato nel contemperamento di materiali classici con sensibilità moderne: il destino di smarrimento, sconfitta, distruzione e annichilimento, a volte agognato, a volte subito, che attende il mondo rivivificato dalla poesia. Ed è già qui, nella dimensione minima del canto incastonato nel poema, che verificiamo in atto quell'aspirazione alla scomparsa che, macroscopicamente, emerge dalla raccolta nel suo insieme: la voce di Saffo, attraverso il *medium* della cantatrice, rinasce in un contesto simposiale, esprimendo, con l'intreccio di frammenti suoi proprio cui è donata nuova linfa dal canto, una tensione verso l'annullamento che, pur collocata in uno spazio e un tempo apparentemente propri della protagonista, tuttavia, per la qualità del sentimento e per gli esiti irrevocabili cui aspira, denuncia un'evoluzione, una trasposizione in una realtà differente, che è, in ultima analisi, quella pascoliana, e nella quale il solo esito consentito alla passione – una passione dove non è semplice discernere i confini delle due componenti di amore e di morte – è l'annichilimento. Ma andiamo con ordine e torniamo all'ode saffica e al distico su cui ci eravamo soffermati: grazie all'auto-esegesi offerta dal poeta nella lettera al De Bosis, possiamo esplicitare il senso del «voglio / farmi chiarezza che da

¹⁶⁴ M. Pazzaglia, *Letteratura italiana*, 4, *Il Novecento*, Bologna, Zanichelli, 1992³, p. 131.

¹⁶⁵ Singolarmente affine anche la situazione ivi descritta, sempre incentrata sulla similitudine con il sole che «cadendo si dilegua» (v. 43).

¹⁶⁶ La lirica delle *Rime Nuove*, risalente al febbraio-marzo 1873, presenta ulteriori e diffusi punti di contatto con questo primo canto della donna d'Eresso, oltre alla scelta della forma metrica (una saffica carducciana) e all'atmosfera consonante in un analogo struggimento amoroso; riportiamo, per darne una ridotta esemplificazione, le ultime strofe (vv. 29-40): «Ahi, ma la tua marmorèa bellezza / Mi sugge l'alma, e il senso della vita / M'annebbia; e pur ne libo una dolcezza / Strana, infinita: // Com'uom che va sotto la luna estiva / Tra verdi sussurranti alberi al piano; / Che in fantastica luce arde la riva / Presso e lontano, // Ed ei sente un desio d'ignoti amori / Una lenta dolcezza al cuor gravare, / E perdersi vorria tra i muti albori / E dileguare»

lui si effonda» attraverso due fattori compresenti. Da un lato vi è la ripresa del racconto mitico del suicidio di Saffo per l'amore non ricambiato di Faone, leggenda biografica che appare per la prima volta in un frammento di Menandro¹⁶⁷, ma è consegnata alla posterità piuttosto dalla XV delle *Heroides* di Ovidio per giungere fino al Leopardi dell'*Ultimo canto*; dall'altro quell'uso, invalso nell'antichistica romantica, e poi naturalistica, fino alla teorizzazione di Max Müller, che cerca di portare alla luce sensi simbolici riposti nell'etimo dei nomi, secondo l'ipotesi che «molti vocaboli passano, nella storia del linguaggio, da un significato originario ad un significato metaforico, e la mente umana, che ignora questi passaggi, crea dei racconti immaginari, i miti, per riempire il vuoto tra il significato originario e quello metaforico»¹⁶⁸.

La «chiarezza» viene quindi ad essere l'immagine della poetessa, in questa trasposizione su un piano mitologico fondato sul giustiniano *nomina sunt consequentia rerum*¹⁶⁹: a Faone ch'è il Sole, e, all'apice della sua bellezza, «Sole Occidente», segue Saffo come «chiarezza crepuscolare», la cui massima aspirazione è, più che raggiungere l'amato, quello svanire in lui e con lui, raffigurato dalla connotazione «che da lui si effonda» (v. 54), evocatrice dei cromatismi soffusi di una luminosità susseguente al tramonto. Quindi la coincidenza metrico-sintattica sin qui mantenutasi nelle strofe è interrotta dal movimento che inizia ai versi 55-56 e si conclude con la lirica, quasi a tradurre sulla pagina, nel superamento del limite strofico, il gesto ultimo della donna innamorata, che si getta nel mare proprio da quello «scoglio estremo della gran luce», la nota rupe Leucade della leggenda, anch'essa portata nella poesia attraverso il richiamo paretimologico insistente sulla radice greca *λευκός* nel doppio valore di

¹⁶⁷ Tradizionalmente l'indicazione è che si tratti di una leggenda «nota già alla commedia antica e nata dalla deformazione parodistica di alcune composizioni della poetessa» (G. Guidorizzi, *La letteratura greca. Testi autori società*, vol. I *L'età arcaica*, Milano, Einaudi, 1996, p. 410), ma, per essere più precisi, questa in realtà compare nel frammento 312 di Menandro appartenente ad un'opera oggi perduta che il curatore di una delle prime edizioni dei frammenti, Francis G. Allison, ha supposto potesse essere *ΑΕΥΚΑΔΙΑ* o *La signora di Leucade*. I pochi versi sopravvissuti narrano, infatti, l'origine della fama della rupe di Leucade da dove per prima, «morsa dal desiderio», si gettò Saffo «in cerca del suo Faone superbo» (riportiamo qui la traduzione inglese dei frammenti 312-313 resa dall'Allison sotto il titolo *The Leucadian Cliff*, «Where you know, as the first – so the legend records – / It was Sappho, in quest of her Phaon the proud, / Who was stung by desire and ventured the leap / From the headland far-seen. But, O master and lord, / While we pray by thy will / let fair silence enfold / Thy demesne on Leucadia's foreland» (lacuna nell'originale)[dove il desueto «demesne» corrisponde al Greco *τέμενος*]) (*Menander. The principal fragments*, with an English translation by Francis G. Allison, London, Heinemann, New York, G. P. Putnam's Sons, MCMXXI, pp. 400-403, anche consultabile all'url: <http://www.archive.org/stream/menanderprincipa00menauoft#page/402/mode/2up>).

¹⁶⁸ M. A. Bazzocchi, *Il volto femminile del mito*, in *I «Poemi conviviali» di Giovanni Pascoli*, Atti del Convegno di Studi di San Mauro Pascoli e Barga (26-29 settembre 1996), cit., pp. 64-65.

¹⁶⁹ Giustiniano, *Institutiones*, libro II, 7, 3.

«bianca» e «luminosa»¹⁷⁰. Si innalza il grado di elaborazione retorica in quest'ultima sezione dove all'epanadiplosi con cui è costruito il v. 55 risponde il poliptoto imperniato sul verbo *scendere* tra i vv. 57 e 59 che sottolinea e suggerisce, in un movimento a spirale, l'ineluttabile risoluzione di Saffo, mentre l'atmosfera complessiva della strofa abbandona i toni drammatici e incalzanti dei momenti precedenti per riallacciarsi alla quiete della scena iniziale, con qualche sintomatica differenza. La dolcezza compare a partire dalla risoluzione di scendere dalla rupe verso il luogo dove è la pace: fatalmente questo è quello stesso mare dove sta tramontando il sole-Faone e dove «seguace», nel senso etimologico di «che tiene dietro subito»¹⁷¹, scenderà anche Saffo per raggiungere l'amato ed essere, con lui, «chiarità crepuscolare». Da osservare come, nelle due ultime strofe, il modulo del complemento di moto da luogo con il pronome personale definisca, a stretto contatto, due momenti complementari ed egualmente significativi: al v. 54 «da lui» segnala come l'origine della «chiarità» nella quale vuole «dileguare» la poetessa debba originarsi unicamente dall'oggetto del suo amore; il «da te» al v. 57, invece, rivolgendosi allo «scoglio estremo della gran luce» indica come da esso sia dolce scendere verso la pace del coronamento del desiderio: il traguardo, in ultima analisi, rimane il medesimo, ossia la realizzazione di quel destino cui, *nomen omen*, la indirizza già il nome proprio, mentre se ne anticipano così due condizioni rapportabili in successione causale, per farsi «chiarità che da lui si effonda» deve prima necessariamente «scendere» dalla rupe, il che acquista connotati positivi e tranquillizzanti, risultando «dolce» e conducendo «dove è pace». La saffica che si era aperta con uno scenario apparentemente idillico e di grande tranquillità, si conclude in un'atmosfera di quiete, ora sì assoluta, dominata dalla luminosità soffusa e progressivamente più debole del tramonto – dove il procedere verso la notte è dato dalla ripetizione dello stesso verbo «scende», prima impiegato per il sole, quindi per la luce del crepuscolo – in un ampliarsi a dismisura

¹⁷⁰ Si ricordi l'occorrenza al v. 11 del XXIV dell'*Odissea* di un *Λευκάδα πέτρην* («Rupe Bianca» nella trad. Calzecchi Onesti), da Pascoli inequivocabilmente reso con «Rupe di Luce» (*Traduzioni e riduzioni di Giovanni Pascoli*, raccolte e riordinate da Maria, cit., p. 92). Unica voce che dissenta da questa interpretazione ancorata ad una geografia fisica è quella del Frolidi, che afferma: «non ha senso pensare, come taluni fanno, al promontorio meridionale dell'isola di Leucade presso l'Epiro [...]. Dalle spiegazioni stesse del Pascoli si comprende infatti ch'egli non ha voluto cantare il mito dell'amante infelice ma ha voluto risalire alle origini più antiche e profonde [...] del mito stesso. Se Saffo è la chiarità crepuscolare e Faone il Sole, il loro incontro nel tramonto, avviene nell'estremo Occidente, oltre l'Oceano», ma nonostante ciò giunge infine alle stesse conclusioni della maggior parte degli esegeti: «Quindi lo *scoglio estremo della gran luce* non è altro che la *bianca rupe* nominata nelle Memnonidi [...] e l'uno e l'altro punto del Pascoli derivano da Omero, *Odissea*, XXIV, 11» (R. Frolidi, *I Poemi conviviali di Giovanni Pascoli*, cit., p. 70 n. 32).

¹⁷¹ Glossa dello stesso poeta apposta, in *Epos*, al «seguacibus» di *Aen.* VIII 432, come segnala Leonelli nelle note da lui curate per la sezione dei *Conviviali* nel «Meridiano» garboliano, poi seguito dalla Belponer (G. Pascoli, *Poesie e prose scelte*, a cura di C. Garboli, cit., II, p. 1071; G. Pascoli, *Poemi Conviviali*, a cura di M. Belponer, introduzione di P. Gibellini, cit., p. 22).

dell'orizzonte, come segnala l'«infinito mare» in cui dileguano le trasfigurazioni dei due soggetti. Con un'evoluzione rispetto allo spazio circoscritto inquadrato dal plenilunio iniziale, nel quale risaltano gli oggetti, l'orto, il melo, illuminati dalla luna, ora, al termine della parabola di desiderio, passione, sacrificio, non ci sono contorni da sfumare e l'unica presenza è quella del soggetto, la Saffo fattasi luce – una luce pervasiva, come suggerisce l'aggettivo pentasillabico «crepuscolare», che, ultimo vocabolo della lirica, ne orienta il significato occupando da solo l'intero spazio dell'adonio – che tuttavia conserva, unico indizio della natura originaria, il tremore con cui «scende». Il Bazzocchi, in margine a questo trasferimento dell'immagine naturale su base mitica, evidenzia una «doppia operazione. Innanzitutto l'inevitabile frattura che separa i due amanti viene superata attraverso l'idea della consequenzialità tra il sole e la propria luce, tra il principio maschile e quello femminile. Nello stesso tempo, però, il legame erotico perde intensità dal momento che coincide da una parte con la morte del sole (*bello, ma bello come / sole che muore*, vv. 51-52), dall'altra con il dileguarsi della poetessa *nell'infinito mare*. Il nucleo concettuale del mito assorbe attraverso la metafora del tramonto la correlazione topica di Amore e Morte; il sogno d'Amore coincide col sogno d'annullamento. Ma in questo modo l'immagine naturale si ribalta in principio di astrazione volto a rappresentare l'annientamento degli opposti nell'indistinto. [...] Al posto della conciliazione tra maschile e femminile, una delle utopie fondanti il pensiero romantico, Pascoli propone l'eliminazione reciproca dei due poli e quindi anche dei due momenti di Amore e Morte»¹⁷².

Proprio da questo desiderio di morte in cui si risolve antifrasticamente la passione amorosa deriva il fraintendimento del tema da parte del saggio Solone nella strofa di transizione che segue al canto della «donna d'Eresso»: il rapidissimo scambio di battute, quasi una *στιχομιθία*, oltre a fungere da cerniera tra le due saffiche, permette un ribadimento della contiguità tra i poli – ulteriormente rilevati dalla collocazione ai due estremi del chiasmo tra i vv. 61-62 – di amore e morte, sin dalle origini legati da un vincolo di inscindibilità in

¹⁷² M. A. Bazzocchi, *Il volto femminile del mito*, in *I «Poemi conviviali» di Giovanni Pascoli*, Atti del Convegno di Studi di San Mauro Pascoli e Barga (26-29 settembre 1996), cit., pp. 65-66. È doveroso, inoltre, ricordare l'interpretazione assai interessante avanzata dal Debenedetti che osserva la contiguità d'esiti della disperazione d'amore di Saffo con i moduli romantici della *Liebestod*, la morte d'amore, sancita dal *Tristano e Isotta* wagneriani: «sarebbe azzardato pensare che il Pascoli abbia pensato a Wagner e alla morte di Isotta. Certo l'ambiente formativo del Pascoli era stata la wagneriana Bologna, la Bologna che aveva battezzata con un trionfale successo di *Lohengrin*, la calata in Italia del maestro tedesco. Certo, nella cultura italiana degli anni in cui fu composto il *Solon*, si parlava di *Tristano e Isotta*; se non altro il D'Annunzio aveva dato una parafrasi in prosa di quel poema o dramma musicale [...] nel romanzo *L'Innocente*. Dunque: difficile affermare che il Pascoli abbia pensato alla morte di Isotta; difficile anche escludere che ci abbia pensato» (G. Debenedetti, *Pascoli. La rivoluzione inconsapevole*, cit., p. 262).

un'opposizione che è, sì, «tra le più trite», come osserva Perugi, sebbene qui in una veste peculiare «per la straordinaria capacità del Pascoli di rivitalizzare attraverso l'allegoresi lacerti di letteratura classica e moderna anche apparentemente restii all'operazione»¹⁷³, ma che, tuttavia, nel contesto bifronte della raccolta, rivolto al passato e nel contempo al presente, fa dire al Petrocchi che «i personaggi dei *Conviviali* aspirano ad essere creature del mondo moderno, col loro acuto senso del mistero, col loro sofferto avvertire la presenza dell'amore e l'incalzare della morte»¹⁷⁴. L'ultimo dei versi di transizione, il v. 63, è la ripresa del v. 40 («tentò le corde fremebonde e disse») in un espediente che richiama la formularità classica omerica e consente di ridurre la distanza tra i due canti annullando la soluzione di continuità nella comune matrice simposiale.

La seconda ode dimostra, sin dai primi versi, un andamento franto, dinamico e allocutorio, sebbene il processo di composizione appaia, al fondo, il medesimo, con la realizzazione, dal «collage di frammenti di Saffo», per usare una formula del Nava, di un secondo «canto apocrifo»¹⁷⁵, equiesteso al precedente. In questo, tuttavia, e come nota il Citti, sussiste una minore arbitrarietà d'utilizzazione degli elementi classici la cui identità risulta sostanzialmente rispettata per la ragione che l'assunto teorico del canto, «l'idea dell'immortalità della poesia e quindi del poeta stesso attraverso l'opera sua»¹⁷⁶, è qualcosa di costantemente presente dagli albori della letteratura alla modernità. Nello specifico di questo *incipit* si può riconoscere l'eco di un frammento saffico, inusualmente assente dai *commentari* pascoliani, il 136 Bergk («ma non è lecito che vi sia un canto funebre nella casa frequentata dalle Muse: questa pratica non si addice a noi»¹⁷⁷), che viene fatto reagire dal poeta con un luogo oraziano notato dal Perugi, il «tollite luctum» del primo epodo antologizzato in *Lyra*¹⁷⁸, a rimarcare, implicitamente, già a quest'altezza, quale debba essere, oltre alla poetessa di Lesbo, l'altra coordinata letteraria da prendere a riferimento. All'esortazione a cessare il pianto perché in presenza del poeta, segue conseguentemente l'interrogativa retorica al secondo emistichio del v. 65, «chi dirà che fui?», con quel passato remoto che sancisce una fine irreparabile, ovvero l'unica circostanza che legittimi il «luctum», ma – ed è la tesi

¹⁷³ G. Pascoli, *Opere*, I, a cura di M. Perugi, Milano-Napoli, Ricciardi, 1980, p. 818.

¹⁷⁴ G. Petrocchi, *Ricuperi d'una storia poetica pascoliana*, in Id., *Lezioni di critica romantica*, Milano, Il Saggiatore, 1975, pp. 223-256, a p. 245.

¹⁷⁵ G. Pascoli, *Poemi Conviviali*, a cura di G. Nava, cit., p. 18.

¹⁷⁶ V. Citti, «Solon» e la ricezione dell'antico, cit., p. 78.

¹⁷⁷ La traduzione è quella fornita dal Citti (*ibidem*).

¹⁷⁸ Si tratta del v. 39 del XVI epodo con cui Pascoli apre la sezione *Iambi (Epodon)* dedicata a *Q. Horatius Flaccus*: «vos, quibus est virtus, muliebrem tollite luctum», dove, tra l'altro, il «muliebrem luctum» è glossato con «'il piagnisteo di femmine'» (G. Pascoli, *Lyra*, cit., p. 123).

dell'ode – circostanza che proprio per chi sia autore di un canto non può verificarsi. L'ode, fino alla strofa successiva, si fa propriamente *di morte*, strutturandosi in un catalogo – aperto, non a caso, dall'esortazione di segno opposto, rispetto all'*incipit*, «piangi» – delle figure soggette alla sovranità della morte, con perentorietà tradotta dal poliptoto (vv. 66-67) e dalla triplice anafora (vv. 67-68-70) imperniati sul verbo morire. L'atleta, l'eroe, la cortigiana e il timoniere sono le quattro figure di cui, attraverso il ricorso alla sineddoche, si evidenzia la caducità: l'idea soggiacente è, infatti, che non solo il soggetto sia gravato da un'ipoteca di transitorietà, ma che i suoi stessi pregi e le conquiste e i risultati cui può ambire siano pregiudicati da un'irrimediabile fragilità. Ecco che, dalle qualità più astratte fino alle più fisiche, dalla «beltà» dell'atleta, alla *virtus* del combattente, fino al «seno», alla bellezza, di Rhodòpi e all'«occhio», alla vista, del timoniere, si ha una teoria di caratteristiche tutte destinate a finire, senza che alcuna dote possa sopravvivere al suo possessore. In questi versi è rimarcabile l'utilizzazione di due tessere di matrice classica: la prima proviene dalla «polla perenne omerica» dell'*Iliade*, e più precisamente dalla conclusione del XIX libro, quando Achille cessa l'ira e torna nell'agone, da cui Pascoli ricava il passo che intitola *Il momento eroico*, nella antologia *Sul limitare*, e dove la sua traduzione del ultimo verso è, con tangenze significative, «Disse e d'un urlo tra i primi egli spinse al galoppo i cavalli»¹⁷⁹; l'altra può dirsi indirettamente saffica, nella misura in cui evoca, solo attraverso il semplice riferimento al nome di Rhodòpi, prezioso anche nella grafia, «l'aneddoto narrato da Erodoto (II, 134-135), che in una delle sue poesie Saffo riprendesse Carasso di amar pubblicamente una Etera di tal nome»¹⁸⁰. Interrompe il catalogo e l'anafora del verbo *morire* il forte *incipit* del v. 72, nel segno di un'avversativa negativa che sancisce un capovolgimento di direzione e di senso nell'ode stessa, da questo punto in poi, non più canto della *morte*, bensì della vittoria del canto sulla morte. È da questo passaggio – dal «ma non muore il canto» che dichiara il debito, ampiamente segnalato, con un frammento saffico¹⁸¹ – che riprende la tematica introdotta

¹⁷⁹ G. Pascoli, *Sul limitare. Prose e poesie scelte per la scuola italiana*, cit., p. 16, quindi accolto nel volume *Traduzioni e riduzioni di Giovanni Pascoli*, raccolte e riordinate da Maria, cit., p. 28. A questo luogo Treves suggerisce anche l'accostamento dei vv. 166-170 de *La cetra d'Achille*, dove ricorre significativamente anche l'immagine del Sole tramontante («Né gli restava, oltre i cavalli e il carro / da guerra e le stellanti armi, più nulla, / se non montare sopra i due cavalli, / fulgido, in armi, come Sole, andando / al suo tramonto»).

¹⁸⁰ E. Zilliacus, *Pascoli e l'antico*, cit., p. 15.

¹⁸¹ Si tratta del 68 Bergk, «in cui Saffo si rivolge ad una rozza rivale, a quanto ci informano i testimoni della tradizione indiretta» (V. Citti, «*Solon*» e *la ricezione dell'antico*, cit., p. 78), frammento su cui si sono soffermati molti critici, ma sul quale, a nostro avviso, aveva già proposto un commento eloquente Pascoli nel suo *commentario primo*: «Sappho la bella non è morta e non morrà mai; ella non è davvero quella di cui parlò così: “Morta tu giacerai, una volta; e memoria di te non sarà né allora né poi; ché non sei partecipe delle rose della

all'inizio della lirica e interrotta con l'interrogativa retorica, a cui questa e le strofe successive sembrano dare risposta. Se sino a qui il meccanismo è stato di sottolineare la fragilità di fronte alla morte delle *doti* di differenti figure, inferendone la conseguente caducità delle stesse, qui, come intrecciando a chiasmo questa sorta di sineddoche, si procede *à rebours*, prima negando la mortalità del canto, quindi derivandone l'immortalità – in verità relativa, giacché subordinata ad una condizione – per il poeta. L'immagine del canto «che tra il tintinno della pèctide apre il candor dell'ale» (vv. 72-73), al di là del doveroso, per quanto immediato, rilievo del vocabolo fonosimbolico *tintinno* «associato in prevalenza alla cetra, all'arpa, ai sistri o alla voce di uccelli»¹⁸² e qui da mettere in rapporto con la precedente connotazione della pèctide come «risonante» (v. 38), richiede qualche considerazione, quantomeno a fronte di una certa difformità di ricezione da parte dei critici. Il Pietrobono, seguito, tra gli altri, dal Frolidi, privilegia il dato letterario e vede in questi versi raffigurato l'innalzarsi della poesia «come librandosi sopra candide ali»¹⁸³; mentre qualche dato ulteriore fornisce il Treves secondo il quale «Pascoli trascrive in “sintagma impressionistico” (Nava) il finale dell'ode carducciana *La guerra* : “Dal sangue la Pace / solleva candida l'ali”»¹⁸⁴, ma potrebbe, allo stesso tempo, pensare «ai cigni del *Fedone* platonico (84e-85b) che sono sacri ad Apollo e cantano nell'ora della morte il loro canto più soave»¹⁸⁵; infine, nell'avvicinamento ad una interpretazione la più completa possibile, si aggiunge il Nava che propone il modello oraziano per la metafora del poeta come cigno (Orazio, *Carm.*, II, XX). Sebbene, a questo punto, il cerchio sembri potersi dire chiuso, rimangono, a nostro avviso, alcuni particolari cui prestare attenzione per accrescere la precisione del quadro. Al di là del fatto che nessun commentatore ha ritenuto di proporre come plausibile ispiratore il Tasso, che nelle *Rime*, ma non solo, utilizza con una certa frequenza l'immagine del cigno¹⁸⁶, a proposito degli echi oraziani è da

Pieria; e anzi oscura nelle case dell'Invisibile andrai coi ciechi morti svolazzando”» (G. Pascoli, *Lyra*, cit., p. XXV).

¹⁸² *Glossario dei termini notevoli commentati* a cura di Silvia de Laude e Vanna Presotto, in G. Pascoli, *Poesie e prose scelte*, a cura di C. Garboli, cit., II, pp. 1717-1807, a p. 1794.

¹⁸³ G. Pascoli, *Poesie*, con introduzione e note di L. Pietrobono, cit., p. 214.

¹⁸⁴ G. Pascoli, *L'opera poetica*, scelta e annotata da P. Treves, cit., p. 568.

¹⁸⁵ *Ibidem*.

¹⁸⁶ Ovviamente non è questa la sede opportuna per un approfondimento su significati ed occorrenze dell'iconografia del cigno in Tasso, nonché della sua eventuale influenza sul Nostro, ma due luoghi sono di un certo rilievo per la relativa prossimità, non meramente lessicale, ravvisabile con il Pascoli: il primo caso è rappresentato dall'ottava 83 del canto XX della *Conquistata* dove la rappresentazione insiste su particolari che sembrerebbero essere ricordati nei versi del *Solon*: «Tu sei quel cigno, anzi il morir sì lieto / d'un bel presagio a cui non sorse eguale; / e dal regno terren senza divieto / al ciel dispiegherai le candide ale» (vv. 1-4); il secondo proviene dalla V giornata del *Mondo creato* – «O descriver deggio io del bianco cigno / il divino presagio e'l dolce canto / anzi l'antiveduta e lieta morte, / onde l'anima immortal s'affida e spera / farsi là sovra 'l ciel per grazia eterna?» (vv. 1255-1259) – e, sebbene sia un'immagine non troppo dissimile dalle caratterizzazioni usuali,

osservare che il Pascoli, annotando, nella *Lyra*, quel ventesimo *carmen* del II libro poc'anzi menzionato – e che il Mandruzzato, per fare un esempio, sceglie di intitolare proprio *Il cigno*¹⁸⁷ –, pur attribuendogli senz'altro un rilievo peculiare, come dimostra il fatto che lo ponga significativamente in coppia con il celebre *Exegi monumentum* nella sezione intitolata *Odi di commiato*, tuttavia non si preoccupa minimamente di insistere sui valori o sui modelli della metafora ornitologica accontentandosi di una puntuale ed essenziale segnalazione¹⁸⁸. Riferimenti al cigno, d'altronde, non compaiono nei saggi introduttivi alle antologie classiche, consentendoci di affermare che, in sostanza, il poeta come da un lato non associa direttamente ad Orazio l'immagine, così non le attribuisce un rilievo o delle implicazioni tali da rendere necessarie glosse o sue osservazioni, per quanto già l'anno successivo compaiano due poemetti strettamente relati con questa strofa del *Solon* e l'uno, *Il transito*, come segnala Perugi, imperniato proprio sulla figura del cigno¹⁸⁹. Prima di introdurre il secondo riferimento è opportuno ampliare la considerazione ai versi successivi della saffica, nei quali, dopo il canto che «non muore», è il poeta a divenire il soggetto, nella possibilità che egli ha di vincere la morte e raggiungere l'immortalità proprio, e soltanto, in virtù della sua creazione, in virtù *del canto*. Questa condizione, tuttavia, non è né assoluta né inviolabile, e infatti la clausola al verso 74, «fin che non muoia l'inno», rappresenta, nella sua brevità, una limitazione estremamente significativa che vincola, in un rapporto di necessità, la sopravvivenza del poeta alla vitalità dell'inno e, al contempo, ipotoca il significato di questa intera seconda parte dell'ode¹⁹⁰. La chiusa della quarta strofa sancisce quello che è il senso e il valore dell'inno per il poeta in «due versi trionfali che costituiscono il grido forse più

interessa per rimarcare la considerazione pascoliana nei confronti del Tasso e, come attestato anche dal brano *L'alcione*, importato in *Fior da fiore* (p. 274) proprio da quest'opera, nei confronti del *Mondo creato*.

¹⁸⁷ Q. Orazio Flacco, *Odi ed Epodi*, introduzione di A. Traina, traduzione e note di E. Mandruzzato, Milano, BUR, 2002, pp. 226-227.

¹⁸⁸ Rimanda, anzi, il Pascoli esegeta, al VI *carmen* del I libro, «Scriberis Vario fortis et hostium / victor Maeonii carminis aliti», dove, nel cappello introduttivo, presenta il tema della lirica parafrasando: «Vario, il cigno del canto omerico, canterà le tue vittorie» (G. Pascoli, *Lyra*, cit., p. 198), ancora, si può notare, senza particolare attenzione all'utilizzazione specifica dell'immagine.

¹⁸⁹ Apparso su «Il Marzocco» quindi nella prima edizione dei *Poemetti*, *Il transito* si struttura sull'anafora dell'emistichio «il cigno canta», in un'atmosfera glaciale e desertica, attraverso la quale *transita* questa figura, univocamente intesa come allegoria del poeta, sino alla chiusa «il cigno agita l'ale: / l'ale grandi grandi apre, e s'allontana // candido, nella luce boreale» (vv. 20-22). Non sarà inutile ricordare come questa lirica tragga ispirazione dalla prima strofa del carme aleardiano *Un'ora della mia giovinezza*, che Pascoli antologizza in *Fior da fiore* col titolo *I cigni* (pp. 179-180) pur nel «forte iato tra il componimento di Aleardi “freddamente obiettivo”, e quello di Pascoli, dal significato “intenso” e “simbolico”» (G. Pascoli, *Primi poemetti*, a cura di Odoardo Becherini, Milano, Mursia, 1994, p. 289 n. 1), guardando anche al sonetto di Mallarmé *Petit air*, col quale condivide «la corrispondenza cigno-poeta [...] appena suggerita dal motivo del canto» (ivi, p. 290 n. 10).

¹⁹⁰ Se la condizione perché il canto non muoia è che esso apra le ali «tra il tintinno della pèctide», come detto nei versi precedenti, ossia venga recitato e, per ciò stesso, tenuto in vita, l'ultima strofa della saffica offrirà la chiave per la sopravvivenza della poetessa.

esultante di tutti i Conviviali»¹⁹¹, ma dove agisce anche un'accortezza retorica in genere sottaciuta, ch , infatti, ai versi 78-79, la cantatrice viene condensando in un *climax* quelli che erano stati presentati come pregi caduchi dell'atleta e dell'eroe – «forza e belt » (v. 78), ora in ordine rovesciato –, quindi, come acquisendo una progressiva distanza che permetta di comprendere l'insieme delle figure precedenti, identificando l'inno con «la vita, / l'anima, tutto!» (vv. 78-79). In questo secondo snodo dell'ode il respiro del pensiero pascoliano si amplia considerevolmente seguendo una sorta di *fil rouge* che si dipana da Saffo ad Orazio sino a Foscolo e al Carducci, nuovamente mettendo in versi e proiettando *nell'antico* e *con l'antico* riflessioni sull'arte poetica che informano la storia dell'uomo senza soluzione di continuit . Se il fiero «qualcuno io credo si sovverr  di noi» del frammento saffico 32 ci   consegnato dallo Zilliacus¹⁹², pi  manifesta   – ora s  in maniera indiscutibile – l'influenza del pensiero di Orazio, ipostatizzato nel carne XXX del III libro e traguadabile entro le coordinate del *monumentum aere perennius* e del *non omnis moriar*, in quella idea che il canto abbia il potere d'immortalare tanto il poeta quanto l'eroe cantato, che non si pu  non far giungere – per fissare delle coordinate letterarie e cronologiche meramente orientative – al celebratissimo «onore di pianti» riservato ad Ettore, nell'*explicit* dei *Sepolcri*, «finch  il Sole / risplender  sulle sciagure umane», e, nel tono gnomico con cui il Carducci fissa la sua imperitura devozione per Dante nel sonetto omonimo delle *Rime nuove*, al memorabile «muor Giove e l'inno del poeta resta». Non   questo, si capisce, il luogo per approfondire una tematica di tali proporzioni e complessit , ma un minimo accenno non sar  superfluo nella misura in cui a questo nucleo concettuale si congiunge quella stessa concezione pascoliana di una vitalit  dell'antico che trova realizzazione nei *Conviviali*. Due luoghi, circoscrivendo al massimo l'ampiezza dello sguardo, sono funzionali al nostro discorso: il primo attestato su posizioni conformi a quelle del *Solon*, il secondo a segnare una progressiva confutazione. Abbandonando, per il momento, lo stretto rispetto della cronologia, privilegiamo la continuit  tematica e soffermiamoci su alcune pagine di qualche anno posteriori, almeno per ci  che concerne la pubblicazione, poste dal Pascoli ad introduzione della sua prima antologia per le scuole, *Sul limitare*, apparsa nel 1897 presso l'editore Sandron. La prosa in oggetto, pur nella sua brevit ,   particolarmente significativa gi  a partire dal mero dato formale, risultando contesta di frammenti classici, nella fattispecie tessere omeriche dell'*Odissea*, con i quali il

¹⁹¹ R. Froldi, *I Poemi conviviali di Giovanni Pascoli*, cit., p. 71.

¹⁹² «μν σεσθαί τιν  φαμι καὶ ὕστερον ἄμμενωνή» citato in E. Zilliacus, *Pascoli e l'antico*, cit., p. 15; per l'edizione Bergk si pu  fare riferimento alla edizione liberamente consultabile on-line all'url: <http://www.archive.org/stream/poetaelyricigrae03berguoft#page/100/mode/2up/search/sappho>.

Pascoli instaura una sorta di dialogo rivolto, a livello di messaggio e morale, al pubblico dei suoi scolari e lettori. Con la capacità di utilizzazione dell'antico che gli è peculiare, il poeta riprende dal X dell'*Odissea* l'episodio dell'arrivo di Ulisse e compagni alla casa di Circe, guidando il lettore attraverso pochi versi che dilata e connota a farne coordinate di un nuovo percorso, dove i destinatari dell'antologia sono equiparati a quanti dell'equipaggio dell'eroe «stettero sul limitare della diva dai riccioli belli»¹⁹³ e la stessa maga è presentata con fattezze affatto differenti dalla tradizione omerica, in una trasfigurazione per molti versi consonante con quanto avviene nella raccolta *conviviale*. Qui quello che preme evidenziare è il pensiero formulato dal poeta a spiegazione dei vv. 222-223 del X dell'*Odissea* da lui tradotti ed inseriti in questa sorta di rivisitazione: «Essa è la figlia del sole: la luce, dunque. Tesse una gran tela, una grande sua tela immortale: una tela / lucida, morbida, bella, di quelle che tessono in cielo. E questa tela che sarà? Quella del pensiero umano: la tela in cui l'ordito è il noto e il ripieno è il nuovo; la tela che non si sa quando ella fu piegata sul subbio, ma si sa bene che non ne sarà spanata mai. Immortale dunque? Immortale, la fatica sì, non la mano, veramente. Muore l'uomo: ciò che egli pensò in comune, resta»¹⁹⁴. A questa sopravvivenza della creazione poetica guarda anche il secondo luogo – proprio quel riferimento accennato e lasciato in sospeso poc'anzi – rappresentato dal poemetto *L'immortalità*, apparso inizialmente, come «poesia d'Oriente, tradotta alla meglio», con altro titolo (*Il poeta e l'astrologo*) e altra forma (in quartine), nello scritto *Pensieri scolastici* pubblicato il 16 dicembre 1896 sulla «Rassegna scolastica»¹⁹⁵, quindi incluso nella *princeps* dei *Poemetti* dopo una riscrittura importante che lo porta al modulo tipico in terzine. In questa lirica, che sembra nascere intorno a pochi versi estremamente suggestivi – gli stessi, non a caso forse, che si trasmettono inalterati tra le versioni –, il Pascoli racchiude due posizioni antitetiche sulla poesia e sulle sue qualità trascorrendo dall'iniziale adesione al tema della superiorità del poeta che illumina gli uomini, fino alla repentina messa in crisi di questo di fronte al destino di morte che attende ogni cosa. Possiamo così percepire la consonanza con la saffica di *Solon* nei versi pronunciati dal «poeta Omar, pupilla solitaria / che vede e splende, che contempla e crea» (vv. 1-2) quando esalta il valore della sua creazione rispetto a quella di ogni altro artista: «quest'opera serena, / fatta d'anima pura e di parole, / beltà dal tempo e dalla morte ha lena: //

¹⁹³ *Odissea*, X, 220, tradotto da Pascoli in quest'introduzione, che riprende il paragrafo 35, intitolato *La casa della maga*, del XIV capitolo di *Sul limitare* dedicato all'eroe del dolore (in G. Pascoli, *Sul limitare*, cit., p. VIII e p. 224; in *Traduzioni e riduzioni di Giovanni Pascoli*, raccolte e riordinate da Maria, cit., p. 81).

¹⁹⁴ G. Pascoli, *Sul limitare*, cit., p. VIII.

¹⁹⁵ Ora in G. Pascoli, *Prose*, vol. I *Pensieri di varia umanità*, con una premessa di A. Vicinelli, cit., pp. 636-644, la citazione è a p. 637.

vive la vita lucida del sole» (vv. 14-17); e la consonanza continua anche – e si direbbe più marcatamente – dopo il capovolgimento delle conclusioni del poeta causato dall’astronomo Abdul che nega l’immortalità di alcunché nel «cielo immenso», perché anche «il sol morrà, poeta!» (v. 20): la svolta, all’insegna di un pessimismo radicale di matrice più leopardiana che classica, porta al rifiuto di quelle ch’erano state le certezze precedenti – dove si deve intendere una *precedenza* in senso molto lato, se, leggendo «E al poeta il breve inno non piacque / mai più» (vv. 25-26) si avverte indissolubile l’eco di atmosfere e versi *conviviali* – fino alla conclusione aforistica di un preziosismo al limite dell’artificio, scandito dal poliptoto spiazzante, «Giova ciò solo che non muore, e solo // per noi non muore, ciò che muor con noi»¹⁹⁶, nella quale, per riunire le fila della nostra analisi, cade anche quello che in *Solon* si dava come unico contravveleno alla fine ineludibile cui tutto è destinato e, con le parole di Elli, «il Pascoli sviluppa in senso riduttivo e relativistico il concetto, ribaltando i termini tra poesia e poeta»¹⁹⁷.

La conclusione racchiusa nell’ultima strofa della saffica, ai vv. 80-83, è la chiave di quella sopravvivenza del canto che è anche sola condizione per la vittoria sulla morte da parte del poeta: con una suggestiva sinestesia che coinvolge e sovrappone al contempo sia l’udito che la vista («e chi voglia me rivedere»), in parziale confutazione della tradizione mitica che proprio privilegiando l’aspetto esteriore tramandava sino a Leopardi la leggendaria non bellezza di Saffo, l’invito è quindi a toccare «queste corde» e cantare «un mio canto», consentendo il rivivere dell’inno, e, nel suo perpetuarsi, il rivivere della poetessa.

L’ultimo distico ci riporta, infine, nell’atmosfera simposiale dell’inizio – consegnandoci a quella che deve essere anche, come un basso continuo, l’atmosfera di tutta la raccolta – e sancisce la scelta del saggio Solon che completa la ripresa dell’aneddoto classico alla base dell’ispirazione, o di certa parte dell’ispirazione, sottesa al poema, nel contempo marcando la peculiarità dell’ispirazione pascoliana in quest’opera: se Stobeo narrava solo della volontà dell’Ateniese di apprendere un canto di Saffo e morire¹⁹⁸, se il Pascoli in *Lyra* lo

¹⁹⁶ Non sarà un dato da trascurare il fatto che oggi, nell’era della globalizzazione e della supremazia di banche dati e web, proprio questi due versi finali dell’*Immortalità* risultino estremamente di rado attribuiti – salvo nella esigua saggistica accessibile on-line – al Pascoli, mentre nella grandissima maggioranza dei casi, complice, oltre ad un certo colore retorico, il fatto che vengano citati nella *Contemplazione della morte*, la paternità segnalata è quella dannunziana.

¹⁹⁷ E. Elli, *Pascoli e l’antico: dalle liriche giovanili ai «Poemi conviviali»*, cit., p. 142 n. 104.

¹⁹⁸ E si vedano i rilievi di Citti sulla distanza che intercorre tra lezione greca e resa italiana del nesso di necessità evocato: V. Citti, «*Solon*» e la ricezione dell’antico, cit., pp. 64-65.

precisa in «Solone vecchio voleva imparare *una delle odi di Sappho* e morire», qui siamo giunti all'estremo della scelta di un ben preciso canto: quello di morte.

2. Il cieco di Chio

O Deliàs, o gracile rampollo
di palma, ai piedi sorto su del Cyntho,
alla corrente del canoro Inopo;
figlia di Palma; di qual dono io mai
posso bearti il giovanetto cuore? 5
Ché all'invito de' giovani scotendo
gl'indifferenti riccioli del capo,
gioia t'hai fatto del vegliardo grigio
cui poter falla e desiderio avanza.
E lui su le tue lievi orme adducevi 10
all'opaca radura ed al giaciglio
delle stridule foglie, in mezzo ai pini
sonanti un fresco brulichio di pioggia
presso la salsa musica del mare.
Né già la bianca tua beltà celasti 15
a gli occhi della sua memore mano:
non vista ad altri, che a lui cieco e, forse,
al solitario tacito alcione.

O Deliàs, e già finì la gara
de' tunicati làoni: già tace 20
il vostro coro, grande meraviglia,
in cui nessuna di te meglio scosse
i procellosi crotali d'argento.
Ed il nocchiero su la nave nera
l'albero drizza, ed in su trae le pietre, 25
le gravi pietre su cui dondolando
dorme la nave nel loquace porto.
Ora un nocchiero addimandai: Nocchiero,
vago per l'onde come smergo ombroso,
dài ch'alla nave il pio cantore ascenda? 30
cieco uomo, e vive nella scabra Chio.
Così te veda un ospite all'approdo.
Tanto io gli dissi. Egli assentì; ché grande
è del cantore, ben che nudo e cieco,
la grazia in uno ardor di venti, in una 35
ai cuori alati ritrosia di calma.

E di qual dono, o Deliàs, partendo,
né so per dove, su la nave nera,
posso bearti il giovanetto cuore?
Ché non possiedo, fuor della bisaccia 40
lacera, nulla, e dell'eburnea cetra.
E il canto, industrie che pur sia, non m'offre
se non un colmo calice ed un tocco
di pingue verro e, terminato il canto,
una lunga nel cuore eco di gioia. 45
Io cieco vo lungo l'alterna voce
del grigio mare; sotto un pino io dormo,
dai pomi avari: se non se talora

m'annunziò, per luoghi soli, stalle
 di mandriani un subito latrato; 50
 o, mentre erravo tra la neve e il vento,
 la vampa da un aperto uscio improvvisa
 nella sua casa mi svelò la donna
 che fila nel chiaror del focolare.

Pur non già nulla dar non può, sì molto, 55
 il cieco aedo; e quale a me tu dono,
 negato a tutti, della tua bellezza,
 offrisci, donna; né maggior potevi;
 tale a te l'offro, né potrei maggiore.

Cieco non ero, e ciò pascea con gli occhi, 60
 che rumino ora bove paziente;
 e il fior coglievo delle cose, ch'ora
 nella silenziosa ombra mi odora.
 Era per aspri gioghi il mio cammino,
 degli uomini vetusti, antelunari. 65
 Nacquero sopra le montagne nere,
 che ancor la luna non correa su quelle:
 nacque dopo essi, e palpito per loro
 gemiti strani. Era un meriggio estivo:
 io sentiva negli occhi arsi il barbaglio 70
 della via bianca, e nell'orecchio un vasto
 tintinnio di cicale ebbre di sole.

Ed ecco io vidi alla mia destra un folto
 bosco d'antiche roveri, che al giogo 75
 pareva del monte salir su, cantando
 a quando a quando con un improvviso
 lancio discorde delle mille braccia.
 Entrai nel bosco abbrividendo, e molto
 con muto labbro venerai le ninfe, 80
 non forse audace violassi il musco
 molle, lambito da' lor molli piedi.
 E giunsi a un fonte che gemea solingo
 sotto un gran leccio, dentro una sonora
 conca di scabra pomice, che il pianto 85
 già pianto urgea con grappoli di stille
 nuove, caduchi, e ne traeva un canto
 dolce, infinito. Io là m'assisi, al rezzo.
 Poi, non so come, un dio mi vinse: presi
 l'eburnea cetra e lungamente, a prova 90
 col sacro fonte, pizzicai le corde.

Così scoppiò nel tremulo meriggio
 il vario squillo d'un'aerea rissa:
 e grande lo stupore era de' lecci,
 ché grande e chiaro tra la cetra arguta 95
 era l'agone, e la vocal fontana.
 Ogni voce del fonte, ogni tintinno,
 la cava cetra ripeteva com'eco;
 e due diceva in cuore suo le polle
 forse il pastore che pascea non lungi.
 Ma tardo, al fine, m'incantai sul giogo 100
 d'oro, con gli occhi, e su le corde mosse
 come da un breve anelito; e li chiusi,
 vinto; e sentii come il frusciare in tanto

di mille cetre, che piovea nell'ombra;
e sentii come lontanar tra quello
la meraviglia di dedalee storie,
simili a bianche e lunghe vie, fuggenti
all'ombra d'olmi e di tremuli pioppi. 105

Allora io vidi, o Deliàs, con gli occhi,
l'ultima volta. O Deliàs, la dea
vidi, e la cetra della dea: con fila
sottili e lunghe come strie di pioggia
tessuta in cielo; iridescenti al sole. 110

E mi parlò, grave, e mi disse: Infante!
qual dio nemico a gareggiar ti spinse,
uomo con dea? Chi con gli dei contese,
non s'ode ai piedi il balbettio dei bimbi,
reduce. Or va, però che mite ho il cuore:
voglio che il male ti germogli un bene. 115

Sarai felice di sentir tu solo,
tremando in cuore, nella sacra notte,
parole degne de' silenzi opachi. 120

Sarai felice di veder tu solo,
non ciò che il volgo viola con gli occhi,
ma delle cose l'ombra lunga, immensa,
nel tuo segreto pallido tramonto. 125

Disse, e disparve; e, per tentar che feci
le irrequiete palpebre, più nulla
io vidi delle cose altro che l'ombra,
pago, finché non m'apparisti al raggio
della tua voce limpida, o fanciulla 130

di Delo, o palma del canoro Inopo,
sola tu del mio sogno anche più bella,
maggior dell'ombra che di te serpeggia
nel mio segreto pallido tramonto. 135

Ora a te sola ridirò le storie
meravigliose, che sentii quel giorno
come vie bianche lontanar tra i pioppi.
E quale il tuo, che non maggior potevi,
tale il mio dono, né potrei maggiore; 140
ché il bene in te qui lascerò, come ape
che punge, e il male resterà più grave,
grave sol ora, al tuo cantor, cui diede
la Musa un bene e, Deliàs, un male!

Secondo poema della raccolta, è in verità il sesto in ordine di pubblicazione e compare sulla «Vita Italiana» del 1 giugno 1896 con il titolo *Il vecchio di Chio*. La Terreni conferma come non ci siano varianti di rilievo da segnalare tra la versione in rivista e quella in volume¹⁹⁹, ma sente il bisogno di commentare la modificazione nel titolo da *vecchio* a *cieco* riportando un passo dalla prosa del *Fanciullino* a sostegno dell'immutata identificazione del

¹⁹⁹ R. Terreni, *I Poemi Conviviali: aspetti cronologici e macrotestuali*, cit., p. 161.

protagonista con il poeta Omero²⁰⁰; pur nella bontà delle indicazioni proposte, a nostro avviso questa annotazione complica solo la questione, essendoci una spiegazione molto più semplice che si può far discendere da ragioni di economia stilistica: infatti, una volta riuniti i poemi apparsi sparsamente su riviste differenti e lungo un arco cronologico quasi decennale, il Pascoli dovette risolvere il problema dell'effetto di ripetizione derivante dall'adiacenza dei titoli *Il vecchio di Chio* e *I vecchi di Ceo*, optando per quella scelta che, a questo punto e in una prospettiva molto più pratica e prosaica, «decreta il prevalere di un aggettivo sull'altro»²⁰¹. Quanto all'identità del protagonista, invece, va detto che l'ipotesi della Terreni trova il supporto di molti esegeti – da Giorgio Barberi Squarotti alla Fumagalli, dal Frolidi al Peritore al Colasanti – concordi nel riconoscere nell'aedo il poeta Omero, ma, in termini filologici, si tratterebbe, a nostro giudizio, di una *lectio facilior* che una lettura attenta dello stesso Pascoli aiuta a confutare: nel suo saggio su *La poesia epica in Roma*, infatti, ricordando le figure celebri di cantori ciechi dell'antichità, prima ricorda Omero²⁰² e, solo poi, menziona il «buon cantore» che «cieco era di Chio»²⁰³, con uno iato che è indubbia testimonianza della differenziazione con cui Pascoli concepiva le due figure.

Il poema si struttura, nel suo complesso, come un'allocuzione in prima persona rivolta dal soggetto parlante, appunto il cieco di Chio eponimo, «vegliardo grigio» e «pio cantore», ad una fanciulla, Deliàs. Il tono e l'intreccio dei nuclei tematici declinati nella lirica fanno sì che questa possa essere letta come una sorta di testamento che il poeta stende a favore della giovane, in risposta e a partire dalla domanda con cui egli esordisce: «di qual dono io mai / posso bearti il giovanetto cuore?». Ci troviamo a Delo, l'isola natale del dio Apollo, ed è terminata la festa, celebrata con gare canore e danze, cui hanno partecipato sia la giovane, nel coro, che il vecchio aedo, con il suo canto. Quest'ultimo ha già preso accordi per imbarcarsi su una nave prossima a salpare dal porto dell'isola, e, più che alla sua prova, pensa alla bravura di Deliàs nel danzare e nel suonare i crotali, e al fatto che, rifiutando i giovani

²⁰⁰ «Chi può immaginare, se non vecchio, l'aedo e il bardo? [...] Vecchio è Ossian, vecchi molti degli skaldi. L'aedo è l'uomo che ha veduto (*oïde*) e perciò sa, e anzi talvolta non vede più; è il veggente (*aoidòs*) che fa apparire il suo canto. [...] E se uno avesse a dipingere Omero, lo dovrebbe figurare vecchio e cieco, condotto per mano da un fanciullino che parlasse sempre guardando torno torno. Da un fanciullino o da una fanciulla: dal dio o dall'iddia: dal dio che sementò nei precordi di Femio quelle tante canzoni, o dall'iddia cui si rivolge il cieco aedo di Achille e di Odisseo» (G. Pascoli, *Il Fanciullino*, in Id. *Prose*, a cura di Vicinelli, cit., pp. 6-7). La Terreni non è la sola a spendere più di qualche parola su questa evoluzione nell'intitolazione: si vedano anche E. Elli, *Pascoli e l'«antico»*, cit., p. 151

²⁰¹ R. Terreni, *I Poemi Conviviali: aspetti cronologici e macrotestuali*, cit., p. 162.

²⁰² «Cieco come Demodoco, come forse Thamyris, immaginavano gli antichi Omero stesso» (G. Pascoli, *La poesia epica in Roma*, in Id., *Prose*, vol. I *Pensieri di varia umanità*, cit., p. 775)

²⁰³ *Ibidem*.

pretendenti, ella abbia scelto di donare a lui, cieco e non più giovane, la sua bellezza. Continuando a porsi la medesima domanda dell'inizio, il vecchio di Chio spiega alla interlocutrice perché non abbia nulla da donarle e quale sia la sua condizione, ovvero in che consista la vita dell'aedo. Il suo canto è ciò grazie a cui vive, la cosa più importante, e la sola, di cui può farle omaggio, sapendo che anche lei gli ha donato quanto di più prezioso avesse, e a nessun altro avesse dato; inizia, così, il racconto dell'origine di questo suo dono e di come un tempo, in una regione impervia, quando ancora non era stato privato della vista, egli fosse giunto, lasciato il sentiero nell'ora più abbagliante di un giorno estivo, ad una fonte immersa nella foresta. Nella quiete ombrosa del luogo, l'aedo, dal rumore dell'acqua che ai suoi sensi si faceva suono, fu affascinato e indotto ad una gara con la sorgente: suonò a lungo la cetra cercando di competere con questa, ma alla fine rimase incantato a fissare il suo strumento e quella fu l'ultima volta che vide. Con tinte sfumate e contorni trascendenti gli apparve una dea, anch'essa con la cetra, che lo rimproverò per aver avuto l'ardire di gareggiare con una divinità e gli profetizzò quella trasformazione delle facoltà percettive che gli sarebbe toccata in sorte come punizione: un sentire e un vedere affatto peculiari, propri, appunto, del poeta. A Deliàs l'aedo, prima di lasciarla, decide di offrire il bene che gli deriva dal dono divino, ossia ciò di meraviglioso che poté scoprire grazie ai suoi nuovi sensi e che diviene oggetto e sostanza del canto, ma il gesto è da leggersi, al contempo, nel suo valore di estremo sacrificio giacché, svelata e trasmessa la sua poesia, a lui vecchio e cieco resta solo il male arrecatogli dalla dea: la consapevolezza della propria miserevole condizione.

Metricamente il poema si compone di endecasillabi sciolti suddivisi in otto lasse di 18 versi; la successione di queste si può ricondurre ad una struttura: le prime tre lasse sono caratterizzate dall'allocuzione diretta dell'aedo alla sua interlocutrice Deliàs, come segnala la presenza del vocativo in ciascun verso incipitario, e in esse sono rispettivamente contenuti il racconto del dono della bellezza fattogli dalla giovane, l'annuncio della prossima partenza dell'aedo con una nave, la descrizione della vita del cantore ramingo; le tre successive spostano la narrazione dal piano del presente in cui si svolge il monologo, in un luogo preciso, Delo, e in un tempo definito, quello della ricorrenza della festa in onore di Apollo, al piano del ricordo, raccontando come il vecchio di Chio giungesse all'incontro con la dea: il nesso che immette in questa dimensione di rievocazione è quell'illustrazione per rapidi tratti e paesaggi attraversati dall'aedo che ha sede nella terza lassa e da cui si passa, nelle tre seguenti, ad introdurre quando e dove si trovasse il protagonista ancora non cieco, il suo raggiungere il fonte immerso nella foresta, quindi la descrizione della gara musicale che ivi si

originò. La settima lassa segna «uno stacco dal passato e inaugura la nuova condizione del poeta»²⁰⁴: ricompare, iterato al primo e al secondo verso in analoga posizione²⁰⁵, il vocativo di Deliàs, a ricongiungere il piano del ricordo al presente dell'incontro con la giovane, e compare, centrale, l'epifania della dea e la punizione che questa infligge al cantore, privandolo della vista, ma risarcendolo con il dono della veggenza. La lassa conclusiva è la sanzione del presente di dolore in cui si trova il cieco di Chio: la scoperta della bellezza della fanciulla gli ha reso manifesta la sua condizione, e, nell'ultimo verso, in posizione rovesciata, ma proprio per questo ancor più significativa, riecco nuovamente il nome proprio Deliàs, accanto al vocabolo di *explicit* «un male». Abbiamo notato come questo vocativo concorra alla definizione della struttura del poema, nonché, dal punto di vista contenutistico, rivesta un'importanza affatto primaria nell'economia della parabola dell'aedo, ma è interessante rilevare come in merito alla identità della figura femminile così denominata viga una certa difformità di posizioni da parte degli esegeti. Lo Zilliacus, tra i primi, richiamandosi all'*Inno omerico ad Apollo*, il testo greco che più direttamente sembra agire da ipotesto in queste lasse iniziali, suggerisce che costei sia una «giovane sacerdotessa di Apollo»²⁰⁶, e Pietrobono, riprendendo questa indicazione, fa un passo ulteriore e osserva che «per intendere il significato riposto del poema in Deliàs credo si debba vedere l'iddia, che semina nel cuore dell'aedo le sue canzoni»²⁰⁷, facendo sì che la forma femminile dell'epiteto tratto da Delo, e usualmente associato al dio, qui serva a sancire l'identificabilità della giovane con una musa²⁰⁸. Sulla linea dello Zilliacus si attestano i più tra i commentatori successivi, fino ai recenti Perugi, Leonelli, Colasanti e Pazzaglia²⁰⁹, mentre, a favore dell'interpretazione più semplice, ossia che Deliàs sia solo una fanciulla di Delo, senza connotazione ulteriore alcuna,

²⁰⁴ G. Pascoli, *Poemi Conviviali*, a cura di M. Belponer, cit., p. 39 n. 87.

²⁰⁵ Entrambe le occorrenze sono portatrici dell'accento di VIII posizione dell'endecasillabo.

²⁰⁶ E. Zilliacus, *Pascoli e l'antico*, cit., p. 17. In precedenza aveva affermato che «*Il cieco di Chio* deriva dal passo dell'inno omerico a Apollo Delio, dove il poeta, parlando alle sacerdotesse del Dio a Delo, le prega di rispondere al futuro viandante che lor chiederà qual è il più dolce cantore ch'ha visitata l'isola» (ivi, p. 16).

²⁰⁷ G. Pascoli, *Poesie*, con introduzione e note di L. Pietrobono, cit., p. 216. Dove è manifesto il fondarsi del critico su quel passo, poc'anzi richiamato, della prosa pascoliana in cui si dice che «se uno avesse a dipingere Omero, lo dovrebbe figurare vecchio e cieco, condotto per mano da un fanciullino che parlasse sempre guardando torno torno. Da un fanciullino o da una fanciulla: dal dio o dall'iddia: dal dio che sementò nei precordi di Femio quelle tante canzoni, o dall'iddia cui si rivolge il cieco aedo di Achille e di Odisseo» (G. Pascoli, *Il Fanciullino*, in *Id. Prose*, a cura di Vicinelli, cit., p. 7).

²⁰⁸ Ivi, p. 216 n. 1.

²⁰⁹ G. Pascoli, *Opere*, I, a cura di M. Perugi, cit., p. 823; G. Pascoli, *Poemi conviviali*, a cura di G. Leonelli, cit., p. 91 n. 1; G. Pascoli, *Tutte le poesie*, a cura di A. Colasanti, cit., p. 523; G. Pascoli, *Poemi e canzoni*, a cura di M. Pazzaglia, cit., p. 25. Un appunto va fatto sulla posizione di Leonelli, che curiosamente, dopo aver dato illustrazione, nel cappello introduttivo al poema (G. Pascoli, *Poemi conviviali*, a cura di G. Leonelli, cit., pp. 86-87) delle tesi divergenti del Pietrobono e del Froldi, alla fine, senza riflessioni ulteriori, si uniforma all'interpretazione dello Zilliacus.

sono tanto Elli, in un suo saggio, quanto, nei commenti recenziatori, il Nava e la Belponer. A nostro avviso è quest'ultimo il valore da preferire, in un approccio che cerchi di privilegiare l'aderenza al dato testuale pascoliano: nel poema, infatti, la caratterizzazione dell'interlocutrice femminile si sviluppa attraverso dati esteriori, oltretutto alquanto generici²¹⁰, evocativi di una bellezza vaga ed astratta, mentre l'eventuale attribuzione del titolo di sacerdotessa avrebbe senso solo in una prospettiva che guardasse all'unico modello in grado di legittimare tale lettura, l'ipotesto greco dell'*Inno* omerico *ad Apollo*, assumendolo, tuttavia, più che come semplice punto di partenza e componente dell'ispirazione del poeta, come vera e propria chiave interpretativa. Veniamo quindi anche noi a questo testo, in ordine alla considerazione delle tessere classiche più significative per la stesura del poema: l'*Inno* omerico *ad Apollo*, nella fattispecie, è riferimento imprescindibile per un doppio ordine di ragioni: poiché in esso compaiono entrambi i protagonisti della lirica, la fanciulla e il vecchio, e, ancor più, poiché esso compare in un luogo fondamentale per la comprensione del Pascoli classico, quale il saggio introduttivo alla sua seconda antologia, *Epos*. Come già abbiamo avuto modo di rilevare intorno all'importanza di queste pagine, per dir così, teoriche del Pascoli, sia nella loro valenza auto-esegetica che per le coordinate testuali di cui si fanno implicitamente latrici, il caso de *La poesia epica in Roma* eguaglia quello de *La poesia lirica in Roma*, con meno problemi filologici, sussistendo una sola versione del testo²¹¹. Qui, evidenziando il ruolo degli aedi in quell'*epos* virgilianamente definito «poesia degli anni “migliori”», Pascoli inserisce, tra i numerosi frammenti citati o parafrasati dai libri omerici, anche la sua traduzione di alcuni versi dell'*Inno ad Apollo* con una contestualizzazione che rende più manifesta e stretta la contiguità con il poema *conviviale* – corroborata anche da una prossimità cronologica, ché nello stesso 1897 vengono pubblicati entrambi i testi²¹² – : «Cieco era di Chio un buon cantore, che inneggiando ad Apollo in Delo, si volgeva alle fanciulle e diceva: “Or su, propizio sia Apollo con Artemide, Salvete voi tutte e di me anche per l'avanti Ricordatevi, quando alcuno dei terreni uomini Qui, straniero misero venuto, domandi: ‘O fanciulle, e chi è per voi il più soave dei cantori, Che per qui s'aggiri, e di chi il più vi

²¹⁰ Dall'epiteto «gracile rampollo» (v. 1), al riferimento al «giovanetto cuore» (vv. 5 e 39) e alle sue «lievi orme» (v. 10), quella che si delinea è un'immagine nel segno di una giovinezza ancora acerba, mentre i «riccioli del capo» (v. 7) e la «bianca tua beltà» (v. 15) rimangono elementi indefiniti di una bellezza generica.

²¹¹ Quella cioè premessa a G. Pascoli, *Epos*, Livorno, Giusti, 1897, accolta da Maria, insieme al saggio introduttivo a *Lyra*, in G. Pascoli, *Antico sempre nuovo. Scritti vari di argomento latino*, cit., quindi inclusa nel volume G. Pascoli, *Prose*, vol. I *Pensieri di varia umanità*, con una premessa di A. Vicinelli, cit., pp. 767-874.

²¹² E senza voler esagerare l'importanza di quest'anno per la produzione teorica del Pascoli, non sarà ozioso ricordare che è proprio dal gennaio all'aprile 1897 che vede la luce, sulle pagine de «Il Marzocco» il contributo *Pensieri sull'arte poetica* nucleo del fondamentale e venturo *Fanciullino*.

dilettate?’ E voi bene tutte rispondete da voi [?]: ‘Un cieco! e abita in Chio rocciosa, Di cui tutte poi le canzoni avranno il pregio. E noi la nostra gloria porteremo, per quanto sulla terra Ci volgiamo a città d’uomini ben situate’»²¹³. Pochi versi innanzi, nel testo greco, le fanciulle cui si rivolge il cantore sono designate come *κοῦραι Δηλιάδες Ἐκατηβελέταο θεράπναι* (v. 157), «fanciulle di Delo, ancelle del dio che colpisce lontano» (trad. Guidorizzi) – dove *θεράπνη* (dalla radice **θέραπ-* «servire») ha un valore oscillante tra «serva» e «ancella», ben differente da quella gamma di vocaboli discendenti dalla radice **ίερ-* e legati propriamente alla sfera del sacro (per cui *ίέρεια* è la «sacerdotessa») –, ma Pascoli non antologizza questa sezione dell’inno in cui, oltretutto, il canto delle *Deliàdes* compare con una connotazione per nulla banale²¹⁴. Questa scelta, a nostro avviso, conferma la volontà del poeta di non suggerire alcuna contiguità tra il personaggio femminile e la sfera del divino, onde marcare più nettamente la collocazione su un piano esclusivamente umano delle prime tre lasse – quelle, appunto, nel segno dell’allocuzione, occupate dal vecchio e dalla fanciulla –, rispetto al contatto con il divino che toccherà in sorte solo ed esclusivamente al poeta, pur poi fatto rientrare nell’economia del dono di ricompensa alla giovane: giovane, quindi, e, per concludere, senz’altro non sacerdotessa. La sua caratterizzazione, inoltre, si può riconoscere composta di un ulteriore riferimento classico, significativo, oltre che per l’ennesima conferma del modo di procedere pascoliano, per il suo offrirci delle coordinate entro cui traguardare anche alcuni passaggi successivi del testo: il rimando, qui, è al VI libro dell’*Odissea*, quando Ulisse, risvegliatosi per le grida lanciate dalla regina e dalle ancelle giocando a palla, si mostra e parla a Nausicaa, figlia del re dei Feaci Alcinoo. Il dato testuale che ci segnala la dipendenza dall’ipotesto greco in maniera più inequivocabile – giacché, in verità, indizi puntuali ricorrono sparsamente soprattutto sul versante degli attributi della bellezza di Deliàs²¹⁵ – è l’epiteto usato dal vecchio di Chio pascoliano, «gracile rampollo di palma» (vv.

²¹³ G. Pascoli, *Prose*, vol. I *Pensieri di varia umanità*, cit., p. 775. Dove il Pascoli segnala ([?]) una difficoltà d’interpretazione: il Guidorizzi traduce: «e voi tutte rispondete con un unico grido» (G. Guidorizzi, *La letteratura greca. Testi autori società*, vol. I *L’età arcaica*, cit., pp. 210-211), a fronte di una lezione ch’è la medesima accolta nell’edizione cui, verosimilmente, dovette rifarsi lo stesso Pascoli, del Baumeister (Homerus, *Hymni homerici*, recensuit apparatus criticum collegit adnotationem cum suam selectam variorum subiunxit Augustus Baumeister, Lipsiae, in aedibus B. G. Teubneri, 1860, consultabile, nell’edizione 1888, all’url: <http://www.archive.org/stream/hymnihomericiac00baumgoog#page/n27/mode/2up>).

²¹⁴ Citiamo la traduzione di Guidorizzi dei vv. 158-164 «[le fanciulle di Delo] quando intonano l’inno in onore di Apollo / e poi di Latona e d’Artemide urlo acuto, / ricordando gli uomini e le donne d’un tempo / cantano l’inno, affascinano le genti umane. / Di tutti gli uomini la voce e l’accento / sanno imitare, ognuno direbbe d’essere proprio lui a parlare, / tanto bene a ciascuno il bel canto s’adatta» (G. Guidorizzi, *La letteratura greca. Testi autori società*, vol. I *L’età arcaica*, cit., p. 211).

²¹⁵ Basti considerare il v. 7 «gl’indifferenti riccioli del capo» dove i commentatori puntualmente rilevano l’ipallage, ma mancano di segnalare come un dettaglio analogo derivi dall’epiteto omerico *εὐπλόκαμος*, «dai bei

1-2), manifesta eco dei versi omerici, pronunciati dall'eroe naufrago all'indirizzo di Nausicaa: «In Delo una volta, così, presso l'ara d'Apollo, / vidi levarsi un fuso nuovo di palma»²¹⁶; da qui, decrittata la provenienza della tessera antica ed ampliando lo sguardo a questa sezione del VI libro, si può riscontrare come l'influenza esercitata dal passo omerico sul Pascoli sia più estesa e profonda. L'atteggiamento di deferenza e quasi subalternità che dimostra l'uomo verso la donna, l'esteso elogio che egli compie della sua bellezza, sino all'auspicio, certo riconducibile ad una prassi greco-arcaica, di una ricompensa in cambio dell'aiuto invocato²¹⁷, sono tutti elementi che concorrono a definire un'atmosfera che molto ha in comune con quella delle prime lasse del conviviale pascoliano.

Dopo i primi, allocutori, tre versi e mezzo, occupati dalla figura del personaggio femminile, all'altezza del quarto compare, infine, il protagonista eponimo del poema nel pronome di I persona. La caratterizzazione di questo *io* si compone progressivamente attraverso le lasse, per completarsi veramente solo al termine della lirica, dove il ritratto risulterà sensatamente ultimato nei dettagli: seguendo lo sviluppo del poema, possiamo notare come il primo tratto offertoci di costui, coerentemente con la prima intitolazione scelta dal Pascoli, sia proprio l'età avanzata marcata dalla auto-definizione di «vegliardo grigio» (v. 8), la quale, va detto, è connotata dal successivo «cui poter falla e desiderio avanza» (v. 9) – consonante, a distanza, con la presentazione dell'altro vecchio protagonista di *Solon*, quando di lui Phoco dice «te la coppa ora giova: ora tu lodi / più vecchio il vino e più novello il canto» (vv. 22-23) –, importante per la prospettiva affatto peculiare cui immette rappresentando la vecchiaia nei termini di un venir meno della forza a fronte di una persistenza del desiderio che si conformano con l'accento posto, particolarmente in queste prime lasse, sul dono d'amore offerto dalla giovane al cieco²¹⁸. La cecità, in effetti, è la seconda caratteristica – non a caso inserita nel titolo definitivo prescelto dal Pascoli per la lirica – del personaggio maschile di cui veniamo a conoscenza, mentre questi, ancora qui su

riccioli», attributo delle fanciulle cui compare Odisseo (*Od.* VI, vv. 135 e 196); e così pure la «bianca [...] beltà» (v. 15) di Deliàs ricordata dall'aedo, oltre che – per citare, a titolo d'esempio, una delle annotazioni tipiche – «pallore [...] attributo della bellezza classica e preraffaellita» (G. Pascoli, *Poemi Conviviali*, a cura di G. Nava, cit., p. 25 n. 15), può trovare una sua eco significativa nell'epiteto *λευκόλενος*, «dalle bianche braccia», sempre in questo passo del VI libro caratteristica di Nausicaa (v. 186).

²¹⁶ *Od.* VI, vv. 162-63 (trad. R. Calzecchi Onesti).

²¹⁷ «Ma tu, signora, abbi pietà: dopo molto soffrire, / a te per prima mi prostro, nessuno conosco degli altri / uomini, che hanno questa città e questa terra. / La rocca insegnami e dammi un cencio da mettermi addosso, / se avevi un cencio da avvolgere i panni, venendo. / A te tanti doni facciamo i numi, quanti in cuore desideri, / marito, casa ti diano, e la concordia gloriosa / a compagna» (*Od.* VI, vv. 175-82, trad. R. Calzecchi Onesti)

²¹⁸ Per un'analisi del nesso senilità ed eros in questo poema come nel precedente, si veda il contributo di Curi, che non si perita di suggerire possibili letture del tema anche in chiave autobiografica: F. Curi, *Eros e senilità*, in «Rivista Pascoliana» 3 (1991), pp. 35-63.

un piano tutto umano, senza concessioni al divino né alcun riferimento al suo essere aedo, in questa prima lassa ricorda la scoperta della bellezza, in versi costruiti su un uso insistito della sinestesia, che traducono in termini tattili quanto la vista non può cogliere²¹⁹. Bisogna attendere la seconda lassa per scoprire chi sia il vegliardo cieco: nuovamente dalla sua viva voce, nell'apostrofe che indirizza al nocchiero in procinto di salpare, come racconta a Deliàs, ecco finalmente la dichiarazione del suo essere un «pio cantore», rafforzata, nel ribadimento della propria condizione, dall'aggiunta: «cieco uomo, e vive nella scabra Chio» (v. 31). Questo verso specifico, oltre all'importanza che riveste all'interno del poema per la definizione del protagonista e l'attribuzione di senso al titolo, ha un rilievo ulteriore e peculiare per la coordinata classica cui rimanda che, mentre sancisce la dipendenza diretta da quell'*Inno ad Apollo* già segnalato – il verso è quasi la traduzione letterale del v. 172, «il cieco che abita in Chio montagnosa»²²⁰ –, nel contempo contribuisce a circoscrivere ed evidenziare un aspetto particolarmente significativo per lo stesso testo greco, ossia, come notato da Guidorizzi, il momento in cui «rompendo l'oggettività del racconto epico, il poeta parla di se stesso: egli si descrive»²²¹. Nell'apostrofe al nocchiero e, quindi, nella terza lassa, si completa la caratterizzazione dei tratti, per dir così, esteriori dell'aedo insieme alla reputazione, quasi una conseguenza, di cui egli gode: dalla sua indiretta condivisione del destino del navigante che lo porta «vago per l'onde come smergo ombroso» (v. 29) e «lungo l'alterna voce / del grigio mare» (vv. 46-47); ai connotati miseri, per certi versi simili a quelli dell'altra figura chiave del pitocco, di «nudo e cieco» (v. 34); al non possedere nulla «fuor della bisaccia / lacera [...] e dell'eburnea cetra» (vv. 39-40); al ricevere come compenso del suo canto – al di là della personale e tutta interiore «lunga nel cuore eco di gioia» (v. 45) – solo «un colmo calice ed un tocco / di pingue verro» (vv. 43-44); alla vita di privazioni suggerita dal dormire «sotto un pino» (v. 47) e dall'errare «tra la neve e il vento» (v. 51), nella solitudine di spazi popolati solo da percezioni sonore e tattili, tradotte, quest'ultime, da continue sinestesie metonimiche, in virtù delle quali, al posto della stalla e dei mandriani, per

²¹⁹ Ampiamente annotati dagli esegeti, la bellezza di lei che non è celata «a gli occhi della sua memore mano: non vista ad altri, che a lui cieco [...]» (vv. 15-16).

²²⁰ Secondo la traduzione sempre in G. Guidorizzi, *La letteratura greca. Testi autori società*, vol. I *L'età arcaica*, cit., p. 211.

²²¹ Momento inserito in quell'*inno omerico* in cui operano alcune dinamiche interne che ricorrono identiche nel testo pascoliano, infatti proprio dall'auto-rappresentazione di sé in tali termini, continua Guidorizzi, si percepisce maggiore «una contrapposizione tra questa sofferita figura di uomo e la grazia del coro di fanciulle che cantano durante la festa, fanciulle che egli non può vedere ma di cui percepisce affascinato la voce armoniosa» (*La nascita di Apollo (Inno ad Apollo Delio III, 1-18 e 120-178)* in G. Guidorizzi, *La letteratura greca. Testi autori società*, vol. I *L'età arcaica*, cit., p. 207)

il vecchio cieco, c'è il «subito latrato» (v. 50) e, al posto della «donna / che fila nel chiaror del focolare» (vv. 53-54), c'è la «vampa da un aperto uscio improvvisa» (v. 52) che, con il suo repentino calore, gli suggerisce un quadro domestico precluso ai suoi occhi. Ebbene, il dato significativo è che questo insieme di caratteristiche si ritrova in un passo, di un certo interesse e di una certa estensione, de *La poesia epica in Roma* – secondo quella combinazione peculiare di riflessione teorica e realizzazione poetica già incontrata nel caso delle pagine introduttive a *Lyra e Solon* – quando il Pascoli ricorda i tempi in cui, dopo la separazione tra cantore ed eroe²²², sono due le figure quasi contigue (e in questa contiguità le ritroveremo nel poema conviviale odissiano dell'*Ultimo viaggio*) che si affiancano e talvolta confondono nel loro vagare: «l'aedo divino, onorato dalle genti, cantava al convivio dei re, poggiato alla colonna lunga, e il mendico errante dal brutto vestimento aspettava nel vestibolo, sulla soglia, il pane e la carne da empire la bisaccia. Ma il cantore era di quelli artefici che si vanno a chiamare come indovino, o medico di malanni, o fabbro di legno, o anche divino cantore che diletta cantando; il mendico invece nessuno vorrebbe chiamarlo perché lo consumasse. [...] Erravano poeti e pitocchi, nello stesso modo. Pure l'aedo poteva anche affermare di non recarsi ai banchetti per bisogno, χατίζων, sebbene non potesse non gioire in cuore, quando per la sua canzone (οἴμη) riceveva in dono una fetta tagliata dal tergo di cignale bianchi denti, con florido grasso intorno»²²³; e, ancora, rifacendosi alle «graziose storielle, in cui, dopo, fu posto come attore l'aedo divino sopra tutti: Omero», ecco che Pascoli ribadisce e presenta tratti che troviamo anche nel poema conviviale: «l'aedo dunque viaggia per l'Hellade divina e per le isole. Si aggira spesso lungo il molto rumoroso mare per trovare una nave bene arredata, che lo tragitti: egli paga i nocchieri con dolci versi, se è accolto: “Odi Poseidaone potente, scotiterra, Signore di Helicone spazioso e divino, Da' brezza bella e vedere il ritorno senza guai Ai marinai che della nave guide e capi sono...” Ma se è respinto maledice: “Marinai, passatori del mare, simili all'odiosa Ate, Che fate una vita non invidiabile agli smerghi paurosi, Venerate la divinità di Zeus ospitale, contro chi l'offende”. Così a tutti si rivolge l'aedo, ché a tutti canta, uomini e dei: entra, come nella casa dei re, così nella capanna del capraio [...]. Qualche volta dorme sotto un pino della campagna; qualche volta, sorpreso

²²² È divenuta celebre la formula «se nel principio gli eroi erano anche aedi, poi ci furono gli eroi per fare e gli aedi per cantare» (G. Pascoli, *La poesia epica in Roma*, in Id., *Prose*, vol. I *Pensieri di varia umanità*, cit., p. 774).

²²³ Ivi, pp. 774-775.

dalla neve, vede risplendere in una casa ospitale la bella fiammata, che orna la casa come i figli l'uomo, le torri la città, i cavalli la pianura, le navi il mare»²²⁴.

Quello della cecità dell'aedo, invece, non è un dato meramente esteriore, come attestano, in primo luogo, il numero e la centralità delle lasse dedicate alla «narrazione simbolica del percorso del poeta dalla vista alla veggenza, dall'osservazione diretta delle cose alla visione fantasmatica della loro essenza»²²⁵, innescate dall'emistichio «cieco non ero» (v. 60). Il racconto dell'origine di questa condizione viene collocato da subito in un tempo indefinito – racchiuso nel semplice imperfetto «era» (v. 64) – che riceve, tuttavia, una connotazione dallo spazio, remoto e ai limiti del mito, degli «aspri gioghi [...] / degli uomini vetusti, antelunari» (vv. 64-65); in quello che si può prendere come il punto di passaggio, all'interno della lirica – non a caso posto all'altezza del suo esatto centro –, da un piano esclusivamente umano a uno popolato di presenze prodigiose. Queste coordinate, spiegate come un riferimento all'Arcadia e ai suoi abitanti, attraverso considerazioni che vanno dal sintagma latino *per aspera iuga* sino all'operetta leopardiana *Dialogo della terra e della luna*²²⁶, sono state variamente interpretate dagli esegeti, ma a nostro avviso è condivisibile il giudizio del Nava per il quale «è delineata qui una sorta di antropologia poetica alla maniera di Vico e di Leopardi: la poesia in quanto attività originaria dell'uomo è associata a luoghi favolosi»²²⁷; con un solo appunto in margine a quell'aggettivo «antelunari» che, generalmente trascurato, e glossato da Nava come «neologismo pascoliano», ha, invece, una sua legittimità e importanza, giacché, in effetti, è un calco del greco *προσέληνος*²²⁸, presente nella lingua italiana proprio nella forma «antelunare»²²⁹, al quale il Pascoli amplia il significato letterale

²²⁴ Ivi, pp. 776-777. E, in margine a quest'ultima immagine, non sarà inutile mettere l'accento sul rilievo in cui è posto il focolare acceso, attraverso una similitudine di estensione ed articolazione non trascurabili, e sulla conseguente importanza di quel «vede risplendere» che, quantomeno in questo punto, presuppone la non cecità dell'aedo rappresentato, a differenza dell'utilizzazione della stessa tessera nel tessuto conviviale.

²²⁵ G. Pascoli, *Poemi conviviali*, a cura di G. Nava, cit., p. 28 n. 55-72. Ove il Nava, tra l'altro, suggerisce un parallelo metaletterario ed autobiografico per cui «l'iter dell'aedo ripercorre quello del suo autore, dalle *Myricae* ai *Poemetti* e ai *Canti*, e, all'interno di *Myricae*, da *Romagna* all'*Assiuolo*: dal sensibile al simbolico».

²²⁶ In particolare nella domanda, posta dalla Terra al suo satellite: «È vero o no che gli Arcadi vennero al mondo prima di te (Menandro rettorico, lib. 1, cap. 15, in *Rhetor. graec. veter.* A. Manut. vol. 1, pag. 604. Meursio, *ad Lycophron. Alexandr.* opp. ed. Lamii, vol. 5, col. 951)?» (*Dialogo della terra e della luna* in G. Leopardi, *Operette morali*, a cura di L. Melosi, Milano, BUR, 2008, p. 200)

²²⁷ G. Pascoli, *Poemi conviviali*, a cura di G. Nava, cit., p. 29 n. 64.

²²⁸ Già dotato, nell'antichità, di una doppia valenza, l'una, in ambito agronomico, designante «i giorni che precedono la luna nuova», l'altro, nell'uso sostantivato, come epiteto degli Arcadi, cioè «coloro venuti prima della luna».

²²⁹ A seconda dei vocabolari, per attenerci a quelli che potevano essere sotto gli occhi del poeta, il valore subisce lievi modificazioni: «attributo di ciascun giorno del novilunio in cui la luna non è visibile» (*Vocabolario Etimologico* di F. Zambaldi, Città di Castello, Lapi, 1889, p. 716) oppure, in un contesto più prettamente agronomico: «antelunari (giorni): tengono molti che il piantare sia commodo dal quarto dì della luna ai giorni

ricongiungendolo alla sua origine classica, e ottenendo, nel contempo, di evocare un tempo più antico delle leggende²³⁰. Circostanziando progressivamente lo spazio della narrazione, il poeta ci conduce quindi ad una fonte immersa in un bosco, in quelli che tradizionalmente, osserva Nava, sono «i luoghi del prodigio, dell'epifania del divino: il bosco e il fonte, a cui in *Myricae* sono dedicati due sonetti, nella loro qualità di luoghi topici della poesia classica (frequentati da fauni e ninfe) e romanza (percorsi dai cavalli e dagli eroi dei poemi cavallereschi). Nel mondo antico fonti e boschi sono i luoghi sacri per eccellenza, collegati al mondo atmosferico-celeste e a quello ctonio-infernale, dove si manifestano le divinità del mondo naturale e hanno sede gli oracoli»²³¹. Luoghi, quindi, indubbiamente già ampiamente caratterizzati nella tradizione letteraria, ma non estranei alla stessa prima produzione letteraria del Pascoli, giacché, a titolo d'esempio, in *Ferruccio a Gavinana*, una di quelle esercitazioni scolastiche risalenti agli anni liceali e da Traina raccolte nei *Puerilia pascoliani*²³², si possono riconoscere stilemi e sensibilità di là da venire. In questo testo, nello specifico, che Elli ha indicato come «primo esempio di testo poetico in cui si accampa la rievocazione di un ricordo storico su un motivo paesistico e di natura»²³³, sono giudicati «degni di attenzione alcuni passi che annunciano il Pascoli futuro», tra i quali non possono non risaltare, per la consonanza con l'atmosfera e gli elementi presenti nel *Cieco di Chio*, la descrizione ai vv. 17-19, «Tacea del pari il monte; / Solo s'udiva il basso mormorio / Di solitario fonte» – con allitterazioni e lessico che dalle *Myricae* giungeranno sino alla raccolta conviviale –, e, ancor più, la presenza di quell'elemento musicale rappresentato proprio dalla cetra, ai vv. 23-28 («Si unisce intanto all'indistinto suono / Una dolce armonia: è d'una cetra / Il tintinnire arguto, / Che per il monte muto / Si spande a poco a poco / E dolce umana voce l'accompagna»), segno, duplice, della persistenza assai remota di suggestioni destinate a utilizzazioni e risultati tutt'altro che scontati e sterili. In questa cornice, all'incrocio tra letterario e naturale, si

diciotto; altri nei giorni chiamati antelunari, cioè solamente in quei tre dì del novilunio» (G. Gherardini, *Voci e maniere di dire italiane additate a futuri vocabolaristi*, Milano, G. B. Bianchi & comp., 1838, p. 724).

²³⁰ E si noterà come all'effetto di questa raffigurazione primordiale concorrano anche alcune scelte stilistiche ravvisabili ai vv. 66-69, per cui, ulteriori ai costrutti sinestetici già apprezzati per rendere la cecità del poeta, qui intervengono ripetizioni di vario tipo, dal poliptoto in anafora «nacquero»-«nacque», ai richiami fonici (p.e., al v. 67 «anCOR [...] non CORrea», l'assonanza dei vv. 66-67, etc.), in un generale insistere sui suoni in liquida.

²³¹ G. Pascoli, *Poemi conviviali*, a cura di G. Nava, cit., p. 30, n. 73-90. Qui, oltre alla fonti classiche, si suggerisce anche l'eco della *Sorcière* di Michelet, lettura giovanile del poeta.

²³² A. Traina, *I puerilia pascoliani* «Napoleone a Sant'Elena» e «Ferruccio a Gavinana». *Restituzione secondo l'autografo*, in «Studi e problemi di critica testuale» 19 (1979), pp. 33-40.

²³³ E. Elli, *Pascoli e l'antico: dalle liriche giovanili ai «Poemi conviviali»*, cit., p. 15.

scatena l'evento prodigioso che ha la sua origine, come spesso nei miti classici²³⁴, in una sfida fondata sul tentativo di competere con qualcosa di sovranaturale, sebbene, da principio, possa sembrare trattarsi di un tentativo, solo apparentemente innocente, di eguagliare qualcosa di naturale. Ai gesti rispettosi e devoti con cui l'aedo si approssima alla «sonora conca» – nel segno di una precisa consapevolezza del suo stare addentrandosi in uno spazio non più esclusivamente umano, come dichiarano l'«abbrividendo» (v. 78) e il suo venerare «molto / con muto labbro» le ninfe²³⁵ – fa da contrappunto il v. 88: «poi, non so come, un dio mi vinse», che sanziona la prima comparsa di una divinità, sebbene ridimensionata e resa vaga dal *non sapere* del cantore. Già nelle prime battute del suo saggio proemiale alla *Lyra Romana*, per non indugiare troppo approfonditamente anche su quelli che erano stati i suoi primi tentativi poetici, Pascoli aveva osservato che «presto l'uomo trovò gli strumenti che imitassero le voci della natura; coi quali egli potesse da sé e a sua posta creare il meraviglioso mormorio che lo circondava»²³⁶, ma qui l'intervento di un'entità *altra* fa sì che l'uomo non si limiti ad una *μίμησις* del «canto / dolce, infinito» (vv. 86-87) dei «grappoli di stille», ma si arrischi ad utilizzare il suo strumento «lungamente, a prova / col sacro fonte» (vv. 89-90), dove sono egualmente importanti il riconoscimento della natura agonistica del proprio gesto e, soprattutto, della sacralità dell'avversario, solo ora rivelata. È inevitabile che da questo punto in poi l'agone «tra la cetra arguta [...] e la vocal fontana» (vv. 94-95) sia nel segno della *ὑβρις* – e la sesta lassa si costruisce su un gioco di ripetizioni ed echi fino al raggiungimento da parte dell'aedo dell'esecuzione perfetta²³⁷ – la cui sanzione è decretata dall'epilogo imperniato su quella stessa cetra, cagione e mezzo della tracotanza dell'uomo: sul suo «giogo d'oro», infatti, questi rimane incantato, mentre i suoi sensi vengono smarrendosi, in un effetto di generale dissolversi della realtà circostante ottenuto ai vv. 101-108 tramite, nota il Nava, «filtri, che smaterializzano il mondo sensibile per mezzo di paragoni a incastro (“come”; “simili a”), allo scopo di evocare un clima onirico-visionario oscillante tra la sfera visiva e quella acustica: suoni che si risolvono in visioni, destinate a loro volta a svanire

²³⁴ Basti, a titolo d'esempio, ricordare le molte metamorfosi la cui eziologia è ricondotta ad una competizione con la divinità: Marsia punito per aver provocato Apollo nel suonare il flauto, Aracne per aver conteso con Atena nella tessitura e Niobe per essersi vantata della propria fecondità ai danni di Latona.

²³⁵ Lo scongiurare il rischio di commettere una profanazione sacrilega è manifesto nella preoccupazione che esprime «non forse audace violassi il musco / molle, lambito da' lor molli piedi» (vv. 78-82).

²³⁶ *Storia della poesia lirica in Roma sino alla morte di Orazio*, in G. Pascoli, *Lyra Romana*, cit., p. XV (conservato identico nella successiva *Lyra*, cit., p. XIII).

²³⁷ Talmente perfetta da originare quell'effetto di raddoppiamento che trae in inganno anche il pastore, convinto di udire non una ma due «polle» (vv. 98-99).

inafferrabili»²³⁸. Ai due estremi del resoconto della sfida fatto dal cantore, segnati dall'«un dio mi vinse», da una parte (v. 88), e dal «m'incantai sul giogo d'oro» dall'altra (v. 100), si può riconoscere una possibile eco del verbo omerico *τέθηπα*²³⁹, ricorrente in quello stesso episodio dell'incontro tra Ulisse e Nausicaa del libro VI che abbiamo segnalato come ipotesto importante del *Cieco di Chio*: parlando alla figlia di Alcino, il naufrago prima illustra la sua meraviglia con *ἐτεθήπεα*²⁴⁰, nella già ricordata similitudine con il nuovo «fusto di palma», quindi, riferendosi alla fanciulla direttamente, ribadisce l'effetto provocatogli con il *τέθηπα*²⁴¹; l'aedo, tuttavia, è destinato ad essere oggetto di una meraviglia dagli esiti ben più infausti di quella che ha per soggetto l'eroe omerico, come preannuncia il destino di sconfitta implicito già nella forma «mi vinse» su cui si inaugura lo scontro canoro con il fonte. Successivo all'incantarsi dello sguardo sulla cetra è l'ultimo atto del vedere umano dell'aedo²⁴² – come rimarca, all'inizio della settima lassa, l'anafora di «vidi» –, il cui oggetto è, ora, inevitabilmente la divinità da lui sfidata, portata sulla scena della lirica attraverso una raffigurazione che introduce elementi realistici nella percezione distorta del protagonista²⁴³. Le parole della dea²⁴⁴, dopo una *deprecatio* iniziale in cui è lei stessa ad attribuire all'intervento di un «dio nemico» la *ὑβρις* del cantore²⁴⁵, decretano il suo verdetto inappellabile che magnanimamente, tuttavia, si attiene ad un principio fondamentale nella geografia poetica, non solo strettamente conviviale: «voglio che il male ti germogli un bene»

²³⁸ G. Pascoli, *Poemi conviviali*, a cura di G. Nava, cit., pp. 33-34 n. 105.

²³⁹ Con valori che vanno dall'«essere colpito da stupore, meravigliarsi, rimanere attonito, sgomento».

²⁴⁰ *Od.* VI 166, tradotto dalla Calzecchi Onesti con «fui vinto dal fascino».

²⁴¹ *Od.* VI 168, «sono incantato» (Calzecchi Onesti).

²⁴² La specificazione non è trascurabile, come, d'altronde, segnala lo stesso protagonista qualificando, in posizione rilevata di fine-inizio verso, il suo vedere «con gli occhi, / l'ultima volta» (v. 109) e prefigurando un destino affatto differente.

²⁴³ Il fatto che all'epifania della dea si associ la descrizione, in termini quasi fisici e concreti, della sua cetra, quando proprio a partire da questo elemento aveva preso avvio la progressiva smaterializzazione del reale circostante l'uomo, non può che accentuare il realismo del quadro e, nel contempo, ridefinirne i contorni, secondo quel tentativo di spiegazione in chiave naturalistica dei miti che, tra gli altri, il Nava ha segnalato ricorrente nella raccolta pascoliana.

²⁴⁴ La cui identità è variamente glossata dai commentatori come quella di una musa – per il suo ruolo – o come quella di una dea precisa, per lo più Artemide – per la sua nascita nell'isola di Delo –, anche se, in ultima analisi, si può convenire con il Nava, che ciò che più importa è «il suo rapporto con la poesia» (G. Pascoli, *Poemi conviviali*, a cura di G. Nava, cit., p. 34 n. 109).

²⁴⁵ Scarsa attenzione ha ricevuto questo verso da parte dei commentatori, laddove, sebbene Nava segnali «il motivo omerico, e greco arcaico, dell'ira d'un dio come causa delle sventure umane» (ivi, p. 35 n. 115), non si pone mai l'accento sul preciso trasferimento di responsabilità dal soggetto umano a un'entità altra, la quale, oltretutto, si pone in un curioso rapporto oppositivo con la dea per quanto riguarda il genere: da una parte, infatti, abbiamo «un dio» che vince l'aedo costringendolo nell'agone ed è poi quindi connotato come suo «nemico», dall'altra la dea, al femminile, che di sé dice «mite ho il cuore». Due figure, comunque, alle quali l'essere umano è inevitabilmente assoggettato, nella caratterizzazione del suo rapporto con il mondo naturale.

(v. 119), dove, oltre al luogo omerico comunemente riportato come fonte²⁴⁶, non si può trascurare l'eco dell'asserto soloniano *κακὸν φέρει ἡδὲ καὶ ἐσθλόν*²⁴⁷, di rilievo ancora maggiore se si considera che è lo stesso Pascoli ad offrirne una traduzione nel suo *commentario primo*: «La *Moirai* ai mortali porta il male e anche il bene, e i doni degli immortali vengono inevitabili»²⁴⁸. Ma a conferma dell'importanza di quest'aspetto si dovrà ricordare che ancora nel suo secondo scritto proemiale il Pascoli torna a discutere il dono della dea quando, nella caratterizzazione degli aedi erranti, osserva che «il bene la Musa compensava spesso con un male: li privava degli occhi, ma loro dava soave canto»²⁴⁹. Conseguenza della privazione sensoriale è l'essenza stessa e più profonda del dono, per cui la nuova sensibilità del cantore diviene qualcosa di esclusivamente personale e soggettivo²⁵⁰, che, nonostante – o forse proprio grazie a – il «segreto e pallido tramonto» e la «sacra notte» nei quali viene precipitato, gli permetterà di comprendere «parole degne de' silenzi opachi» (v. 122) e «delle cose l'ombra lunga immensa» (v. 125). Il costruito ossimorico da una parte e quello impressionistico dall'altra contribuiscono a connotare le formule della dea – Nava parla di «parole numinose» – nel segno di un'indeterminatezza affatto significativa che fa la sua comparsa come cifra poetica già in uno dei primi scritti teorici del Pascoli: a quella pagina delle carte Schinetti che inizia con «Tutte le poesie hanno un legame fra loro»²⁵¹, in cui il poeta, *enfant du siècle* «è perduto nella notte dei secoli: sente voci strane e terribili [...]. Egli si trova tra un sogno e una visione [...]: ma la visione è incerta e vaporosa: colora appena d'oro i lembi (principii) delle sue meditazioni angosciose»²⁵². Le espressioni del sentire poetico, gravate da una labilità che le rende preziose, acquistano un tono esoterico ed esclusivo in cui si racchiude e fonda il privilegio che viene attribuito all'aedo a compenso della sua cecità: non visione delle cose, ma veggenza, ossia comprensione, più che dell'essenza in senso stretto – ricordando la coppia *noumeno-fenomeno* –, di una proiezione

²⁴⁶ Unanimemente gli esegeti ricordano *Od.*, VIII 62-64 («Intanto l'araldo arrivò guidando il gradito cantore, / che la musa amò molto, ma un male e un bene gli dava: / degli occhi lo fece privo e gli donò il dolce canto», trad. Calzecchi Onesti).

²⁴⁷ Si tratta del frammento 13 Bergk (e con accolto con medesima numerazione in West).

²⁴⁸ G. Pascoli, *La poesia lirica in Roma*, in vol. I *Pensieri di varia umanità*, cit., *Prose*, cit., p. 656.

²⁴⁹ «La cecità era comune tra loro: cieco come Demodoco, come forse Thamyras, immaginavano gli antichi Omero stesso, anzi affermavano che il suo nome sonava in eolico come *πῆρός*» (G. Pascoli, *La poesia epica in Roma*, in *Prose*, cit., p. 775).

²⁵⁰ Racchiuso nei complementari: «sarai felice di sentir tu solo» (v. 120) e «sarai felice di veder tu solo» (v. 123).

²⁵¹ Intitolata da Garboli *L'Enfant du siècle* e da noi già presentata in precedenza, cfr. *supra*.

²⁵² G. Pascoli, *Poesie e prose scelte*, a cura di C. Garboli, cit., I, pp. 312-313.

della realtà cui non hanno accesso gli uomini²⁵³, prigionieri ed ancorati alla superficie esterna delle cose, e che sfugge agli stessi processi della ragione. Il cantore, nota Elli, acquista così i connotati del «veggente che percepisce il mistero» e del mago che questo stesso mistero «evoca con la potenza della parola»²⁵⁴, ed è in questo guardare al di là del vero che «il Pascoli va oltre l'opposizione del Leopardi fra vero e poesia ingenua delle origini, illusione divina di canto. La poesia sempre è la conoscenza dell'ombra infinita delle cose, del sogno che rivela quanto rimane ignoto a chi si ferma alla superficie, che è il vero. È una nuova interpretazione dell'idea del poeta come veggente, che è di origine classica, ma che è pure del *voyant* Rimbaud»²⁵⁵.

Il testo, si sarà notato, riposa su una continua ridefinizione di equilibri che ne governano lo sviluppo: dal dono iniziale della bellezza da parte di Delias al vecchio cantore si innesca il bisogno di ricompensa che porta all'*explicit*, con la testamentaria consegna alla giovane di quanto più importante egli abbia, mentre, racchiuso all'interno di questo svolgimento, nelle lasse del ricordo è centrale la dinamica di deprivazione e risarcimento ad opera della dea nei confronti del uomo. In effetti, per comprendere appieno il poema, nonché addentrarsi con maggior consapevolezza nella prospettiva pascoliana, si deve procedere dall'interno all'esterno di questo doppio movimento, ponendo attenzione, in primo luogo, al dato contenuto nel predicativo «pago» al v. 130: la condizione dell'aedo, infatti, non è di sofferenza, dopo il passaggio forzato dalla visione alla veggenza, ma diviene irrimediabilmente tale dopo l'incontro con Delias, «più bella del sogno» e «maggior dell'ombra» che di lei può cogliere il vecchio (vv. 133-134). Al tema metapoetico del canto si intreccia così la tematica amorosa – nell'accezione che di questa può dare il Pascoli, per cui l'amore è «ricordo, nostalgia, sensualità soave: è sempre còlto nel momento in cui muore o nell'istante in cui è prossimo il distacco; e l'impressione della fine è resa come una fatalità estrema»²⁵⁶ – da cui discende strettamente il «contrasto fra la condizione d'eccezionalità del poeta e la sua normale condizione d'uomo»²⁵⁷. Questi ultimi aspetti del *Cieco di Chio* negli anni sono stati oggetto di più di un giudizio negativo, anzi moralistico, da parte degli

²⁵³ E anche qui con le opportune precisazioni, che non di tutti gli uomini si tratta, ma della più parte sì: quel «volgo» appagato semplicemente da quanto abbracciano i suoi occhi e la vista.

²⁵⁴ E. Elli, *Pascoli e l'antico: dalle liriche giovanili ai «Poemi conviviali»*, cit., p. 152, dove segnala come la lirica *Il mago* delle *Myricae* fosse «dapprima significativamente intitolata *Il poeta*» (*ibidem*, n. 129)

²⁵⁵ G. Bàrberi Squarotti, *Il discorso sulla poesia nei «Conviviali»*, in *I «Poemi conviviali» di Giovanni Pascoli*, Atti del Convegno di Studi di San Mauro Pascoli e Barga (26-29 settembre 1996), a cura di M. Pazzaglia, cit., pp. 17-36, a pp. 32-33.

²⁵⁶ G. A. Peritore, *La poesia di Giovanni Pascoli*, Società Tipografica Modenese, Modena, 1942, p. 117.

²⁵⁷ R. Frolidi, *I Poemi conviviali di Giovanni Pascoli*, cit., p. 80.

esegeti²⁵⁸, e anche di talune interpretazioni a nostro avviso alquanto azzardate²⁵⁹, ma è innegabile l'importanza che essi hanno nell'economia del poema: per un verso determinando l'avvio stesso della vicenda oggetto del poema, per un altro sancendo l'epilogo drammatico nel segno dell'arrendersi e del rassegnarsi dell'aedo di fronte alla potenza di un sentimento in grado di superare il dono della dea.

3. La cetra d'Achille

I

I re, le genti degli Achei vestiti
di bronzo, tutti, sì, dormian domati
dal molle sonno, e i lor cavalli sciolti
dai giogo, avvinti con le briglie ai carri,
pascean, soffiando, il bianco orzo e la spelta. 5
Dormivano i custodi anche de' fuochi,
abbandonato il capo sugli scudi
lustri, rotondi, presso i fuochi accesi,
al cui guizzare balenava il rame
dell'armi, come nuvolaglia a notte, 10
prima d'un nembo: Domator di tutto
teneva il sonno i Panachei chiomanti,
mirabilmente, nella notte ch'era
l'ultima notte del Pelide Achille;
e in cuore ognuno lo sapea, nel cielo 15
e nella terra, e tutti ora sbuffando:
dalle narici il rauco sonno, in sogno
lo vedean fare un grande arco cadendo,
e sollevare un vortice di fumo;
ma in sogno senza altro fragor cadeva, 20
simile ad ombra; e senza suono, a un tratto,
i cavalli e gli eroi misero un ringhio
acuto, i carri scosser via gli aurighi,
mentre laggiù, sotto Ilio, alta e feroce
la bronzea voce si frangea, d'Achille. 25

II

Dormian, sì, tutti; e tra il lor muto sonno
giungeva un vasto singhiozzar dal mare.
Piangean le figlie del verace Mare,
nel nero Ponto, l'ancor vivo Achille,
lontane, ch'egli non ne udisse il pianto. 30
Ed altre, sì, con improvviso scroscio

²⁵⁸ Ricordiamo solo, a titolo esemplificativo, i casi del Chimenz e del Piromalli che stigmatizzano la «mescolanza tra la lascivia senile e la purità del dono della poesia».

²⁵⁹ Come la Fumagalli che sostiene sopravvalutata l'importanza di Deliàs ed asserisce: «non la tenerezza amorosa domina il poema, ma l'esaltazione che l'aedo fa della sua vita raminga e della poesia che è la sua forza, il suo solo e vero amore» (A. Fumagalli, *Ellade pascoliana*, Napoli, Conte editore, 1958, p. 20), o il Peritore che riconosce un «trapasso di tempi che sono tre epoche diverse della vita di Deliàs e formano, però, un momento solo [...]: la chiusa adolescenza della fanciulla – allorché, all'invito dei giovani, scoteva gli indifferenti riccioli del capo – la gioia con cui si donò al vegliardo e infine il momento dell'addio» (G. A. Peritore, *La poesia di Giovanni Pascoli*, cit., p. 116).

ululando montavano alla spiaggia,
 per dirgli il fato o trarlo a sé; ma in vano:
 fuggian con grida e gemiti e singhiozzi
 lasciando le lor bianche orme di schiuma. 35
 Ma non le udiva, benché desto, Achille,
 desto sol esso; ch'egli empiva intanto
 a sé l'orecchio con la cetra arguta,
 dedalea cetra, scelta dalle prede
 di Thebe sacra ch'egli avea distrutta. 40
 Or, pieno il cuore di quei chiari squilli,
 non udiva su lui piangere il mare,
 e non udiva il suo vocale Xantho
 parlar com'uomo all'inclito fratello,
 Folgore, che gli rispondea nitrendo. 45
 L'eroe cantava i morti eroi, cantava
 sé, su la cetra già da lui predata.
 Avea la spoglia, su le membra ignude,
 d'un lion rosso già da lui raggiunto,
 irsuta, lunga sino ai pie' veloci. 50

III

Così le glorie degli eroi consunti
 dal rogo, e sé con lor cantava Achille,
 desto sol esso degli Achei chiomanti:
 ecco, avanti gli stette uno, canuto,
 simile in vista a vecchio dio ramingo. 55
 E gli fu presso e gli baciò le mani
 terribili. Sbalzò attonito Achille
 su, dal suo seggio, e il morto lion rosso
 gli raspò con le curve unghie i garretti.
 E gli volgeva le parole alate: 60
 «Vecchio, chi sei? donde venuto? Sembri,
 sì, nell'aspetto Primo re, ma regio
 non è il mantello che ti para il vento.
 Chi ti fu guida nella notte oscura?
 Parla, e per filo il tutto narra, o vecchio». 65
 E gli parlava rispondendo il vecchio:
 «No, non ti sono io re, splendido Achille;
 un dio felice non mi fu l'auriga:
 io da me venni. Tutti, anche i custodi
 dormono presso il crepitar dei fuochi. 70
 Tu solo vegli; e non udii, venendo,
 ch'esili stridi dagli eroi sopiti,
 e che un sommesso brulichio dai morti.
 E nella sacra notte a me fu guida
 un suono, il suono d'una cetra, Achille». 75

IV

Lo guardò scuro e gli rispose Achille:
 «Tu non m'hai detto il caro nome, e donde
 vieni e perché. Non forse tu notturno
 vieni, alle navi degli Achei ricurve,
 per dono grande, ad esplorare, o vecchio?» 80
 E gli parlava rispondendo il vecchio:
 «Io sono aedo, o pieveloce Achille,
 caro ai guerrieri, non guerriero io stesso.
 Io nacqui sotto la selvosa Placo,
 in Thebe sacra, già da te distrutta. 85

Da te non vengo a liberarmi un figlio
 cui lecchi il sangue un vigile tuo cane;
 il figlio, no; recando qui sul forte
 plaustro mulare tripodi e lebeti
 e pepli e manti e molto oro nell'arca. 90
 Non a me copia, non a te n'è d'uopo;
 ché tu sei già del tuo destino, e tutti
 lo sanno, il cielo, l'infinito mare,
 la nera terra, e lo sai tu ch'hai dato
 ai cari amici le tue prede e i doni 95
 splendidi; ansati tripodi, cavalli,
 muli, lustranti buoi, donne ben cinte,
 e grigio ferro, e reso Ettore al padre
 e la tua vita al suo dovere... Oh! rendi
 dunque all'aedo la sua cetra, Achille!» 100

V

Disse, e sporgea la mano alla sua cetra
 bella, dedalea, ma l'argenteo giogo
 era dai peli del lion coperto.
 E il cuor d'Achille, mareggiava, come
 il mare in dubbio di spezzar la nave, 105
 piccola, curva. E poi parlava, e disse:
 «TE'»; riporgendo al pio cantor la cetra;
 non sì che, urtando nel pulito seggio,
 non mettesse, tremando, ella uno squillo.
 Poi tacque, in mano dell'aedo, anch'ella. 110
 Allora, stando, il pari a un dio Pelide
 udì ringhiare i suoi grandi cavalli,
 intese Xantho favellar com'uomo,
 e parlar della sua morte al fratello,
 Folgore, che gli rispondea nitrendo. 115
 Allora udì su lui piangere il mare,
 pianger le figlie del verace Mare,
 lui, così bello, lui così nel fiore;
 e molte con un improvviso scroscio
 venir per trarlo via con sé; ma in vano. 120
 E vide nella sacra notte il fato
 suo, che aspettava alle Sinistre Porte,
 come l'auriga ascreso già sul carro,
 la sferza in pugno, che all'eroe si volge,
 sopraggiungente nel fulgor dell'armi. 125

VI

E il vecchio disse le parole alate:
 «Lascia ch'io vada senz'indugio, e porti
 meco la cetra, che non forse il cuore
 nero t'inviti a piangere, su questa
 cetra di glorie, l'ancor vivo Achille. 130
 Lascia che pianga e mare e terra e cielo;
 tu no. Non devi inebbriar di canto
 tu, divo Achille, l'animo sereno
 che sa, non devi a te celare il fato,
 non che ti volle ma che tu volesti. 135
 Restaci grande, o Peleiade Achille!
 Noi, canteremo. Noi di te diremo
 che, sì, piangevi, ma lontano e solo,
 e che dicevi il tuo dolore all'onde

del mare ed alle nuvole del cielo. 140
 E noi diremo che una dea non vista
 a frenar la tua fosca ira veniva,
 e ti prendea per la criniera rossa,
 rossa criniera che così sconvolta
 poi ti lisciava un'altra dea non vista, 145
 nel tuo dolore; e che obbedivi a voci
 dell'infinito o cielo o mare: avanti,
 spingendo con un grande urlo d'auriga
 verso la morte l'immortal tuo Xantho». 150
 Disse e disparve nell'ambrosia notte.

VII

E stette Achille ad ascoltare i ringhi
 de' suoi cavalli, e più lontano il pianto
 delle Nereidi, e dentro i lor singhiozzi
 senti più trista, sì ma più sommessa,
 la voce della sua cerulea madre. 155
 Anche sentì tra il sonno alto del campo
 passar con chiaro tintinnìo la cetra,
 di cui tentava il pio cantor le corde;
 mentre i cavalli sospendean, fremendo,
 di dirompere il bianco orzo e la spelta. 160
 Passava il canto tra la morte e il sogno:
 qualche avvoltoio, sorto su dai morti,
 gli eroi viventi ventilava in fronte.
 Lontanò ella sotto il cielo azzurro,
 e poi vanì. Né più la intese Achille. 165
 Né gli restava, oltre i cavalli e il carro
 da guerra e le stellanti armi, più nulla,
 se non montare sopra i due cavalli,
 fulgido, in armi, come Sole, andando
 al suo tramonto. Quando udì vicino 170
 un singulto: Briseide su la soglia
 stava, e piangeva, la sua dolce schiava.
 Ed egli allora si corcò tenendo
 lei tra le braccia, con su lor la pelle
 del lion rosso; ed aspettò l'aurora. 175

Terzo poema della raccolta, *La cetra d'Achille* appare su «La lettura» nel dicembre 1903, undicesimo testo nella cronologia delle pubblicazioni in rivista, e primo del blocco di conviviali dati alle stampe nell'intervallo d'anni 1903-1905. Come segnala lo stesso autore nella sua «nota alla prima edizione» questo poema deriva dalla «polla perenne omerica», sebbene, rispetto al numero di quelli che sgorgano dalla quota odissiaca, i «rigagnoli» originatisi dall'*Iliade* siano assai più esigui, esaurendosi tra questo e il successivo *Le Memnonidi*²⁶⁰. Illuminante, in margine a questa provenienza classica e alla collocazione del poema entro la raccolta, l'osservazione del Baldassarri che giudica *La cetra d'Achille* «prelievo quanto preciso sul piano testuale, tanto *sui generis*, [...], rispetto al modello

²⁶⁰ Non a caso apparsi uno dopo l'altro in rivista, e quindi disposti mantenendo la medesima concatenazione in volume.

dell'epica omerica, in virtù di un gusto tipicamente pascoliano di “passaggio al limite”, di approfondimento di quello spazio ambiguo (di natura esistenziale, si direbbe, più che eroica) che intercorre tra la conclusione dell'*Iliade* (la tregua per i funerali di Ettore) e l'avvio dei postomerici poemi ciclici. Si giustifica su questa linea anche l'indubbio (e consapevole) “anacronismo” nella collocazione dei poemi di apertura del volume: non solo per la posizione incipitaria di *Solon* (nel nome evidentemente del “convito”, non della cronologia), ma anche per l'anteposizione del *Cieco di Chio* alla *Cetra d'Achille*: come dire, del cantore agli eroi del mito che egli celebra, secondo una dualità aedo-eroe»²⁶¹.

Il poema si apre con la descrizione del campo acheo addormentato, in un quadro pervaso da una quiete totale: gli esseri umani sono sprofondati nel sonno e gli animali mangiano liberi, ma c'è un elemento di disturbo che incrina la pace assoluta, ossia la consapevolezza che quella sia «l'ultima notte del Pelide Achille», immaginato, nello stesso sogno comune a tutti, uomini e cavalli, mentre cade, con un movimento rallentato e privo di suono, che propaga uno sconvolgimento silenzioso sull'intero teatro dello scontro sotto Ilio. Anche il mare sembra partecipare del clima d'attesa luttuosa che grava sull'esercito acheo, con le onde che frangendosi sulla battigia sembrano piangere l'eroe o cercare di sottrarlo al destino che l'attende, ma l'eroe è estraneo a tutto ciò: egli è il solo a vegliare suonando la cetra, bottino di guerra proveniente dalla conquista di Tebe, e a tal punto immerso nel canto degli eroi passati e di se stesso da non sentire gli annunci di morte che stanno diffondendosi attorno a lui. All'improvviso compare al suo cospetto un vecchio rassomigliante a Priamo che l'eroe sconcertato interroga per scoprirne l'identità, ma questi gli risponde di non essere un re, né d'essere giunto con l'aiuto di alcuna divinità: solo il suono della cetra l'ha guidato alla tenda d'Achille. Quindi si rivela essere un aedo proveniente da Tebe, sin qui giunto senza doni o richieste quali quelle che avanzò il padre di Ettore, ma solo per ricevere indietro ciò che gli appartiene di diritto: la sua cetra. Dopo una breve esitazione, l'eroe riconsegna lo strumento al cantore, ed è in quell'esatto momento che tutti gli annunci di morte, sino a poco prima inintelligibili, gli risultano a un tempo comprensibili: intende i suoi cavalli Xantho e Folgore, intende il pianto del mare e prevede il destino che lo attende. L'aedo, prima di lasciarlo, sottolinea l'importanza di questo gesto e quali debbano essere i ruoli spettanti a ciascuno: all'eroe il comportarsi eroicamente, conoscendo ed affrontando la sua sorte, senza commozione e senza cercar rifugio nel canto; al cantore il cantare l'eroe, raccontando i

²⁶¹ G. Baldassarri, *Nell'officina dei «Conviviali»: «La cetra d'Achille»*, in «Esperienze letterarie», 1 (2005), pp. 1-38, a p. 3.

momenti di debolezza e gli interventi degli dei, sino allo stesso slancio ultimo verso la morte. Mentre il vecchio si allontana con la cetra, Achille rimane in ascolto del suono che svanisce lasciando spazio alle voci della natura circostante, in lutto per la sua morte prossima; non gli restano che i cavalli, il carro e le sue armi, sigillo del suo destino di guerriero, quando vede Briseide, anch'ella in lacrime, e con lei si stende ad aspettare l'ultima aurora.

Metricamente il poema si compone di sette lasse isometriche di 25 endecasillabi sciolti²⁶².

Se è stato ampiamente segnalato il luogo dell'epica omerica che più manifestamente si offre come punto di partenza della creazione poetica pascoliana – ossia il IX libro dell'*Iliade*, di cui è conservata una versione del Pascoli in *Traduzioni e riduzioni*²⁶³ –, e che, tuttavia, secondo la prassi peculiare della creazione conviviale, si arricchirà della stratificazione di altri passi, a partire da quello esplicitamente richiamato, per quanto altrettanto esplicitamente tradito, della venuta di Priamo nel XXIV²⁶⁴, è interessante considerare come venga prendendo forma il poema a partire da una serie di appunti dei quali si è meritoriamente occupato il Baldassarri. Il primo, conservato (c. 6) nel fascicolo dell'Archivio di Castelvecchio pertinente alla *Cetra* (A), reca il titolo *La Phormiγx*:

Silenzio notturno nel campo dei greci. Rumore del mare, grande / lamento di Nereide presaga. Flebant Achillem estinctum / Si sentiva un canto e mesto col suon della cetra nella / tenda di Achille... Era Achille che piangeva nel silenzio della notte, la / sua morte.

Ed ecco un vecchio si appresentò..... gli venne.....

..... Achille: io vengo a te supplice. Nel sonno è domato / il campo degli Achei, e io..... a te, e nessuno mi guidò se non / il suono della cetra.

E ti supplico, Peleiade Achille: rendimi la cetra. Io venni / di Tebe ipoplacia. Tu gli rendesti i pepli....., ad altri i..... / schiave le figlie e le mogli. a me rendi la cetra.

Tu ormai non sai che farne. Ho udito che cantavi la tua morte. / Tu rendila a me, ch'ella non è fatta per i lamenti.

«È uno scorcio molto rapido», scrive il Baldassarri, «che lascia indeterminati dettagli che avranno grande rilievo nell'elaborazione successiva del poema (implicito resta persino il fatto che si tratti dell'«ultima notte»: PC I 14), e che punta invece non solo e non tanto

²⁶² Partizione in sette sezioni analoga a quella che ritroviamo ne *Il sonno di Odisseo*, dove queste si compongono di 18 versi.

²⁶³ «Vennero dove i Mirmidoni avean le capanne e le navi: / gioia e' davasi al cuore sonando la tinnula cetra / bella, ben lavorata, con sopravi il giogo d'argento. / Di tra la preda la tolse quand'egli ebbe Tebe distrutta; / davane all'animo gioia cantando le glorie de' forti» (*Il. IX*, 185-189), intitolata *I messi*, in *Traduzioni e riduzioni di Giovanni Pascoli*, raccolte e riordinate da Maria, cit., p. 11.

²⁶⁴ Episodio accolto da Pascoli nella sua antologia *Sul limitare*, nei due paragrafi *Strano ospite* e *La preghiera del vecchio*, per cui si veda G. Pascoli, *Sul limitare*, cit., p. 28.

sull'incontro fra il "vecchio" aedo e Achille [...], quanto sulla «specificità» del canto epico, inadatto al "lamento", e da ricondurre con decisione alla situazione di partenza, omerica (ἄειδε κλέα ἄνδρῶν), innovata, in virtù della nuova situazione dell'eroe, dal Pascoli medesimo. Da qui si dipartirà uno dei temi ricorrenti della *Cetra*, con acquisizione via via di significati più complessi che andranno confrontati con la dialettica aedo-eroe riconoscibile anche nell'*Ultimo viaggio*²⁶⁵. Accanto a questo il Baldassarri ha pubblicato anche la descrizione di un secondo appunto significativo, ipotizzato «posteriore ad A non solo per il titolo (*La Cetra*, appunto), ma per il riutilizzo di episodi e moduli omerici che saranno poi nella vulgata, e che nella *Formiγx* risultano taciuti»:

Notte - / Cavalli - / Risucchio - / La cetra / - / Achille presago di se stesso. / Il cavallo... parla / Briseide singhiozza. / - / Il vecchio... / Non son Priamo... / non ho nulla / - / Come venisti? / Nessuno mi guidò. / Gruppi. / - / Fu la tua cetra / anzi la mia... / Rendila... / Nulla mi resta... / fuor che l'armi e i cavalli / - / La cetra dalla a me / ti resta come..... / Gli diede la cetra. Non / aveva più nulla, fuor che / il suo destino, non cavalli, lebeti, / ec. singhiozzò Briseide / et ecc.....²⁶⁶,

nel quale fa la sua comparsa la figura femminile della schiava, in una duplice dislocazione, poi abbandonata a favore dell'effetto di ἀπροσδòκετον.

È opportuno soffermarsi, in primo luogo, sulla raffigurazione che il Pascoli offre in questo poema dell'eroe epico per eccellenza²⁶⁷, da lui ribattezzato, nell'antologia *Sul limitare*, «del dolore»²⁶⁸, quell'Achille ricorrente in diversi suoi scritti prosastici, a partire dalla citata premessa ad *Epos*, di qualche anno precedente la pubblicazione del poema²⁶⁹. Ne *La poesia epica in Roma*, infatti, troviamo due pagine di grande importanza per l'ampia parafrasi che in essa Pascoli offre, distesamente e con abbondanza di dettagli, del summenzionato passo del IX dell'*Iliade*, la stessa materia che poi originerà il poema²⁷⁰: «il canto è in fiore, e col canto anche la virtù eroica [...]. Quando Achille prese la città di Eetione, padre della soave Andromache, dalle spoglie ammucchiate non scelse tripodi o lebeti, né dalle prede allineate e

²⁶⁵ G. Baldassarri, *Nell'officina dei «Conviviali»: «La cetra d'Achille»*, cit., pp. 5-6, cui rimandiamo anche per una più approfondita descrizione dei manoscritti.

²⁶⁶ Ivi, p. 7.

²⁶⁷ «Egli è l'eroe perfetto e sublime: era per il popolo il simbolo dell'uomo rispetto agli dei quieti e immortali, esso martoriato dall'ira e dal pianto, esso morituro dopo breve giovinezza» (G. Pascoli, *Sul limitare*, cit., p. 1). Per un'analisi complessiva ci si può rifare a G. Raffaelli, *Decorazione di un mito. Achille dai «Conviviali» al dovere*, in *I «Poemi conviviali» di Giovanni Pascoli*, Atti del Convegno di Studi di San Mauro Pascoli e Barga (26-29 settembre 1996), a cura di M. Pazzaglia, cit., pp. 249-268.

²⁶⁸ In una interpretazione che cerca legittimità, come avviene sovente (basti ricordare il caso di Saffo resa come *clara*), nel ricorso alla paretimologia: «Achille nel cui nome risuona come un'eco d'angoscia (*achos* cruccio)» (*ibidem*).

²⁶⁹ Si ricorderà che la prima edizione dell'antologia epica risale al 1897.

²⁷⁰ Con la consapevolezza che questa affermazione possa risultare azzardata e confutabile, nell'incertezza che gli appunti studiati dal Baldassarri non precedano la prosa qui citata.

aggruppate un pingue gregge o una donzella ben cinta, ma prese per dilettere il suo animo una cetra arguta, bella, ben fatta, e sopra vi era d'argento il giogo. Ora in una notte assai dolente per gli eroi sotto Ilio [...], in quella notte dolorosa dopo la rotta, tre *anactes* seguiti da due *ceryces* si dirigevano lungo la fila delle capanne dell'irato solitario. [...] Da una parte la pianura scintillante di fuochi, come un cielo sereno di stelle (i Troiani erano all'aperto in faccia alla loro grande città, e mille fuochi ardevano, e a ogni fuoco erano cinquanta guerrieri, e i cavalli stavano presso i cocchi, stritolando tra i denti l'orzo bianco e la spelta, e attendavano l'aurora); dall'altra parte il mare tutto rumori o bisbigli. Giunti alle capanne e alle navi dei Myrmidoni, giunti a quella capanna, udirono un canto. Era Achille, che, accompagnandosi sulla cetra predata, cantava le glorie dei guerrieri. Quali i canti di Achille, che tali fatti compieva e pativa!»²⁷¹. È evidente la stretta dipendenza del conviviale da questa prosa, confermata dalla riproposizione pressoché alla lettera di talune immagini qui presenti²⁷², ma è altrettanto manifesta la distanza dal racconto greco, marcata dall'utilizzazione di questi stessi elementi per la creazione di una scena e di un episodio differenti, portatori di un messaggio totalmente e profondamente nuovi: proprio in questa distanza e in questa (ri)utilizzazione si situa la cifra peculiare dell'ispirazione conviviale. Ma le considerazioni teoriche sull'eroe non sono finite: ancora, nella *Nota per gli alunni* premessa a *Sul limitare*, di soli due anni successiva, ecco ritornare il passo, trapiantato in una prospettiva differente – nonché con finalità, si capisce, più paideutico-anagogiche –: «Il poeta ci vuole accanto all'eroe! Il poeta che rifà l'azione che l'eroe fa, con animo uguale! Il poeta che in Omero è chiamato anch'esso eroe. E Achille, quando prese Tebe, la città di Eetione, scelse di tra la preda ciò che per lui aveva il pregio più grande, la cetra: *e ne beava il suo cuore e cantava la gesta d'eroi*»²⁷³, dove l'attenzione è posta piuttosto sulla complementarità delle figure dell'eroe e del cantore, nell'importanza di un canto che è, nell'epica, necessario quanto il gesto eroico che celebra, come Pascoli aveva già icasticamente fissato in una interrogazione ed un'affermazione parimenti celebri presenti nello scritto del 1897: «Che nei primi tempi eroe ed aedo fossero la medesima persona, che cantava e faceva le grandi imprese? [...] Nell'*Iliade* non è altro aedo che Achille e forse Paride, aedo d'amori»²⁷⁴.

²⁷¹ G. Pascoli, *La poesia epica in Roma*, in G. Pascoli, *Prose*, vol. I *Pensieri di varia umanità*, cit., pp. 770-771.

²⁷² Per un accurato inventario degli elementi comuni si veda Elli, *Pascoli e l'antico*, cit., pp. 143-145.

²⁷³ G. Pascoli, *Sul limitare*, cit., p. XIX, corsivo del Pascoli.

²⁷⁴ G. Pascoli, *La poesia epica in Roma*, in G. Pascoli, *Prose*, vol. I *Pensieri di varia umanità*, cit., p. 772. Asserto corroborato da un appunto ben più tardo – a conferma della sicurezza e persistenza di tale ipotesi nella sensibilità del poeta –, negli autografi pascoliani per un corso universitario del 1910: «Achille aedo-eroe», in A.

L'eroe, infine, proprio nell'anno della pubblicazione del conviviale, riceve una nuova caratterizzazione nella pascoliana prolusione del 1903 intitolata *La mia scuola di grammatica*, dove, muovendo dal giudizio platonico, già riportato sinteticamente in *Epos* – «per Platone era l'esempio eroico del DOVERE, del dovere compiuto a costo della morte»²⁷⁵ – Achille è visto come prefigurazione di Socrate e infine di Cristo nell'accettazione condiscendente del sacrificio, quando «non fece alcun conto della morte e del pericolo, e più temé il vivere da vile senza vendicare gli amici. Subito a noi apparisce il primitivo eroe del dovere, non solo quando dice alla sua madre Dea: “Subito io muoia!”, ma quando al cavallo parlante di morte risponde: “Lo so da me!” E spinge avanti i cavalli col grande grido che emise anche il Cristo. Profonda somiglianza!»²⁷⁶. All'incontro di queste connotazioni della figura di Achille ricavabili dalle pagine delle prose, se ne deve aggiungere una ulteriore, tutta pascoliana – anzi, tutta conviviale –, richiamata direttamente dal primo verso che introduce l'eroe sulla scena del poema. In effetti in quel «ma non le udiva, benché desto, Achille» (v. 36) è forte l'eco caratterizzante dell'atteggiamento con cui è presentato in più di un'occasione l'altro eroe omerico assunto nella raccolta, Ulisse: nel poema *Il sonno di Odisseo*, infatti, troviamo il costrutto avversativo, in quella sede investito, ricorrendo come *Leitmotiv*, di una funzione strutturante: «ma non già li udiva / tuffato il cuore di Odisseo nel sonno» (*Sonno di Odisseo*, vv. 53-54 e vv. 89-90); e nell'*Ultimo viaggio* risalta il medesimo costrutto nel «ma non dormiva egli, Odisseo, pur vinto / dalla stanchezza» (XV 36), nel quale le analogie sono ancora maggiori, presentandosi un contesto notturno affine, dove è il protagonista solo a vegliare. La ragione profonda di questa contiguità evidenziata dal dato stilistico è senz'altro riconducibile alla stessa presenza dei due personaggi omerici in un contesto solo apparentemente omerico, in quella prospettiva di “passaggio al limite”, per riusare la formula del Baldassarri, a cui è improntata la raccolta conviviale: siano essi pure gli eroi antonomastici l'uno «del dolore», l'altro «dell'odio» nei poemi greci, una volta cooptati nel *côté* conviviale ne divengono intimamente parte, subendo la stessa trasfigurazione che investe l'intera materia classica nella rilettura peculiare pascoliana.

Gli annunci di morte che si vanno trasmettendo tra animali, esseri umani e sovrumani non raggiungono l'eroe «benché desto», e «desto sol esso»: quindi già da questo momento in una condizione di grazia, proprio in virtù del canto in cui è propriamente immerso, *hic et nunc*

Da Rin, *Pascoli e la poesia epica. Un inedito corso universitario di Giovanni Pascoli*, Scandicci (Firenze), La Nuova Italia, 1992, p. 88.

²⁷⁵ G. Pascoli, *Sul limitare*, cit., p. 1.

²⁷⁶ G. Pascoli, *la mia scuola di grammatica*, in G. Pascoli, *Prose*, vol. I *Pensieri di varia umanità*, cit., p. 259.

piuttosto aedo che eroe. Ed è interessante evidenziare l'oggetto del suo canto, che, conformemente alla tradizione epica, tratta di «morti eroi» e, ancor più eloquentemente, di «sé» – in quel passo metapoetico che Nava sottolinea «potrebbe essere assunto a motto dei *Poemi Conviviali*: “cantava i morti eroi, cantava / sé”»²⁷⁷, dove l'*enjambement* sottolinea nettamente la centralità dell'autocelebrazione –, certo in ragione della propria natura eroica, ma ancor più nel segno della morte che lo affianca a questi. Se il luogo consente di rilevare quella primigenia coincidenza di eroe e cantore su cui si interrogava Pascoli nel 1897, preme maggiormente rimarcare, come sembra suggerire sottilmente anche l'asindeto, la prefigurazione del proprio destino da parte di Achille qui delineata; e si tratta, dopotutto, di un'interpretazione che, sebbene non sufficientemente valorizzata dagli esegeti, trova una doppia legittimazione e rispondenza nelle tracce del disegno originario del conviviale leggibili nel primo degli autografi pubblicati dal Baldassarri: prima nell'indicazione «Achille che piangeva nel silenzio della notte, la / sua morte», quindi nell'esplicita dichiarazione, fatta pronunciare al vecchio: «Ho udito che cantavi la tua morte»²⁷⁸ –, che, questa sì con maggior ragione, consente all'eroe di accomunarsi ai campioni defunti dell'epica, nell'implicita denuncia della propria consapevolezza d'essere ormai parte di quella stessa tradizione letteraria, avendo eguagliate le glorie dei suoi eroi²⁷⁹. Di qualche interesse, in margine a questo passo, può essere, inoltre, l'osservazione dell'Elli che vi ravvisa «la traduzione poetica dell'idea di Vico, il quale, opponendosi ad Aristotele, sosteneva che “la distinzione aristotelica di storia e poesia, analogamente a quella di vero e verisimile, proprio e improprio è [...] il frutto d'una divisione che non può essere originaria” (F. Botturi). In principio poesia e

²⁷⁷ G. Pascoli, *Poemi conviviali* a cura di G. Nava, cit., p. 45 n. 46-47. E a proposito degli intrecci di rimandi e significazioni ravvisabili nella scena ci si può utilmente rifare ad una pagina della Nannini: «La scena viene oggi correttamente messa in relazione con quella in cui Elena è rappresentata mentre intesse in una tela purpurea le 'imprese', e le 'sofferenze' (duplice il significato di *aéthlous*) dei Troiani e degli Achei (*Il.* III 125 s.) [...]. Quello che è singolare, nel caso di Elena, è il soggetto che intesse, gli *aéthloi* di Troiani e Achei: mentre Achille in *Il.* IX 189 canta la sostanza stessa dell'epica (il brano è dunque già in quel caso metapoetico), in apparenza Elena rifà l'*Iliade* stessa, si comporta come un aedo interno e contemporaneo agli avvenimenti, 'fissa' la materia che si sta facendo poema. Sarà ancora lei a pronunciare le parole: “a noi Zeus diede un triste destino, ma per questo saremo cantati in futuro, dagli uomini che verranno” (*Il.* VI 357 s.), una profezia che si avvera nel momento stesso in cui viene pronunciata, e il cui senso profondo sarà riattualizzato dal canto di Demodoco nell'*Odisea* (VIII 80: gli dei hanno voluto la sorte degli Achei a Ilio, “affinché anche per gli uomini futuri fosse materia di canto», commenta Alcino). È come se fossimo coinvolti in una vertigine temporale, in un costante sfasamento metaepico che dà origine a un'epica nell'epica, fingendo anche poemi antecedenti e successivi (con l'effetto di moltiplicare indefinitamente i piani del racconto), e che sull'epica soprattutto rimedita» (S. Nannini, *Premonizioni della moderna esegesi omerica nei Conviviali*, in «Rivista Pascoliana», 21 (2009), pp. 179-187, alle pp. 181-182).

²⁷⁸ Cfr. *supra*.

²⁷⁹ E infatti nella ripresa dei versi precedenti, sul modello delle clausole formulari omeriche, si parla poi de «le glorie degli eroi consunti» (v. 51).

storia erano costituite in unità, secondo il filosofo, ed era anzi il mito stesso generatore di storia e fonte di interpretazione di essa»²⁸⁰. Per il nostro approccio, tuttavia, è ancor più degno di considerazione l'oggetto di cui il protagonista si serve per produrre il suo canto: la cetra. A questo strumento già nel *Cieco di Chio* è attribuita una funzione simbolica peculiare, elemento di contatto con il sovrumano, nonché punto di passaggio dalla condizione umana del cantore alla condizione di veggente: sul giogo della cetra si incanta lo sguardo dell'aedo, ed è all'interno di un movimento che inizia dalla cetra e termina nella trasfigurazione naturalistica della cetra della dea che si colloca l'epifania divina. Qui, analogamente, lo strumento è investito di un valore affatto caratteristico, giacché, da un lato, consente il distacco dell'eroe dalla realtà in lutto e lo preserva dal dover affrontare quanto lo attende, attraverso la possibilità di rifugiarsi in uno sguardo retrospettivo che rievoca e vivifica gli aspetti gloriosi dell'esistenza propria e di quanti furono resi eterni dal proprio valore; ma, dall'altro, in analogia alla funzione centrale che assume nel *Cieco di Chio*, contrassegna il trascorrere di Achille da una condizione ad un'altra, nella misura in cui il privarsene, sottraendo all'equazione il termine *aedo*, lo rende pienamente *eroe*, senza il conforto del canto e solo di fronte al destino di morte che gli pertiene. Ma, in verità, non davvero solo ché, anticipando qui un'osservazione legata direttamente alla chiusa impreveduta e in controtendenza del poema, accanto a lui, nell'attesa dell'ultima aurora, compare una figura femminile. È giusto l'appunto di Nava che «nel poema Briseide è considerata solo in rapporto all'eroe, come parte del suo bottino, e quindi del suo onore di guerriero»²⁸¹, ma, nell'economia della raccolta, non si può, anche in ragione delle contiguità sin qui riscontrate, non porla in relazione con l'altra donna e con il ruolo che riveste per l'altro personaggio contrassegnato dal possesso della cetra. Se per il cantore di Chio, infatti, Deliàs era figura chiave, rappresentando la scoperta di una bellezza e grazia tali da rivelare al cieco la miseria della propria condizione e l'inadeguatezza del suo dono, conducendolo alla perdita di ciò che di più importante aveva, ossia il bene che ricevette dalla dea, consegnato in ricompensa alla fanciulla; per Achille Briseide è figura cui va riconosciuto un significato di non minore importanza: nel suo restargli accanto come unico conforto nell'attesa del destino di morte, ciò che ella può offrire non è nulla più che un sostegno, una consolazione tutta umana e radicata nella realtà, con le debolezze e i limiti di

²⁸⁰ «Le origini della storia profana [...] sono realmente connesse con i principi della poesia, se questa viene interpretata in modo consono al regime primordiale della mente, in cui il mito, avente a suo nucleo un genere poetico, è la prima ed originaria forma di coscienza ed insieme di narrazione storica» (E. Elli, *Pascoli e l'antico: dalle liriche giovanili ai «Poemi conviviali»*, cit., pp. 145-146, dove si cita F. Botturi, *La sapienza della storia. Giambattista Vico e la filosofia pratica*, Vita e Pensiero, Milano, 1991, pp. 169-170).

²⁸¹ G. Pascoli, *Poemi conviviali* a cura di G. Nava, cit., p. 55 n. 171.

questa, e, soprattutto, non in grado, a differenza del canto, di preservare in alcuna maniera l'eroe da ciò che lo circonda: la scena finale in cui Achille «si corcò tenendo / lei tra le braccia» dopo aver percepito e compreso distintamente il cordoglio generale riecheggiato nelle voci tutto attorno a lui, sancisce sì la sua statura eroica, nella stoicità con cui attende l'aurora e si prepara al momento fatale, ma è invero anche immagine di un'umanità grande e sofferta, in quell'abbraccio con la schiava che, scevro da ogni connotazione affettiva e amorosa, rappresenta l'ultimo tentativo dell'uomo di sconfiggere la solitudine, in una ricerca di tenerezza che non è da intendersi, si badi bene, come segno di debolezza, e quella «pelle del lion rosso» sotto cui si pongono – unitamente all'*explicit* del poema nel segno dell'aoristico «aspettò l'aurora» – lo sta a ribadire²⁸².

La figura dell'aedo rappresenta il secondo polo del poema, nella sua contiguità e complementarità necessarie rispetto all'eroe, come lui stesso annuncia, svelando la propria identità, nel distico icastico: «Io sono aedo, o pieveloce Achille, / caro ai guerrieri, non guerriero io stesso» (vv. 82-83). Il suo arrivo al cospetto del campione greco è significativo per più ordini di ragioni, la prima delle quali può ravvisarsi nel rapporto che intrattiene con l'episodio omerico della venuta di Priamo alla tenda dell'uccisore del figlio, nel XXIV dell'*Iliade*. Se una delle cifre peculiari della raccolta conviviale può riconoscersi nella rilettura e reinterpretazione della classicità a partire da momenti letterari antichi traggurati da una prospettiva differente, o ridefiniti attraverso una disposizione differente delle tessere originarie che conduca a combinazioni ed esiti nuovi, qui il processo è ancora più manifesto ed esibito, raggiungendo un livello intradiegetico. Dalla repentinità dell'apparizione del

²⁸² La pelle del leone, che la Fumagalli indica come segno caratterizzante dell'eroe primitivo, del forte predatore, (A. Fumagalli, *Ellade pascoliana*, cit., p. 108) e Perugi intende come «materializzazione della violenza, o ira, o malizia con forza che s'accogliono nel leone dantesco» (G. Pascoli, *Opere*, I, a cura di M. Perugi, Milano-Napoli, Ricciardi, 1980, I 830) è un elemento che ricorre nel poema a segnare alcuni passaggi significativi: la troviamo, ai vv. 48-50, «su le membra ignude» di Achille al termine di quella II lassa, dove l'eroe è icasticamente presentato assorto nel canto dei morti eroi e di sé; ritorna nella III strofa all'apparire del vecchio aedo al cospetto dell'eroe («Sbalzò attonito Achille / su, dal suo seggio, e il morto lion rosso / gli raspò con le curve unghie i garretti» vv. 57-59); quindi all'inizio della V nel momento della riconsegna della cetra all'aedo tebano («ma l'argenteo giogo / era dai peli del lion coperto» vv. 102-103), ed è infine presente nella conclusione della lirica a coprire l'abbraccio dei due («ed egli allora si corcò tenendo / lei tra le braccia, con su lor la pelle / del lion rosso» vv. 173-175). Alla lettura di Perugi che annota questo ricorrere nel segno dell'«ira e passione inordinata che macchiano la voce del fanciullino, e quella della poesia, di una tabe che solo la morte al peccato potrà cancellare» (*ibidem*), riteniamo preferibile un'interpretazione che guardi a questo ricorrere come ribadimento, nei luoghi cardine del poema, della natura eroica e guerresca di Achille, a volta a volta in rapporto con gli aspetti che pascolianamente sono messi in evidenza del suo personaggio: così, all'inizio, compare a marcare la sua componente aedica e il tentativo di sublimare sé e il suo destino nel canto, mentre, alla fine, sottolinea l'accettazione della componente umana e del proprio destino mortale, passando per i due momenti centrali dell'apparizione quasi epifanica dell'aedo e della abdicazione a un ruolo che ad Achille non deve spettare, segnato dalla rinuncia alla cetra e dalla sua restituzione.

vecchio ai gesti che questi compie, sono tutti elementi che possiamo riconoscere presenti nel suddetto canto omerico²⁸³, ma sono le parole di Achille - «Vecchio, chi sei? donde venuto? Sembri, / sì, nell'aspetto Priamo re, ma regio / non è il mantello che ti para il vento» (vv. 61-63) – che, in qualche maniera, sembrano svelare lo stesso meccanismo soggiacente alla creazione poetica, in quello che Nava ha definito «un sottile gioco metaletterario di “mise en abîme”»²⁸⁴, ma che si arricchisce di riflessi ulteriori se poniamo mente alla domanda con cui Pascoli stesso annota la sua traduzione del passo omerico in *Sul limitare*: «Achille è nella sua capanna che cena. Chi entra? Chi è quel vecchio venerabile?»²⁸⁵. La risposta del vecchio immette nel secondo ordine di ragioni, ché, al tentativo dell'eroe di interpretare l'apparizione della figura con la chiave dell'epica omerica, fa seguito lo sviluppo antifrastico innescato dalla perentoria negazione di questi, che, ancora su un doppio piano, si dà come negazione tanto delle impressioni dell'eroe greco, quanto di quelle del lettore moderno edotto del testo omerico. Così, prima di svelare chi egli sia, il nuovo sopravvenuto chiarifica chi e cosa non sia, offrendo comunque una serie di elementi utili alla sua connotazione: non è re e non giunge accompagnato da alcuna divinità, bensì da solo e solo facendo affidamento sui suoi sensi, e più precisamente su un senso particolare, quello dell'udito. Descrivendo ad Achille lo scenario pervaso dal sonno che ha attraversato per raggiungere la sua tenda, l'aedo riprende compendiandola la rappresentazione posta nei versi iniziali del poema, ma arricchisce il quadro con alcune indicazioni fondate su percezioni uditive che contribuiscono a connotare in una direzione affatto peculiare la sensibilità del personaggio. Il suono del respiro dei guerrieri addormentati, che da principio era simboleggiato nel costruito sinestetico «sbuffando / dalle narici il rauco sonno» (vv. 16-17), diviene per l'orecchio dell'aedo quello di «esili stridi», ai quali si aggiunge il «sommesso brulichio dei morti» (vv. 72-73): considerando che il

²⁸³ Del quale (vv. 474 e segg.) possediamo la traduzione pascoliana, rubricata sotto il titolo *Strano ospite*, in *Sul limitare*: «Automedonte l'eroe con Alcimo, germe di Marte, / gli ministravano accanto. Da poco finia di cenare / esso, mangiando e bevendo ed ancora avea presso la mensa. / Non fu veduto da quelli il gran Priamo entrare: vicino / stette e toccò le ginocchia d'Achille e baciò quelle mani, / mani tremende, omicide, che tanti gli uccisero figli. / Come se un uomo, che preso d'orribile collera uccise / nella sua patria un altr'uomo, arrivò nella terra straniera, / nella dimora d'un ricco; stupore riempie chi vede: / tale il Pelide stupì alla vista di Priamo divino; / gli altri anche loro stupirono e l'uno guardava nell'altro» (G. Pascoli, *Sul limitare*, cit., p. 28, sottolineature mie). Un appunto è da fare in margine a quell'«il Pelide stupì», cui si rapporta indubbiamente la reazione raffigurata nello «sbalzò attonito Achille» del conviviale (v. 57), come spesso gli esegeti segnalano, trascurando, tuttavia, sempre, la ben più efficace eco riscontrabile nella conclusione dell'episodio della visita in sogno ad Achille dello spettro di Patroclo quando, allo svanire del fantasma, proprio nel mentre che l'eroe cercava d'abbracciarlo, Pascoli traduce «sobbalzò stupefatto il Pelide» (*Il. XXIII*, 101).

²⁸⁴ G. Pascoli, *Poemi conviviali* a cura di G. Nava, cit., p. 46 n. 51-75.

²⁸⁵ G. Pascoli, *Sul limitare*, cit., p. 28 n. 44.

deverbale sonoro dalla famiglia di “stridere”²⁸⁶ compare, tra gli altri casi, come significativo attributo della *ψυχή* omerica nella traduzione pascoliana del XXIV dell’*Odissea*²⁸⁷, e, in posizione analoga, nella descrizione delle anime del VI libro dell’*Eneide* accolta in *Epos*²⁸⁸, appare manifesta la trasfigurazione del reale attuata dall’aedo sulla base della propria capacità di cogliere quello che Nava definisce «un mondo di percezioni sfuggenti, al limite dell’extrasensoriale»²⁸⁹, che, va detto, appare, tuttavia, qui improntato in maniera univoca alla morte (nella misura in cui non sembrano parlanti al suo orecchio le voci degli altri elementi presenti nella scena, dalle onde del mare al «vocale Xantho»), in direzione di un annullamento della distanza sussistente tra viventi e defunti²⁹⁰.

Il discorso con cui l’aedo si presenta (vv. 82-100), mentre confuta l’iniziale associazione a Priamo strutturandosi sull’iterazione delle particelle negative, contiene alcune indicazioni di rilievo per la caratterizzazione dell’interlocutore eroico e della circostanza in cui questi viene a trovarsi, ed è su queste che egli fonda la richiesta, centrale, della restituzione del proprio strumento. Riprendendo la lettura del Froldi, «Achille – conscio del suo destino – ha tutto dato: i suoi beni agli amici, ha reso Ettore al padre, la vita stessa *al suo dovere*. Renda dunque la cetra all’aedo! All’eroe che nella sua forza morale ha ormai accettato il suo destino di morte come un nobile sacrificio e che umanamente – nel canto – cerca un istante non di felicità ma d’oblio, chiede dunque l’aedo un nuovo, estremo sacrificio»²⁹¹. Le ultime parole dell’eroe nel poema sono ridotte ad una sillaba, in una concisione assoluta che avvicina l’espressione a semplice suono o, meglio, a puro gesto, espressione di «un’energia “primitiva” (anticlassica)»²⁹², a partire dal quale risalta il mutismo

²⁸⁶ «Verbo di sonorità tra i più ossessivi, condiviso dalla *koiné* lirica del tardo Ottocento (Carducci, Ferrari, D’Annunzio, Panzacchi)» (*Glossario dei termini notevoli commentati* a cura di Silvia de Laude e Vanna Presotto, in G. Pascoli, *Poesie e prose scelte*, a cura di C. Garboli, cit., II, pp. 1786-87, impiegato pervasivamente dal poeta in una gamma assai estesa di connotazioni, per un conciso inventario delle quali rimandiamo alla succitata appendice al «Meridiano».

²⁸⁷ Col titolo *Oltretomba*: «Ei le parava con quella: stridevano l’anime andando. / Come le nottole dentro una spaventosa spelonca / stridule svolano, quando qualcuna dal grappolo cada / giù dalla volta, onde penzolano attaccate tra loro; / quelle stridendo così se ne andavano, ed era lor guida / Hermes il dio salutare, per i muffiti sentieri» (*Od.*, XXIV, 5-10), in G. Pascoli, *Sul limitare*, cit., p. 31.

²⁸⁸ Per cui le «ombre hanno un sottile stridio di nottole» (G. Pascoli, *Epos*, cit., p.). Ma una conferma ulteriore dell’indubbio valore che il poeta intende associare a questo sintagma può ritrovarsi in un testo, disgiunto da modelli antichi, quale *Il Ciocco* (coevo, per data di pubblicazione, alla *Cetra*), dove l’«esile strido» è associato all’«umanità sepolta» (II, vv. 123-124).

²⁸⁹ G. Pascoli, *Poemi conviviali* a cura di G. Nava, cit., p. 46 n. 51-75.

²⁹⁰ La Belponer segnala il suggestivo parallelismo che intercorre tra «eroi sopiti» (v. 72) ed «eroi consunti» (v. 51), G. Pascoli, *Poemi Conviviali*, a cura di M. Belponer, cit., p. 53 n 47.

²⁹¹ R. Froldi, *I Poemi conviviali di Giovanni Pascoli*, cit., p. 84.

²⁹² G. Baldassarri, *Nell’officina dei «Conviviali»: «La cetra d’Achille»*, cit., pp. 28-29.

di Achille²⁹³ costretto, una volta compiuta la scelta, a misurarsi, tragicamente ma eroicamente, soltanto con la morte²⁹⁴, e, nel contempo, lo svelarsi delle voci e delle tensioni che riempivano la notte e delle quali l'eroe era rimasto, fino a quel momento, ignaro. Il gesto, dunque, acquista una valenza cardinale nel suo immettere l'eroe ad una dimensione *ulteriore*, consentendogli di udire e comprendere ciò che prima gli era precluso, e in questo passaggio non si può non segnalare l'eco dei versi dell'*Alexandros*, quando ad una analoga iniziazione egli è ammesso dopo il riconoscimento del proprio scacco²⁹⁵. Prima della conclusione del poema si colloca, nella VI lassa, la rivendicazione, in chiave metapoetica, del proprio ruolo da parte dell'aedo, che avoca a sé, sancendo la fine del tempo degli eroi cantori, la funzione di produrre il canto eternatore delle gesta, con toni che richiamano i *Sepolcri* foscoliani, nella sanzione del motivo della separazione tra i due "attori" dell'epica, che, osserva Nava, «rimanda, in ultima analisi, a quella distinzione tra poesia ingenua ed immaginosa degli antichi e la poesia riflessa e sentimentale dei moderni, che attraversa come tema di fondo quasi due secoli di pensiero estetico, da Vico e Schiller a Hegel, e che a Pascoli arriva soprattutto attraverso la mediazione di Leopardi, delle canzoni *Ad Angelo Mai* e *Alla Primavera o delle favole antiche*, e delle *Operette Morali*»²⁹⁶; nel contempo il cantore ammonisce Achille²⁹⁷ a conformarsi alla propria statura eroica, senza «indulgere al pathos della compassione di sé e al dubbio del pensiero, così come l'epica non può e non deve contaminarsi di lirismo, per non perdere la sua grandezza»²⁹⁸. Proprio incentrandosi sullo strumento musicale si sviluppa l'esortazione dell'aedo che, inizialmente, nel costrutto compendiaro «cetra di glorie» (v. 130), sottolinea il valore celebrativo che compete al canto, in aperta contrapposizione con l'uso deterioro che potrebbe farne il Pelide, condizionato dal proprio «cuore nero», ossia da quella "malinconia" resa nel calco del greco *μέλαινα καρδια*. L'allocuzione del vecchio aedo – affermata enfaticamente la propria missione nel marcato

²⁹³ Il termine appare nella Fumagalli: «l'aedo si rivela verboso, mettendo maggiormente in rilievo il mutismo di Achille, dopo le poche frasi d'inchiesta: il motivo dominante rimane la morte che gli sovrasta, non la sua apologia» (A. Fumagalli, *Ellade pascoliana*, cit., p. 108).

²⁹⁴ E quella sorta di annichilimento, come abbiamo visto, è già nel secondo abbozzo autografo, quando il poeta annota: «Gli diede la cetra. Non / aveva più nulla, fuor che / il suo destino» (cfr. *infra*).

²⁹⁵ «Egli ode belve fremere lontano, / egli ode forze incognite, incessanti, / passargli a fronte nell'immenso piano, // come trotto di mandre d'elefanti» (*Alexandros*, V 9-10).

²⁹⁶ G. Pascoli, *Poemi conviviali* a cura di G. Nava, cit., p. 52 n. 126-50.

²⁹⁷ vv. 128-130: «che non forse il cuore / nero t'inviti a piangere, su questa / cetra di glorie, l'ancor vivo Achille».

²⁹⁸ G. Pascoli, *Poemi conviviali* a cura di G. Nava, cit., p. 52 n. 126-50.

«Noi, canteremo» del v. 137²⁹⁹ – enuncia, a partire dal «noi di te diremo» (vv. 137-150) alcuni passaggi di quello che sarà il suo canto sull'eroe, dove si possono riconoscere intrecciate tra loro, nuovamente con un gioco di «mise en abîme», tessere omeriche tratte sparsamente dall'*Iliade*³⁰⁰.

Nell'ultima lassa, dipartitosi il cantore portando seco la cetra, e prima dell'abbraccio conclusivo con Briseide, ciò che rimane è la solitudine di Achille, immerso in un'atmosfera notturna improvvisamente incombente e dolorosa, dopo la sua ammissione a quella percezione in grado di dischiudergli i significanti e i significati remoti celati nella realtà che lo circonda, attraverso la quale – leopardianamente, ma prima petrarchescamente – lontana il canto dall'eroe (v. 164), e il suo dissolversi, rappresentato suggestivamente nel verso «passava il canto tra la morte e il sogno» (v. 161) – che Froldi sente «immagine di tanta poesia pascoliana»³⁰¹ –, ipostatizza quella concezione tutta pascoliana di una poesia sospesa indefinitamente tra «il nulla e la dimensione notturna e visionaria dell'esistere»³⁰². Si compie, dunque, il senso del poema – riprendendo la conclusione del Baldassarri – «alla ricerca comune di un “non detto” (anzi, di un “non dicibile”) dell'*epos* omerico (la morte dell'eroe divino), che approda poi, negli equilibri dei *Conviviali*, a un'approssimazione ravvicinata quanto si vuole con l'evento, presagito, profetizzato e infine consapevolmente accettato dal protagonista nella *Cetra*, annunciato come ormai imminente, ma non ancora accaduto nelle *Memnonidi*: in una sorta di richiamo a specchio fra il mito e la richiesta di senso, l'orizzonte di attesa per la vita dell'uomo, laddove la morte, sempre imminente, è per definizione “mai presente”: perché in quello spazio, piccolo quanto si vuole, e solo lì, s'incunea quella che definiamo esistenza»³⁰³.

4. Le Memnonidi

Ecco apparì l'Aurora che la terra
nera toccava con le rosee dita.

²⁹⁹ Dove la virgola tra soggetto e verbo non è evidentemente un'infrazione alle regole della grammatica, ma è intesa sottolineare la pausa forte che deve separare i due elementi, rilevando ancora di più il pronome a inizio verso, poi ripreso anaforicamente nel successivo «noi di te diremo».

³⁰⁰ Passi, comunque, sui quali Pascoli lavorò, alcuni pubblicandoli in *Sul limitare*, altri tralasciandoli, ma, infine, raccolti tutti nel volume postumo *Traduzioni e riduzioni*.

³⁰¹ R. Froldi, *I Poemi conviviali di Giovanni Pascoli*, cit., p. 85.

³⁰² G. Pascoli, *Poemi conviviali* a cura di G. Nava, cit., p. 53 n. 151-75.

³⁰³ G. Baldassarri, *Nell'officina dei «Conviviali»: «La cetra d'Achille»*, cit., pp. 37-38.

I

Disse: - Uccidesti il figlio dell'Aurora:
non rivedrai né la sua madre ancora!

E sì, t'amavo come un suo fratello.
Tu fulvo, ei nero; nero sì, ma bello:

tu come rogo che divampa al vento, 5
ei come rogo che la pioggia ha spento:

Memnone amato! E tu dovevi amare
lui nato in cielo figlio tu del mare!

L'azzurro mare ama la terra nera;
il giorno ardente ama l'opaca sera; 10

l'opera, il sonno; ama il dolor la morte...
Va dunque, Achille, alle Sinistre Porte!

II

Io sì t'amava, e ti ricordo, molle
della mia guazza la criniera fulva,
nella lontana Ftia ricca di zolle:

nei boschi, invasi dall'odor di lauro,
del Pelio: lungo lo Sperchèo, tra l'ulva 5
pesta dall'ugne del tuo gran Centauro.

Io ti mostrava là su l'alte nevi
i foschi lupi che notturni a zonzo
fiutaron l'antro dove tu giacevi:

e tu gettavi contro loro incauto 10
la voce ch'ora squilla come bronzo,
allor sonava come lidio flauto.

Io ti vedeva predatore impube
correre a piedi, immerso nella tua
anima azzurra come in una nube; 15

io, rosseggiando, e con la bianca falce
la luna smorta, vedevam laggiù
correre un uomo dietro una grande alce.

III

E meco c'era Memnone, che un urlo
dal ciel mandava ai piedi tuoi veloci.
Tu li credevi di laggiù le voci
forse della palustre oca o del chiurlo.

Perché t'amava anch'esso, il tuo fratello 5
crepuscolare, che poi te protervo
seduto sopra il boccheggianti cervo,
circondava de' suoi strilli d'uccello.

Or egli è pietra, e ben che nera pietra,
il figlio dell'Aurora ha le sue pene, 10
ché quando io sorgo, e piango, ei dalle vene
rivibra un pianto come suon di cetra...

forse sospesa a un ramo, quale io credo
d'udire ancora, qui tra i pini e i cedri,
che al primo sbuffo de' miei due polledri 15
vibrò chiamando il suo perduto aedo.

IV

E quando io sorgo, le Memnonie gralle
fanno lor giochi, quali intorno un rogo,
non come aurighi con Ferèe cavalle
sbalzanti in alto sotto il lieve giogo,
con la lucida sferza su le spalle; 5

e né come unti lottatori ignudi
che si serrano a modo di due travi,
e né come aspri pugili coi crudi
cesti allacciati intorno ai pugni gravi;
ma come eroi, con l'aste e con gli scudi 10

Quasi al fuoco d'un rogo, al mio barlume
ecco ogni eroe contro un eroe si slancia:
lottano in mezzo alle rosate schiume
del lago, e il molle becco è la lor lancia,
e non ferisce sul broccier di piume. 15

Guarda le innocue gralle irrequiete,
là, con lo scudo ombelicato e il casco!
negli acquitrini dove voi mietete
lanuginose canne di falasco,
per tetto della casa alta, d'abete. 20

V

Ei piange, e vede la mia mano ch'apre
rosea, di monte in monte, usci e cancelli;
apre, toccando lieve i chiavistelli,
alle belanti pecore, alle capre;

anche al fanciullo che la verga toglie, 5
curva, e si lima i cari occhi col dosso
dell'altra mano: anche al villano scosso
di mezzo ai sogni dall'industre moglie;

anche all'auriga che i cavalli aggioga
al carro asperso ancor del sangue d'ieri, 10
mentre l'eroe, già stretti gli stinieri,
prende lo scudo per l'argentea sogà:

scudo rotondo, di lucente elettro,
grande, con le città, con le capanne,
e greggi e mandre, e corbe d'uva e manne 15
di spighe, e un re pei solchi, con lo scettro.

VI

Ma te non più porterò via, divino
eroe, sul carro, col rotondo scudo
ch'ha suon di tibie, e dolce canta, *AI LINO*:

dall'altra parte tornerò del cielo,
a sera, e te con altri ignudi ignudo
io parerò tenendo un aureo stelo; 5

un aureo stelo con in cima un astro;
e parerò le vostre esili vite,
come un pastore, con quel mio vincastro:

un gregge d'ombre, senza i folti velli
color viola. E per le vie muffite
v'udirò stridere come vipistrelli. 10

La bianca Rupe tu vedrai, dov'ogni
luce tramonta, tu vedrai le Porte
del Sole e il muto popolo dei Sogni. 15

E giunto alfine sosterai nel Prato
sparso dei gialli fiori della morte,
immortalmente, Achille, affaticato.

VII

Dove dirai: Fossi lassù garzone,
in terra altrui, di povero padrone;

ma pur godessi, al sole ed alla luna,
la dolce vita che ad ognuno è una;

e i miei cavalli fossero giovenchi,
che lustro il pelo, i passi hanno sbilenchi; 5

e ritrovassi, nell'uscir dal tetto,
per asta dalla lunga ombra, il pungetto;

e rimirassi, nell'uscir dal clatro,
per carro dal sonante asse, l'aratro: 10

l'aratro pio che cigola e lavora
nella penombra della nuova aurora! -

Diceva, e già nel cielo era appassita:
venne il Sole, e s'alzò l'urlo di guerra.

Comparso in rivista nel marzo del 1904 («Atene e Roma»), e dunque a ridosso del volume dei *Conviviali*, e fra gli ultimi, assieme al *Poeta degli iloti* e a *L'etèra*, il poema intrattiene rapporti molto precisi con *La cetra d'Achille*, anche se in termini che andranno opportunamente verificati e discussi: non fosse che per l'*incipit*, *Ecco apparì l'Aurora*, che

con tutta evidenza, sul piano temporale, rappresenta la ripresa dell'*explicit* del poema precedente – «ed aspettò l'aurora» –. Indizi indubbi di una destinazione e di una collocazione all'interno del volume dei *Conviviali* sin dall'inizio precisa provengono del resto dagli autografi superstiti (cassetta 54, busta 5), dove, in testa a una redazione intermedia (f. 4), assai distante, come si vedrà, da quella poi approdata alle stampe, già compare il numero d'ordine che contrassegnerà il testo all'interno del volume (IV)³⁰⁴. Per la verità, non mancano segnali, come del resto per tutti i poemi composti a ridosso del libro dei *Conviviali* (quale che fosse poi il loro destino per quel che riguarda l'approdo alle stampe: “anticipati” in rivista o destinati direttamente al volume) di una fase ideativa che largamente precede l'esito della stampa, se in margine alla *Cetra d'Achille*, pubblicata, come abbiamo visto, su «La lettura» nel dicembre dell'anno precedente, gli autografi conservano una pur ellittica annotazione – *L'isola di Leuce* – che alle *Memnonidi*, come si vedrà, per intero pertiene³⁰⁵.

È stato ripetutamente rilevato il particolare impegno metrico pascoliano nelle *Memnonidi*, sulla scorta del resto delle indicazioni esplicite dell'autore all'atto della pubblicazione in rivista:

È un mio νόμος; a mio modo in verità, ma un po' anche al modo che io in parte imagino e in parte deduco ed induco che fossero i νόμοι o almeno certi νόμοι³⁰⁶.

La chiamata in causa di Terpandro, conosciuto attraverso Polluce, e, più a ridosso della composizione delle *Memnonidi*, anche grazie a un fortunato ritrovamento papiraceo³⁰⁷, vale soprattutto per il doppio movimento, ascendente e discendente, dei sistemi strofici adibiti attorno a un centro, un ὀμφαλός che, nella fattispecie, è rappresentato dalla sezione IV, in strofe di cinque versi di schema ABABA, in sostanza una quartina a rime alternate con verso finale di chiusura, secondo modelli che largamente preesistono a Pascoli³⁰⁸, mentre le sezioni I-VII, II-VI, III-V prevedono rispettivamente distici a rima baciata, terzine incatenate a due a

³⁰⁴ Svista, più che “pentimento” (improbabile a quest'altezza) dell'autore, sarà allora l'indicazione III che contraddistingue il poema nella redazione autografa immediatamente antecedente alle stampe (f. 1).

³⁰⁵ Pubblicata dal Baldassarri, (G. Baldassarri, *Nell'officina dei «Conviviali»: «Gog e Magog» (e dintorni)*, cit., p. 41), e più di recente richiamata in Id., *Nell'officina dei «Poemi conviviali». Stratigrafie ideative e redazionali di «Gog e Magog»*, in «Filologia e critica», XXXIV (2009), pp. 383-431.

³⁰⁶ Nella breve annotazione che il Pascoli fece seguire al poema sulle pagine della rivista, dove, tra l'altro, già si annunciava la prossima inclusione nella raccolta («Dai *Poemi Conviviali* di prossima pubblicazione presso l'editore Zanichelli di Bologna») in «Atene e Roma», A. VII, Marzo 1904, n. 63, pp. 67-68; cfr. R. Frolidi, *I Poemi conviviali di Giovanni Pascoli*, cit., pp. 89-90; F. Sensini, *Metamorfosi dell'antico e sdoppiamenti dell'io: «Le Memnonidi»*, in «Rivista di studi pascoliani», 19 (2007), pp. 131-158, in part. alle pp. 135-136.

³⁰⁷ Nel 1902 era stato scoperto tra i papiri d'Egitto un lungo frammento del nome *I Persiani* di Timoteo (inizi del IV sec. a. C.), pubblicato dal Wilamowitz nel 1905 (G. Pascoli, *Poemi conviviali*, a cura di G. Nava, p. 57).

³⁰⁸ Almeno a partire dalle sperimentazioni metriche secentesche, specie sul versante del “classicismo barocco”.

due (di schema ABA, CBC; DED, FEF; GHG, IHI³⁰⁹), quartine di schema ABBA. Punta massima di “sperimentalismo” metrico dei *Conviviali*, assieme, ma su tutt’altro versante, a *Gog e Magog*, dalla redazione apparsa in rivista alla *maior* destinata al volume³¹⁰. Unico poema, del resto, cui lo schema terpandreo venga applicato dal Pascoli con determinazione, sino alla versione definitiva destinata alle stampe, mentre, come ha mostrato il Baldassarri³¹¹, ricerche di analoghe simmetrie spesseggiano negli autografi superstiti, specie nel nome della chiamata in causa, frequente, di un *ὀμφαλός*, ma con esiti infine difficilmente verificabili nelle redazioni definitive, se non a titolo di una, spesso evanescente, filigrana che sottolinea il valore progettuale di simmetrie più volte, e ad altro titolo, rimarcate dagli studi. Si osservi del resto che una pur sommaria ricognizione degli autografi delle *Memnonidi* garantisce che l’assegnazione al poema di obblighi metrici pertinenti al νόμος terpandreo è acquisizione relativamente recente. Nel f. 4 della citata busta 5, infatti, si susseguono ben tre avvii metrici – dopo alcuni tentativi in prosa affidati al f. 5³¹² – che con tutta evidenza presuppongono una stesura in endecasillabi sciolti, secondo modalità caratteristiche, salvo puntuali, calcolate eccezioni, di tutta la sezione “omerica” del volume, dal *Cieco di Chio* all’*Ultimo viaggio*³¹³:

E l’Aurora sorgea dalla divina
Callicolone, e di rugiada i campi
spargeva e le schiumose onde di rose³¹⁴,
verso la spiaggia dell’Egeo sonoro [...]

E l’aurora sorgea dalla divina
Callicolone, e dopo la maretta³¹⁵
notturna
mescea di rose le schiume

E l’aurora sorgea dalla celeste
Callicolone, e sulla grigia spiaggia
mesceva rose alle notturne schiume
della maretta, e di lassù parlava: [...].

³⁰⁹ In II 14 e 16 con la complicazione del ricorso a una sinalefe intersversale (vv. 14-15: *nella tua / anima*), che permette (legittimamente) la rima *tu(a): laggìu*.

³¹⁰ Per cui si veda *infra* il paragrafo corrispondente.

³¹¹ G. Baldassarri, *Per l’officina dei «Conviviali»: «Sileno»*, in «Levia Gravia», III (2001), pp. 115-135, a p. 118; G. Baldassarri, *Per l’officina dei «Conviviali»: «Il sonno di Odisseo»*, in «Critica Letteraria», a. XXX, 115-116 (2002), pp. 593-614, in part. da p. 603 e segg.

³¹² *E l’Aurora sorse da Callicolone spargendo | rose sul campo e sulle onde ancor gementi. | E disse. Achille!* Si noti che a quest’altezza il titolo del poema è appunto *L’Aurora*, senza il calcolato restringimento della visuale (con il privilegiamento del tema metamorfico delle “zampette”, dei “combattenti”, e insomma delle memnonidi, gli uccelli nati dal rogo di Memnone) che sarà poi proprio delle redazioni successive.

³¹³ Per le variazioni intervenute fra le redazioni antecedenti, mss. e a stampa, e quella definitiva accolta in volume si vedano i capitoli corrispondenti.

³¹⁴ E si veda PC IV 13: «in mezzo alle rosate schiume».

³¹⁵ Da confrontare con *In campagna X 1 (Stoppia)* di *Myrica*, sin qui senza riscontro in poesia prima di *Maestrato* (v. 2) della montaliana *Agave sullo scoglio*.

Sarà solo più oltre, nel medesimo f. 4, a margine della seconda colonna di scrittura, che il Pascoli apporrà, *ex post*, un'interessante nota di servizio, separata dalla medesima colonna da una serie di linee verticali di varia foggia (semplici, a forma di *T* o di *I* maiuscole) che evidentemente identificano graficamente altrettanti segmenti di un possibile testo che realizzi il progetto metrico del promemoria, e che trova parziale riscontro, al centro del quinto circa inferiore del foglio, restato bianco, in una serie di lineette orizzontali quasi puntiformi, salvo le prime due, di lunghezza maggiore³¹⁶:

duetti / [...] / terzine – Vita in Ftia / quartine Mattina / quinquine / quartine sera / terzine. Sogno di morte / duetti.

Indicazioni a loro modo non smentite dalla successiva evoluzione del testo, sino alle redazioni a stampa: se il monologo dell'Aurora, che occupa per intero il poema, fatta salva la quartina bipartita (AB, BA) che con funzioni diegetiche incornicia il testo³¹⁷ – in quella che appare, certo, una delle soluzioni metriche più distanti dal νόμος terpandreo, già solo per la giunzione melico-narrativa che presuppone –, si incanala per la via della contestazione ad Achille dell'uccisione di Memnone ("distici"), della rievocazione appunto di «Ftia ricca di zolle» (II 3) e delle cacce di un Achille ancora impubere (II 13: "terzine"), di una "mattina" che è quella di Memnone, un tempo solidale dal cielo con il giovanissimo cacciatore terrestre, e ora ridotto a «nera pietra» (III 9) che piange ("quartine"), e poi ancora le "quartine" di V, indicative ("sera") del crepuscolo vespertino, reso dal Pascoli, richiamandosi all'Espero del frg. 104a Voigt di Saffo³¹⁸, di pertinenza anch'esso dell'Aurora (innovazione, si noti, su cui si fonda in gran parte l'architettura stessa del poema), e infine il "sogno di morte" di VI, destinato ad accogliere, nella redazione a stampa, l'inveramento della "vendetta" dell'Aurora, la morte di Achille e il suo destino ultraterreno, con ripresa vistosa della "seconda *nékuia*" (XXIV 1 ss.) dell'*Odissea*, che in VII verrà per contiguità a contaminarsi con la prima *nékuia* (XI 473 ss.), e con la riscrittura dell'inutile desiderio dell'ombra di Achille per una vita qualunque³¹⁹.

³¹⁶ Più precisamente, quattro coppie, tre terzetti, quattro gruppi da quattro, o forse tre da quattro e uno da cinque; incerti a questo punto i gradi ulteriori di simmetria immaginati in questa fase.

³¹⁷ Si veda, da ultima, F. Sensini, *Metamorfofi dell'antico e sdoppiamenti dell'io: «Le Memnonidi»*, cit., p. 136.

³¹⁸ Il frammento sarà ripreso poi parzialmente in Catullo (*Carm.* 62. 20-25). Da Nava (G. Pascoli, *Poemi conviviali*, a cura di G. Nava, cit., p. 67 n. 69) ricaviamo l'informazione circa l'edizione scolastica conservata a Castelvechio e postillata dal Pascoli di F. Zambaldi, *Lycorum Graecorum Reliquiae Selectae*, Milano, Paravia, 1883, in cui (p. 123) è contenuto il fr. 104a V con num. 95. A questo fa riferimento la traduzione fornita dal poeta nel *commentario La poesia lirica in Roma* («Espero, tu porti quanto disperse l'aurora, porti l'agnella, porti la capra, riporti alla madre il suo ragazzo», p. XXV).

³¹⁹ F. Sensini, *Metamorfofi dell'antico e sdoppiamenti dell'io: «Le Memnonidi»*, cit., pp. 156-158.

L'incipit del f. 4 più sopra ricordato – *E l'Aurora sorgea dalla divina / Callicolone* – merita un supplemento di indagine per quel che riguarda il toponimo. Καλλικολώνη ricorre, in associazione col Simoenta, in *Il. XX 53*, quando, all'avvio della battaglia degli dei, Ares incoraggia i Troiani quasi facendo la spola fra Troia, il fiume e la collina³²⁰. La situazione non cambia più oltre, quando sono sempre gli dei favorevoli a Troia a prendere posizione sui cigli di Callicolone³²¹. Il sorgere dell'Aurora, in queste redazioni, tiene dunque conto della topografia di Troia, ma anche dell'antecedente omerico, adeguato evidentemente alla madre di Memnone e per questo "nemica" di Achille. Il toponimo per la verità, e su quei precedenti, ricorre anche in Strabone (*Geogr.* 13, 1, 35). "Fonti" più che sufficienti per il "classicista" Pascoli, ma con una giunta di attualità, se nel 1884 Schliemann dedicava a Callicolone una lunga appendice nel suo resoconto in volume degli ultimi scavi (1882)³²², identificandola non con il monte Olou Dagh, ma col Kara Your. Non si vuole qui certo ipotizzare una diretta conoscenza del libro di Schliemann da parte di Pascoli: ma è certo che la rilevanza dell'autore in quegli anni era tale da poter considerare sicura, non solo probabile, la presenza della notizia in periodici o in strumenti di lavoro non solo specialistici cui il grecista Pascoli potesse avere accesso.

Un altro toponimo, questa volta pertinente non solo alle fasi redazionali documentate dagli autografi, ma alla stessa stesura approdata alle stampe, interessa VI 13 («La bianca Rupe tu vedrai»), all'interno di un registro di luoghi ultraterreni – le Porte del Sole, il popolo dei Sogni – con cui dopo la morte Achille entrerà forzatamente in contatto durante il suo viaggio verso la dimora delle ombre³²³. Il rinvio, patente, è anche qui alla "seconda *nékuia*" dell'*Odissea* (XXIV 11-14):

Giunsero alle correnti d'Oceano e alla Rupe Bianca³²⁴,
e alle Porte del Sole e tra il popolo dei Sogni
arrivarono: e presto furono nel prato asfodelo,
dove abitan l'ombre, parvenze dei morti.

³²⁰ *Il. XX 47-53*: «Ma quando gli Olimpî giunsero tra la folla degli uomini, si destò Lotta violenta che spinge gli eserciti. E Atena gridava ora dritta presso la fossa scavata fuori dal muro, ora ululava sugli scogli tonanti; Ares gridava dall'altra parte, simile a tenebroso uragano, ora esortando acuto dall'alta rocca i Troiani, ora lungo il Simoènta, correndo su Bella Collina» (trad. Calzecchi Onesti).

³²¹ *Ivi*, XX 144-152, e specie 151: «Dicendo così, la [Era] guidò il dio chioma azzurra verso il bastione di terra d'Eracle divino, eccelso, che fecero i Teucri e Pallade Atena, perché si salvasse dal mostro marino, fuggendo indietro, allorché lo incalzava dalla riva alla piana. Qui Poseidone sedette e gli altri numi, e intorno vestiron le spalle di nuvola impenetrabile; dall'altra parte sedettero sui cigli di Bella Collina, intorno a te, Febo possente, e ad Ares eversore di rocche» (trad. Calzecchi Onesti).

³²² Pubblicato (*Troja*) in tedesco e inglese (Lipsia, Brockhaus, e Londra, Murray). Facciamo riferimento in questa sede all'ed. inglese, pp. 281-283.

³²³ *Le Memnonidi* VI 13-18.

³²⁴ Gr. Λευκάδα πέτρην.

Ne deriva, con altrettanta evidenza, la perfetta sovrapposibilità con la «Rupe Leucade» citata nella nota lettera al De Bosis a proposito di *Solon* – e identificata con l’orizzonte³²⁵ –, e dunque una significativa conferma per la tesi, assai utilmente frequentata dalla critica non solo recente³²⁶, che vede in Achille e Memnone due aspetti complementari del Sole, nascente e al tramonto, come nella lettera al De Bosis si suggeriva l’ipotesi di un mito solare dietro la leggenda dell’amore di Saffo per Faone, e del suicidio appunto dalla rupe di Leucade: «Certo Faone significa Sole e probabilmente Sole Occidente. Con quel canto io spiegherei come nelle poesie di Sappho potesse trovarsi l’accento al salto di Leucade (Rupe Leucade è per me l’orizzonte, la linea che passa il sole tramontando, seguito dalla sua amante, la Sappho, la chiarezza crepuscolare)»³²⁷. Per la verità il Pascoli aveva in precedenza seguito altre strade, nonostante un contesto talora anche molto vicino al luogo citato di *Odissea* XXIV. Al f. 5 della busta competente (*L’Aurora*) leggiamo infatti, in diverse fasi dell’abbozzo in prosa:

Io ti porterò questa sera dove è il mio figlio nero.
Ti condurrò a Leuce, isola lontana,

e ancora:

ti condurrà tua cerulea madre
all’isola bianca della pace dove non
s’uccide più....,

e più oltre:

E tu piangerai anche tu, nell’isola Leuce, e al regno dei sogni
dirai anche tu...

L’ultima occorrenza risulta, a nostro avviso, particolarmente significativa perché nell’autografo il Pascoli si cimenta in una serie *in progress* di sostituzioni, soprascrivendo a *isola*, nell’interlinea superiore, *nel regno dei sogni*, e registrando nell’interlinea inferiore *alla rupe Leucade*; e poi di nuovo soprascrive, al *regno dei sogni*, quasi reso superfluo dall’intervento precedente, *alle porte del sole*. In realtà il Pascoli, con equilibri via via diversi, sta variamente combinando qui, sino alla risoluzione che si è vista nella redazione a stampa, due toponimi, e due tradizioni, non coincidenti: se ad Arctino di Mileto e alla sua *Etiopide*³²⁸

³²⁵ Si veda, *supra*, la citazione nel paragrafo su *Solon*.

³²⁶ Cfr. F. Sensini, *Metamorfosi dell’antico e sdoppiamenti dell’io: «Le Memnonidi»*, cit., pp. 138-142, e G. Pascoli, *Poemi conviviali*, a cura di G. Nava, p. 61 n. 3-14.

³²⁷ M. Pascoli, *Lungo la vita di Giovanni Pascoli*, cit., p. 416.

³²⁸ Ne restano notizie in Suda, e nella *Crestomazia* di Proclo, nonché nell’*Epitome* dello pseudo-Apollodoro; cfr. da ultimo F. Sensini, *Metamorfosi dell’antico e sdoppiamenti dell’io: «Le Memnonidi»*, cit., p. 133 n. 7.

risale, in ultima istanza, la notizia che nell'isola di Leuce, nel Ponto³²⁹, fu seppellito Achille assieme a Patroclo, secondo quando richiesto a suo tempo dall'eroe (*Il.* XXIII 245-248). E ad Achille l'isola di Leuce è associata anche in Euripide, in due luoghi citati a suo tempo dal Baldassarri³³⁰. Mito eziologico, sulla scorta della toponomastica e delle tradizioni, e mito solare si associano dunque lungo le fasi redazionali delle *Memnonidi*.

Arctino di Mileto è stato del resto chiamato in causa anche di recente a proposito di IV, i "ludi" degli uccelli combattenti, le memnonidi, per cui Pascoli volutamente si richiama («quali intorno un rogo», «quasi al fuoco d'un rogo», vv. 2 e 11) precisamente alle esequie di Patroclo nel XXIII dell'*Iliade*³³¹. La tesi di origine, suggestiva, per cui le esequie di Patroclo, giochi compresi, risulterebbero dall'inserzione nell'*Iliade* di un antecedente componimento epico celebrativo precisamente dei funerali di Achille, è pervenuta però alla storia della critica pascoliana attraverso una curiosa deformazione: quasi Arctino – che per quel che risulta dai compendi largamente riutilizzava l'*Iliade* nella descrizione dei funerali di Achille – fosse per dir così la "fonte" del poema omerico, quando già le notizie antiche ne fanno appunto un discepolo, e cioè un imitatore, di Omero³³².

Un ultimo rinvio alla tradizione degli autografi permette invece di confermare talune interessanti indicazioni ancora della Sensini, secondo cui all'ottica "guerriera" – e umana e semiferina – dell'*epos* e in particolare di Achille³³³ il Pascoli contrapporrebbe, con vistoso e calcolato paradosso proprio all'interno della sezione "omerica" dei *Conviviali*, un monologo dell'Aurora incentrato sul tema, carissimo al Pascoli, della "pace", di una soluzione non violenta dei conflitti, cui allude la guerra simulata delle memnonidi – e qui l'ornitologo Pascoli cedeva alle suggestioni del simbolo e dell'ideologia, sino a riformare non solo i dati della storia naturale, ma anche quelli della tradizione mitica, delle *Metamorfosi* ovidiane e non solo³³⁴ –:

Quasi al fuoco d'un rogo, al mio barlume
ecco un eroe contro un eroe si slancia:
lottano in mezzo alle rosate schiume
del lago, e il molle becco è la lor lancia,

³²⁹ Ora Ostriv Zmiinyi, in Ucraina, sebbene il culto di Achille risulti attestato in un'isola vicina e disabitata, che gli antichi chiamarono infatti *Achilleis*.

³³⁰ *Iph.* Taur. 436, *Androm.* 1262; cfr. Baldassarri (*supra*).

³³¹ F. Sensini, *Metamorfosi dell'antico e sdoppiamenti dell'io*: «Le Memnonidi», cit., p. 143.

³³² *Ivi*, p. 133.

³³³ *Ivi*, p. 144, ma anche utili considerazioni sulle fonti non strettamente omeriche si leggono in A. Da Rin, *Pascoli e la poesia epica. Un inedito corso universitario di Giovanni Pascoli*, Scandicci (Firenze), La Nuova Italia, pp. 123-124.

³³⁴ In Ovidio (*Met.*, XIII, 576-599; 600-622) gli uccelli si uccidono a vicenda, ma si ricordino anche le versioni di Pindaro, la *Nemea* III, 44-52 e l'ode *Istmica* VIII 54.

e non ferisce sul broccier di piume.

Guarda le innocue gralle irrequiete,
là, con lo scudo ombelicato e il casco!³³⁵

E ancora al f. 5, nell'abbozzo in prosa (*L'Aurora*):

Perché vi uccidete?
Intorno alla sua tomba le memnonidi gralle
fanno i lor ludi, si combattono, ma senza farsi
male: è un loro trastullo. Vedile là tra i falaschi,
che i tuoi Mirmidoni colgono per farti la
capanna [...].
Perché non fate come loro?

E più oltre, a conferma dell'ipotesto omerico del luogo:

Le Memnonidi combattono intorno al suo sepolcro – questo rogo che mando io,
come i³³⁶ combatterono intorno al sepolcro di Patroclo.

Siamo con ciò giunti in prossimità della questione centrale intorno al “significato” complessivo del testo, da non disgiungere tuttavia da un'avvertenza preliminare metodologicamente impegnativa. Proprio un esame della tradizione manoscritta, nell'attesa di un'edizione critica che si faccia carico, come parrebbe indispensabile, delle complesse vicende redazionali dei singoli “conviviali”, sembra dimostrare che le intenzioni del Pascoli, dalla fase ideativa, attraverso gli abbozzi e le redazioni intermedie, sino alla stesura destinata alle stampe, sono anch'esse soggette a variazioni significative, nella certezza in qualche modo “umanistica” del Pascoli, come ha sostenuto il Baldassarri, delle capacità dei testi singoli, e del volume, di dare in ogni caso ragione (autosufficiente) di sé. Il sovrapporre direttamente ai testi, e in questo caso alle *Memnonidi*, dichiarazioni anche esplicite del Pascoli provenienti magari dall'ampio *corpus* delle prose, deve quanto meno essere sottoposto, pur nella sua indubbia utilità, a una preventiva verifica di compatibilità con le “forme del testo”, anche per una sorta di necessario rispetto dei margini, indubbiamente ampi, di calcolata “ambiguità” che sovrintende alle ragioni dei *Poemi conviviali*. Che in questo contesto, e nell'ambito della sezione esplicitamente “epica” e “omerica” del volume, siano le ragioni della “pace”, e insomma di una sorta di insufficienza antropologica e storica dell'uomo, e specie dell'uomo nella sua “infanzia”, immerso com'è nella guerra, a dar conto e per intero delle intenzioni del testo è ipotesi, proprio per questo, da sottoporre ad attenta verifica³³⁷. Un esempio eloquente delle difficoltà summenzionate può ricavarsi da un confronto fra i paratesti pascoliani di

³³⁵ IV 11-17.

³³⁶ Segue uno spazio bianco nel ms.

³³⁷ Il riferimento è ancora da F. Sensini, *Metamorfosi dell'antico e sdoppiamenti dell'io: «Le Memnonidi»*, cit., *passim*.

corredo alla traduzione di *Od.* XI 487-491³³⁸ e l'intera sezione VII delle *Memnonidi*, dove la riscrittura del luogo è con tutta evidenza funzionale alle valenze per ipotesi "antieristiche" del monologo dell'Aurora³³⁹.

Al di là della complessa struttura metrica di cui si è detto, il testo evidenzia un alto grado di formalizzazione anche dal punto di vista delle omologie per contiguità o per opposizione. Su questo secondo versante, la critica pascoliana anche recente³⁴⁰ ha opportunamente rilevato, in *Le Memnonidi* I, una lunga catena di parallelismi, all'insegna dell'opposizione, ma anche della complementarità, sottolineati dall'adozione metrica dei distici a rima baciata: il monologo dell'Aurora, in cui risalta il tema della "vendetta" su Achille per la morte di Memnone, si costruisce, infatti, e all'insegna di una naturale attrazione degli opposti, su una complessa serie di omologie, di cui i segnali più evidenti, ma non unici, sono riscontrabili nei vv. 4 e ss.: «Tu fulvo, ei nero; nero sì, ma bello» – dove, accanto alla memoria del *Cantico dei cantici*, è forse presente anche una suggestione virgiliana³⁴¹ –; «tu come rogo che divampa al vento, / ei come rogo che la pioggia ha spento»; sino ai due distici conclusivi – «L'azzurro mare ama la terra nera; / il giorno ardente ama l'opaca sera; / l'opera, il sonno; ama il dolor la morte» –, in cui all'opposizione mitico-astronomica, che variamente contamina la dialettica *sol occiduus/sol oriens* di cui si è detto più sopra con la genealogia degli eroi, figli rispettivamente dell'Aurora e di Teti, si associa e si sovrappone non solo una più generale *coincidentia oppositorum*, ma una diagnosi pessimistica della condizione umana, all'insegna dell'«opera»³⁴² e del «dolore», che solo nel sonno e nella morte, e dunque nella cessazione della vita, può trovare tregua³⁴³.

³³⁸ Accolto nell'antologia *Sul limitare* con il titolo *Il supremo rimpianto*: G. Pascoli, *Sul limitare*, cit., p. 34 (nonché leggibile in *Traduzioni e riduzioni di Giovanni Pascoli* raccolte e riordinate da Maria, cit., p. 88).

³³⁹ Rilevata in F. Sensini, *Metamorfosi dell'antico e sdoppiamenti dell'io: «Le Memnonidi»*, cit., pp. 137-138, ma senza trarne conseguenze.

³⁴⁰ In particolare, ancora in Sensini: ivi, p. 140 e *passim*.

³⁴¹ «originalissima eco del celebre passo del *Cantico dei Cantici* 1, 5, in cui la Sulamita, rivolgendosi alle figlie di Gerusalemme, dice di essere "nera, ma bella, come le tende di Chedar, come le cortine di Salomone"» (ivi, p. 138 n. 22). Potrebbe essere ricordato anche il «fuscus Amyntas» della X *Ecloga* virgiliana: vv. 38-39 «[...] quid tum, si fuscus Amyntas? / et nigrae violae sunt et vaccinia nigra» ("Aminta è bruno, e allora? / Le viole sono scure, e scuri anche i giacinti", trad. Marina Cavalli).

³⁴² Reminiscenza fra l'altro esiodea, nel nome della "fatica" del lavoro.

³⁴³ Interessante l'ipotesi della Sensini (F. Sensini, *Metamorfosi dell'antico e sdoppiamenti dell'io: «Le Memnonidi»*, cit., p. 142) che, sulla scorta di una paraetimologia pascoliana (Achille da ἄχος, 'dolore'), istituisce un suggestivo (e non per questo dimostrabile) rapporto consequenziale («dunque») fra i vv. 11 e 12 («ama il dolor la morte... / Va dunque, Achille, alle Sinistre Porte! »), rapportabile del resto, entro una logica di contrappasso, in vista di una "circolarità" della prima sezione, al v. 1 («Uccidesti il figlio dell'Aurora / [...] Va dunque, Achille, alle Sinistre Porte!»).

Un altro genere di duplicazioni è quello che si instaura in due punti significativi del testo: la prima volta nella seconda sezione (Ftia), ma subito risolvendosi nella terza (l'uomo che corre «dietro una grande alce» e Achille «protervo / seduto sopra il boccheggiante cervo»³⁴⁴), la seconda, e in termini più interessanti, all'interno della quinta sezione, ma con riflessi sulla sesta, dove la riscrittura, nel nome della *brevitas*, dell'*ékfrasis* memorabile dello scudo di Achille (V 11-16: ma si veda anche VI 2-3: «col rotondo scudo / ch'ha suon di tibie, e dolce canta, AI LINO»), genera una sorta di omologia di secondo grado fra la situazione di Achille – pronto infatti, teste *La cetra*, a entrare col nuovo giorno nella sua ultima battaglia – e una “visione del mondo” dall'alto, che mette sullo stesso piano, in termini generali e assoluti, le opere della pace e della guerra. Una sorta di “autosufficienza” del testo, si sarebbe tentati di dire, che fa premio, almeno parzialmente, anche sulle intenzioni “ideologiche”, o presunte tali, delle *Memnonidi*. Si assiste in sostanza anche stavolta, come non di rado nei *Conviviali*, a una sovrapposizione dichiaratamente ambigua fra l'interpretazione del mito qui rappresentata, nella natura “solare” di Memnone e soprattutto di Achille, di per sé sufficiente per l'interpretazione dell'*epos* e dell'età della poesia eroica, teste il Vico³⁴⁵, e, d'altra parte, un giudizio, pessimistico, sulla storia dell'umanità, vista nella sua marcia lentissima verso una condizione e degli equilibri non semiferini, ma integralmente umani³⁴⁶.

Si è detto più sopra dei rapporti, indubbiamente calcolati, che intercorrono, all'interno della sezione “omerica” dei *Conviviali*, fra *La cetra di Achille* e *Le Memnonidi* (ma anche, si è giustamente rilevato, fra queste ultime e *Anticlo*: «venne il Sole, e s'alzò l'urlo di guerra»; «E con un urlo rispondeva Anticlo»³⁴⁷). Indizi indubbi in tal senso provengono anche dagli autografi, dove (f. 5) leggiamo in termini più espliciti rispetto alla redazione a stampa:

Perchè hai ucciso il mio nero figlio? Oh! - mi
 si è fatto di pietra, e quando mi vede, piange:
 e il suo pianto è dolce come il suono della
 cetra, che poco fa gemeva tra queste convalli.
 Piangeva la tua morte.

³⁴⁴ II 18 e III 6-7.

³⁴⁵ Ricordato, sulla scorta della Sensini, a proposito della seconda sezione, laddove l'infanzia “eroica” di Achille si presta a letture volte ad evidenziarne il simbolo della condizione dell'umanità primitiva.

³⁴⁶ Interessanti in questa direzione anche le indicazioni più generali che si evincono dal saggio sulla *Buona novella* della Salibra (E. Salibra, «La buona novella» explicit dei «*Poemi conviviali*», in «Paragone Letteratura», LIII (2002), 39-41, pp. 3-53).

³⁴⁷ F. Sensini, *Metamorfosi dell'antico e sdoppiamenti dell'io: «Le Memnonidi»*, cit., p. 146; anche se naturalmente l'“urlo” di quest'ultimo è *in primis* riconducibile alla sua natura di ‘antieroe’.

Rinviamo, con tutta evidenza, a *La cetra d'Achille* II 12-13 («egli empiva intanto / a sé l'orecchio con la cetra arguta»), poi sottoposto, come molte volte avviene nei *Conviviali*, a una serie cospicua di “velature” nella redazione *ne varietur*, ma non tanto da dissimulare un incrocio («ei dalle vene / rivibra un pianto come suon di cetra...»: III 11-12) non solo con *L'ultimo viaggio* (XVII 50-52: «[...] abbandonando morto / il dolce Aedo, sopra cui moveva / le foglie secche e l'aurea cetra il vento»³⁴⁸), ma anche con *La cetra d'Achille* V 6-10 e VII 6-8: «E poi parlava, e disse: / “TE”»; riporgendo al pio cantor la cetra; / non sì che, urtando nel pulito seggio, / non mettesse, tremando, ella uno squillo. / Poi tacque, in mano dell'aedo, anch'ella [...] / Anche sentì tra il sonno alto del campo / passar con chiaro tintinnio la cetra, / di cui tentava il pio cantor le corde [...]». E tuttavia non persuade l'ipotesi, o la tentazione ricorrente negli studi pascoliani, di ritrovare nel dittico, come lo definisce la stessa Sensini³⁴⁹ dei due poemi contigui una sorta di coerente e omogenea definizione del “carattere” di Achille, magari nel nome delle note, e talora abusate, formule pascoliane di “eroe del dovere” o di “eroe del dolore” – nessuna delle quali, del resto, ragionevolmente applicabile almeno alle *Mnemonidi* –. Non si tratta solo di un prevalere, nei due testi, di altre e più cogenti ragioni – per cui nella *Cetra* risalta la dialettica eroe/aedo, ma anche il “divino” Achille che scopre la propria umanità; rispetto alle *Mnemonidi* dov'è, invece, predominante il tema metamorfico, ma, anche, se si vuole, il tema “leopardiano”³⁵⁰ della possibilità, nell'infanzia dell'umanità, di un dialogo degli uomini con il divino –, bensì di una diversità di prospettive, di un venire in primo piano, in questo Pascoli, dell'“occasione”, della “situazione” che si rivela mutevole, o comunque viene tragiardata da un'ottica differente. E, come ultima suggestione, si pensi alla sostanziale irriducibilità, sul piano dell'interpretazione del mito, fra l'Achille *sol oriens* (I 4-6: «Tu fulvo, ei nero [...] / tu come rogo che divampa al vento, / ei come rogo che la pioggia ha spento») e non solo l'immagine di apertura della *Cetra* (I 18-21: «lo vedean fare un grande arco cadendo, / e sollevare un vortice di fumo; / ma in sogno senza altro fragor cadeva, / simile ad ombra [...]»), ma soprattutto quella conclusiva (VII 16-20: «Né gli restava, oltre i cavalli e il carro / da guerra e le stellanti armi, più nulla, / se non montare sopra i due cavalli, / fulgido, in armi, come Sole, andando / al suo tramonto»). Irriducibilità che può utilmente assumersi come cifra peculiare dell'approccio conviviale del Pascoli, entro gli estremi della

³⁴⁸ Ivi, p. 147.

³⁴⁹ «Come pannelli di un dittico, i due testi, formano, all'interno dei *Poemi conviviali*, un macropoema consacrato al personaggio di Achille» (ivi, p. 132).

³⁵⁰ La cui espressione privilegiata può indicarsi nella canzone *Alla primavera*, e per cui si veda comunque, *infra*, il paragrafo *I gemelli*.

definizione di una proposta di Achille “eroe”, ed eroe del dovere, in quella fanciullezza dell’umanità, a metà strada fra gli dei e gli uomini, e quella perorazione di segno opposto, “antieroa”, compiuta dall’Aurora nelle *Mnemonidi*. Come sostenuto per l’Ulisse conviviale dal Baldassarri³⁵¹, anche per l’Achille della raccolta l’identità “omerica” del personaggio sfuma in una gamma variabile di situazioni e di punti di vista: e l’Achille della *Cetra*, protagonista, e l’Achille delle *Memnonidi*, quasi fuori campo, e tragiardato costantemente da un’ottica “esterna” – Ftia, la morte di Memnone³⁵² e la sua trasformazione in pietra, gli uccelli combattenti, la vista dall’alto della terra, degli uomini e delle loro occupazioni, la predizione del suo destino nell’oltretomba –, hanno in comune poco altro che il nome.

5. Anticlo

I

E con un urlo rispondeva Anticlo,
dentro il cavallo, a quell’aerea voce;
se a lui la bocca non empia col pugno
Odisseo, pronto, gli altri eroi salvando; 5
e ognun chiamando tuttavia per nome
la voce alata dileguò lontano;
fin ch’all’orecchio degli eroi non giunse
che il loro corto anelito nel buio;
come già prima, quando già li fuori 10
impallidiva il vasto urlò del giorno,
l’urlò venato da virginei cori,
che udian dietro una nera ombra di sonno;
nel lungo giorno; e poi languì, ché forse
era già sera, e forse già sul mare 15
tremolava la stella Espero, e forse
la luna piena già sorgea dai monti;
ed allora una voce ecco al cavallo
girare attorno, che sonava al cuore
come la voce dolce più che niuna,
come ad ognuno suona al cuor sol una. 20

II

Era la donna amata, era la donna
lontana, accorsa, in quella ora di morte,
da molta ombra di monti, onda di mari:
sbalzò ciascuno quasi a porre il piede
su l’inverdita soglia della casa. 5
Ma tutti un cenno di Odisseo contenne:
Anticlo, no. Poi ch’era forte Anticlo,
sì, ma per forza; e non avea la gloria

³⁵¹ G. Baldassarri, *Per l’officina dei «Conviviali»: «Il sonno di Odisseo»*, cit., p. 614.

³⁵² Dove possiamo porre in evidenza il particolare di quella perturbazione – pascoliana e conviviale in genere – attuata consapevolmente dal poeta sulla successione degli eventi: Memnone ucciso “prima” dell’ultimo giorno di guerra del Pelide, e dunque entro l’arco temporale di cui dà conto l’*Iliade*.

loquace a cuore, ma la casa e l'orto
d'alberi lunghi e il solatio vigneto 10
e la sua donna. E come udì la voce
della sua donna, egli sbalzò d'un tratto
su molta onda di mari, ombra di monti;
udì lei nelle stanze alte il telaio
spinger da sé, scendere l'ardue scale; 15
e schiuso il luminoso uscio chiamare
lui che la bocca aprì, tutta, e vi strinse
il grave pugno di Odisseo Cent'arte;
e sentì nella conca dell'orecchio
sibilar come raffica marina: 20
«Helena! Helena! è la Morte, infante!»

III

Ma quella voce gli restò nel cuore;
e quando uscì con gli altri eroi – la luna
piena pendeva in mezzo della notte –
gli nereggiava di grande ira il cuore;
e per tutto egli uccise, arse, distrusse. 5
Gittò nel fuoco i tripodi di bronzo,
spinse nel seno alle fanciulle il ferro;
ché non prede voleva; egli voleva
udir, tra grida e gemiti e singulti,
la voce della sua donna lontana. 10
Ma era nella sacra Ilio il nemico
di gloria Anticlo, non in Arne ancora,
fertile d'uva, o in Aliarto erboso:
e in un vortice rosso Ilio vaniva
a' piè del plenilunio sereno. 15
Morti i guerrieri, giù nelle macerie
fumide i Danai ne battean gl'infanti,
alle lor navi ne rapian le donne:
e d'Ilio in fiamme al cilestrino mare,
dalle Porte al Sigeeo bianco di luna, 20
passavano con lunghi ululi i carri.

IV

Ma non ancora alle Sinistre Porte
Anticlo eroe dalla città giungeva.
Lì l'auriga attendeva il suo guerriero
insanguinato; e oro e bronzo, il carro,
e la giovane schiava alto gemente. 5
Voto era il carro, solo era l'auriga:
legati con le briglie abili al tronco
del caprifico, in cui fischiava il vento,
i due cavalli battean l'ugne a terra,
fiutando il sangue, sbalzando alle vampe. 10
Ma non giungeva Anticlo: egli giaceva
sul nero sangue, presso l'alta casa
di Deifobo. E dentro eravi ancora
fremere d'ira, strepere di ferro:
poi che, intorno all'amante ultimo, ancora 15
gli eroi venuti con le mille navi,
Locri, Etoli, Focei, Dolopi, Abanti,
contendean ai Troiani Helena Argiva;
tutti per lei si percotean con l'aste
i vestiti di bronzo e i domatori 20

di cavalli; e le loro aste, stridendo,
rigavano di lunghe ombre le fiamme.

V

Ma pensava alla sua donna morendo
Anticlo, presso l'atrio sonoro
dell'alta casa. E divampò la casa
come un gran pino; ed al bagliore Anticlo
vide Lèito eroe sul limitare. 5
Rapido a nome lo chiamò: gli disse:
«Lèito figlio d'Alectryone, trova
nell'alta casa il vincitore Atride,
di cui s'ode il feroce urlo di guerra.
Digli che fugge alle mie vene il sangue 10
sì come il vino ad un cratere infranto.
E digli che per lui muoio e che muoio
per la sua donna, ed ho la mia nel cuore.
Che venga la divina Helena, e parli
a me la voce della mia lontana: 15
parli la voce dolce più che niuna,
come ad ognuno suona al cuor sol una».

VI

Disse, e la casa entrò Lèito, e seguiva
tra le fiamme il feroce urlo di guerra,
che come tacque, egli trovò l'Atride
poggiato all'asta dalla rossa punta,
dritto, col piede sopra il suo nemico. 5
E contro gli sedeva Helena Argiva,
tacita, sopra l'alto trono d'oro;
e lo sgabello aveva sotto i piedi.
E Lèito disse al vincitore Atride:
«Uno mi manda, da cui fugge il sangue 10
sì come il vino da cratere infranto:
Anticlo, che muore per te, che muore
per la tua donna, ed ha la sua nel cuore.
Oh! vada la divina Helena, e parli
a lui la voce della sua lontana, 15
la voce dolce forse più che niuna,
e come suona forse al cuor sol una».

VII

E così, mentre già moriva Anticlo,
veniva a lui con mute orme di sogno
Helena. Ardeva intorno a lei l'incendio,
su l'incendio brillava il plenilunio.
Ella passava tacita e serena, 5
come la luna, sopra il fuoco e il sangue.
Le fiamme, un guizzo, al suo passar, più alto;
spremeano un rivo più sottile le vene.
E scrosciavano l'ultime muraglie,
e sonavano gli ultimi singulti. 10
Stette sul capo al moribondo Anticlo
pensoso della sua donna lontana.
Tacquero allora intorno a lei gli eroi
rauchi di strage, e le discinte schiave.
E già la bocca apriva ella a chiamarlo 15
con la voce lontana, con la voce

della sua donna, che per sempre seco
egli nell'infinito Hade portasse;
la rosea bocca apriva già; quand'egli
«No» disse: «voglio ricordar te sola».

20

Quinto poema della raccolta, *Anticlo*, che occupa una «posizione mediana tra i cinque omerici e rappresenta una sorta di punto di raccordo tra i due dedicati ad Achille (la defezione e la morte di Achille) e i due dedicati ad Odisseo (la caduta e il νόστος di Odisseo, la sua morte nell'itinerario già tracciato dalla predizione di Tiresia)»³⁵³, è uno dei pochi casi a presentare una storia redazionale assai articolata nella quale l'evoluzione del testo, questa volta non esclusivamente relegata al dominio degli autografi, risulta analizzabile già a partire dalle versioni edite³⁵⁴. Se, infatti, guardiamo alla seconda cronologia, quella delle pubblicazioni in rivista, il poema compare come nono, sul numero di «Flegrea» del 5 aprile 1899, in una forma, come è noto, affatto differente da quella che sarà accolta nella *princeps* dei *Conviviali*, in nove lasse di esametri, che sarà poi accolta da Maria nelle *Poesie Varie* del 1914³⁵⁵; ma si deve anche tenere conto di una prima redazione latina – e quindi, chiaramente, da porre comunque su un piano differente – rappresentata dall'*Anticlus* inserito nella *satura* del *Catullo calvos*, edita nel 1897.

Diamo conto qui, per intanto, della trama del conviviale, tralasciando di sviluppare confronti troppo serrati con le versioni precedenti, e rimandando a poi qualche considerazione sulle caratteristiche compositive rilevabili.

Il poema si apre, *in medias res*, sui guerrieri greci rinchiusi nel cavallo e sull'urlo con cui solo Anticlo sta per rispondere alla voce che proviene da fuori, subito spento dal pugno di Odisseo che riporta così il silenzio. Attorno a loro, dopo un lungo giorno, è scesa la notte – resa attraverso indizi sonori, gli unici che d'altronde giungono agli achei celati nel manufatto – quando si ode una voce che parla a ciascuno dei guerrieri come quella della donna amata: tutti resistono al richiamo, ammoniti da Odisseo, tranne Anticlo che, travolto dalle immagini della propria casa, dell'orto e della sua donna, se la raffigura occupata in faccende domestiche

³⁵³ E. Salibra, *Lettura del Sileno*, in in *I «Poemi conviviali» di Giovanni Pascoli*, Atti del Convegno di Studi di San Mauro Pascoli e Barga (26-29 settembre 1996), a cura di M. Pazzaglia, cit., pp. 269-294, a p. 269.

³⁵⁴ Si vedano L. Bellucci, *Per l'«Anticlo» del Pascoli*, in «Studi e problemi di critica testuale», V (1974), 8, pp. 172-183; P. Raimondi, «*Anticlo* di G. Pascoli», in «Letterature moderne» (Bologna), VII (1957), 2, pp. 147-156; E. Favretti, «*Anticlo*». *Risoluzione pascoliana di uno spunto omerico*, in «Giornale storico della letteratura italiana», 514 (1984), pp. 209-226. Ma già in precedenza l'attenzione si era soffermata sul poema: C. Iannacco, *Appunti sui «Poemi conviviali»: «Anticlo»*, in «Convivium», 2 (1940), pp. 119-130; M. Pilotto, *L'«Anticlo» di Giovanni Pascoli*, in «Atene e Roma» (Firenze), luglio-settembre 1941, XX, n. 3, pp. 137-160.

³⁵⁵ Casualmente proprio in IX posizione nella sezione *La befana ed altro (dal 1896)*, che leggiamo dal «diamante» Salerno curato dal Pazzaglia: G. Pascoli, *Poesie*, Roma, Salerno editrice, 2002, pp. 882-886.

e poi, fattasi all'uscio, mentre lo chiama; a rompere l'incanto è l'intervento di Ulisse che, impedendo al guerriero la risposta, gli svela l'origine della voce: è Elena, ossia, per loro, la Morte. Usciti i Greci dal cavallo, tra tutti si distingue Anticlo per la violenza e la bellicosità con cui porta in ogni dove la situazione, ma al fondo la sola ragione che lo muove è poter udire la voce della sua donna lontana. Nella luce serena del plenilunio si assiste alla devastazione di Ilio, depredata e data alle fiamme; ma, mentre gli invasori cominciano a radunarsi alle porte della città, e lì il suo auriga ne attende il vittorioso ritorno, Anticlo non giunge: giace, infatti, ferito a morte davanti alla casa di Deifobo, dove ancora si combatte furiosamente per Elena³⁵⁶. Alla luce delle fiamme che avvolgono la casa dov'è la donna, Anticlo vede un altro guerriero, Lèito, che egli manda a Menelao perché lasci a lui giungere, nel momento estremo, Elena, sola in grado di fargli riudire la voce della sua donna, al suono della quale afferma di voler morire. Riferito il messaggio al re vittorioso, ecco giungere la donna, in un'atmosfera onirica e visionaria, tra il divampare delle fiamme e il crollare delle macerie; ma, proprio quando questa sta per esaudire il desiderio del guerriero, facendogli udire un'ultima volta la voce dell'amata, ecco l'*aprosdóketon* finale e lo svelamento che altro egli non vuole se non morire con il ricordo della bellezza di Elena.

Metricamente il poema consta di sette strofe di endecasillabi sciolti strutturati su estensioni senz'altro non casuali: 20, 21, 21, 22, 17, 17, 20, riconoscendosi, entro la corrispondenza tra prima ed ultima, una disposizione ascendente, che raggiunge il culmine nella quarta lassa centrale, per poi discendere. A questo andamento si può aggiungere il ricorrere del distico finale a rima baciata presente con *variatio* al termine della I, V e VI strofa³⁵⁷, quasi in un *Leitmotiv* che contribuisce a far risaltare maggiormente l'interruzione della consequenzialità occorsa nell'*explicit* del poema. In margine, invece, ad una analisi degli schemi soggiacenti agli endecasillabi sciolti già compiuta dal Soldani e alla quale rimandiamo³⁵⁸, si può al più segnalare, col Baldassarri, la contiguità sussistente con «l'isometria delle sezioni della *Cetra d'Achille* e del *Sonno di Odisseo*, e la *failure* (per un

³⁵⁶ Si ricorderà (come narrato in *Od.*, VIII, vv. 157 e segg.) che Deifobo, figlio di Priamo, aveva sposato Elena dopo la morte di Paride.

³⁵⁷ I, 19-20: «come la voce dolce più che niuna, / come ad ognuno suona al cuor sol una»; V, 16-17: «parli la voce dolce più che niuna, / come ad ognuno suona al cuor sol una»; VI, 16-17: «la voce dolce forse più che niuna, / e come suona forse al cuor sol una».

³⁵⁸ Limitandoci qui ad accogliere il suo rilievo di un «grado di approssimazione sempre minore al nucleo linguistico e ritmico originario» nelle successive riscritture, A. Soldani, *La tecnica dello sciolto nei «Conviviali»*, in *I «Poemi conviviali» di Giovanni Pascoli*, Atti del Convegno di Studi di San Mauro Pascoli e Barga (26-29 settembre 1996), a cura di M. Pazzaglia, cit., pp. 295-327, a p. 299 n. 13.

verso!) della quarta sezione della seconda parte (*La notte*) del *Poeta degli Ilioti*³⁵⁹, e, ancora da un punto di vista metrico, l'evidenziazione, nel passaggio dalla versione di «Flegrea» a quella conviviale, di «una sorta di legge (del resto comprensibile) di economia, che comporta il ritaglio dalla misura lunga dell'esametro di interi emistichi di apertura e di chiusura dell'endecasillabo»³⁶⁰. L'eccezionalità della finestra che questo testo consente di aprire sull'officina pascoliana ci persuade ad accogliere anche qualche considerazione sull'evoluzione tra le differenti redazioni, studiata approfonditamente, nel suo sostanzarsi attraverso stesure autografe conservate nell'archivio di Castelvecchio³⁶¹, dal Baldassarri, nel contributo citato, e, con uno sguardo più circoscritto alle tre versioni edite, dal Perugi³⁶². Di quest'ultimo possiamo inizialmente giovarci per un'inquadratura di massima di alcuni caratteri del percorso evolutivo quando rileva che «nel passaggio attraverso la vasca degli esametri italiani, l'entropica *brevitas* di A₁ (così indichiamo per comodità il testo latino, e con A₂ e A₃, rispettivamente i succedanei volgari) viene sottoposta ad un accurato processo di dilatazione: i punti viscerali del dramma, cioè l'ammonimento di Ulisse e la confessione di Anticlo *in articulo mortis*, rimangono gli stessi, ma A₂ è il primo a diluire la relativa essenzialità dell'affabulazione latina, introducendo il cumulo delle digressioni (gli squarci paesistici, il massacro di Troia, l'attesa dell'auriga) e in particolare la coppia di passi simili giustificata dall'inserimento di un messaggero. Corrispondentemente, a livello compositivo, A₂ inaugura l'istituto della tecnica circolare, inteso a incorniciare le ἐκφράσεις per entro anafore multiple e formule omeriche che ricorrono periodicamente: questa tendenza è esasperata in A₃ [...]; inversamente l'episodio dell'ammonimento di Ulisse, che in A₂ è trattato tutto di seguito, in A₃ si divarica per uno spazio corrispondente a ben due strofe, tornando così ad occupare la posizione iniziale che aveva nel testo latino»³⁶³. A queste considerazioni ci sembra utile affiancare quelle del Baldassarri a proposito della non configurabilità del lavoro pascoliano «solo entro i limiti di una nuova verseggiatura (delle cui difficoltà, del resto le carte di Castelvecchio offrono più di qualche testimonianza eloquente)», ma, piuttosto, nel segno di uno smembramento e ricomposizione dell'intera sequenza narrativa attraverso le

³⁵⁹ Le cui estensioni sono, come già visto per alcuni, rispettivamente di sette sezioni di 25 versi ne *La cetra*; sette sezioni di 18 versi ne *Il sonno di Odisseo*; otto sezioni di 18 versi, più una nona di 12 ne *Il giorno de Il poeta degli Ilioti* (G. Baldassarri, *Per l'officina dei «Conviviali»: «Anticlo»*, in *Miscellanea di studi in onore di Claudio Varese*, a cura di G. Cerboni Baiardi, Manziana, Vecchiarelli Editore, 2001, pp. 145-156, a p. 149).

³⁶⁰ G. Baldassarri, *Per l'officina dei «Conviviali»: «Anticlo»*, cit., p. 146.

³⁶¹ Cassetta 54, busta 6.

³⁶² G. Pascoli, *Opere*, I, a cura di M. Perugi, cit., pp. 849-862.

³⁶³ Ivi, p. 851.

varie redazioni: «a guardar bene, infatti, persino la struttura semplicissima del luogo deputato del *Catullo calvos* ammette, proprio in apertura, un'inversione dell'ordine dei tempi, se l'episodio di Elena che finge attorno al cavallo le voci delle donne greche lontane non è più che l'antefatto degli echi che perdurano nell'eroe durante la battaglia: “Dimicat Anticlus: pugnanti personat auris / cognita longinqua maga vox a coniuge, clausum / quae vox nuper equi lignea conmorat in alvo” (*Catullo calvos*, 1-3). Nella redazione esametrica, Pascoli aveva spostato ancor più in avanti il punto di attacco del testo (l'incendio in atto di Troia, l'assenza fra i Greci di Anticlo, ferito mortalmente: “cupido ancor de la voce che l'anima già gli sommosse / dentro il cavallo d'Epeo” (*Anticlo*, PV, 22-23), assegnando all'onniscienza del narratore il compito di rievocare all'indietro, su quella *liaison*, e con strumenti che non dissimulano ma anzi evidenziano l'innesto [“Ecco, allorquando il brusìo de la turba vanì” (ivi, 25)], l'inganno del cavallo' e la tentata ritorzione di Elena. Nella versione definitiva in endecasillabi, Pascoli si cimenta invece [...] nell'elaborazione di una raffinata struttura narrativa: una sorta di doppio prologo, all'insegna dell'*ústeron próteron* (I-II), dove l'*incipit in medias res* [“E con un urlo rispondeva Anticlo / dentro il cavallo, a quell'aerea voce” (*Anticlo*, PC, I 1-2)] ha un lungo corteggio esplicativo, non senza accessoria perturbazione di tempi; e poi la narrazione diretta, ancora all'insegna della “voce” e di Elena, della strage, dell'incendio, della ferita mortale, dell'ultima richiesta e del per la verità non sorprendente, ma necessario mutamento d'intenzione di Anticlo in punto di morte»³⁶⁴.

Il luogo classico che fa da innesco all'ispirazione pascoliana è un passo omerico, come ci dichiara lo stesso Pascoli nelle *Note alla prima edizione*³⁶⁵ rimandando ad «*Od. IV 286 segg.*», nel quale a Telemaco, giunto presso la corte di Menelao a Lacedemone, il re, dopo le parole di Elena, racconta un episodio risalente alla presa di Troia, ricordando le gesta di Odisseo e rivolgendosi alla donna nuovamente sua: «E che cosa fu quello che fece e durò il forte eroe / nel cavallo polito, dove eravamo tutti i più forti / degli Argivi, a portare strage e

³⁶⁴ G. Baldassarri, *Per l'officina dei «Conviviali»: «Anticlo»*, cit., pp. 147-148.

³⁶⁵ Desta qualche stupore osservare come nessuna delle edizioni sin qui pubblicate presenti alcuna indicazione di corredo alla sezione finale delle *Note* che, suddivise in *Note alla prima edizione*, con data «Pisa, giugno 1904», e *Note alla seconda*, «Pisa, 17 maggio 1905» e inizialmente importate con qualche trascuratezza dal Leonelli nel suo commento del 1980 senza particolari scrupoli nel verificare indicazioni e rimandi di pagina, evidentemente ancora debitori all'edizione Vicinelli delle *Opere pascoliane* (cfr. G. Pascoli, *Poemi conviviali*, a cura di G. Leonelli, cit., pp. 273-275), quindi, a partire dal Pazzaglia e sino alla Belponer emendate dei rinvii inesatti, ma ancora prive di informazioni, dovettero essere subire una revisione ed integrazione da parte dell'autore ancora all'altezza della terza edizione del 1910 alla quale deve essere fatta risalire, oltre all'evidente aggiunta di cui si è detto del *colophon* greco, perlomeno la parentetica «(Nel frattempo il lavoro fu fatto, come non meglio si sarebbe potuto, da Emil Zilliacus *Giovanni Pascoli et l'antiquité, Étude de littérature comparée...* Helsingfors, 1909)».

morte ai Troiani. / E tu là venisti: doveva averti chiamata / il dio che ai Troiani voleva dar gloria; / nel tuo venire Deifobo simile ai numi t'era compagno. / Tre volte girasti intorno alla cava insidia, palpandola / e per nome chiamavi i più forti dei Danai, / e delle donne di tutti gli Argivi fingevi la voce. / Io dunque e il Tidide e Odisseo glorioso / seduti nel mezzo, sentimmo come gridavi. / E a noi due venne voglia, balzando, / d'uscire o di risponderti subito di là dentro. / Ce lo impedì Odisseo, ci trattenne, per quanto bramosi. / E tutti allora rimasero zitti i figli degli Achei, / Anticlo solo voleva con parole risponderti. / Ma gli chiuse la bocca Odisseo con le mani / possenti, senza pietà, e salvò tutti gli Achei. / Così lo tenne, finché lontano Pallade Atena ti spinse»³⁶⁶. Come si noterà, una volta riconosciuto operante, al solito, quel processo creativo peculiare del Pascoli conviviale, che, servendosi del materiale classico come mero spunto iniziale, si àncora ai suoi dettagli minimi facendo in modo che l'ispirazione poetica li ridimensioni, ingrandendoli ed articolandoli, quasi si traguardasse il testo antico attraverso un prisma, ed arrivando, com'è particolarmente evidente in questo caso, a creare svolgimenti ed eventi affatto nuovi, il cui orizzonte d'esistenza, per quanto inautentico e non classico, tuttavia trae legittimità ed autenticità dal porsi in quelle pieghe del dettato greco che il Pascoli ha saputo distendere, un dato significativo è la presenza nel luogo omerico di tutti i protagonisti del poema, il cui rapporto vicendevole è rispettato nella propria sostanza, e dove solo il non detto si sostanzia come oggetto dell'apporto pascoliano.

La dialettica tra i personaggi e lo spunto omerico sono racchiusi, a ben guardare, nell'estensione delle due lasse iniziali, tra gli estremi segnati da I 1 e II 21: nel primo verso è dominante una connotazione quasi ferina ed incontrollata (corroborata dal dinamismo e dalla indeterminatezza dell'esordio ribattuto sulla congiunzione *e*) del protagonista eponimo subito posto in rapporto, rimarcato dall'utilizzazione di dislocazioni sempre rilevate, con gli altri attori del poema: l'una, per adesso – e privilegiando una focalizzazione interna, intradiegetica, che ci rappresenta le percezioni del protagonista sulla base delle informazioni in suo possesso, dall'interno del cavallo – ancora soltanto «aerea voce» (in fine del v. 2), l'altro, personaggio centrale anche nell'episodio omerico, Odisseo (inizio di v. 4). Il v. 21 della II lassa, invece, racchiude lo svelamento, non per nulla ad opera dell'eroe «Cent'arte», nella resa degli epiteti *πολυμήχανος* e *πολύτροπος* secondo l'uso pascoliano di una traduzione a volte condotta al limite di un'*interpretatio nominis* – della quale, come vedremo, farà le spese anche Anticlo –, della vera natura della «voce alata», in un verso cardine, («Helena! Helena! è la Morte,

³⁶⁶ *Od.*, IV, vv. 271-289, trad. R. Calzecchi Onesti.

infante!») che, come sigilla la ripresa del luogo omerico, ponendosene al di fuori³⁶⁷, così prepara allo svolgimento successivo del conviviale, in una prefigurazione, da un lato, del destino fatale che attende Anticlo, dall'altro, del ruolo centrale che in questo destino avrà il personaggio di Elena.

Nella prima lassa la narrazione segue un doppio movimento nel tempo, complicato, a sua volta, dall'intreccio con movimenti nello spazio lungo più di una direzione: dal momento presente del tentativo di Anticlo di rispondere al richiamo incantatore, si trascorre al passato del recupero analettico attivato dal nesso «come già» (v. 9), quando la progressione individuata dall'allontanarsi della voce («dileguò lontano» v. 6) si annulla trasformandosi in regressione allo spazio e al tempo iniziali, codificati attraverso coordinate eminentemente sonore («fin ch'all'orecchio degli eroi non giunse / che il loro corto anelito nel buio» vv. 6-7). A metà lassa ecco l'inversione dello sviluppo del racconto, nella connotazione retrospettiva della lunga attesa dei guerrieri greci protrattasi sino a quel momento e resa in una serie di costrutti sinestetici («impallidiva il vasto urlò del giorno», v. 10, «virginei cori, / che udian dietro una nera ombra di sonno», vv. 11-12) e nel segno della dissolvenza (il passaggio dall'«impallidia» al «languì» del v. 13), oltreché attraverso la triplice anafora del «forse», a tradurre l'indeterminatezza delle percezioni che non siano uditive. Il progressivo avvicinarsi al momento iniziale, in un riallineamento di *fabula* e *svolgimento*, è segnato dalla comparsa sulla scena, al v. 17, della «voce», connotata dal distico con *adnominatio* e rima derivativa che tornerà come *refrain* in epifora alle lasse V e VI³⁶⁸. I versi iniziali della II strofa traducono il senso che acquista per gli Achei rinchiusi nel cavallo, e per Anticlo in particolare, questa caratteristica della voce di saper parlare, in modo personale, al cuore di ciascuno: l'evocazione della «donna amata» che Elena è qui in grado di compiere, in un incanto che trasporta ognuno sulla soglia della propria casa, si fa però portatrice di segnali che suggeriscono significazioni ulteriori: dalla lontananza di questa donna immateriale («era la donna / lontana», II 1-2), chiaramente non solamente fisica, rilevata nell'*enjambement*, sino all'«ora di morte» che, non esaurendosi in semplice indicazione temporale, connota retrospettivamente la stessa figura femminile, nella contiguità rilevata tra chiuse di verso successive, e preparando alla rivelazione di Odisseo. Nel testo omerico la reazione di Anticlo

³⁶⁷ Nei versi omerici, infatti, l'intervento di Odisseo è limitato ad alcune azioni, che trovano accoglienza in *Anticlo*, ma l'eroe non pronuncia alcun ammonimento esplicito, né tanto meno suggerisce associazioni tra la voce di Elena e la morte.

³⁶⁸ «che sonava al cuore / come la voce dolce più che niuna, / come ad ognuno suona al cuor sol una» (vv. 17-20).

è la stessa che ci rappresenta il Pascoli, ma la sua raffigurazione comincia a farsi trasfigurazione conviviale già a partire da II 7, verso aperto e chiuso dal nome proprio, dove la sua caratteristica principale è, eloquentemente, l'essere «forte [...] sì, ma per forza», in aperto contrasto con la statura eroica di quell'Achille³⁶⁹ che, nell'ultima notte, cantava «le glorie degli eroi consunti»³⁷⁰. Anticlo, in questo senso, si pone all'estremo opposto del Pelide nel privilegiare una prospettiva antierica che trova la sua prima ragion d'essere in quell'*interpretatio nominis* che, *nomen omen*, lo vuole «nemico / di gloria» (III 10-11), ma sulla base della quale si attua anche quell'inversione delle gerarchie per cui egli «non avea la gloria / loquace a cuore, ma la casa e l'orto [...] e la sua donna» (II, 8-10). Al fondo di questo rapporto di correlazione ravvisabile tra i due personaggi Perugi ha individuato l'espressione di «due categorie in cui si articola il concetto pascoliano di vita attiva: ossia la gloria e la felicità domestica, evocata da Anticlo in nostalgici versi dove, sullo sfondo di un idillio parodiato come in *M O vano sogno*, risuona il pettine arguto di *CC La tessitrice*»³⁷¹. Se consideriamo cifra della statura eroica di Achille l'adesione al proprio destino cui egli rende consapevolmente la vita³⁷², possiamo notare come un tratto analogo sia presente anche in Anticlo, nella pervicacia con cui, pur reso consapevole della reale identità della voce – «Helena! Helena!» – e delle conseguenze cui questa può condurre – «è la Morte» (II 21) –, tuttavia conserva «nel cuore» quel richiamo, e nella distruzione di Troia, diversamente dagli altri guerrieri, è mosso solo dal desiderio di «udir, tra grida e gemiti e singulti, / la voce della sua donna lontana» (III 9-10). La Fumagalli ha osservato che «è significativo che nel solo poema in cui la battaglia è veduta crudamente, il protagonista non sia un eroe»³⁷³, ma, a nostro avviso è vero il contrario, e, non a caso, proprio dopo quel massacro e quella devastazione compiuti certo in nome di un fine differente dalla gloria bellica e dal saccheggio, e dopo, soprattutto, l'esser divenuto parte del destino di morte che attende i guerrieri, finendo

³⁶⁹ Senza sovraccaricare di senso il dato, si può comunque segnalare la reazione che accomuna i due personaggi al sopraggiungere dell'elemento perturbante: di fronte all'aedo, l'uno, e di fronte alla «voce alata» l'altro, quello «sbalzò attonito» (*La cetra d'Achille*, 57), questo «sbalzò d'un tratto» (II 32).

³⁷⁰ *La cetra d'Achille*, 51.

³⁷¹ «Achille muore nel vano inseguimento della gloria; Anticlo muore dietro le orme della donna gentile, prima ancora di sperimentare la vanità di quell'ideale di pace domestica; l'Ulisse di *PC L'ultimo viaggio* (che qui, non a caso, ha un ruolo di primo piano), tornato in patria dopo essere scampato e al Ciclope e a Circe (ossia alla gloria e all'amore di cui Achille e Anticlo sono rispettive vittime) completerà questo lucido e consequenziale programma di deflagrazione delle false immagini di bene constatando la totale impossibilità di una vita attiva che non conduca per via non vera» (G. Pascoli, *Opere*, I, a cura di M. Perugi, cit., p. 852), pur con qualche riserva in merito all'interpretazione della «donna gentile».

³⁷² Consapevolezza espressa dalle parole dell'aedo ne *La cetra*: «e lo sai tu ch'hai dato [...] la tua vita al suo dovere» (vv. 94-99).

³⁷³ A. Fumagalli, *Ellade pascoliana*, cit., p. 97.

a giacere «sul nero sangue» (IV 12), ecco che ad Anticlo è infine attribuito l'epiteto di «eroe»³⁷⁴.

L'altro polo del poema è il personaggio femminile di Elena, centrale nell'episodio omerico e parimenti fondamentale per la duplice sfera sensoriale che viene ad investire nel conviviale, con significativa dilatazione, cifra dell'*inventio* pascoliana, del proprio potere al di là dell'ambito uditivo coinvolto nell'*Odissea*. Per la quasi interezza del poema l'influsso di questo personaggio agisce *in absentia*, quasi vero *flatus vocis* che aleggia sospeso tanto nello spazio costretto all'interno del cavallo, quanto sui notturni frenetici e divampanti della presa di Ilio, concretizzandosi solo a partire dal momento del ferimento di Anticlo di fronte alla casa di Deifobo: dalla quarta lassa in avanti, infatti, il nome di Helena ricorre più frequentemente, in una progressiva acquisizione di consistenza. Dopo l'associazione manifesta ed indiscutibile stabilita dall'ammonimento di Odisseo (II 21), la ritroviamo, ancora solo puro nome, al centro dello scontro degli invasori greci³⁷⁵ e del messaggio affidato dall'eroe morente a Leito³⁷⁶. Quindi la prima rappresentazione che di lei è data riprende dal testo omerico la postura seduta sopra «l'alto trono d'oro»³⁷⁷, arricchendola dell'attributo «tacita», il cui peso non è da trascurare quando si ponga mente al potere ch'è in lei congiunto alla voce³⁷⁸. L'ultima lassa è infine quella che la vede indiscussa protagonista, mentre si sposta nella luce delle fiamme per adempiere alla richiesta del greco moribondo: la sua connotazione è ancora nel segno del silenzio, ma si aggiungono tratti che ne autorizzano l'identificazione con entità più divine che umane, in un attenuarsi dei contorni e un ampliarsi del suo potere. Le «mute orme di sogno» con cui incede ieratica, mentre ricordano il passare dell'aedo «tra la morte e il sogno»³⁷⁹, segnano il suo progredire, in un'atmosfera che fonde magia e sacralità e che richiama, per il Leonelli, «un tema figurativo preraffaellita»³⁸⁰, verso un piano *altro* che riceve la sua sanzione quando, giunta al cospetto dell'eroe, quel silenzio ch'era sua caratteristica distintiva arriva a pervadere ogni cosa³⁸¹, venendo solo

³⁷⁴ «Ma non ancora alle Sinistre Porte / Anticlo eroe dalla città giungeva» (IV 1-2): nel momento in cui egli non fa ritorno, ecco che diviene eroe.

³⁷⁵ «gli eroi venuti con le mille navi, / Locri, Etoli, Focci, Dolopi, Abanti, / contendean ai Troiani Helena Argiva» (IV, 16-18).

³⁷⁶ «che venga la divina Helena» (V, 14).

³⁷⁷ *Od.*, IV 136 «Sedette sul trono e sotto v'era lo sgabello pei piedi» (trad. Calzecchi Onesti), in una raffigurazione, inesistente nella versione esametrica di «Flegrea», che compare a partire dal conviviale.

³⁷⁸ In una dialettica, su di lei incentrata, di silenzio e parola che sembrerebbe essere prossima alla soluzione nella concessione fatta da Menelao «Oh! vada la divina Helena, e parli / a lui la voce della sua lontana» (VI, 14-15).

³⁷⁹ *La cetra d'Achille*, v. 161.

³⁸⁰ G. Pascoli, *Poemi conviviali*, a cura di G. Leonelli, cit., p. 118.

³⁸¹ «Tacquero allora intorno a lei gli eroi / rauchi di strage, e le discinte schiave» (VII, 13-14).

apparentemente incrinato dalle parole di Anticlo che, a saldarsi in un movimento circolare con quell'urlo che Odisseo gli impedisce nell'*incipit* del poema, arrestano le parole di lei. Al verso conclusivo si riallacciano eminentemente le divergenze interpretative sul significato da attribuire a questa figura e, conseguentemente, sul senso complessivo del testo: «per lo Zilliacus, il Siciliani, il Valentin ed il Cozzani sarebbe celebrata in Anticlo la bellezza d'Elena come uno degli aspetti essenziali della civiltà greca. [...] Il Sorti ed il Pilotti hanno posto l'attenzione sul potere malefico che si sprigionerebbe dalla figura d'Elena sino a far perdere l'anima buona ma debole d'Anticlo. Per lo Jannaco Anticlo, come altri eroi dei *Conviviali*, rinunciarebbe alla vita comune, felicità senza gloria, per la conquista di un ideale eroico che – nel suo caso – sarebbe il ricordo della misteriosa, non umana, femminilità d'Elena»³⁸², e l'inventario potrebbe continuare³⁸³.

Per dare un'interpretazione univoca del poema, in conclusione, preso atto della molteplicità di prospettive che la moderna esegesi ha inteso difendere, si deve, a nostro avviso, cercare di non attribuire valori assoluti ai singoli personaggi, lasciandosi eventualmente fuorviare dall'*aprosdóketon* dell'*explicit*, e prestare attenzione allo sviluppo del poema che Pascoli ha inteso impennare, come dice il titolo stesso – questa volta immutato lungo l'intera vicenda editoriale del soggetto –, sulla figura di Anticlo. È in questa prospettiva che la figura di Elena va letta, col Baldassarri, nel suo contrapporsi con la casa, la terra, la donna lontana, e insomma con la vita, come «una delle molte icone della Morte nel mito che costellano i *Conviviali*: e il cui richiamo fatale, 'magico', farà suo malgrado di un 'antieroe', un 'eroe' [...] quando preferirà le ragioni del mito (Elena, la Dea, la Bellezza, la Morte), in

³⁸² R. Frolidi, *I Poemi conviviali di Giovanni Pascoli*, cit., p. 97.

³⁸³ «Per il Peritore infine nel poemetto esisterebbero due motivi distinti: il ricordo amoroso della casa e della sposa lontana ed il fascino della bellezza d'Elena cantati con la solita tendenza del Pascoli agli stati d'animo crepuscolari. Per il Piromalli il Pascoli volle esprimere in questo poemetto "prezioso" il fascino della bellezza di Helena senza però che il fantasma della donna riesca ad essere veramente vivo. [...] Per l'Antonielli il protagonista è il sentimento che Anticlo ha della donna, sentimento che partendo dal ricordo della sua donna lontana, a poco a poco ritrasfigura in quello di una femminilità ideale evocata dalla voce d'Helena [...] A me sembra che l'emozione lirica fondamentale da cui è partito il Pascoli sia quella della bellezza impersonata nella mitica figura della fatale Helena» (R. Frolidi, *I Poemi conviviali di Giovanni Pascoli*, cit., pp. 97-98). Per ampliare il raggio conducendolo sino all'oggi, si potrebbe aggiungere l'ultima e recenziore posizione di Nava (quella della Belponer non richiede menzioni configurandosi, qui come altrove, *copia descripta* del precedente commento einaudiano) in cui si evidenzia «la rinuncia dell'eroe a valersi della capacità fonomimetica [*di Elena*], per morire col solo ricordo della sua bellezza. Qui Elena assurge a ipostasi della bellezza assoluta, che trascende il richiamo stesso del desiderio: ella passa "tacita e serena", come un'apparizione, nella notte di fuoco e di morte. Si avverte la tensione del simbolismo di fine Ottocento a un mondo visionario di sogno e di bellezza, che per mezzo dell'arte si sollevi sulla labile e crudele realtà dei sensi e delle pulsioni, pur muovendo da essi» (G. Pascoli, *Poemi conviviali*, a cura di G. Nava, cit., p. 83 n. 119-38).

una parola la ‘verità della finzione’, alla sua donna e a se stesso, o, come si direbbe oggi, alla sua ‘storia’»³⁸⁴.

6. Il sonno di Odisseo

I

Per nove giorni, e notte e dì, la nave
nera filò, ché la portava il vento
e il timoniere, e ne reggeva accorta
la grande mano d’Odisseo le scotte;
né, lasso, ad altri le cedea, ché verso 5
la cara patria lo portava il vento.
Per nove giorni, e notte e dì, la nera
nave filò, né l’occhio mai distolse
l’eroe, cercando l’isola rupestre
tra il cilestrino tremolio del mare; 10
pago se prima di morir vedesse
balzarne in aria i vortici del fumo.
Nel decimo, là dove era vanito
il nono sole in un barbaglio d’oro,
ora gli apparse non sapea che nero: 15
nuvola o terra? E gli balenò vinto
dall’alba dolce il grave occhio: e lontano
s’immerse il cuore d’Odisseo nel sonno.

II

E venne incontro al volo della nave,
ecco, una terra, e veleggiava azzurra
tra il cilestrino tremolio del mare;
e con un monte ella prendea del cielo,
e giù dal monte spumeggiando i botri 5
scendean tra i ciuffi dell’irsute stipe;
e ne’ suoi poggi apparvero i filari
lungi di viti, ed a’ suoi piedi i campi
vellosi della nuova erba del grano:
e tutta apparve un’isola rupestre, 10
dura, non buona a pascere polledri,
ma sì di capre e sì di buoi nutrice:
e qua e là sopra gli aerei picchi
morian nel chiaro dell’aurora i fuochi
de’ mandriani; e qua e là sbalzava 15
il mattutino vortice del fumo,
d’Itaca, alfine: ma non già lo vide
notando il cuore d’Odisseo nel sonno.

III

Ed ecco a prua dell’incavata nave
volar parole, simili ad uccelli,
con fuggevoli sibili. La nave
radeva allora il picco alto del Corvo
e il ben cerchiato fonte; e se n’udiva 5
un grufolare fragile di verri;

³⁸⁴ G. Baldassarri, *Per l’officina dei «Conviviali»: «Anticiclo»*, cit., p. 154.

ed ampio un chiuso si scorgea, di grandi
massi ricinto ed assiepatò intorno
di salvatico pero e di prunalbo;
ed il divino mandrian dei verri, 10
presso la spiaggia, della nera scorza
spogliava con l'aguzza ascia un querciolo,
e grandi pali a rinforzare il chiuso
poi ne tagliò coi morsi aspri dell'ascia;
e sì e no tra lo sciacquò dell'onde 15
giungeva al mare il roco ansar dei colpi,
d'Eumeo fedele: ma non già li udiva
tuffato il cuore d'Odisseo nel sonno.

IV

E già da prua, sopra la nave, a poppa,
simili a frecce, andavano parole
con fuggevoli fremiti. La nave
era di faccia al porto di Forkyne;
e in capo ad esso si vedea l'olivo, 5
grande, fronzuto, e presso quello un antro:
l'antro d'affaccendate api sonoro,
quando in crateri ed anfore di pietra
filano la soave opra del miele:
e si scorgeva la sassosa strada 10
della città: si distinguea, tra il verde
d'acquosi ontani, la fontana bianca
e l'ara bianca, ed una eccelsa casa:
l'eccelsa casa d'Odisseo: già forse
stridea la spola fra la trama, e sotto 15
le stanche dita ricrescea la tela,
ampia, immortale... Oh! non udì né vide
perduto il cuore d'Odisseo nel sonno.

V

E su la nave, nell'entrare il porto,
il peggio vinse: sciolsero i compagni
gli otri, e la furia ne fischiò dei venti:
la vela si svoltò, si sbatté, come
peplo, cui donna abbandonò disteso 5
ad inasprire sopra aereo picco:
ecco, e la nave lontanò dal porto;
e un giovinetto stava già nel porto,
poggiato all'asta dalla bronzea punta:
e il giovinetto sotto il glauco olivo 10
stava pensoso; ed un veloce cane
correva intorno a lui scodinzolando:
e il cane dalle volte irrequiete
sostò, con gli occhi all'infinito mare;
e com'ebbe le salse orme fiutate, 15
ululò dietro la fuggente nave:
Argo, il suo cane: ma non già l'udiva
tuffato il cuore d'Odisseo nel sonno.

VI

E la nave radeva ora una punta
d'Itaca scabra. E tra due poggi un campo
era, ben culto; il campo di Laerte;
del vecchio re; col fertile pometo;

coi peri e meli che Laerte aveva 5
 donati al figlio tuttavia fanciullo;
 ché lo seguiva per la vigna, e questo
 chiedeva degli snelli alberi e quello:
 tredici peri e dieci meli in fila
 stavano, bianchi della lor fiorita: 10
 all'ombra d'uno, all'ombra del più bianco,
 era un vecchio, poggiato su la marra:
 il vecchio, volto all'infinito mare
 dove mugghiava il subito tumulto,
 limando ai faticati occhi la luce, 15
 riguardò dietro la fuggente nave:
 era suo padre: ma non già lo vide
 notando il cuore d'Odisseo nel sonno.

VII

Ed i venti portarono la nave
 nera più lungi. E subito aprì gli occhi
 l'eroe, rapidi aprì gli occhi a vedere
 sbalzar dalla sognata Itaca il fumo;
 e scoprir forse il fido Eumeo nel chiuso 5
 ben cinto, e forse il padre suo nel campo
 ben culto: il padre che sopra la marra
 appoggiato guardasse la sua nave;
 e forse il figlio che poggiato all'asta
 la sua nave guardasse: e lo seguiva, 10
 certo, e intorno correa scodinzolando
 Argo, il suo cane; e forse la sua casa,
 la dolce casa ove la fida moglie
 già percorreva il garrulo telaio:
 guardò: ma vide non sapea che nero 15
 fuggire per il violaceo mare,
 nuvola o terra? e dileguar lontano,
 emerso il cuore d'Odisseo dal sonno.

Sesto poema della raccolta, *Il sonno di Odisseo* vide la luce come settimo, apparendo su «La Nuova Antologia» del 16 febbraio 1899, ed inaugurando per dir così la ripresa delle pubblicazioni d'ambito conviviale del biennio 1899-1900. Anch'esso riconducibile alla «polla perenne omerica», come dichiara il poeta nella *nota*, il poema segna più marcatamente l'aprirsi della sezione odissiaca dei *Conviviali*, dopo *Anticlo* che, pur d'argomento epico, aveva la sua origine da un frammento dell'*Odissea*, ma in una posizione separata rispetto alla sequenza individuata, in una sorta di gioco di rimandi di impronta “colta”, dai tre precedenti *La cetra d'Achille*, *Le Memnonidi* e *Anticlo*³⁸⁵.

Nel poema si racconta il mancato arrivo in Itaca di Odisseo che, dopo aver condotto la nave per nove giorni senza soluzione di continuità, nell'attesa di vedere all'orizzonte terra,

³⁸⁵ Rassomigliante al meccanismo delle *coblas capfinidas* è la concatenazione che collega *explicit* ed *incipit* di questi tre poemi, evidente anche da un semplice affiancamento dei rispettivi luoghi: «[...] ed aspettò l'*aurora*» (*La cetra d'Achille*, VII 25) : «Ecco apparì l'*Aurora* [...]», «e s'alzò l'*urlo* di guerra» (*Le Memnonidi*, 1 e VII 14): «E con un *urlo* rispondeva Anticlo» (*Anticlo*, I 1) [sottolineature mie].

all'alba del decimo, scorta un'ombra scura in lontananza, viene vinto dal sonno e s'addormenta. La nave intanto si avvicina ad un'isola, dove sorge un monte dalle pendici cosparse di cespugli, e più in basso filari di viti e campi di grano: è Itaca, ma Odisseo, addormentato, non la vede. L'imbarcazione passa vicino ad un picco da dove provengono i grugniti dei porci, e si vede quindi il loro recinto, e sulla spiaggia un uomo che prepara dei pali per rinforzare la recinzione: questi è Eumeo, ma Odisseo addormentato non può sentire i colpi della sua ascia. La nave si avvicina al porto di Itaca e si cominciano a distinguere i luoghi noti: il grande ulivo, l'antro delle api, la strada che porta alla città, fino alla casa di Odisseo, dove forse si sta ritessendo la tela, ma il navigante addormentato non può né sentire, né vedere. Proprio quando sono sul punto di entrare in porto i compagni di Odisseo sciolgono gli otri dei venti e la bufera che se ne origina scaccia repentinamente la nave, riportandola in mezzo al mare: a questo non presta attenzione il giovinetto che sta assorto sotto il grande pino, appoggiato alla lancia, ma se ne accorge il suo cane, che fiutato dal mare l'odore del padrone, abbaia all'indirizzo di Odisseo addormentato. La nave allontanandosi passa vicino ad un capo dell'isola, dove è visibile il campo di Laerte, con la vigna, i peri e i meli, dove Odisseo bambino seguiva il padre; un vecchio appoggiato alla zappa guarda in direzione della bufera e della nave in fuga, ma Odisseo non può vederlo, immerso nel sonno. Quando la nave è ormai in alto mare, ecco che si risveglia Odisseo e corre a vedere se si scorga Itaca, Eumeo e il recinto, Laerte nel suo campo mentre guarda verso di lui, suo figlio Telemaco con il cane Argo, e magari casa sua, dove la moglie sta tessendo, ma ciò che vede è solo un'ombra scura in lontananza.

Dal punto di vista metrico il poema si presenta, ad un primo esame, articolato in sette lasse isometriche di 18 endecasillabi sciolti, ma la complessità del gioco interno di rimandi e variazioni inteso a rappresentare il doppio movimento di avvicinamento progressivo e – dalla *catastrophé* della V strofa – di successivo distanziamento, richiedono, a nostro avviso, un supplemento di considerazioni. Il particolare più evidente è l'effetto di cantilena cui contribuiscono i versi conclusivi di ciascuna strofa, nell'iterazione dei sintagmi e nell'epifora della parola-chiave «sonno», ma la sottile *variatio* con cui questi sono costruiti si iscrive nel disegno macroscopico del poema secondo una prospettiva che non è quella della mera riproposizione di una formularità classica, come si può apprezzare più distintamente accostando in serie le chiuse: «*s'immerse* il cuore d'Odisseo nel sonno» (I 18); «*notando* il cuore d'Odisseo nel sonno» (II 18); «*tuffato* il cuore d'Odisseo nel sonno» (III 18); «*perduto* il cuore d'Odisseo nel sonno» (IV 18); «*tuffato* il cuore d'Odisseo nel sonno» (V 18);

«notando il cuore d’Odisseo nel sonno» (VI 18); «emerso il cuore d’Odisseo dal sonno» (VII 18). Il parallelismo chiastico tra II-III e V-VI, imperniato sul verbo centrale «perduto» (IV), è incluso entro gli estremi della coppia antifrastica «s’immerse»-«emerso» di I e VII, in una sequenza A BC D CB A che, disponendosi lungo una doppia progressione, ascendente e discendente, riproduce negli *explicit* il doppio movimento della nave di Odisseo. A questo fenomeno macroscopico si aggiunge quello che il Baldassarri ha definito «sistema di contropunte che coniuga (come del resto largamente avviene nell’intera sezione “omerica” del volume) la ripresa di una formularità di marca epica con la sua sostanziale “smentita” nel nome dell’innovazione»³⁸⁶, in ragione del quale si segnala, tra gli altri, oltre alla ripetizione già eloquentemente operante nella prima lassa ai vv. 1-2 e 7-8 («Per nove giorni, e notte e dì, la nave / nera filò [...]»; «Per nove giorni, e notte e dì, la nera / nave filò [...]»), il più ingegnoso artificio «per cui *nave* compare costantemente nel verso d’apertura delle varie sezioni, quattro volte in fine di verso – I-III e VII –, una al centro – IV –, e due all’inizio, o quasi: *E su la nave*, V; *E la nave*, VI»³⁸⁷.

La Nannini³⁸⁸ giudica questo e il successivo poema i due migliori esempi di quell’«alessandrinismo» che il Cerri ha definito, con una formula efficace, «lavoro di interprete-poeta, e simultaneamente, poeta-interprete»³⁸⁹, ma è vero anche che ne *Il sonno di Odisseo* l’elevato grado di elaborazione tecnico-stilistica non va disgiunto dal suo essere un perfetto esempio della poetica conviviale, nel suo porsi nei confronti dell’antico dalla prospettiva usuale, arricchita, in questo caso, come rileva Baldassarri, di quella «sovrapponibilità tra veglia e sogno, tra desiderio e realtà, in cui quasi naturalmente il “particolareggiare” omerico sfuma in aperte cadenze di fiaba»³⁹⁰.

L’ispirazione pascoliana prende avvio, come segnalato in apertura, da un passo del X libro dell’*Odissea* (vv. 28-55), e la traduzione in esametri carducciani che Pascoli approntò ed incluse nella sua antologia *Sul limitare* con il titolo *Sonno in mal punto* è una testimonianza del massimo interesse, non solo in virtù della contiguità cronologica che dovette sussistere tra

³⁸⁶ G. Baldassarri, *Per l’officina dei «Conviviali»: «Il sonno di Odisseo»*, cit., a p. 594.

³⁸⁷ Ivi, p. 594 n. 5, dove si segnalano anche i casi di III 1-3 e IV 1-3 («Ed ecco a prua dell’incavata nave / volar parole, simili ad uccelli, / con fuggevoli sibili [...]»; «E già da prua, sopra la nave, a poppa, / simili a frecce, andavano parole / con fuggevoli fremiti [...]»); I 15-16 e VII 15-17 («[...] ora gli apparse non sapea che nero: / nuvola o terra? E gli balenò vinto [...]»; «[...] ma vide non sapea che nero / [...], / nuvola o terra? e dileguar lontano [...]»).

³⁸⁸ S. Nannini, *Premonizioni della moderna esegesi omerica nei Conviviali*, cit., p. 182.

³⁸⁹ G. Cerri, *Pascoli e L’ultimo viaggio di Ulisse*, in *Omero mediatico. Aspetti della ricezione omerica nella civiltà contemporanea. Atti delle giornate di studio*, Ravenna, 18-19 gennaio 2006, a cura di E. Cavallini, Bologna, d.u. press, 2007, pp. 15-31, a p. 30.

³⁹⁰ G. Baldassarri, *Per l’officina dei «Conviviali»: «Il sonno di Odisseo»*, cit., p. 594.

i due lavori³⁹¹: ««Per nove dì noi facemmo cammino; la notte ed il giorno; / quando, nel decimo, in vista ci fu la campagna natale, / e da vicino scorgemmo pastori attizzare i lor fuochi. / Quivi fui preso dal sonno soave, chè molto ero stanco, / che maneggiavo la scotta sempre io nè ad altro la davo / dei miei compagni, perchè s'arrivasse alla patria più presto. / Ed i compagni tra loro dicevano molte parole / ed affermavano ch'oro ed argento portavo alla casa, / doni che fossero d'Eolo Ippòtade, d'anima grande. / E sussurrava ammiccando qualcuno al compagno vicino: / “Ahimè, come costui è amato e pregiato da tutti / gli uomini, alle cui mura e alla cui terra pervenga. / Molti da Troia si porta tesori, bellissimi, parte / sua della preda; ma noi che facemmo lo stesso cammino, / ce ne torniamo alle case stringendo le mani tra loro, / vuote; ed or ora cotesti gli diede, per ben che gli vuole, / Eolo. Ma dunque vediamo al più presto che cosa gli è questo, / quanto mai oro ed argento si trova racchiuso nell'otre.” / Questo dicevano ed ebbe quel tristo consiglio la meglio: / sciolsero l'otre ed i venti sbalzarono tutti nell'aria, / e la procella li prese, i compagni, e portava nell'alto / mare, piangendo, lontani alla terra natale; ma io / desto dal sonno, nel cuore incolpevole stetti dubbioso / se dalla nave gettandomi morte trovassi nel mare, / o se patissi in silenzio ed ancor rimanessi tra i vivi. / Ecco, rimasi e patii: mi nascosi, in dolor, nella nave, / steso per terra, e le navi portate da tristi procelle / dietro tornarono all'isola Eolia, gemendo i compagni»³⁹². Appaiono a questo punto evidenti due caratteristiche peculiari del poema in rapporto al luogo omerico: l'una è il differente peso del quale il poeta ha inteso, nel conviviale, investire il discorso dei compagni di Odisseo, che, dall'estensione per più di un terzo del passo, è ridotto al mero termine «parole», ricorrente due volte nella lirica – e, nella sua esiguità, tuttavia inserito anch'esso in quella dinamica di progressivo ampliamento che, operante come s'è visto nell'impianto generale del poema, interessa pure i due versi e mezzo presenti in apertura delle lasse III e IV a rappresentare il prendere forza delle malevole voci dei compagni³⁹³; l'altra è la consistente quantità di tessere, anche di minima estensione, che il Pascoli si impegna a recuperare sparsamente da luoghi differenti del testo omerico per incrementare il

³⁹¹ E ancora a Baldassarri ci dobbiamo rifare per qualche indicazione sulla datazione del poema, essendo la sua l'unica descrizione degli autografi sin qui edita: «le [...] carte pascoliane dell'Archivio di Castelvecchio [...] sostanzialmente si riducono a una serie di appunti preparatori e a due stesure complete, di cui la più tarda, firmata e datata *Messina. Gennaio del 1899*, è in sostanza una copia in pulito approntata in vista della stampa in rivista» (Ivi, p. 593).

³⁹² *Sonno in mal punto*, in G. Pascoli, *Sul limitare*, cit., pp. 219-220.

³⁹³ Nel movimento associato alle «parole», che inizialmente presentate in volo soltanto sulla «prua dell'incavata nave», (III 1), sono poi mostrate mentre si spostano «da prua, sopra la nave, a poppa» (IV 1).

grado di aderenza e precisione rappresentativa dei quadri che viene a concatenare³⁹⁴. In margine alla resa esametrica di *Sul limitare*, inoltre, si può con qualche utilità richiamare l'annotazione che l'antologista, nel tono ammiccante con cui si rivolge ai lettori, pone a corredo della traduzione: a nostro avviso, in effetti, in quel «E già le navi sono in vista della patria, quando l'eroe... s'addormenta»³⁹⁵ è già anticipato e racchiuso l'intero sviluppo del conviviale, quasi che l'*inventio* pascoliana prendesse avvio e quota proprio nell'intervallo lasciato dai puntini di sospensione.

Le considerazioni su questo poema devono, per forza, fondarsi più sulle modalità del racconto che sul racconto in sé, accertata l'adesione e coincidenza sostanziali del conviviale con quella che è la *fabula* omerica³⁹⁶, e il suo svilupparsi piuttosto, per quanto concerne le quote lì non attestate, nelle pieghe lasciate dal dettato omerico, in quello spazio di non detto che il poeta interviene a colmare rifunzionalizzando, con sensibilità e capacità peculiari, elementi prelevati altrove dal tessuto dell'*Odissea*.

Il primo elemento che risalta come specificatamente pascoliano nel racconto dell'avvicinamento all'isola «rupestre» – e già questo attributo si vorrebbe *sphraghís* del poeta³⁹⁷ – è quel «cilestrino tremolio del mare» (I 10 e II 3) lungo il quale vaga l'occhio intento di Odisseo: in questo, che il Nava definisce «sintagma impressionistico»³⁹⁸, il poeta fonde percezioni uditive e visive, attraverso la sinestetica connotazione del termine fonosimbolico «tremolio», inserito, a sua volta, nella trama di suoni in liquida, con il tratto

³⁹⁴ Se nel commento di Nava, cui rimandiamo, questi trovano puntuale segnalazione, può essere di maggiore interesse, anche per una conoscenza del *modus operandi* pascoliano, rimandare alle carte autografe nelle quali, risaltando la loro natura di vere e proprie *membra disiecta*, questi si susseguono come appunti di lettura o, si direbbe, indicazioni di viaggio, più che come elementi funzionali alla creazione poetica od organizzati secondo qualche *ratio*. Per il contenuto, in particolare, delle carte da 5 a 7 della busta 7, si veda G. Baldassarri, *Per l'officina dei «Conviviali»: «Il sonno di Odisseo»*, cit., pp. 596-600.

³⁹⁵ G. Pascoli, *Sul limitare*, cit., p. 219 n. 27.

³⁹⁶ In questo senso riteniamo poco condivisibile l'insistenza del Frolidi sul voler riconoscere le qualità del poema nel motivo della «irraggiungibilità della felicità umana», in Odisseo come raffigurazione dell'«uomo che vede sfuggirsi la felicità proprio nel momento in cui crede di averla raggiunta» o, perfino, nell'esistenza di «un altro tema: quello della congiura dei marinai: simbolo forse dell'umana meschinità e malvagità» (R. Frolidi, *I Poemi conviviali di Giovanni Pascoli*, cit., pp. 106 e 108), sia per la paternità non pascoliana dei «temi» sottolineati dal critico, sia per l'imprecisione prospettica che inficia la comprensione delle dinamiche operanti nel testo (ché non parleremmo di una visione della fuga della felicità, stante l'annullamento del movimento che si verifica al termine dell'ultima lassa).

³⁹⁷ L'epiteto, preferito al famoso «petrosa» di foscoliana memoria, è scelta tutta pascoliana, serenamente trascurata, se non fraintesa, dagli esegeti, come si può notare semplicemente volgendosi alle annotazioni dell'antologista al brano dal IX dell'*Odissea* accolto in *Sul limitare*, dove ad Itaca non si associa altro attributo che non sia «rupestre» (cfr. la presentazione di Odisseo, con il solito gusto per l'*interpretatio nominis*: «È Odissèo o Odisèo (Ulisse), odiato dal dio del mare, che gli nega pertinacemente il ritorno nella sua patria, nella rupestre Itaca», *Dall'Odissea d'Omero: L'eroe dell'odio*, in G. Pascoli, *Sul limitare*, p. 202), secondo un uso confermato dalla traduzione di IX 27: «aspra e rupestra ma buona nutrice di giovani» (ivi, p. 203).

³⁹⁸ G. Pascoli, *Poemi conviviali*, a cura di G. Nava, cit., p. 87 n. 10.

cromatico «cilestrino». A questa coordinata si salda il primo intervento pascoliano, di impronta squisitamente conviviale, sulla materia omerica circoscrivibile in un verso e mezzo ch'è significativo per un doppio ordine di ragioni. L'una è che in I 15-16 («ora gli apparse non sapea che nero: / nuvola o terra?») si realizza la prima scollatura dal dettato odissiaco, laddove, alla precisione della visione dei naviganti³⁹⁹, si sostituisce una percezione nel segno dell'indeterminatezza e dell'incertezza⁴⁰⁰. L'altra è che questa indeterminatezza non è tutta e semplicemente frutto dell'ispirazione poetica ma, come ha illustrato meritoriamente la Nannini, può ricongiungersi, in un gioco di richiami a questo punto duplicemente intrecciato, a quell'attributo greco *ἠεροειδής* che compare, traslitterato in caratteri latini, negli appunti pascoliani autografi. «Il difficile aggettivo *eeroeidés*, che indica sempre qualcosa in penombra, annuvolato, rabbiato, scuro e indistinto, potrebbe avere ispirato proprio la bellissima sostituzione poetica dei campi e dei fuochi di Itaca, reali (*Od.* X 29 s.), con quell'indeterminata, oscura «nuvola o terra», che sostanzia l'intero poemetto: Odisseo non arriva a scorgere Itaca, e la sua nave passa senza che dall'isola si avvedano di lui (a parte il cane Argo)»⁴⁰¹.

Internamente alle due lasse estreme, I e VII, qualificabili, rispettivamente, come quella dell'addormentamento di Odisseo e quella del suo risveglio, si susseguono cinque quadri in una disposizione che si sarebbe tentati di equiparare ad una pellicola, nella coincidenza che la caratterizza di staticità e dinamismo: l'una riposante sulla natura di istantanee, concluse in se stesse, delle singole rappresentazioni, l'altro sul loro incatenarsi in un movimento ch'è continuamente rilanciato dalle congiunzioni «e» poste in *incipit* di strofa. Ciascuna tappa di questo non-viaggio dell'eroe, poi, si struttura secondo uno schema identico – salvo un'eccezione – nel quale la rivelazione di quello che si potrebbe definire il soggetto del quadro, il titolo, ha una sua collocazione precisa dislocandosi nel primo emistichio del penultimo verso; luogo, questo, che lo posiziona a ridosso del costrutto avversativo, innesco del *refrain*, «ma non già», a tradurre e ribadire, una volta di più anche attraverso l'artificio formale, il vanificarsi, proprio sul limitare, del desiderio di vedere di Odisseo. La sequenza

³⁹⁹ Odisseo specificava chiaramente che «nel decimo, in vista ci fu la campagna natale, / e da vicino scorgemmo pastori attizzare i lor fuochi» (vv. 29-30).

⁴⁰⁰ Come ha puntualmente segnalato Nava postillando il «non sapea che nero» con «l'indeterminatezza dell'epifanico» e l'interrogativa con «il consueto disorientamento della percezione» (G. Pascoli, *Poemi conviviali*, a cura di G. Nava, cit., p. 87 n. 15).

⁴⁰¹ S. Nannini, *Premonizioni della moderna esegesi omerica nei Conviviali*, cit., p. 183. Dove, tra l'altro, si suggerisce, che la traslitterazione senza traduzione osservabile nell'autografo sia imputabile ad una difficoltà di resa in italiano «così come denuncia il fatto che a *katerephés*, riferito alla 'spelunca', e ancora una volta non tradotto, aggiunse fra parentesi un'ombrosa' seguito da un punto interrogativo».

che si individua – «Itaca» (II), «Eumeo» (III), «Argo» (V), «suo padre» (VI) – presenta un’eccezione, come anticipavamo, coincidente con lo snodo centrale del poema: nella IV lassa, infatti, è raggiunto il grado massimo di avvicinamento al traguardo e sono numerose le spie che segnalano la singolarità di questo momento nell’impianto del poema. Al di là dell’intensificazione, già rilevata nell’*incipit*, delle voci dei compagni, non compaiono in questa strofa né personaggi né soggetti la cui identità possa essere rivelata nel luogo usuale, bensì è dominante una tensione incalzante in avanti che, dalla nave prossima all’imboccatura del porto, e continuando per terra nella stessa direzione lungo cui s’era sviluppato il suo movimento sin lì, attraversa in rapida successione una serie di luoghi dell’isola – il porto di «Forkyne», l’«antro d’affaccendate api sonoro», la strada, la fontana –, sino a raggiungere il palazzo d’Odisseo, dove s’arresta⁴⁰²; quindi, fattasi percezione uditiva, prosegue, all’interno, risalendo lungo lo stridere della spola, per arrivare al nucleo più *conclusus* del poema, all’essenza più vera ed intima del desiderio dell’eroe: l’immagine di Penelope che fila la sua tela⁴⁰³. La strofa successiva s’apre sul gesto dei compagni che liberano improvvidamente la furia dei venti e che innesca il movimento a ritroso⁴⁰⁴: da questo momento in poi, le figure visibili sull’isola – e soggetto, secondo quella norma che abbiamo osservata, delle lasse –, nell’ordine il cane Argo e il padre Laerte, appaiono rivolte «all’infinito mare» (V 14 e VI 13), intente a seguire il movimento de «la fuggente nave» (V 16 e VI 16)⁴⁰⁵. La VII ed ultima sezione, infine, posta in correlazione con la prima dal verso di clausola, sancisce la chiusura della progressione discendente con il saldarsi degli estremi in una circolarità che annulla il movimento⁴⁰⁶, e trasferisce *tout court* sul piano del sogno e dell’indeterminato – come traduce l’iterazione esasperata del «forse» – le tappe compiute, qui richiamate precisamente secondo

⁴⁰² Rifunzionalizzati in questo processo sono alcuni artifici retorici che, all’effetto di evidenziazione caratteristico, aggiungono qui come delle indicazioni visuali: è il caso, per esempio, dell’epanadiplosi con *variatio* che, nel passaggio dall’uso dell’articolo indeterminativo a quello determinativo – a IV 6-7 e 13-14 – sembra tradurre il trascorrere dello sguardo sino a un dato oggetto («un antro» e «una eccelsa casa»), quindi il suo metterlo a fuoco più precisamente.

⁴⁰³ Ed è in ragione di questo cambio d’ambito sensoriale che si può spiegare il ridimensionamento dell’ultima immagine attuato dal «forse», a significare l’incertezza derivante dal non poter suffragare il dato sonoro con la vista.

⁴⁰⁴ Ricordiamo che compaiono, negli abbozzi autografi di quelli che sembrano essere gli schemi di questa e della precedente lassa, due didascalie significative per l’interpretazione della struttura del poema, leggendosi rispettivamente «Catastrofà» e «omphalos» (G. Baldassarri, *Per l’officina dei «Conviviali»: «Il sonno di Odisseo»*, cit., p. 602).

⁴⁰⁵ Fa eccezione il personaggio di Telemaco, che, nella prima metà della V strofa, è descritto «pensoso», restando al di fuori del gioco di sguardi.

⁴⁰⁶ Osserva il Baldassarri che l’evento culminante della liberazione dei venti più che determinare un «mutamento», concorre al « “mantenimento della situazione”, per un “navigare” certo “non necessario”, e comunque senza meta» (G. Baldassarri, *Per l’officina dei «Conviviali»: «Il sonno di Odisseo»*, cit., p. 605).

la successione BC («Itaca», «Eumeo», «il padre», «il figlio», «Argo») convergente sul nucleo profondo del desiderio del protagonista (racchiuso nella IV lassa – D nella nostra campionatura – e rappresentato qui dalla «dolce casa» e dalla «fida moglie»), in una «ricapitolazione conclusiva, per un Odisseo finalmente desto, di tutto ciò che in Itaca l’eroe *avrebbe voluto* vedere, e che totalmente (e inutilmente) coincide, nella prospettiva però del narratore, con tutto ciò che ormai Odisseo *non ha potuto vedere*»⁴⁰⁷.

7. L’Ultimo viaggio

I

La pala

Ed il timone al focolar sospese
in Itaca l’Eroe navigatore.
Stanco giungeva da un error terreno,
grave ai garretti, ch’egli avea compiuto 5
reggendo sopra il grande omero un remo.
Quelli cercava che non sanno il mare
né navi nere dalle rosse prore,
e non miste di sale hanno vivande.
E già più lune s’erano consuete
tra scabre rupi, nel cercare in vano 10
l’azzurro mare in cui tuffar la luce;
né da gran tempo più sentiva il cielo
l’odor di sale, ma l’odor di verde:
quando gli occorse un altro passeggero,
che disse; e il vento che ululò notturno, 15
si dibatteva, intorno loro, ai monti,
come orso in una fossa alta caduto:
«Uomo straniero, al re tu muovi? Oh! tardo!
Al re, già mondo è nel granaio il grano
Un dio mandò quest’alito, che soffia 20
anc’oggi, e ieri ventilò la lolla.
Oggi, o tarda opra, vana è la tua pala».
Disse; ma il cuore tutto rise accorto
all’Eroe che pensava le parole
del morto, cieco, dallo scettro d’oro. 25
Ché cieco ei vede, e tutto sa pur morto:
tra gli alti pioppi e i salici infecondi,
nella caligo, egli, bevuto al botro
il sangue, disse: «Miserò, avrai pace
quando il ben fatto remo della nave 30
ti sia chiamato un distruttòr di paglie».
Ed ora il cuore, a quel pensier, gli rise.
E disse: «Uomo terrestre, ala! non pala!
Ma sia. Ben ora qui fermarla io voglio
nella compatta aridità del suolo. 35
Un fine ha tutto. In ira a un dio da tempo
io volo foglia a cui s’adira il vento».

⁴⁰⁷ Ivi, pp. 605-606. Sul «gioco del *mancato* ritorno già omerico [...] raddoppiato da quello pascoliano fra desiderio e *mancata* realizzazione dello stesso» e nel rapporto con il sistema epico dei controfattuali (le *if-not situations*), vedi S. Nannini, *Premonizioni della moderna esegesi omerica nei Conviviali*, cit., p. 184.

E l'altro ancora ad Odisseo parlava:
«Chi, donde sei degli uomini? venuto
come, tra noi? Non già per l'aere brullo, 40
come alcuno dei cigni longicolli,
ma scambiando tra loro i due ginocchi.
Parlami, e narra senza giri il vero».

II L'ala

E rispose l'Eroe molto vissuto:
«Tutto ti narro senza giri il vero.
Sono, a voi sconosciuti, uomini, anch'essi
mortali sì, ma, come dei, celesti, 5
che non coi piedi, come i lenti bovi,
vanno, e con la vicenda dei ginocchi,
ma con la spinta delle aeree braccia,
come gli uccelli, ed hanno il color d'aria
sotto di sé, vasto. Io vidi viaggiando
sbocciar le stelle fuor del cielo infranto, 10
sotto questi occhi, e il guidator del Carro
venir con me fischiando ai buoi lontano,
e l'auree rote lievi sbalzar sulla
tremola ghiaia della strada azzurra.
Né sempre l'ali noi tra cielo e cielo 15
battiamo: spesso noi prendiamo il vento:
a mezzo un ringhio acuto, per le froge
larghe prendiamo il vano vento folle,
che ci conduca, e con la forte mano
le briglie io reggo per frenarlo al passo. 20
Ma un dio ce n'odia, come voi la terra
odia, che voi sostenta sì, ma spezza.
Ch'ha tutto un fine. Or tu fa che un torello
dal re mi venga, ed un agnello e un verro;
che qui ne onori quell'ignoto iddio». 25
E l'altro ancora rispondea stupito:
«L'ignoto è grande, e grande più, se dio.
Or vieni al re, che raddolcito ha il cuore
oggi, che il grano gli avanzò le corbe».
Così l'eroe divino in una forra 30
selvosa il remo suo piantò, la lieve
ala incrostata dalla salsa gromma.
Al dio sdegnato per il suo Ciclope,
egli uccise un torello ed un agnello
e terzo un verro montator di scrofe; 35
e poi discese, e insieme a lui più lune
vennero, e l'una dopo l'altra ognuna
sé, girando tra roccie aspre, consunse.
L'ultima, piena tremolò sul mare
riscintillante, e su la bianca sabbia, 40
piccola e nera gli mostrò la nave,
e i suoi compagni, ch'attendeau guardando
a monte, muti. Ed ei salpò. Sbalzare
vide ancora le rote auree del Carro
sopra le ghiaie dell'azzurra strada: 45
rivide il fumo salir su, rivide
Itaca scabra, e la sua grande casa.
Dove il timone al focolar sospese.

III

Le gru nocchiere

E un canto allora venne a lui dall'alto,
di su le nubi, di raminghe gru.
– Sospendi al fumo ora il timone, e dormi.
Le Gallinelle fuggono lo strale
già d'Orione, e son cadute in mare. 5
Rincalza su la spiaggia ora la nave
nera con pietre, che al ventar non tremi,
Eroe; ché sono per soffiare i venti.
L'alleggio della stiva apri, che l'acqua
scoli e non faccia poi funghir le doghe, 10
Eroe; ché sono per cader le piogge.
Sospendi al fumo ora il timone, e in casa
tieni all'asciutto i canapi ritorti,
ogni arma, ogni ala della nave, e dormi.
Ché viene il verno, viene il freddo acuto 15
che fa nei boschi bubbolar le fiere
che fuggono irte con la coda al ventre:
quando a tre piedi, il filo della schiena
rotto a metà, la grigia testa bassa,
il vecchio va sotto la neve bianca; 20
e il randagio pitocco entra dal fabbro,
nella fucina aperta, e prende sonno
un poco al caldo tra l'odor di bronzo.
Navigatore di cent'arti, dormi
nell'alta casa, o, se ti piace, solca 25
ora la terra, dopo arata l'onda. –
Questo era canto che rodeva il cuore
del timoniere, che volgea la barra
verso un approdo, e tedio avea dell'acqua;
ché passavano, agli uomini gridando 30
giunto il maltempo, venti nevi piogge,
e lo sparire delle stelle buone;
e tra le nubi esse con fermo cuore,
gittando rauche grida alla burrasca,
andavano, e coi remi battean l'aria. 35

IV

Le gru guerriere

Dicean – Dormi – al nocchiero – Ara – al villano,
di su le nubi, le raminghe gru.
– Ara: la stanga dell'aratro al giogo
lega dei bovi; ché tu n'hai, ben d'erbe
sazi, in capanna, o figlio di Laerte. 5
Fatti col cuoio d'un di loro, ucciso,
un paio d'uose, che difenda il freddo,
ma prima il dentro addenserai di feltro;
e cucirai coi tendini del bove
pelli de' primi nati dalle capre, 10
che a te dall'acqua parino le spalle;
e su la testa ti porrai la testa
d'un vecchio lupo, che ti scaldi, e i denti
bianchi digrigni tra il nevischio e i venti.
Arare il campo, non il mare, è tempo, 15
da che nel cielo non si fa vedere
più quel branchetto delle sette stelle.
Sessanta giorni dopo volto il sole,

quando ritorni il conduttor del Carro,
 allor dolce è la brezza, il mare è calmo; 20
 brilla Boote a sera, e sul mattino
 tornata già la rondine cinguetta,
 che il mare è calmo e che dolce è la brezza.
 La brezza chiama a sé la vela, il mare
 chiama a sé il remo; e resta qua canoro 25
 il cuculo a parlare al vignaiolo. –
 Questo era canto che mordeva il cuore
 a chi non bovi e sol avea l'aratro;
 ch'egli ha bel dire «Prestami il tuo paro!»
 Son le faccende, ed ora ogni bifolco 30
 semina, e poi, sicuro della fame,
 ode venti fischiare, acque scrosciare,
 ilare. E intanto esse, le gru, moveano
 verso l'oceano, a guerra, in righe lunghe,
 empiendo il cielo d'un clangor di trombe. 35

V

Il remo confitto

E per nove anni al focolar sedeva,
 di sua casa, l'Eroe navigatore:
 ché più non gli era alcuno error marino
 dal fato ingiunto e alcuno error terrestre. 5
 Sì, la vecchiaia gli ammolliava le membra
 a poco a poco. Ora dovea la morte
 fuori del mare giungergli, soave,
 molto soave, e né coi dolci strali
 dovea ferirlo, ma fiatar leggiera 10
 sopra la face cui già l'uragano
 frustò, ma fece divampar più forte.
 E i popoli felici erano intorno,
 che il figlio, nato lungi alle battaglie,
 savio reggeva in abbondevol pace. 15
 Crescean nel chiuso del fedel porcaio
 fioridi i verri dalle bianche zanne,
 e nei ristretti pascoli più tanti
 erano i bovi dalle larghe fronti,
 e tante più dal Nerito le capre 20
 pendean strappando irsuti pruni e stipe,
 e molto sotto il tetto alto giaceva
 oro, bronzo, olezzante olio d'oliva.
 Ma raro nella casa era il convito,
 né più sonava l'ilare tumulto 25
 per il grande atrio umbratile; ché il vecchio
 più non bramava terghi di giovenco,
 né coscie gonfie d'adipe, di verro;
 amava, invano, la fioril vivanda,
 il dolce loto, cui chi mangia, è pago, 30
 né altro chiede che brucar del loto.
 Così le soglie dell'eccelsa casa
 or d'Odissèo dimenticò l'aedo
 dai molti canti, e il lacero pitocco,
 che l'un corrompe e l'altro orna il convito. 35
 E il Laertiade ora vivea solingo
 fuori del mare, come il vecchio remo
 scabro di salsa gromma, che piantato
 lungi avea dalle salse aure nel suolo,

e strettolo, ala, tra le glebe gravi.
E il grigio capo dell'Eroe tremava, 40
avanti al mormorare della fiamma,
come là, nella valle solitaria,
quel remo al soffio della tramontana.

VI

Il fuso al fuoco

E per nove anni ogni anno udì la voce,
di su le nubi, delle gru raminghe
che diceano – Ara – che diceano – Dormi –;
ed alternando squilli di battaglia
coi remi in lunghe righe battean l'aria: 5
– mentre noi guerreggiamo, ara, o villano;
dormi, o nocchiero, noi veleggeremo. –
E il canto il cuore dell'Eroe mangiava,
chiuso alle genti come un aratore
cui per sementa mancano i due bovi. 10
Sedeva al fuoco, e la sua vecchia moglie,
la bene oprante, contro lui sedeva,
tacita. E per le fauci del camino
fuliginose, allo spirar de' venti
umidi, ardeano fisse le faville; 15
ardean, lievi sbraciando, le faville
sul putre dorso dei lebeti neri.
Su quelle intento si perdeva con gli occhi
avvezzi al cielo il corridor del mare.
E distingueva nel sereno cielo 20
le fuggitive Pleiadi e Boote
tardi cadente e l'Orsa, anche nomata
il Carro, che lì sempre si rivolge,
e sola è sempre del nocchier compagna.
E il fulgido Odisseo dava la vela 25
al vento uguale, e ferme avea le scotte,
e i buoni suoi remigatori stanchi
poneano i remi lungo le scalmiere.
La nave con uno schioccar di tela
correa da sé nella stellata notte, 30
e prendean sonno i marinai su i banchi,
e lei portava il vento e il timoniere.
L'Eroe giaceva in un'irsuta pelle,
sopra coperta, a poppa della nave,
e, dietro il capo, si fendeva il mare 35
con lungo scroscio e subiti barbagli.
Egli era fisso in alto, nelle stelle,
ma gli occhi il sonno gli premea, soave,
e non sentiva se non sibilare
la brezza nelle sartie e nelli stragli. 40
E la moglie appoggiata all'altro muro
faceva assiduo sibilare il fuso.

VII

La zattera

E gli dicea la veneranda moglie:
«Divo Odisseo, mi sembra oggi quel giorno
che ti rividi. Io ti sedevo di contro,
qui, nel mio seggio. Stanco eri di mare,
eri, divo Odisseo, sazio di sangue! 5

Come ora. Muto io ti vedeva al lume
 del focolare, fissi gli occhi in giù”.
 Fissi in giù gli occhi, presso la colonna,
 egli taceva: ché ascoltava il cuore
 suo che squittiva come cane in sogno. 10
 E qualche foglia d’ellera sul ciocco
 secco crocchiava, e d’uno stizzo il vento
 uscìa fischiando; ma l’Eroe crocchiare
 udiva un po’ la zattera compatta,
 opera sua nell’isola deserta. 15
 Su la decimottava alba la zattera
 egli sentì brusca salire al vento
 stridulo; e l’uomo su la barca solo
 era, e sola la barca era sul mare:
 soli con qualche errante procellaria. 20
 E di là donde tralucea già l’alba
 ora appariva una catena fosca
 d’aeree nubi, e torbide a prua l’onde
 picchiavano; ecco e si sventò la vela.
 E l’uomo allora udì di contro un canto 25
 di torte conche, e divinò che dietro
 quelle il nemico, il truce dio del mare,
 venìa tornando ai suoi cerulei campi.
 Lui vide, e rise il dio con uno schianto
 secco di tuono che rimbombò tetro; 30
 e venne. Udiva egli lo sciabordare
 delle ruote e il nitrir degli ippocampi.
 E volavano al cielo alto le schiume
 dalle lor bocche masticanti il morso;
 e l’uragano fumido di sghembo 35
 sferzava lor le groppe di serpente.
 Soli nel mare erano l’uomo e il nume;
 e il nume ergeva su l’ondate il torso
 largo, e scoteva il gran capo; e tra il nembo
 folgoreggiava il lucido tridente. 40
 E il Laertiade al cuore suo parlava,
 ch’altri non v’era; e sotto avea la barra.

VIII

Le rondini

E per nove anni egli aspettò la morte
 che fuor del mare gli dovea soave
 giungere; e sì, nel decimo, su l’alba,
 giunsero a lui le rondini, dal mare.
 Egli dormia sul letto traforato 5
 cui sosteneva un ceppo d’oleastro
 barbato a terra; e marinai sognava
 parlare sparsi per il mare azzurro
 E si destò con nell’orecchio infuso
 quel vocio fioco; ed ascoltò seduto: 10
 erano rondini, e sonava intorno
 l’umbratile atrio per il lor sussurro.
 E si gittò sugli omeri le pelli
 caprine, ai piedi si legò le dure
 uose bovine: e su la testa il lupo 15
 faceva nell’ombra biancheggiar le zanne.
 E piano uscì dal talamo, non forse
 udisse il lieve cigolio la moglie;

ma lei teneva un sonno alto, divino,
 molto soave, simile alla morte. 20
 E il timone staccò dal focolare,
 affumicato, e prese una bipenne.
 Ma non moveva il molto accorto al mare,
 subito, sì per colli irti di quercie,
 per un viotterello aspro, e mortali 25
 trovò ben pochi per la via deserta;
 e disse a un mandriano segaligno,
 che per un pioppo secco era la scure;
 e disse ad una riccioluta ancella,
 che per uno stabiolo era il timone: 30
 così parlava il tessitor d'inganni,
 e non senz'ali era la sua parola.
 E poi soletto deviò volgendo
 l'astuto viso al fresco alito salso.
 Le quercie ai piedi gli spargean le foglie 35
 roggie che scricchiolavano al suo passo.
 Gemmava il fico, biancheggiava il pruno,
 e il pero avea ne' rosei bocci il fiore.
 E di su l'alto Nerito il cuculo
 contava arguto il su e giù de l'onde. 40
 E già l'Eroe sentiva sotto i piedi
 non più le foglie ma scrosciar la sabbia;
 né più pruni fioriti, ma vedeva
 i giunchi scabri per i bianchi nicchi;
 e infine apparve avanti al mare azzurro 45
 l'Eroe vegliardo col timone in collo
 e la bipenne; e l'inquieto mare,
 mare infinito, fragoroso mare,
 su la duna lassù lo riconobbe
 col riso innumerevole dell'onde. 50

IX

Il pescatore

Ma lui vedendo, ecco di subito una
 rondine deviò con uno strillo.
 Ch'ella tornava. Ora Odisseo con gli occhi
 cercava tutto il grigio lido curvo,
 s'egli vedesse la sua nave in secco. 5
 Ma non la vide; e vide un uomo, un vecchio
 di triti panni, chino su la sabbia
 raspate dove boccheggiava il mare
 alternamente. A lui fu sopra, e disse:
 «Abbiamo nulla, o pescator di rena? 10
 Ben vidi, errando su la nave nera,
 uomo seduto in uno scoglio aguzzo
 reggere un filo pendulo sul flutto;
 ma il lungo filo tratto giù dal piombo
 porta ai pesci un adunco amo di bronzo 15
 che sì li uncina; e ne schermisce il morso
 un liscio cerchio di bovino corno.
 Ché l'uomo, quando è roso dalla fame,
 mangia anche il sacro pesce che la carne
 cruda divora. Io vidi, anzi, mortali 20
 gittar le reti dalle curve navi,
 sempre aliando sui pescosi gorghi,
 come le folaghe e gli smerghi ombrosi.

E vidi i pesci nella grigia sabbia
avvoltolarsi, per desio dell'acqua, 25
versati fuori della rete a molte
maglie; e morire luccicando al sole.
Ma non vidi senz'amo e senza rete
niuno mai fare tali umide prede,
o vecchio, e niuno farsi mai vivanda 30
di tali scabre chiocciole dell'acqua,
che indosso hanno la nave, oppur dei granchi,
che indosso hanno l'incudine dei fabbri».
E il malvestito al vecchio Eroe rispose:
«Tristo il mendico che al convito sdegnava 35
cibo che lo scetrato re gli getta,
sia tibia ossuta od anche pingue ventre.
Ché il Tutto, buono, ha tristo figlio: il Niente.
Prendo ciò che il mio grande ospite m'offre,
che dona, cupo brontolando in cuore, 40
ma dona: il mare fulgido e canoro,
ch'è sordo in vero, ma più sordo è l'uomo».
Or al mendico il vecchio Eroe rispose:
«O non ha la rupestre Itaca un buono 45
suo re ch'ha in serbo molto bronzo e oro?
che verri impingua, negli stabbi, e capre?
cui molto odora nei canestri il pane?
Non forse il senno d'Odisseo qui regge,
che molto errò, molto in suo cuor sofferse?
e fu pitocco e malvestito anch'esso. 50
Non sai la casa dal sublime tetto,
del Laertiade fulgido Odisseo?»

X

La conchiglia

Il malvestito non volgeva il capo
dal mare alterno, ed al ricurvo orecchio
teneva un'aspra tortile conchiglia,
come ascoltasse. Or all'Eroe rispose:
«O Laertiade fulgido Odisseo, 5
so la tua casa. Ma non io pitocco
querulo sono, poi che fui canoro
eroe, maestro io solo a me. Trovai
sparsi nel cuore gl'infiniti canti.
A te cantai, divo Odisseo, da quando 10
pieno di morti fu l'umbratile atrio,
simili a pesci quali il pescatore
lasciò morire luccicando al sole.
E vedo ancor le schiave moriture
terger con acqua e con porose spugne 15
il sangue, e molto era il singulto e il grido.
A te cantavo, e tu bevendo il vino
cheto ascoltavi. E poi t'increbbe il detto
minor del fatto. Ascolto or io l'aedo,
solo, in silenzio. Ché gittai la cetra, 20
io. La raccolse con la mano esperta
solo di scotte un marinaio, un vecchio
dagli occhi rossi. Or chi la tocca? Il vento».
Or all'Aedo il vecchio Eroe rispose:
«Terpiade Femio, e me vecchiezza offese 25
a te: ché tolse ad ambedue piacere

ciò che già piacque. Ma non mai che nuova
 non mi paresse la canzon più nuova
 di Femio, o Femio; più nuova e più bella:
 m'erano vecchie d'Odisseo le gesta. 30
 Sonno è la vita quando è già vissuta:
 sonno; ché ciò che non è tutto, è nulla.
 Io, desto alfine nella patria terra,
 ero com'uomo che nella novella
 alba sognò, né sa qual sogno, e pensa 35
 che molto è dolce a ripensar qual era.
 Or io mi voglio rituffar nel sonno,
 s'io trovi in fondo dell'oblio quel sogno.
 Tu verrai meco. Ma mi narra il vero:
 qual canto ascolti, di qual dolce aedo? 40
 Ch'io non so, nella scabra isola, che altri
 abbia nel cuore inseminati i canti».

E il vecchio Aedo al vecchio Eroe rispose:
 «Questo, di questo. Un nicchio vile, un lungo
 tortile nicchio, aspro di fuori, azzurro 45
 di dentro, e puro, non, Eroe, più grande
 del nostro orecchio; e tutto ha dentro il mare,
 con le burrasche e le ritrose calme,
 coi venti acuti e il ciangottio dell'acque.
 Una conchiglia, breve, perché l'oda 50
 il breve orecchio, ma che il tutto v'oda;
 tale è l'Aedo. Pure a te non piacque».

Con un sorriso il vecchio Eroe rispose:
 «Terpiade Femio, assai più grande è il mare!»

XI

La nave in secco

E il vecchio Aedo e il vecchio Eroe movendo
 seguian la spiaggia del sonante mare,
 molto pensando, e là, sul curvo lido,
 piccola e nera, apparve lor la nave. 5
 Vedean la poppa, e n'era lunga l'ombra
 sopra la sabbia; né molt'alto il sole.
 E sopra lei bianchi tra mare e cielo
 galleggiavano striduli gabbiani.
 E vide l'occhio dell'Eroe che fresca
 era la pece: e vide che le pietre 10
 giaceano in parte, ché placato il vento
 già non faceva più brandir la nave;
 e vide in giro dagli scalmi acuti
 pender gli stropi di bovino cuoio;
 e vide dal righino alto di poppa 15
 sporger le pale di ben fatti remi.
 Gli rise il cuore, poi che pronta al corso
 era la nave; e le moveva intorno,
 come al carro di guerra agile auriga
 prima di addurre i due cavalli al giogo. 20
 E venuto alla prua rossa di minio,
 sopra la sabbia vide assisi in cerchio
 i suoi compagni tutti volti al mare
 tacitamente; e si godeano il sole,
 e la primaverile brezza arguta 25
 s'udian fischiare nelle bianche barbe.
 Sedean come per uso i longiremi

vecchi compagni d'Odiseo sul lido,
e da dieci anni lo attendean sul mare
col tempo bello e con la nuova aurora. 30
E veduta la rondine, le donne
recavano alla nave alte sul capo
l'anfore piene di fiammante vino
e pieni d'orzo triturato gli otri.
E prima che la nuova alba spargesse 35
le rose, in cielo, essi veniano al mare,
i longiremi d'Odiseo compagni,
reggendo sopra il forte omero i remi,
ognuno il suo. Poi su la rena assisi
stavano, sotto la purpurea prora, 40
con gli occhi rossi a numerar le ondate,
ad ascoltarsi il vento nelle barbe,
ad ascoltare striduli gabbiani,
cantare in mare marinai lontani.
Poi quando il sole si tuffava e quando 45
sopra venia l'oscurità, ciascuno
prendevo il remo, ed alle sparse case
tornavan muti per le strade ombrate.

XII

Il timone

Ed ecco, appena il vecchio Eroe comparve
sorsero tutti, fermi in lui con gli occhi.
Come quando nel verno ispido i bovi
giacciono, avvinti, innanzi al lor presepe;
sdraiati a terra ruminano il pasto 5
povero, mentre frusciano l'acquate;
se con un fascio d'odoroso fieno
viene il bifolco, sorgono, pur lenta-
mente, né gli occhi stolgono dal fascio:
così sorsero i vecchi, ma nessuno 10
gli andava, stretto da pudor, più presso.
Ed egli, sotto il teschio irto del lupo,
così parlò tra lo sciacquò del mare:
«Compagni, udite ciò che il cuor mi chiede
sino da quando ritornai per sempre. 15
Per sempre? chiese, e, No, rispose il cuore.
Tornare, ei volle; terminar, non vuole.
Si desse, giunti alla lor selva, ai remi
barbare in terra e verzicare abeti!
Ma no! Né può la nera nave al fischio 20
del vento dar la tonda ombra di pino.
E pur non vuole il rosichio del tarlo,
ma l'ondata, ma il vento e l'uragano.
Anch'io la nube voglio, e non il fumo;
il vento, e non il sibilo del fuso, 25
non l'odioso fuoco che sornacchia,
ma il cielo e il mare che risplende e canta.
Compagni, come il nostro mare io sono,
ch'è bianco all'orlo, ma cilestro in fondo.
Io non so che lasciai, quando alla fune 30
diedi, lo stolto che pur fui, la scure;
nell'antro a mare ombrato da un gran lauro,
nei prati molli di viola e d'appio,
o dove erano cani d'oro a guardia,

immortalmente, della grande casa, 35
e dove uomini in forma di leoni
battean le lunghe code in veder noi,
o non so dove. E vi ritorno. Io vedo
che ciò che feci è già minor del vero.
Voi lo sapete, che portaste al lido 40
negli otri l'orzo triturato, e il vino
color di fiamma nel ben chiuso doglio,
che l'uno è sangue e l'altro a noi midollo.
E spalmaste la pece alla carena,
ch'è come l'olio per l'ignudo atleta; 45
e portaste le gomene che serpi
dormono in groppo o sibilano ai venti;
e toglieste le pietre, anche portaste
l'aerea vela; alla dormente nave,
che sempre sogna nel giacere in secco, 50
portaste ognun la vostra ala di remo;
e ora dunque alla ben fatta nave
che manca più, vecchi compagni? Al mare
la vecchia nave: amici, ecco il timone». 55
Così parlò tra il sussurro dell'onde.

XIII

La partenza

Ed ecco a tutti colorirsi il cuore
dell'azzurro color di lontananza;
e vi scorsero l'ombra del Ciclope
e v'udirono il canto della Maga:
l'uno parava sufolando al monte 5
pecore tante, quante sono l'onde;
l'altra tessea cantando l'immortale
sua tela così grande come il mare.
E tutti al mare trassero la nave
su travi tonde, come su le ruote; 10
e avvinsero gli ormeggi ad un lentisco
che verzicava sopra un erto scoglio;
e già salito, il vecchio Eroe nell'occhio
fece passar la barra del timone;
e stette in piedi sopra la pedagna. 15
Era seduto presso lui l'Aedo.
E con un cenno fece ai remiganti
salir la nave ed impugnare il remo.
Sedevano essi con ne' pugni il remo.
Egli tagliò la fune con la scure. 20
E cantava un cuculo tra le fronde,
cantava nella vigna un potatore,
passava un gregge lungo su la rena
con incessante gemere d'agnelli,
ricciute donne in lavatoi perenni 25
batteano a gara i panni alto cianciando,
e dalle case d'Itaca rupestre
balzava in alto il fumo mattutino.
E i marinai seduti alle scalmiere
facean coi remi biancheggiar il flutto. 30
E Femio vide sopra un alto groppo
di cavi attorti la vocal sua cetra,
la cetra ch'egli aveva gittata, e un vecchio
dagli occhi rossi lieto avea raccolta

e portata alla nave, ai suoi compagni; 35
 ed era a tutti, l'aurea cetra, a cuore,
 come a bambino infante un rondinotto
 morto, che così morto egli carezza
 lieve con dita inabili e gli parla,
 e teme e spera che gli prenda il volo. 40
 E Femio prese la sua cetra, e lieve
 la toccò, poi, forte intonò la voga
 ai remiganti. E quell'arguto squillo
 svegliò nel cuore immemore dei vecchi
 canti sopiti; e curvi sopra i remi 45
 cantarono con rauche esili voci.
 – Ecco la rondine! Ecco la rondine! Apri!
 ch'ella ti porta il bel tempo, i belli anni.
 È nera sopra, ed il suo petto è bianco.
 È venuta da uno che può tanto. 50
 Oh! apriti da te, uscio di casa,
 ch'entri costì la pace e l'abbondanza,
 e il vino dentro il doglio da sé vada
 e il pane d'orzo empia da sé la madia.
 Uno anc'a noi, col sesamo, puoi darne! 55
 Presto, ché non siam qui per albergare.
 Apri, ché sto su l'uscio a piedi nudi!
 Apri, ché non siam vecchi ma fanciulli! –

XIV

Il pitocco

Cantavano; e il lor canto era fanciullo,
 dei tempi andati; non sapean che quello.
 E nella stiva in cui giaceva immerso
 nel dolce sonno, si stirò le braccia
 e si sfregò le palpebre coi pugni 5
 Iro, il pitocco. E niuno lo sapeva
 laggiù, qual grosso baco che si chiude
 in un irsuto bozzolo lanoso,
 forse a dormire. Ché solea nel verno
 lì nella nave d'Odisseo dormire, 10
 se lo cacciava dalla calda stalla
 l'uomo bifolco, o s'ei temeva i cani
 del pecoraio. Nella buona estate
 dormia sotto le stelle alla rugiada.
 Ora quivi obliava la vecchiaia 15
 trista e la fame; quando il suono e il canto
 lo destò. Dentro gli ondeggiava il cuore:
 – Non odo il suono della cetra arguta?
 Dunque non era sogno il mio, che or ora
 portavo ai proci, ai proci morti, un messo; 20
 ed ecco nell'opaco atrio la cetra
 udivo, e le lor voci esili e rauche. –
 Invero udiva il tintinnio tuttora
 e il canto fioco tra il fragor dell'onde,
 qual di querule querule ranelle 25
 per un'acquata, quando ancor c'è il sole.
 E tra sé favellava Iro il pitocco:
 – O son presso ad un vero atrio di vivi?
 e forse alcuno mi tirò pel piede
 sino al cortile, poi che la mascella 30
 sotto l'orecchio mi fiaccò col pugno?

Come altra volta, che Odisseo divino
 lottò con Iro, malvestiti entrambi. –
 Così pensando si rizzò sui piedi
 e su le mani, e gli fiottava il capo, 35
 e movendo traballava come ebbro
 di molto vino; e ad Odisseo comparve,
 nuotando a vuoto, ed ai remigatori,
 terribile. Ecco e s'interruppe il canto,
 e i remi alzati non ripreser l'acqua, 40
 e la nave da prua si drizzò, come
 cavallo indomito, e lanciò supino,
 a piè di Femio e d'Odisseo seduti,
 Iro il pitocco. E lo conobbe ognuno
 quando, abbrancati i lor ginocchi, sorse 45
 inginocchioni, e gli grondava il sangue
 giù per il mento dalle labbra e il naso.
 E un dolce riso si levò di tutti,
 alto, infinito. Ed egli allor comprese,
 e vide dileguare Itaca, e vide 50
 sparir le case, onde balzava il fumo:
 e le due coscie si percosse e pianse.
 E sorridendo il vecchio Eroe gli disse:
 «Soffri. Hai qui tetto e letto, e orzo e vino.
 Sii nella nave il dispensier del cibo, 55
 e bevi e mangia e dormi, Iro non-Iro».

XV

La procella

E sopra il flutto nove dì la nave
 corse sospinta dal remeggio alato,
 e notte e giorno, ché Odisseo due schiere
 dinumerò degl'incliti compagni;
 e l'una al sonno e l'altra era alla voga. 5
 Nel decimo l'aurora mattiniera
 a un lieve vento dispergea le rose.
 Ei dalla scassa l'albero d'abete
 levò, lo congegnò dentro la mastra,
 e con drizze di cuoio alzò la vela, 10
 ben torto, e saldi avvinse alle caviglie
 di prua gli stragli, ma di poppa i bracci.
 E il vento urtò la vela in mezzo, e il flutto
 rumoreggiava intorno alla carena.
 E legarono allora anche le scotte 15
 lungo la nave che correa veloce:
 e pose in mezzo un'anfora di vino
 Iro il pitocco, ed arrancando intorno
 lo ministrava ai marinai seduti;
 e sorse un riso. E nove dì sul flutto 20
 li resse in corsa il vento e il timoniere.
 Nel decimo tra nubi era l'aurora,
 e venne notte, ed una aspra procella
 tre quattro strappi fece nella vela;
 e il Laertiade ammainò la vela, 25
 e disse a tutti di gettarsi ai remi;
 ed essi curvi sopra sé di forza
 remigavano. E nove dì sbalzati
 eran dai flutti e da funesti venti.
 Infine i venti rappaciatì e i flutti, 30

sul far di sera, videro una spiaggia.
 A quella spinse il vecchio Eroe la nave,
 in un seno tranquillo come un letto.
 E domati da sonno e da stanchezza,
 dormian sul lido, ove batteva l'onda. 35
 Ma non dormiva egli, Odisseo, pur vinto
 dalla stanchezza. Ché pensava in cuore
 d'essere giunto all'isola di Circe:
 vedea la casa di pulite pietre,
 come in un sogno, e sorgere leoni 40
 lenti, e le rosse bocche allo sbadiglio
 aprire, e un poco già scodinzolare;
 e risonava il grande atrio del canto
 di tessitrice. Ora Odisseo parlava:
 «Terpiade Femio, dormi? Odimi: il sogno 45
 dolce e dimenticato ecco io risogno!
 Era l'amore; ch'ora mi sommuove,
 come procella omai finita, il cuore».
 Diceva; e nella notte alta e serena
 dormiva il vento, e vi sorgea la falce, 50
 su macchie e selve, della bianca luna
 già presso al fine, e s'effondea l'olezzo
 di grandi aperti calici di fiori
 non mai veduti. Ed il gran mare ancora
 si ricordava, e con le lunghe ondate 55
 bianche di schiuma singhiozzava al lido.

XVI
L'isola Eea

E con la luce rosea dell'aurora
 s'avvide, ch'era l'isola di Circe.
 E disse a Femio, al molto caro Aedo:
 «Terpiade Femio, vieni a me compagno 5
 con la tua cetra, ch'ella oda il tuo canto
 mortale, e tu l'eterno inno ne apprenda».
 E disse ad Iro, dispensier del cibo:
 «Con gli altri presso il grigio mar tu resta,
 e mangia e bevi, ch'ella non ti batta 10
 con la sua verga, e n'abbi poi la ghianda
 per cibo, e pianga, sgretolando il cibo,
 con altra voce, o Iro non-più-Iro».
 Così diceva sorridendo, e mosse
 col dolce Aedo, per le macchie e i boschi,
 e vide il passo donde l'alto cervo 15
 d'arboree corna era disceso a bere.
 Ma non vide la casa alta di Circe.
 Or a lui disse il molto caro Aedo:
 «C'è addietro. Una tempesta è il desiderio,
 ch'agli occhi è nube quando ai piedi è vento». 20
 Ma il luogo egli conobbe, ove gli occorse
 il dio che salva, e riconobbe il poggio
 donde strappò la buona erba, che nera
 ha la radice, e come latte il fiore.
 E non vide la casa alta di Circe. 25
 Or a lui disse il molto caro Aedo:
 «C'è innanzi. La vecchiezza è una gran calma,
 che molto stanca, ma non molto avanza».
 E proseguì pei monti e per le valli,

e selve e boschi, attento s'egli udisse 30
 lunghi sbadigli di leoni, désti
 al lor passaggio, o l'immortal canzone
 di tessitrice, della dea vocale.
 E nulla udì nell'isola deserta,
 e nulla vide; e si tuffava il sole, 35
 e la stellata oscurità discese.
 E l'Eroe disse al molto caro Aedo:
 «Troppo nel cielo sono alte le stelle,
 perché la strada io possa ormai vedere.
 Or qui dormiamo, ed assai caldo il letto 40
 a noi facciamo; ché risorto è il vento».
 Disse, e ambedue si giacquero tra molte
 foglie cadute, che ammicchiate al tronco
 di vecchie quercie aveva la procella;
 e parvero nel mucchio, essi, due tizzi, 45
 vecchi, riposti con un po' di fuoco,
 sotto la grigia cenere infeconda.
 E sopra loro alta stormià la selva.
 Ed ecco il cuore dell'Eroe leoni
 udì ruggire. Avean dormito il giorno, 50
 certo, e l'eccelsa casa era vicina.
 Invero intese anche la voce arguta,
 in lontananza, della dea, che, sola,
 non prendea sonno e ancor tessea notturna.
 Né prendea sonno egli, Odisseo, ma spesso 55
 si volgea su le foglie stridule aspre.

XVII
L'amore

E con la luce rosea dell'aurora
 non udì più ruggito di leoni,
 che stanchi alfine di vegliar, col muso
 dormian disteso su le lunghe zampe.
 Dormiva anch'ella, allo smorir dell'alba, 5
 pallida e scinta sopra il noto letto.
 E il vecchio Eroe parlava al vecchio Aedo:
 «Prenda ciascuno una sua via: ch'è meglio.
 Ma diamo un segno; con la cetra, Aedo,
 tu, che ritrova pur da lungi il cuore. 10
 Ma s'io ritrovi ciò che il cuor mi vuole,
 ti getto allora un alalà di guerra,
 quale gettavo nella mischia orrenda
 eroe di bronzo sopra i morti ignudi,
 io; che il cuore lo intenda anche da lungi». 15
 Disse, e taceva dei leoni uditi
 nell'alta notte, e della dea canora.
 E prese ognuno la sua via diversa
 per macchie e boschi, e monti e valli, e nulla
 udì l'Eroe, se non ruggir le quercie 20
 a qualche rara raffica, e cantare
 lontan lontano eternamente il mare.
 E non vide la casa, né i leoni
 dormir col muso su le lunghe zampe,
 né la sua dea. Ma declinava il sole, 25
 e tutte già s'ombrevano le strade.
 E mise allora un alalà di guerra
 per ritrovare il vecchio Aedo, almeno;

e porse attento ad ogni aura l'orecchio
 se udisse almeno della cetra il canto; 30
 e sì, l'udì; traendo a lei, l'udiva,
 sempre più mesta, sempre più soave,
 cantar l'amore che dormia nel cuore,
 e che destato solo allor ti muore.
 La udì più presso, e non la vide, e vide 35
 nel folto mucchio delle foglie secche
 morto l'Aedo; e forse ora, movendo
 pel cammino invisibile, tra i pioppi
 e i salici che gettano il lor frutto,
 toccava ancora con le morte dita 40
 l'eburnea cetra: così mesto il canto
 n'era, e così lontano e così vano.
 Ma era in alto, a un ramo della quercia,
 la cetra arguta, ove l'avea sospesa
 Femio, morendo, a che l'Eroe chiamasse 45
 brillando al sole o tintinnando al vento:
 al vento che scotea gli alberi, al vento
 che portava il singulto ermo del mare.
 E l'Eroe pianse, e s'avviò notturno
 alla sua nave, abbandonando morto 50
 il dolce Aedo, sopra cui moveva
 le foglie secche e l'aurea cetra il vento.

XVII

L'isola delle capre

Indi più lungi navigò, più triste.
 E corse i flutti nove dì la nave
 or col remeggio or con la bianca vela.
 E giunse infine all'isola selvaggia
 ch'è senza genti e capre sole alleva. 5
 E qui vinti da sonno e da stanchezza
 dormian sul lido a cui batteva l'onda.
 Ma con la luce rosea dell'aurora
 vide Odisseo la terra dei Ciclopi,
 non presso o lungi, e gli sovvenne il vanto 10
 ch'ei riportò con la sua forza e il senno,
 del mangiatore d'uomini gigante.
 Ed oblioso egli cercò l'Aedo
 per dire a lui: «Terpiade Femio, il sogno
 dolce e dimenticato io lo risogno: 15
 era la gloria...» Ma il vocale Aedo
 dormia sotto le stridule aspre foglie,
 e la sua cetra là cantava al vento
 il dolce amore addormentato in cuore,
 che appena desto solo allor ti muore. 20
 E l'Eroe disse ai vecchi remiganti:
 «Compagni, udite. Qui non son che capre;
 e qui potremmo d'infinita carne
 empirci, fino a che sparisca il sole.
 Ma no: le voglio prendere al pastore, 25
 pecore e capre; ch'è, così, ben meglio.
 È là, pari a un cocuzzolo silvestro,
 quel mio pastore. Io l'accecai. Ma il grande
 cuor non m'è pago. Egli implorò dal padre,
 ch'io perdessi al ritorno i miei compagni, 30
 e mal tornassi, e in nave d'altri, e tardi.

Or sappia che ho compagni e che ritorno
 sopra nave ben mia dal mio ritorno.
 Andiamo: a mare troveremo un antro
 tutto coperto, io ben lo so, di lauro. 35
 Avessi ancora il mio divino Aedo!
 Vorrei che il canto d'Odisseo là dentro
 cantasse, e quegli nel tornare all'antro
 sostasse cieco ad ascoltar quel canto,
 coi greggi attorno, il mento sopra il pino. 40
 E io sedessi all'ombra sua, nel lido!»
 Disse, e ai compagni longiremi ingiunse
 di salir essi e sciogliere gli ormeggi.
 Salirono essi, e in fila alle scalmiere
 facean coi remi biancheggiare il flutto. 45
 E giunti presso, videro sul mare,
 in una punta, l'antro, alto, coperto
 di molto lauro, e v'era intorno il chiuso
 di rozzi blocchi, e lunghi pini e quercie
 altochiomanti. E il vecchio Eroe parlava: 50
 «Là prendiam terra, ch'egli dal remeggio
 non ci avvisti; ch'a gli orbi occhio è l'orecchio;
 e non ci avventi un masso, come quello
 che troncò in cima di quel picco nero,
 e ci scagliò. Rimbombò l'onda al colpo». 55
 Ed accennava un alto monte, tronco
 del capo, che sorgeva solitario.

XIX

Il ciclope

Ecco: ai compagni disse di restare
 presso la nave e di guardar la nave.
 Ed egli all'antro già movea, soletto,
 per lui vedere non veduto, quando
 parasse i greggi sufolando al monte. 5
 Ora all'Eroe parlava Iro il pitocco:
 «Ben verrei teco per veder quell'uomo
 che tanto nangia, e portar via, se posso,
 di sui cannicci, già scolati i caci,
 e qualche agnello dai gremiti stabbi. 10
 Poi ch'Iro ha fame. E s'ei dentro ci fosse,
 il gran Ciclope, sai ch'Iro è veloce
 ben che non forte; è come Iri del cielo
 che va sul vento con il piè di vento».
 L'Eroe sorrise, e insieme i due movendo, 15
 il pitocco e l'Eroe, giunsero all'antro.
 Dentro e' non era. Egli pasceva al monte
 i pingui greggi. E i due meravigliando
 vedean graticci pieni di formaggi,
 e gremiti d'agnelli e di capretti 20
 gli stabbi, e separati erano, ognuno
 né loro, i primaticci, i mezzanelli
 e i serotini. E d'uno dei recinti
 ecco che uscì, con alla poppa il bimbo,
 un'altocinta femmina, che disse: 25
 «Ospiti, gioia sia con voi. Chi siete?
 donde venuti? a cambiar qui, qual merce?
 Ma l'uomo è fuori, con la greggia, al monte;
 tra poco torna, ché già brucia il sole.

Ma pur mangiate, se il tardar v'è noia». 30
 Sorrise ad Iro il vecchio Eroe: poi disse:
 «Ospite donna, e pur con te sia gioia.
 Ma dunque l'uomo a venerare apprese
 gli dei beati, ed ora sa la legge,
 benché tuttora abiti le spelonche, 35
 come i suoi pari, per lo scabro monte?»
 E l'altocinta femmina rispose:
 «Ospite, ognuno alla sua casa è legge,
 e della moglie e de' suoi nati è re.
 Ma noi non deprediamo altri: ben altri, 40
 ch'errano in vano su le nere navi,
 come ladroni, a noi pecore o capre
 hanno predate. Altrui portando il male
 rischian essi la vita. Ma voi siete
 vecchi, e cercate un dono qui, non prede». 45
 Verso Iro il vecchio anche ammiccò: poi disse:
 «Ospite donna, ben di lui conosco
 quale sia l'ospitale ultimo dono».
 Ed ecco un grande tremulo belato
 s'udì venire, e un suono di zampogna, 50
 e sufolare a pecore sbandate:
 e ne' lor chiusi si levò più forte
 il vagir degli agnelli e dei capretti.
 Ch'egli veniva, e con fragore immenso
 depose un grande carico di selva 55
 fuori dell'antro: e ne rintronò l'antro.
 E Iro in fondo s'appiattò tremando.

XX

La gloria

E l'uomo entrò, ma l'altocinta donna
 gli venne incontro, e lo seguiano i figli
 molti, e le molte pecore e le capre
 l'una all'altra addossate erano impaccio,
 per arrivare ai piccoli. E infinito 5
 era il belato, e l'alte grida, e il fischio.
 Ma in breve tacque il gemito, e ciascuno
 suggea scodinzolando la sua poppa.
 E l'uomo vide il vecchio Eroe che in cuore
 meravigliava ch'egli fosse un uomo; 10
 e gli parlò con le parole alate:
 «Ospite, mangia. Assai per te ne abbiamo».
 Ed al pastore il vecchio Eroe rispose:
 «Ospite, dimmi. Io venni di lontano,
 molto lontano; eppur io già, dal canto 15
 d'erranti aedi, conosceva quest'antro.
 Io sapea d'un enorme uomo gigante
 che vivea tra infinite greggie bianche,
 selvaggiamente, qui su i monti, solo
 come un gran picco; con un occhio tondo...» 20
 Ed il pastore al vecchio Eroe rispose:
 «Venni di dentro terra, io, da molt'anni;
 e nulla seppi d'uomini giganti».
 E l'Eroe riprendeva, ed i fanciulli
 gli erano attorno, del pastore, attenti: 25
 «che aveva solo un occhio tondo, in fronte,
 come uno scudo bronzeo, come il sole,

acceso, vuoto. Verga un pino gli era,
 e gli era il sommo d'un gran monte, pietra
 da fionda, e in mare li scagliava, e tutto 30
 bombiva il mare al loro piombar giù...»
 Ed il pastore, tra i suoi pastorelli,
 pensava, e disse all'altocinta moglie:
 «Non forse è questo che dicea tuo padre?
 Che un savio c'era, uomo assai buono e grande 35
 per qui, Telemo Eurymide, che vecchio
 dicea che in mare piovea pietre, un tempo,
 sì, da quel monte, che tra gli altri monti
 era più grande; e che s'udian rimbombi
 nell'alta notte, e che appariva un occhio 40
 nella sua cima, un tondo occhio di fuoco...»
 Ed al pastore chiese il moltaccorto:
 «E l'occhio a lui chi trivellò notturno?»
 Ed il pastore ad Odisseo rispose:
 «Al monte? l'occhio? trivellò? Nessuno. 45
 Ma nulla io vidi, e niente udii. Per nave
 ci vien talvolta, e non altronde, il male».

Disse: e dal fondo Iro avanzò, che disse:
 «Tu non hai che fanciulli per aiuto.
 Prendi me, ben sì vecchio, ma nessuno 50
 veloce ha il piede più di me, se debbo
 cercar l'agnello o rintracciare il becco.
 Per chi non ebbe un tetto mai, pastore,
 quest'antro è buono. Io ti sarò garzone».

XXI

Le sirene

Indi più lungi navigò, più triste.
 E stando a poppa il vecchio Eroe guardava
 scuro verso la terra de' Ciclopi,
 e vide dal cocuzzolo selvaggio
 del monte, che in disparte era degli altri, 5
 levarsi su nel roseo cielo un fumo,
 tenue, leggiero, quale esce su l'alba
 dal fuoco che al pastore arse la notte.
 Ma i remiganti curvi sopra i remi
 vedeano, sì, nel violaceo mare 10
 lunghe tremare l'ombra dei Ciclopi
 fermi sul lido come ispidi monti.
 E il cuore intanto ad Odisseo vegliardo
 squittiva dentro, come cane in sogno:
 – Il mio sogno non era altro che sogno; 15
 e vento e fumo. Ma sol buono è il vero. –
 E gli sovvenne delle due Sirene.
 C'era un prato di fiori in mezzo al mare.
 Nella gran calma le ascoltò cantare:
 – Ferma la nave! Odi le due Sirene 20
 ch'hanno la voce come è dolce il miele;
 ché niuno passa su la nave nera
 che non si fermi ad ascoltarci appena,
 e non ci ascolta, che non goda al canto,
 né se ne va senza saper più tanto: 25
 ché noi sappiamo tutto quanto avviene
 sopra la terra dove è tanta gente! –
 Gli sovveniva, e ripensò che Circe

gl'invidiasse ciò che solo è bello: 30
 saper le cose. E ciò dovea la Maga
 dalle molt'erbe, in mezzo alle sue belve.
 Ma l'uomo eretto, ch'ha il pensier dal cielo,
 dovea fermarsi, udire, anche se l'ossa
 aveano poi da biancheggiar nel prato, 35
 e raggrinzarsi intorno lor la pelle.
 Passare ei non doveva oltre, se anco
 gli si vietava riveder la moglie
 e il caro figlio e la sua patria terra.
 E ai vecchi curvi il vecchio Eroe parlò:
 «Uomini, andiamo a ciò che solo è bene: 40
 a udire il canto delle due Sirene.
 Io voglio udirlo, eretto su la nave,
 né già legato con le funi ignave:
 libero! alzando su la ciurma anela 45
 la testa bianca come bianca vela;
 e tutto quanto nella terra avviene
 saper dal labbro delle due Sirene».

Disse, e ne punse ai remiganti il cuore,
 che seduti coi remi battean l'acqua, 50
 saper volendo ciò che avviene in terra:
 se avea fruttato la sassosa vigna,
 se la vacca avea fatto, se il vicino
 avea d'orzo più raccolto o meno,
 e che faceva la fida moglie allora,
 se andava al fonte, se filava in casa. 55

XXII

In cammino

Ed ecco giunse all'isola dei loti.
 E sedean sulla riva uomini e donne,
 sazi di loto, in dolce oblio composti.
 E sorsero, ai canuti remiganti
 offrendo pii la floreal vivanda. 5
 «O così vecchi erranti per il mare,
 mangiate il miele dell'oblio ch'è tempo!»
 Passò la nave, e lento per il cielo
 il sonnolento lor grido vanì.
 E quindi venne all'isola dei sassi. 10
 E su le rupi stavano i giganti,
 come in vedetta, e su la nave urlando
 piovean pietre da carico con alto
 fracasso. A stento si salvò la nave.
 E quindi giunse all'isola dei morti. 15
 E giacean lungo il fiume uomini e donne,
 sazi di vita, sotto i salci e i pioppi.
 Volsero il capo; e videro quei vecchi;
 e alcuno il figlio ravvisò fra loro,
 più di lui vecchio, e per pietà di loro 20
 gemean: – Venite a riposare: è tempo! –
 Passò la nave, ed esile sul mare
 il loro morto mormorio vanì.
 E di lì venne all'isola del sole. 25
 E pascean per i prati le giovenche
 candide e nere, con le dee custodi.
 Essi udiano mugliare nella luce
 dorata. A stento lontanò la nave.

E di lì giunse all'isola del vento.
 E sopra il muro d'infrangibil bronzo 30
 vide i sei figli e le sei figlie a guardia.
 E videro la nave, essi, e nel bianco
 suo timoniere, parso in prima un cigno
 o una cicogna, uno Odisseo conobbe,
 che così vecchio anco sfidava i venti; 35
 e con un solo sibilo sul vecchio
 scesero insieme di sul liscio masso.
 Ed ora l'ira li portò, dei venti,
 per giorni e notti, e li sospinse verso
 le rupi erranti, ma così veloce, 40
 che a mezzo un cozzo delle rupi dure
 come uno strale scivolò la nave.
 E allora l'aspra raffica discorde
 portava lei contro Cariddi e Scilla.
 E già l'Eroe sentì Scilla abbaiare, 45
 come inquieto cucciolo alla luna,
 sentì Cariddi brontolar bollendo,
 come il lebete ad una molta fiamma;
 e le dodici branche avventò Scilla,
 ed assorbì la salsa acqua Cariddi: 50
 invano. Era passata oltre la nave.
 E tornarono i venti alla lor casa
 cinta di bronzo, mormorando cupi
 tra loro, in rissa. E venne un'alta calma
 senza il più lieve soffio, e sopra il mare 55
 un dio forse era, che addormentò l'onde.

XXIII

Il vero

Ed il prato fiorito era nel mare,
 nel mare liscio come un cielo; e il canto
 non risonava delle due Sirene,
 ancora, perché il prato era lontano.
 E il vecchio Eroe sentì che una sommessa 5
 forza, corrente sotto il mare calmo,
 spingea la nave verso le Sirene;
 e disse agli altri d'inalzare i remi:
 «La nave corre ora da sé, compagni!
 Non turbi il rombo del remeggio i canti 10
 delle Sirene. Ormai le udremo. Il canto
 placidi udite, il braccio su lo scalmò».
 E la corrente tacita e soave
 più sempre avanti sospingea la nave.
 E il divino Odisseo vide alla punta 15
 dell'isola fiorita le Sirene,
 stese tra i fiori, con il capo eretto
 su gli oziosi cubiti, guardando
 il mare calmo avanti sé, guardando
 il roseo sole che sorgea di contro; 20
 guardando immote; e la lor ombra lunga
 dietro rigava l'isola dei fiori.
 «Dormite? L'alba già passò. Già gli occhi
 vi cerca il sole tra le ciglia molli.
 Sirene, io sono ancora quel mortale 25
 che v'ascoltò, ma non poté sostare»
 E la corrente tacita e soave

più sempre avanti sospingea la nave.
 E il vecchio vide che le due Sirene,
 le ciglia alzate su le due pupille, 30
 avanti sé miravano, nel sole
 fisse, od in lui, nella sua nave nera.
 E su la calma immobile del mare,
 alta e sicura egli inalzò la voce.
 «Son io! Son io, che torno per sapere! 35
 Ché molto io vidi, come voi vedete
 me. Sì; ma tutto ch'io guardai nel mondo,
 mi riguardò; mi domandò: Chi sono?»
 E la corrente rapida e soave
 più sempre avanti sospingea la nave. 40
 E il vecchio vide un grande mucchio d'ossa
 d'uomini, e pelli raggrinzate intorno,
 presso le due Sirene, immobilmente
 stese sul lido, simili a due scogli.
 «Vedo. Sia pure. Questo duro ossame 45
 cresca quel mucchio. Ma, voi due, parlate!
 Ma dite un vero, un solo a me, tra il tutto,
 prima ch'io muoia, a ciò ch'io sia vissuto!»
 E la corrente rapida e soave
 più sempre avanti sospingea la nave. 50
 E s'ercean su la nave alte le fronti,
 con gli occhi fissi, delle due Sirene.
 «Solo mi resta un attimo. Vi prego!
 Ditemi almeno chi sono io! chi ero!»
 E tra i due scogli si spezzò la nave. 55

XXIV

Calypso

E il mare azzurro che l'amò, più oltre
 spinse Odisseo, per nove giorni e notti,
 e lo sospinse all'isola lontana,
 alla spelonca, cui fioriva all'orlo
 carica d'uve la pampinea vite. 5
 E fosca intorno le crescea la selva
 d'ontani e d'odoriferi cipressi;
 e falchi e gufi e garrule cornacchie
 v'aveano il nido. E non dei vivi alcuno,
 né dio né uomo, vi poneva il piede. 10
 Or tra le foglie della selva i falchi
 battean le rumorose ale, e dai buchi
 soffiavano, dei vecchi alberi, i gufi,
 e dai rami le garrule cornacchie
 garrían di cosa che avvenia nel mare. 15
 Ed ella che tessea dentro cantando,
 presso la vampa d'olezzante cedro,
 stupì, frastuono udendo nella selva,
 e in cuore disse: – Ahimè, ch'udii la voce
 delle cornacchie e il rifiatar dei gufi! 20
 E tra le dense foglie aliano i falchi.
 Non forse hanno veduto a fior dell'onda
 un qualche dio, che come un grande smergo
 viene sui gorghi sterili del mare?
 O muove già senz'orma come il vento, 25
 sui prati molli di viola e d'appio?
 Ma mi sia lungi dall'orecchio il detto!

In odio hanno gli dei la solitaria
 Nasconditrice. E ben lo so, da quando
 l'uomo che amavo, rimandai sul mare 30
 al suo dolore. O che vedete, o gufi
 dagli occhi tondi, e garrule cornacchie? –
 Ed ecco usciva con la spola in mano,
 d'oro, e guardò. Giaceva in terra, fuori
 del mare, al piè della spelonca, un uomo, 35
 sommosso ancor dall'ultima onda: e il bianco
 capo accennava di saper quell'antro,
 tremando un poco; e sopra l'uomo un tralcio
 pendea con lunghi grappoli dell'uve.
 Era Odisseo: lo riportava il mare 40
 alla sua dea: lo riportava morto
 alla Nasconditrice solitaria,
 all'isola deserta che frondeggia
 nell'ombelico dell'eterno mare.
 Nudo tornava chi rigò di pianto 45
 le vesti eterne che la dea gli dava;
 bianco e tremante nella morte ancora,
 chi l'immortale gioventù non volle.
 Ed ella avvolse l'uomo nella nube
 dei suoi capelli; ed ululò sul flutto 50
 sterile, dove non l'udia nessuno:
 – Non esser mai! non esser mai! più nulla,
 ma meno morte, che non esser più! –

Messo a punto in vista del volume dei *Conviviali* (1904), e dunque senza anticipazioni in rivista, *L'ultimo viaggio*, a cominciare dalla sua articolazione in 24 canti, che allude alla misura omerica, e che, come poi esplicitato nelle *Note ai Conviviali*⁴⁰⁸, guarda indietro, oltre che all'*Odissea*, a Dante e Tennyson, per non parlare del Graf⁴⁰⁹, è certamente la prova più ambiziosa del Pascoli "conviviale": al centro anche per questo degli interessi della critica pascoliana degli ultimi decenni⁴¹⁰. Un'esplorazione sistematica degli autografi è per la verità

⁴⁰⁸ «[...] mi sono ingegnato di metter d'accordo l'*Od. XI 121-137* col mito narrato da Dante e dal Tennyson. Odisseo sarebbe, secondo la mia finzione, partito per l'ultimo viaggio dopo che s'era adempito, salvo che per l'ultimo punto, l'oracolo di Tiresia» (citiamo dall'edizione Leonelli, p. 273).

⁴⁰⁹ Come verrà precisato nella *Nota* alla seconda edizione (1905: ivi, p. 274): «Il quale Arturo Graf andava ricordato dopo Dante e Tennyson per il suo ULTIMO VIAGGIO DI ULISSE, che è uno dei poemi delle sue *Danaidi*; poema, come tutti gli altri di quel nobilissimo spirito, superiore a ogni mia lode. E come potei dimenticarmene? Io non so. So che quel poeta è uno dei miei poeti, che quel maestro è uno dei miei maestri, e che da lui ebbi conforto e consiglio. E che ne lo amo».

⁴¹⁰ In un intreccio di studi che attesta sia l'interesse che il tema è in grado di suscitare, sia la bontà del taglio pascoliano, e che riunisce tutte le prospettive, dalle più specialistiche e circoscritte: L. Bellucci, *Chi è Calypso?* (Nota a "*L'ultimo viaggio*" di G. Pascoli), in «Studi e problemi di critica testuale» 18 (1979), pp. 187-201; G. Cerri, *Pascoli e L'ultimo viaggio di Ulisse*, in *Omero mediatico. Aspetti della ricezione omerica nella civiltà contemporanea. Atti delle giornate di studio*, Ravenna, 18-19 gennaio 2006, a cura di E. Cavallini, Bologna, d.u. press, 2007, pp. 15-31; M. Perugi, «Col riso innumerevole dell'onde» («*L'Ultimo viaggio*», VIII 450): identità europea di una metafora conviviale, in «Rivista di studi pascoliani», 19 (2007), pp. 109-130; a quelle più d'ampio respiro: R. Lavalva, *Ritorno a Calypso*, in «Romance Languages Annual» (West Lafayette), vol. 6, 1994, pp. 283-288; D. Messineo, *Il viaggio di Ulisse da Dante a Levi*, Firenze, Atheneum, 1995; O. Longo, *L'ultimo viaggio di Odisseo. Una lettura pascoliana (e omerica)*, in «Quaderni Urbinati di Cultura Classica», N.S. vol. 53, n. 2 (1996), pp. 165-179; G. Nava, *Il mito vuoto: «L'ultimo viaggio»*, in «Rivista pascoliana» IX

tuttora da compiersi: nulla in questa direzione affiora né nei commenti più recenti, né in quello, destinato in esclusiva all'*Ultimo viaggio*, della Piras-Ruegg, che pure, in quella occasione, dichiarava la sua intenzione di procurare un'edizione critica dell'intero volume dei *Conviviali*⁴¹¹. Qualche indicazione intanto sul *work in progress* del Pascoli in vista dell'approdo all'assetto attuale, "omerico", del testo, in 24 canti, è offerta da un contributo del Baldassarri al momento in corso di stampa⁴¹², e che procede a una prima ricognizione delle buste 9/I e 9/II della cassetta 54 – quella occupata dai *Poemi conviviali* – dell'Archivio di Castelvecchio.

La distribuzione tra le due buste degli autografi superstiti pertinenti ai 24 canti – che Pascoli definiva «rapsodie», almeno in una fase della vicenda redazionale del poema – dipende dalla consistenza dei medesimi, e genera dunque un pur minimo squilibrio: 9, I: I-XIII; 9, II: XIV-XXIV. Diverso è anche il grado di precisione dell'indice che al solito accompagna le buste e che qui di seguito riportiamo, più dettagliato per 9, II, anche se con un errore materiale nel conteggio ricapitolativo della consistenza numerica dei «fogli»:

9, I

3 fogli de - *L'ultimo viaggio* | col titolo - *Il focolare - (La Pala)*, | stesura incompleta, correzioni, note, abbozzi, | annotazioni sulle parti del Poema, note in greco.

3 fogli - *Le gru* -, abbozzi, note, appunti vari.

2 “ sparsi con abbozzi, note e correzioni,
“*E distinguea, nel cavo cielo, impresso*)

3 “ - *La zattera* -, stesura corretta con note | varie, disegni, numeri e alla fine la stesura | completa.

3 “ - *Le rondini* - abbozzi correzioni e | appunti vari,

2 “ - *Il pescatore* - abbozzi e stesura corretta.

(1997), pp. 101-114; C. Chiummo, *Il silenzio delle sirene*, in *I «Poemi conviviali» di Giovanni Pascoli*, Atti del Convegno di Studi di San Mauro Pascoli e Barga (26-29 settembre 1996), a cura di M. Pazzaglia, Scandicci (Firenze), La Nuova Italia, 1997, pp. 71-83; E. Salibra, *Folclore, mito, ritorno. Lettura dell'«Ultimo viaggio»*, in «Paragone-letteratura», n. 21-22-23, gennaio-giugno 1999, pp. 156-197; fino a quelli, immancabili vista la “trasversalità” disciplinare della tematica, più comparatistici: P. Boitani, *L'ombra di Ulisse: figure di un mito*, Bologna, Il Mulino, 1992 (1998²); R. Lavalva, *L'Ulisse dei «Conviviali»*, in «Lettura Pascoliana Urbinata», a cura di G. Cerboni Baiardi, A. Oldcorn e T. Mattioli, Ancona, Il lavoro editoriale, 1998, pp. 115-132; G. Guglielmi, *Il silenzio delle sirene nei «Poemi Conviviali»*, in *L'invenzione della letteratura: modernismo e avanguardia*, Napoli, Liguori, 2001, pp. 59-69; A. Sole, *Su due poemetti odissiaci di Giovanni Pascoli*, in Studi in onore di Michele Dell'Aquila, Pisa-Roma, Istituti Editoriali e Poligrafici Internazionali, 2003, Vol. 2, pp. 193-203. E non mancano contributi internazionali, quali: W. Hirdt, *I «Poemi conviviali» fra mitografia e filosofia*, in «Studi italiani», n. 1 (2000), pp. 75-95 (ma il saggio, nel quale l'*Ultimo viaggio* è l'oggetto privilegiato dell'analisi, appare come postfazione in G. Pascoli, *Poemi conviviali. Gastmahlgedichte. Italienisch-deutsche Ausgabe*, trad. e postf. di W. Hirdt, Tübingen, Stauffenburg Verlag, 2000, pp. 303-330), e R. Marnoto, *O Ulisses de Dante e a sua presença na cultura italiana do século XX*, in Atti del Congresso Internacional Penélope e Ulisses, Coimbra, 2002, Coimbra, APEC, Instituto de Estudos Clássicos, 2003, p. 167-195.

⁴¹¹ G. Pascoli, *L'ultimo viaggio*, introduzione, testo e commento a cura di E. Piras-Ruegg, Genève, Droz, 1974.

⁴¹² G. Baldassarri, *Nell'officina dei «Poemi conviviali». Strategie di accrescimento negli autografi dell'«Ultimo viaggio»*, in corso di stampa in una miscellanea di studi in onore di Lorenzo Braccesi.

- 5 “ - *La conchiglia* - e *L'aedo* -, abbozzi, l copia corretta, appunti inerenti al Pescatore, l annotazioni varie, alcuni numeri.
- 4 “ - *La nave in secco* -, copia della poesia, l abbozzi, appunti, segni in lapis, note su l - *La conchiglia* -, note sulla stessa poesia.
- 8 “ - *Il timone* - appunti, stesura corretta, l abbozzi vari, annotazioni.
- 3 “ - *La partenza* - stesura corretta, abbozzi, l note varie, ecc.

(36 fogli autografi)

9, II

- 3 fogli di - *Il pitocco* -, con abbozzi e stesura l corretta - alcuni appunti -
- 2 “ di - *La procella* -, abbozzi, note varie, l parole in greco, calcoli aritmetici.
- 3 “ di - *L'isola Eea* - con abbozzi, note, l alcuni numeri, appunti de - *Il pitocco* -,
 e altri passi del Poema, appunti sulla poesia - *L'isola Eea* -.
- 2 “ di *L'amore* -, abbozzi e brutta copia.
- 2 “ “ *L'isola delle capre* -, appunti e copia.
- 2 “ “ - *Il ciclope* -, brutta copia e appunti.
- 12 “ “ - *La gloria* -, - *Le sirene* -, - *In cam-* l *mino* -, *Il vero* -, - *Calipso* -, con l abbozzi, note, stesure varie e corrette, l operazioni aritmetiche, ecc.
- 12⁴¹³ “ “ Appunti sul Poema e altri di vario l riferimento, lettere alfabetiche, numeri, l elenco della suddivisione del Poema, alcune l parole in greco, ecc.

(38⁴¹⁴ fogli autografi)

Sarebbe inutile richiedere, qui come per tutta la cassetta 54, una sorta di rigore e precisione “filologica”, visto che l'indice dà conto di un primo tentativo di riordino di un materiale per molti versi caotico: fra le altre cose, manca tra gli autografi il f. 36, o disperso dopo la numerazione dei fogli e prima della stesura dell'indice, o “foglio fantasma” dovuto a un errore materiale nella numerazione progressiva delle carte. Più vistosa, specialmente in 9, II, è la sporadica rinuncia negli indici alla prevalente, puntuale attribuzione ai singoli “canti” del poema dei fogli autografi superstiti, sino alla proposta di due grossi nuclei conclusivi, dove il primo risulta comprensivo delle testimonianze autografe superstiti relative agli ultimi cinque canti, mentre il secondo documenta una più antica fase ideativa pertinente all'*Ultimo viaggio*, antecedente all'avvio della messa in forma delle singole sezioni (9, II ff. 27-40). Quest'ultimo dato è tutt'altro che irrilevante, a fronte di un consistente “appiattimento” delle stratificazioni redazionali dell'*Ultimo viaggio* negli indici, ma già a monte della numerazione progressiva dei fogli dei due sottoinsiemi, quasi che il Pascoli lavorasse ordinatamente, sezione per sezione, e in via progressiva, dalla I alla XXIV, procedendo dagli appunti presi a margine della lettura dei testi greci, Omero ed Esiodo *in primis*, sino alla fase ideativa degli abbozzi, e di qui a una verseggiatura via via meno discosta dalla redazione a stampa. Così non

⁴¹³ In aggiunta nell'interlinea superiore: + *I*.

⁴¹⁴ In aggiunta nell'interlinea superiore: + *I*; al margine sinistro, in aggiunta, e distanziato, 39, sottolineato due volte.

è, evidentemente, né qui né altrove nei *Conviviali*, per non dire del fatto più significativo, rappresentato dall'approdo graduale a quella stessa partizione dell'*Ultimo viaggio* in ventiquattro "canti" che è il presupposto stesso della seriazione degli autografi superstiti nella busta competente dell'Archivio di Castelvecchio, ma che è anche ben difficile ricondurre ad alcuna cronologia, foss'anche relativa, in grado di definire qualche linea di sviluppo dalla fase degli "appunti" e degli "abbozzi".

Giustamente il Baldassarri sottolinea, del resto, che l'articolazione "omerica" in ventiquattro "canti" è il risultato di un lavoro pascoliano né lineare né semplice, volto all'"accrescimento" anche quantitativo del nuovo poema, come dimostrano i tre schemi (9, II ff. 29, 27, 28) conservati nell'ultimo e più cospicuo sottoinsieme della serie:

[9, II f. 29]

Il timone | Iro | Femio | Navigazione | I Lestrygoni Porte Lontane | I Ciclopi | Circe | I Lotofagi | Le Sirene | Calipso

[9, II f. 27]

L'ultimo viaggio.

3 Odisseo accanto alla moglie.

3 Va al mare, quando è la primavera | marina.

3 Vi trova i suoi vecchi compagni, che | guardano guardano...⁴¹⁵ Lunghe barbe... | In disparte è Iro che lava i suoi | cenci.

3 Presso lui Femio che sta a | sentire gl'inni del mare.

3 Andiamo? Tutti abbiamo | qualche cosa d'insoddisfatto.

3 Navigazione – Stelle....

3 Lestrygoni.... I più dei compagni | muoiono – La vendetta? Nulla, al contrario!

3 Il Ciclope. Il piacer della vendetta. Fu | un'illusione. Iro si ferma a godere | la realtà.

3 Circe. L'amore. Nulla. Vento. Femio | si ferma a godere l'illusione, sola | buona.

3 Egli⁴¹⁶ vuole il vero, la conoscenza, andiamo | alle Sirene che sanno tutto... Sapere i | pericoli etc...

3 Le Sirene non sono che scogli, nei | quali s'infrange... Il suo corpo ondeggia | 3⁴¹⁷ per il mare, fin che arriva a Calipso, la | nascosta o la nasconditrice?

Come osserva il Baldassarri, «se ne ricava una partizione in dodici sezioni, di lunghezza equivalente per quel che riguarda la resa a stampa, come segnala la ripetizione del numero 3 al margine, e come conferma un conclusivo conteggio numerico, che chiama in causa, con precisione come si è visto non inconsueta, anche l'aspettata collocazione nel volume del nuovo poema». Nel f. 28, su due colonne di scrittura, l'accrescimento in corso del

⁴¹⁵ Ci atteniamo, qui, e in tutte le trascrizioni che seguono, ai criteri adottati dal Baldassarri nei suoi contributi (dal primo, G. Baldassarri, *Per l'officina dei «Conviviali»: «Anticlo»*, in *Miscellanea di studi in onore di Claudio Varese*, a cura di G. Cerboni Baiardi, Manziana, Vecchiarelli Editore, 2001, pp. 145-156, ai successivi, in particolare, cfr., G. Baldassarri, *Per l'officina dei «Conviviali»: «I vecchi di Ceo»*, in «Studi Novecenteschi», XXIX, n. 63-64, giugno-dicembre 2002, p. 85 n. 36), riportando i puntini di sospensione quando compaiono nell'autografo, e segnalando, invece, con i tre asterischi (***) i pochi luoghi non letti.

⁴¹⁶ Cioè Ulisse.

⁴¹⁷ Con identificazione di una distinta sezione (*Calypso*).

numero delle sezioni, e dunque della massa e dell'architettura dell'*Ultimo viaggio*, trova una conferma quasi visiva: il Pascoli stende dapprima, nella colonna principale di scrittura, una sorta di promemoria per le sezioni da VI a XIV; aggiunge poi, in una colonnina a sinistra della precedente, un indice neanche concluso delle sezioni da I a VII, provvedendo poi a correggere i numeri romani della precedente colonna di scrittura, e aggiungendo infine un provvisorio indice delle sezioni da XVI a XX:

I La pala | II L'ala | III Gru | IV Gru. | V. Il remo | VI Il fuso | VII La zat || VII La zattera | VIII Timone | IX - Primavera marina | X Aedo e i nicchi | XI La nave e i compagni | XII - Varo | XIII Iro XIV Navigazione | XV Circe | XVI " | XVIII " | XVIII Ciclopi | XIX " | XX "

Di un lavoro *in progress* sulla successione dei "canti" ricorrono numerose altre testimonianze negli autografi, come ad esempio nel f. 8 di 9, II. Qui, fra l'abbozzo in prosa di XIII, destinato ancora a questa altezza a Iro, e l'avvio della verseggiatura di XV (Circe: «Ed all'isola Eea giunsero. Circe | quivi abitava [...]»), che occupano rispettivamente il primo quarto e la seconda metà della pagina, troviamo un rapido appunto che riferisce a Circe le sezioni XIV, XV e XVI, mentre più in alto a destra, di sbieco rispetto alla colonna principale di scrittura, è leggibile probabilmente «*Raps*⁴¹⁸ XI - | XII | XIII», e dunque senza esplicazioni aggiuntive; seguono brevissimi appunti sulle sezioni da XIV a XVI, mentre il successivo ordinale XVII non reca alcuna specificazione:

XIV | E il sole sorse sopra il bronzeo cielo | nav.⁴¹⁹ discorso sull'erba moly | e sull'amore e gloria⁴²⁰
 XV. | da Circe..... |⁴²¹
 XVI | inseguiva la voce,⁴²² | e non tornò più -
 XVII.

Nella ricognizione del Baldassarri i ff. 35-37⁴²³ di 9, II presentano, ma su scala assai più ampia, trattandosi qui di una prima ripartizione della materia del poema nelle diverse "rapsodie", segni altrettanto inequivoci di un "accrescimento" in corso. Dopo un appunto su

⁴¹⁸ *Rapsodie*.

⁴¹⁹ Navigazione.

⁴²⁰ L'erba moly (*Od.* X 304-306) ricorre più volte, con forte valore simbolico, negli autografi dell'*Ultimo viaggio*: nera la radice, bianco il fiore, assurge a icona della vecchiaia, dal capo bianco e dal cuore "nero". Al contrario, in PC (XII 28-29) Ulisse dirà di sé: «[...] come il nostro mare io sono, | ch'è bianco all'orlo, ma cilestro in fondo»; e, per l'erba moly, ma con diretto richiamo all'*Odisea*, cfr. ivi, XVI 21-24: «Ma il luogo egli conobbe, ove gli occorse | il dio che salva, e riconobbe il poggio | donde strappò la buona erba, che nera | ha la radice, e come latte il fiore».

⁴²¹ Così l'autografo.

⁴²² Segue, in aggiunta, al margine destro, su tre righe, di cui la prima a completamento di questa stessa linea di scrittura: [la voce,] *che era vento, e pareano | grida par...* [pareano] *ora canti | soavi - .. l'amore.* - Identificazione di Circe con il vento circeo (in parallelo con l'evidenziazione delle radici puramente naturalistiche del mito identificate anche nella redazione a stampa: il ciclope, le sirene), che lascia tracce diffuse nella successione degli autografi, mentre è sottoposta a molteplici "velature" nelle sezioni competenti della stesura definitiva: cfr. ad es. PC XVII 19-21, 42-48, 51-52.

⁴²³ Per il f. 36, assente, cfr. *supra*.

Orione e le Pleiadi, che sfocia poi in una sorta di sintesi in prosa dei luoghi esiodei competenti – di cui si avvarranno, con altra precisione, i canti gemelli III-IV della redazione a stampa, *Le gru nocchiere* e *Le gru guerriere* –, il Pascoli inizia infatti già al f. 35 un abbozzo del contenuto dei canti del poema, associando avvii di verseggiatura⁴²⁴ ad appunti in prosa più o meno dettagliati, e stendendo così quanto di competenza delle sezioni I e II (I: «E per nove anni al focolar sedeva [...]»; II: «E il timone pendeva al focolare [...]»), ma poi quasi al centro dello spazio bianco, fra l’attacco del poema e gli antecedenti *excerpta* esiodei, appunta: «I Il timone | - | II L’ala | - | III Il navigatore. | - | IV Il contadino. | -». Secondo il Baldassarri, «siamo alle soglie di quella “giunta” dei quattro canti iniziali che porterà, nelle redazioni autografe, e poi nel volume a stampa, alla partizione “omerica” in ventiquattro sezioni, dopo le antecedenti in dodici e in venti (quest’ultima con tutta certezza provvisoria) di cui si è detto più sopra»: è importante cercare, dunque, di mettere in evidenza il successivo intervento di riordino di quanto già attribuito alle sezioni di apertura. Dapprima viene apposto in grande un *III* («E per nove anni al focolar sedeva [...]»), cui segue un *IV* («E il timone pendeva al focolare») e un *V* («E prese il timone»): con un’ipotesi quindi di attribuzione dell’antecedente *incipit* del poema alla sezione III del nuovo ordine («Il navigatore»: e in effetti colà le rr. 6-9 recitano: «E ogni anno passavano le gru, | dicendogli dormi chè noi | vegliamo, riposa noi navighiamo, | scaldati, noi guerreggiamo»): con sufficiente anticipazione almeno dei futuri titoli *Le gru nocchiere* e *Le gru guerriere*); successivamente il Pascoli si decide a considerare “aggiunte” tutte le prime quattro sezioni di cui ha stilato il sommario indice che si è visto, spostando dunque in avanti (*V*, non *III*) l’avvio già steso della verseggiatura, per il momento senza titolo (PC V 1-2, *Il remo confitto*: «E per nove anni al focolar sedeva, | di sua casa, l’Eroe navigatore [...]»), e in più attribuendo quasi per intero il resto di quell’avvio («dicendogli dormi chè noi | veglieremo [...]», sino a «Ma era il fuso che stridea, dell’aurea | conocchia, della veneranda moglie») al canto VI, esso stesso ancora senza titolo, come segnala il numerale apposto ai margini sinistro e destro della colonna di scrittura. Si veda del resto, nella redazione a stampa, l’avvio e la conclusione di VI, 1-7 e 41-42, *Il fuso al fuoco* («E per nove anni ogni anno udì la voce, | di su le nubi, delle gru raminghe [...] | mentre noi guerreggiamo, ara, o villano; dormi, o nocchiere, noi veleggeremo»; «E la moglie appoggiata all’alto muro | faceva assiduo sibilare il fuso»).

⁴²⁴ A cominciare dall’*incipit* del poema: «E per nove anni al focolar sedeva | dell’alta casa – ch’ora la molle | vecchiezza e la morte dolce - | e i popoli felici erano intorno [...]».

Al margine destro – nel primo caso a titolo di sviluppo autonomo di quanto già registrato nella colonna principale di scrittura: «e nelle faville vedeva l’orse e le | pleiadi» (cfr. poi PC VI 20 ss.) – il Pascoli procedeva quindi a una sommaria ricognizione di quanto di competenza delle sezioni VII («E brillava Sirio | al taglialegna | e le tre stelle di Boote [...]»), senza conseguenze per il canto competente della redazione definitiva) e VIII («Ma raro era il convito...»), con la chiamata in causa della «fioril vivanda, | il dolce loto», e dell’oblio nella casa di Odisseo dell’«arguto aedo» e del «lacerato pitocco»: anticipazione piuttosto precisa non del canto VIII, ma di V 23-24 di PC). Ne conseguiva in ogni caso lo scorrimento in avanti delle sezioni già numerate IV («E il timone pendeva al focolare»: VII, in aggiunta, al margine sinistro) e V («E prese il timone»: IX, in aggiunta, al margine destro). Al f. 37 processi del tutto analoghi sono riscontrabili per le sezioni da X a XII (già VI, VII, VIII), le uniche che, in continuazione del lavoro primitivo compiuto nel f. 36, presentino una definizione più dettagliata delle competenze loro assegnate (X [VI]: «L’eroe e l’aedo seguirono il lito rotondo, | e vennero alla nera nave [...]»⁴²⁵; XI [VII]: «E misero la nave nel mare»⁴²⁶; XII [VIII]: «Ed erano già lungi dalla terra, e Itaca non | si vedeva più, quando nel fondo della stiva [...]»⁴²⁷). Non sfuggirà che, rispetto a questa sommaria “sceneggiatura”, le redazioni successive, sino alla stampa, sposteranno costantemente in avanti lungo la seriazione dei canti dettagli non solo puntiformi già qui nettamente individuati, certo a causa di un autonomo accrescimento della materia assegnata ai canti della prima metà del poema, ma anche a titolo di “rinforzo” dei canti specie da XI in poi. Si osservi del resto che da XIII a XXIV non solo non c’è più traccia di intervento sui numeri d’ordine delle sezioni, ma le annotazioni pascoliane diventano assai scarse, conferma di un lavoro appena iniziato e sommario, rispetto a quello compiuto nella prima fase di scrittura dei ff. 36-37:

XIII. | Navigazione. Il sole tramontò. | la gloria | XIV | L’isola delle capre. | XV | L’erba moly – Non son che monti! dov’è il gigante? | XVII. | L’amore. Indi.⁴²⁸ | XVIII il ***⁴²⁹ di Circe. - | XIX | Non c’è più nulla... | XX | Femio rimane – battevano coi remi. | XXI | Il sapere. Le sirene! Indi | XXII | Le forze lasse che vengono meno. | XXIII | La nave si infrange negli scogli. | XXIV | La nasconditrice

Il Baldassarri giustamente osserva che «si tratta con ogni evidenza di una seriazione dei canti *dell’Ultimo viaggio* non solo appena sbazzata, ma fortemente divergente rispetto

⁴²⁵ Corrisponderà all’avvio, nella redazione a stampa. di XI 1-2, *La nave in secco*: «E il vecchio Aedo e il vecchio Eroe movendo | seguian la spiaggia del sonante mare [...]»); mentre la conclusione («E l’eroe fu lor sopra e disse: | [...] Ecco il timone») avrà riscontro anche più oltre (PC XII *Il timone*).

⁴²⁶ Cfr. PC XIII 9, *La partenza*: «E tutti al mare trassero la nave».

⁴²⁷ Cfr. PC XIV 3 ss., *Il pitocco*.

⁴²⁸ Formula di transizione, tutt’altro che assente nella redazione a stampa: PC XVIII 1, XXI 1.

⁴²⁹ In correzione nel corpo stesso della parola.

all'assetto che progressivamente prenderà il testo», e di cui è intanto traccia, ma per i soli canti da XVI a XXIII, nel f. 38 di 9, II. Qui, alle sezioni XVI-XVII, ancora senza titolo, vengono attribuite in termini piuttosto dettagliati le competenze che saranno loro proprie nelle successive vicende redazionali del poema: la natura illusoria della ricerca della casa di Circe, e la morte dell'aedo. Altrettanto dettagliato è il sommario di XVIII (l'isola delle capre), mentre più scarni risultano gli appunti per le sezioni seguenti (XIX-XX: «Il Ciclope non c'è, ma ci sono | i formaggi etc XX E un popolo | ospitale da sfruttare...»; XXI: «E quindi più dolente in cuore... | [...] | né l'amore né la gloria... sapere.. (in modo sensibile) | avanti, contro tutti i pericoli... alle Sirene»; XXII: le rupi giranti, l'antro dei venti, i mangiatori di loto, Scilla e Cariddi; XXIII: «E infine giunse all'isola delle due sirene | che sanno tante cose... [...] | [...] le Sirene erano | due scogli»). Di XXIV pare restare solo un appunto in fondo a sinistra del foglio: «l'avvolse | nei suoi neri capelli», ma nell'insieme possiamo giudicare ormai sostanzialmente definito l'assetto delle ultime otto sezioni. La natura non solo progressiva ma anche disomogenea della graduale precisazione, da parte del Pascoli, della successione e delle competenze dei canti rende quanto mai difficile un ancoraggio non puramente illusorio a una cronologia almeno relativa, in assenza di interventi correttori che permettano di determinare opportuni termini *post* e *ante quem*. È quello che avviene ancora in 9, II per il f. 39⁴³⁰. Qui, accanto a uno schema molto essenziale, che occupa una colonna di scrittura a sinistra nella metà superiore del foglio, pertinente alla *Cetra d'Achille* (la quale, si ricorderà, apparve a stampa in rivista nel dicembre del 1903)⁴³¹, il Pascoli, che nella seconda metà del foglio si cimenta in un *excerptum* esiodico sovrapponibile, per l'*Ultimo viaggio*, a IV 27 ss. («Questo era il canto che mangiava il cuore | al senza bovi [...]»), procede a una ricognizione di temi pertinenti all'*Ultimo viaggio*, occupando allo scopo anche due linee di scrittura sovrastanti il titolo, collocato in bella evidenza al centro della colonna di scrittura di destra, sempre nella metà superiore del foglio («La vita mi fallì. Voglio ritentarla. | Ho lasciato addietro la vendetta»):

L'ultimo viaggio | la vendetta – Era un monte che buttava | sassi. | la forza e la gloria – Polifemo. | Voglio vedere il gigante cieco – Vide un | monte selvoso, pieno di capre e pecore. | tra Scilla e Cariddi - | l'amore. Circe. Era vento etc. | il sapere. Erano sassi... | e la nave si rompe, ed egli andò disperso, | e il suo corpo mortale, approdò all'isola | nera Ogigia di Calipso - | E Calipso la dea della notte abbracciò | il suo corpo che non sente nulla. | dell'Oceano le correnti, e Leucade rupe | e le porte del sole e il popolo dei sogni

⁴³⁰ Il f. 40 contiene altri *excerpta* esiodici.

⁴³¹ Per cui si veda la sezione dedicata (*supra*).

Secondo il Baldassarri, «l'ipotesi che sia per la *Cetra* che per l'*Ultimo viaggio* si sia in presenza nel f. 39 di una primissima fase ideativa, e che dunque per il poema di Ulisse gli appunti relativi pertengano a una fase anteriore alla progressiva messa a punto delle competenze dei singoli "canti" di cui si è discusso sin qui, è certo suggestiva, ma con tutta probabilità illusoria». In effetti, stavolta, non solo si chiama in causa la sola seconda parte dell'*Ultimo viaggio* – la "navigazione", rispetto alle "cose di Itaca", secondo quel consapevole quanto obbligatorio rovesciamento del modello dell'*Odissea* che sarà poi proprio della redazione a stampa –, ma, quel che più conta, con l'occhio ai sensi ultimi del testo, più che all'intenzione di un ordinato progetto di sviluppo del racconto. Una conferma può venire dalla possibilità di un aggancio delle fasi ultime della confezione dell'*Ultimo viaggio* a una "cronologia reale" consistentemente più arretrata offerta dal f. 20 di 9, II. Qui, oltre a lavorare a quella che sarà poi la sezione XXII, *In cammino*, procedendo ad appunti di lettura dell'*Odissea* relativi a Scilla e Cariddi, e ripetutamente tracciando in accumulazione una sorta di lista degli "incontri" che, nel segno della destituzione di senso, scandiranno l'ultima fase del viaggio verso le sirene e la morte⁴³², il Pascoli si cimenta in uno dei consueti scadenziari ricorrenti negli autografi dell'Archivio di Castelvecchio:

Domani Martedì | Raps. 23 e 24 | abb.⁴³³ | . | Mandare di buon mattino | *Lo sgricciolo*..

L'ultimo riferimento, di estremo interesse, non può che essere a *L'uccellino del freddo*, a stampa nei *Canti di Castelvecchio* già nel marzo del 1903; il che identifica un *terminus ante quem* piuttosto precoce almeno per una dettagliata messa in forma delle ventiquattro "rapsodie" dell'*Ultimo viaggio*. Si badi del resto che poco più oltre, nella stessa zona del foglio, il Pascoli appunta l'indicazione *Poemi esiodei* che, a quest'altezza, ha un'alta probabilità di riguardare *Il poeta degli Iloti*, a stampa ne «Il Marzocco» del 31 luglio 1904: quasi riciclo e ampliamento (se le ipotesi di un aggancio alla "cronologia reale" qui avanzate sono credibili) degli appunti di lettura delle *Opere e i giorni* stesi in vista dell'*Ultimo viaggio*, e non viceversa.

⁴³² Gli appunti relativi iniziano in alto a sinistra del f. 20 («Il loto. | La nave passò. | L'isola delle vacche | solari - | Ma egli passò. | - | L'»), e proseguono poi, in due distinte sezioni, nella colonna di scrittura di destra dell'ultimo quarto in basso del foglio, nel primo caso associati a ipotesi di "estensione" quanto a numero dei versi dei relativi microepisodi: «2 [con probabile riferimento a una sorta di "introduzione" del canto] | Loto – 8 | Vacche 8 | Plancte [le «rupi erranti» di PC XXII 40: *Od.* XII 61] – 5 | Venti. | Scilla 8. | Lestrigoni | Cariddi 8 | - 6»; «1 Loto – all'isola dei loti | 3 Vacche. all'isola dei sassi | 4 Lestrigoni.. all'isola dei venti | 5 Plancte: all'isola dei morti | 2 venti. all'isola del sole | .. morti. - - | 6 Scilla e Cariddi | Scilla e Cariddi | - | Il prato di fiori. [cassato: cfr. PC XXIII 1: «Ed il prato fiorito era nel mare»] Sirene | - | calma. [cfr. PC XXII 53-55]».

⁴³³ Abbozzare; con l'idea evidentemente di terminare in giornata il lavoro almeno preparatorio pertinente alla sezione XXII.

Come si è accennato più sopra, anche la busta 9, I conserva testimonianze consistenti circa il progressivo assestamento da parte del Pascoli dell'articolazione in canti dell'*Ultimo viaggio*: lavoro dunque che prosegue e si precisa in corso d'opera, a margine della messa in forma e magari di un avvio della verseggiatura di singole sezioni. È quanto avviene nel f. 3, altamente composito, dal momento che è occupato nel suo terzo superiore da un avvio dell'*Ultimo viaggio*, all'insegna, per il momento, di una prima sezione intitolata *Il focolare*, mentre al centro ricorrono prove metriche del tormentato inno ad Argeo, destinato poi a confluire nei *Vecchi di Ceo*⁴³⁴, e nell'ultimo quarto in basso un abbozzo in prosa dell'adempimento da parte di Ulisse della profezia di Tiresia («Egli cercava le genti che non sanno il mare [...]»). Al margine destro, quasi per l'intera lunghezza del foglio, il Pascoli procede poi ad appuntare i titoli delle sezioni da I a XXII dell'*Ultimo viaggio*; della provvisorietà dell'operazione è conferma il ricorrere, nel terzo centrale del foglio, e fra la colonna principale di scrittura e la colonnina esterna dei titoli, e quindi in aggiunta, di una seconda lista, e di più diffuse note pertinenti esse stesse alle prime sezioni del poema, evidentemente le più ardue da mettere a fuoco, come dimostra il fatto stesso che nella stessa pagina ben tre titoli ricorrono per la stessa sezione iniziale (*Il focolare*; *Il remo*; *Le gru*), nessuna delle quali, tuttavia, coincidente con la scelta definitiva:

I | Il remo | II | Le gru | III | Il focolare | IV | Il timone | V | Primavera | VI | I vecchioni e | la nave. | VII | L'aedo | VIII | In mare | IX | Iro | X | La moly⁴³⁵ | XI | Circe | XII | amore | XIII | Femio | XIV | Ciclopi | XV | Ciclopi | XVI | Iro | XVII | Navigazione | XVIII | Scilla e Cariddi | XIX | Lotofagi | XX | “ | Sirene | XXI | Sirene | XXII | Sirene | XXIII | “

I | Le gru | II | Il focolare | III | Il timone | colloquio in cui si dice | delle stelle par.⁴³⁶ alle | faville, ai campi mar.⁴³⁷ | ai | noi con le braccia, come | uccelli, e voi | pigri, come | quadrupedi...⁴³⁸

“Squilibrio” ancora fra la prima e la seconda parte dell'*Ultimo viaggio*, nelle due collocazioni “per terra”, ad Itaca, e “per mare”, durante la navigazione, una volta definita l'ambizione pascoliana alla misura omerica dei ventiquattro canti: con la conseguenza, indesiderata, di un tasso piuttosto alto di ripetitività nelle sezioni pertinenti alla navigazione, cui si porrà rimedio con un incremento anche numerico di quelle pertinenti a Itaca. Nel f. 8 di 9, I, in calce alla verseggiatura della seconda sezione, e quasi inglobato all'interno di una serie di *excerpta* omerici (fra cui *Od.* V 51-67), ricorre per la prima volta, più preciso di quello registrato nel f. 28 di 9, II, un indice ormai assestato delle prime sei sezioni dell'*Ultimo*

⁴³⁴ Ancora in 9, I, f. 13, in calce a una stesura avanzata di VIII (*Le rondini*), si legge l'appunto *I vecchi di Ceo*.

⁴³⁵ Cfr. *supra*.

⁴³⁶ Paragonate: cfr. PC VI 13-24.

⁴³⁷ Marini; cfr. *ivi* 25-42.

⁴³⁸ Cfr. *ivi*, II 3-9.

viaggio: « I – La pala | II L’ala | III. Le gru nocchiere. | IV Le gru guerriere | V. Il remo confitto | VI Il fuso - ». Al f. 15, invece, in margine a una verseggiatura di IX (*Il pescatore*), il Pascoli, sempre con l’occhio al possibile sviluppo in pagine di stampa delle sezioni del testo, mette a punto una nuova (e anch’essa provvisoria) partizione delle sezioni XI-XIV: «73-74 | XI | La nave | XII 75-76 | I compagni | XIII 77-78 | Iro | XIV 79-80 | Navigazione». Se ne dedurrebbe, fra IX e XI, la presenza di una sezione che nella redazione a stampa è infatti *La conchiglia*, e su cui all’altezza del f. 8, in tanta variabilità di titoli e di collocazioni in sequenza, non siamo a sufficienza informati. Il f. 21, mentre registra intanto «X | L’aedo», offre poi un altro scadenziario pascoliano, che evidentemente mette assieme tipologie anche differenti di lavoro in margine alle singole sezioni, da una prima fase ideativa a un abbozzo in prosa alla verseggiatura: con un ritorno indietro dunque alla sezione VIII, e con la proposta di un titolo generico, per IX, che renderebbe possibile ipotizzare un’anteriorità dell’appunto rispetto al f. 15 (*Il pescatore*):

Ven. VIII Le rondini. | Sbozz. L’aedo IX. | Sabato L’aedo IX, L’aedo X | Dom. XI. XII | Lun. XIII XIV - | Martedì XV | Mercoledì XVI. VII | Giovedì – XVIII, XIX. | Venerdì XX, XXI

Secondo il Baldassarri, siamo in presenza, a quest’altezza, non già di incertezze pascoliane circa la conclusione del poema, quanto della definizione di un calendario (solo) otto giorni. Del lavoro “progressivo” del Pascoli è conferma, se ce ne fosse bisogno, il f. 22. Qui, in margine a un avvio di verseggiatura di XI (*La nave*), e un avvio subito interrotto di appunti per XII (qui senza titolo), il Pascoli precisa intanto «XIII | Varo | e prima navigazione | XIV | Iro» (che diverrà poi l’assetto definitivo del testo), ma intanto traccia una serie cospicua di appunti per un confronto fra Ulisse e l’aedo che non può che guardare indietro a X (in PC *La conchiglia*):

Aedo – Io non lo | volevo, perché era sogno, era | ebbrezza... io non le riconoscevo | più in te... Io sognava: non | capisci che il fuso di mia | moglie era il vento Zefiro, | e il tizzo era il vento | Borea? Il sole | Oh! te felice | Potevi fare | a meno di me, della mia cetra, | e anche della mia conchiglia... | Oh! tu dovevi rimaner | con me, non partire con me! | - | Io ho sognato, ma qualche cosa | mi son dimenticato del sogno, | ch’era il più bello. | E io devo ora risognare, immergermi | nel sogno – riflettere | Ma ecco quella è la realtà | Nella realtà, che cosa c’è di bello nella | vita? L’amore, quando è passato. | La vita allegra e piena - - | Il sapere, oh! sì il sapere.

E aggiungeva poi ai margini sinistro e destro della colonna principale di scrittura:

unico contento | Pitoccol | Ma si sente più | com’è più in piccolo. è più grande.⁴³⁹
L’artista | fenicio e egizio | che il viaggiatore | primitivo crede | far figure viventi | Vedi Meph.⁴⁴⁰ in | II. Σ 418 e | le statue in | Alcinoo⁴⁴¹

⁴³⁹ Cfr. PC X 50-51 e 54.

⁴⁴⁰ «La lettura pare sicura; penserei a un’abbreviazione (incongrua) di *Metaphisica*, ma, nel caso, il rinvio sarebbe errato, visto che del luogo omerico Aristotele parla invece in *Politica* I 2, 1253b 33-39» (Baldassarri).

⁴⁴¹ I due luoghi omerici fanno rispettivamente riferimento agli aiutanti artificiali di Efesto (*Il. XVIII* 417-421: ma cfr. anche ivi, 373-377) e alle statue viventi, d’oro e d’argento, della reggia di Alcinoo (*Od. VII* 91-102).

L'ultimo indice, anche questo parziale, è rinvenibile nell'ultimo terzo del f. 30, in calce a una versione avanzata de *Il timone* con cui a quell'altezza iniziava, come subito si dirà, *L'ultimo viaggio*; foglio dunque che, come il precedente f. 29, in maniera incongrua è stato associato invece alla documentazione pertinente alla sezione XII della redazione a stampa. Sia nel f. 30 che, in misura assai più ridotta, nel f. 29, al margine destro della colonna principale di scrittura il Pascoli stende inoltre una cospicua serie di appunti, a titolo di precisazione dei contenuti di un "discorso" di Ulisse al timone già chiamato in causa, come si è visto, nel f. 3, e ben presente nella verseggiatura appunto dei ff. 29-30 (f. 30: «Nero timone, tu non sei che un remo [...]»). Il "discorso" non avrà esiti diretti nella successiva storia redazionale dei ventiquattro canti dell'*Ultimo viaggio*, ma suggestioni sparse (l'illusione sensoriale di Ulisse accanto al fuoco, che gli fa credere di essere ancora sul mare) ricorreranno ancora nella redazione a stampa di VI-VII (*Il fuso al fuoco* e *La zattera*). L'indice intanto del f. 30 pare direttamente ricollegarsi a quello già descritto del f. 8, e, pur continuando a chiamare in causa la paginazione prevista del volume a stampa, ancora sostanzialmente diverge da quello che sarà l'indice definitivo:

65-66 | La zattera | 67-68 | VIII il timone | 69-70 | IX L'aedo. | X 71-72 | L'aedo | XI. 73-74 | La nave e i compagni | 75-76 | XII. Navigazione | XIII. Iro. | XIV | V | VI: | Circe | XVII | XVIII | XIX | Ciclope

Col che, secondo il Baldassarri, «siamo giunti al dato essenziale, l'assenza cioè, nel pur cospicuo *dossier* autografo pertinente all'*Ultimo viaggio* dell'Archivio di Castelvechio, di una copia in pulito completa, indice compreso, dell'intero conviviale: mentre invece, sezione per sezione (e nonostante le modalità talora incongrue di ordinamento della documentazione superstite), è possibile, con minore o maggiore precisione, seguire il percorso che conduce a una stesura identica o assai vicina a quella che andrà poi a stampa in volume». È in effetti ipotizzabile, anche se in assenza di prove documentarie non può trattarsi che di una congettura, che l'estensione stessa del poema suggerisse la messa in pulito (a differenza di quello che è riscontrabile per altri conviviali di estensione minore) della sola copia da inviare in tipografia: lasciando all'officina pascoliana, e di conseguenza all'Archivio, solo "frammenti" dell'ultima stesura, da inseguire pazientemente entro il lavoro intenso, e talora caotico, compiuto dal Pascoli in vista della messa in forma definitiva della sua prova conviviale più ambiziosa.

Su un ultimo aspetto converrà a questo punto richiamare l'attenzione. Come si è sparsamente visto più sopra, la struttura raffinata e complessa delle prime quattro sezioni del

testo a stampa, di cui le prime due intese a dar conto dell'adempimento della profezia di Tiresia (un "ultimo viaggio" omerico cui segue, in Pascoli, la ripresa della navigazione e il finale naufragio, in una vera e propria disposizione parentetica, negli equilibri del poema, come mostra la ripresa in II 48 di I 1⁴⁴²), e le altre due occupate, sulla scorta di Esiodo, dal tema del richiamo delle gru, appartiene a una fase piuttosto avanzata dell'ideazione dell'*Ultimo viaggio*, ed è in stretta correlazione con quell'istanza di "accrescimento" anche quantitativo del poema che condurrà ai ventiquattro canti della redazione definitiva. È per queste ragioni che la fase stessa di avvio del poema dovette riuscire fra le più impervie, come conclusivamente documenta il Baldassarri, chiamando in causa due distinti *incipit*, radicalmente differenti fra loro e rispetto alle stesure successive dell'*Ultimo viaggio*. La prima, e verosimilmente la più antica delle due, come dimostra l'assenza stessa del numero d'ordine della sezione, è quella conservata nei ff. 29-30 di 9, I (*Il timone*)⁴⁴³. Qui il Pascoli, sommariamente rievocando il viaggio per terra di Ulisse alla ricerca di popoli che ignorano il mare, e i successivi anni di sosta a Itaca, si cimenta in una sorta di «orazion picciola» cui immediatamente segue il varo della nave. La seconda, documentata nella sua fase più avanzata nel f. 3 di 9, I (*Il focolare*), lascia prevedere, sul modello di altri poemi "omerici" fra i conviviali, a cominciare dal *Sonno di Odisseo*, sezioni assai scorciate: qui intanto, al "discorso" di Ulisse, si sostituisce una pur rapida *narratio* dell'adempimento della profezia di Tiresia e del ritorno a Itaca dell'eroe: dove al f. 3 (ma non al f. 2) già ricorre un'anticipazione precisa di PC I 1-2 e 47. È in questa prospettiva che secondo il Baldassarri «il pervicace inseguimento da parte del Pascoli di una "misura grande" [...] fa alla fine tutt'uno con la specificità del poema entro la struttura complessiva del volume dei *Conviviali*».

Come si accennava, nella critica pascoliana *L'ultimo viaggio*, forse proprio in virtù della "misura grande" in cui per una volta si cimenta il Pascoli (1212 versi), si è non di rado offerto come luogo privilegiato per evidenziare il concretizzarsi della ricca riflessione pascoliana intorno alla poesia antica, declinata in una varietà di piani che, dalle regole di prosodia, giunge al rapporto con il passato, fino alle più profonde e sofferte riflessioni sul senso ultimo della poesia.

⁴⁴² PC I 1-2 («Ed il timone al focolar sospese | in Itaca l'Eroe navigatore»), II 48 («Dove il timone al focolar sospese»).

⁴⁴³ Ma, per una stesura antecedente, si veda anche il f. 27.

Occorrerà però partire dal “significato” complessivo del poema. L’ennesimo viaggio, questa volta l’*ultimo*, di Ulisse, se, in un certo senso, non nega al fondo una certa qual ricerca di «virtute e canoscenza», tuttavia, più che «di retro al sol», nel «mondo senza gente», si compie nello stesso mare e, nelle intenzioni del navigatore, lungo una stessa rotta già nota: in una direzione, dunque, ch’è quella del “ripercorrimiento”, del calcare di nuovo orme già peste, a tessere un racconto che diviene così, nel contempo, palinsesto, rovesciamento, rilettura e riscrittura, entro coordinate apparentemente simili solo nell’onomastica e nella topografia, di quella ch’era stata l’*Odissea* omerica. Poema narrativo, dunque, che è senz’altro una moderna *Odissea*, ma che proprio in questa sua modernità, nel suo rivivificare il viaggio odissiacco, sceglie di sancire la sconfitta ultima di un eroe che non è più tale, riducendo *ad nihilum* i luoghi e i personaggi attraverso cui si era snodato il *nóstos* e su cui si era fondato il poema omerico, e secondo un’ottica che da dimensioni eroiche si stringe ineluttabilmente su dimensioni umane. Sono molteplici i possibili piani di lettura del poema: dalla sanzione della leopardiana caduta delle «favole antiche» in una fatale irrecuperabilità del mito («il mito è caduto e con esso ogni possibilità di dar senso e valore alle cose», per cui «l’ultimo viaggio di Odisseo approda al Nulla attraverso la caduta del “senso”», come nota Leonelli⁴⁴⁴) all’aspetto di metapoesia, «di poesia che prende a oggetto i modi del far poesia e la condizione del poeta», il cui «risultato più alto» è per Nava rappresentato proprio dall’*Ultimo viaggio*, «impostato non solo come un viaggio retrospettivo, e quindi filosofico, di ricerca delle proprie origini, secondo la tipologia di E. Leed⁴⁴⁵, anziché di scoperta di nuovi mondi, ma anche come il viaggio compiuto da un eroe, che è contemporaneamente il protagonista di un’opera letteraria, e che torna sui luoghi della propria vita passata, che sono al tempo stesso gli episodi di un poema»⁴⁴⁶. L’*Odissea*, naturalmente, cui allude il Nava: cui però corrisponde non soltanto un personaggio, Ulisse, ma un vero e proprio nuovo “poema”, inteso per una volta, negli equilibri complessi dei *Conviviali*, nell’accezione “ristretta” di “poema narrativo”.

Già la scelta del metro (l’endecasillabo sciolto, non esclusivo come si sa all’interno dei *Conviviali*) impone alcune considerazioni sulla modalità di rapportarsi all’antico del Pascoli e sulla sua ri-creazione di un’epica: la Piras-Rüegg, nel primo saggio monografico dedicato a questo poema, osserva, infatti, che l’endecasillabo sciolto «nella tradizione letteraria italiana è

⁴⁴⁴ G. Pascoli, *Poemi conviviali*, a cura di G. Leonelli, cit., p. 125.

⁴⁴⁵ E. Leed, *La mente del viaggiatore*, Bologna, Il Mulino, 1992.

⁴⁴⁶ G. Pascoli, *Poemi Conviviali*, a cura di G. Nava, cit., p. XXV.

il classico verso epico e sostituisce l'esametro greco»⁴⁴⁷, ma, per uno studioso del calibro di Pascoli, va da sé, è una considerazione forse un po' troppo elementare. Perché, verrebbe da chiedersi – e, beninteso, non siamo i primi a domandarcelo, ché prima e meglio di noi l'ha già fatto Arnaldo Soldani⁴⁴⁸ –, non ha preferito stendere la sua rivisitazione dell'*Odissea*, appunto, in esametri? Sappiamo bene con che profondità e impegno il romagnolo studiò e si applicò sull'utilizzazione del metro greco epico per eccellenza: il Valgimigli, tra i primi, ha evidenziato nel *Volgarizzamento dal principio della «Batracomiomachia»*, che il poeta studente a Bologna compì per il Carducci, «l'atto di nascita di quelli che furono poi, del Pascoli, specie nel decennio dal 1890 al 1900, i molti tentativi di metrica classica», concretizzatisi poi in quell'anno 1900 cui risalgono sia le traduzioni esametriche dall'*Iliade* e dalla *Odissea*, che verranno pubblicate in *Sul limitare*, sia il suo scritto in forma di lettera a Giuseppe Chiarini, *Della metrica neoclassica*, «già meditato evidentemente fin dal 1878» dice il Valgimigli, «e pubblicato postumo nel volume primo delle *Prose*, Mondadori, 1946»⁴⁴⁹. In questa prima prova studentesca – siamo tra l'80 e l'81 – si riscontra l'abbozzo, tutt'altro che incerto – basti ricordare la presa ch'ebbe sul maestro e sulla sua metrica barbara – di quella che verrà poi definendosi come una teoria e precettistica sempre più rigorosa: «Negli esametri della mia traduzione», scrive il Pascoli, «si conservano le *théseis* al loro posto. Che con ciò siano piuttosto un poco somiglianti che uguali a quegli antichi, è chiaro: noi non s'ha quantità, tale almeno da poterla misurare. Hanno peraltro la monotonia epica; essendo tutti uguali di sillabe e d'accenti, ma anche un certo balzellare di tre in tre sillabe fastidioso anzi che no»⁴⁵⁰. Ricercando, quindi, una resa il più aderente possibile al testo greco, il poeta osserva poi – come si legge nella *Nota per gl'insegnanti*, terzo avantesto dell'antologia *Sul limitare*, dopo l'*Introduzione* e la *Nota per gli alunni* – che «la lingua

⁴⁴⁷ Rimandando, p. es., a Th. Elwert, *Italienische Metrik*, München, 1968, ora *Versificazione italiana dalle origini ai giorni nostri*, Firenze, 1973, pp. 98-100, nonché, per l'esigenza della metrica adeguata al genere cfr. *Hor. Ars*, vv. 128 e segg. (E. Piras-Rüegg, ed. cit., p. 21).

⁴⁴⁸ A. Soldani, *La tecnica dello sciolto nei «Conviviali»*, in *I «Poemi conviviali» di Giovanni Pascoli*, Atti del Convegno di Studi di San Mauro Pascoli e Barga (26-29 settembre 1996), cit., pp. 295-327.

⁴⁴⁹ M. Valgimigli, *Uomini e scrittori del mio tempo*, Firenze, Sansoni, 1943, p. 213.

⁴⁵⁰ Ma, parimenti, di estrema rilevanza per mettere a fuoco la consapevolezza del poeta studioso in margine alla prassi della traduzione, è la conclusione cui perviene in questo scritto giovanile: «Ho imparato e concluso una cosa sola, ma importante: che stante l'impossibilità di fare versi uguali ai quantitativi con una lingua che non ha quantità metrica; e la necessità di farli invece secondo una certa somiglianza agli antichi e ai moderni insieme; considerando che la somiglianza agli antichi è in ragione inversa della somiglianza ai moderni; è meno male farli un poco più dissimili da quelli e un poco più simili a questi, di quello che fabbricare faticosamente, come ho fatto io, dei versi non classici, e, ahimé, nemmeno nostrani». Citiamo da G. Pascoli, *Poesie e prose scelte*, a cura di C. Garboli, cit., I, pp. 364-365, per quanto vada segnalato che il testo autografo del romagnolo può leggersi riprodotto in facsimile nella sezione *Favole* del volume *Traduzioni e riduzioni di Giovanni Pascoli* raccolte e riordinate da Maria, cit.

italiana non ha brevi e lunghe; è vero; ma ha peraltro sillabe atone e toniche, cioè *non allungabili e allungabili*. Della sillaba accentata, con una conveniente recitazione, potete sempre fare il doppio d'un'atona»⁴⁵¹. La riflessione pascoliana, infine, si distende in tutta la sua articolata compiutezza nella succitata lettera al Chiarini⁴⁵², studioso della metrica barbara del Carducci, dove due passaggi risultano estremamente significativi per la nostra analisi: da una parte, infatti, il poeta si domanda se «possiamo noi avere una metrica quale è dei classici greci e latini? Cioè, quantitativa», e la risposta è affermativa: «la possiamo avere»⁴⁵³, perché, dice, «la sillaba accentata noi la possiamo allungare quanto vogliamo»⁴⁵⁴, ma, soprattutto, in conclusione del suo scritto, annota: «l'endecasillabo è un bel verso, è il bellissimo dei versi, se si vuole, e io l'amo d'amore unico. Bene, ma a tradurre Omero e Virgilio, non serve. Non serve, perché quasi mai e non senza storpiare o mutilare la frase e l'immagine e l'idea, l'endecasillabo del traduttore può contenere l'esametro dell'autore, e quindi diverse sono, nel traduttore e nell'autore, le clausole, cioè tutto»⁴⁵⁵. Se non vogliamo accontentarci di intendere quest'ultima affermazione come una forma di snobismo del poeta, è proprio qui che si nasconde il senso della scelta metrica dei *Conviviali* e la risposta alla nostra domanda di poco fa. Nella distanza che separa l'esametro pascoliano dal suo endecasillabo sciolto sta la distanza tra il recupero filologico dell'autore antico realizzabile con la traduzione e la ricreazione di un mondo ch'è solo approssimazione all'antico, una sua eco, una forma di «poesia riflessa, sul piano tanto dei contenuti che della forma», come ha giustamente osservato il Soldani⁴⁵⁶. Così «gli sciolti dei *Conviviali* divengono un passo indietro

⁴⁵¹ In G. Pascoli, *Sul limitare*, cit., pp. XXIX-XXXI, e nella *Nota per gl' insegnanti* in G. Pascoli, *Poesie e prose scelte*, a cura di C. Garboli, cit., II, p. 137

⁴⁵² Il primo annuncio di un testo intitolato *Regole e saggi di metrica neoclassica* accompagnato da una lettera a Giuseppe Chiarini si trova nella *Nota per gl' insegnanti* cui ci siamo rifatti poc' anzi. Il Garboli scrive che questo «trattato in forma epistolare [...] gli prese dai tre ai quattro anni di lavoro, dal 1896 al '99, documentato da pochissimi esemplari a stampa del volumetto datato Sandron 1900 ritirato poi dalla circolazione» (G.P., *Poesie e prose scelte*, a cura di C. Garboli, cit., II, p. 179), e infine consegnato ad un più ampio pubblico dalle ed. postume del Bulferetti (*Regole*), di Maria (*Antico sempre nuovo*, 1925 ove si trova la lettera al Chiarini) e del Vicinelli (*Prose*, I, *Lettera e regole*). Mentre non è questo il luogo per soffermarsi a ricordare come l'origine della lettera sulla metrica neoclassica sia da porre in relazione col D'Annunzio (che in un biglietto del 26 settembre del '96 chiedeva aiuto al romagnolo per tradurre dei versi dell'*Antigone* di Sofocle), primo destinatario della stessa, ma sostituito, tra '97 e '98, dal Chiarini, come attesta una lettera pascoliana del 7 febbraio 1899 che, tra l'altro, annuncia le traduzioni omeriche poi destinate a *Sul limitare*

⁴⁵³ Fatte salve alcune osservazioni sui problemi che si incontrano, quali «il difetto di spondei» e, ostacolo maggiore, secondo il romagnolo, «il difetto di ossitoni naturali» (In *A Giuseppe Chiarini della metrica neoclassica*, in G.P., *Poesie e prose scelte*, a cura di C. Garboli, cit., II, p. 254).

⁴⁵⁴ Ivi, p. 257

⁴⁵⁵ Ivi, p. 268.

⁴⁵⁶ A. Soldani, *La tecnica dello sciolto nei «Conviviali»*, cit., p. 299.

necessario, una scorciatoia verso l'esametro»⁴⁵⁷, il cui ritmo e il cui andamento ampio e rigoroso⁴⁵⁸ sono riottenuti principalmente attraverso un'attenta selezione dei tipi versali e una serie di meccanismi che contrastano la libertà dello sciolto. Il Soldani ha condotto una rigorosa campionatura delle soluzioni prosodiche operate dal Pascoli nella raccolta, mettendo in evidenza come si assista ad una «fortissima [...] riduzione dei tipi versali»⁴⁵⁹ e ad una conseguente «straordinaria uniformità ritmica, da intendersi sia in senso orizzontale (come ripetizione, tendenzialmente all'infinito, della cellula 'giambica'), sia in senso verticale (come riproduzione inerziale del medesimo schema prosodico nella stringa dei versi)»⁴⁶⁰. A definire un andamento della narrazione echeggiante il modello epico concorrono una serie d'altri fenomeni, dai più manifesti ai più sottilmente tecnici, che troviamo ampiamente operanti nella struttura dell'*Ultimo viaggio*; ne nominiamo alcuni: i frequenti *incipit* di canto nel segno della congiunzione *e*, a riprodurre una formularità omerica e suggerire l'assenza di soluzione di continuità nel continuo fluire del racconto, i versi in cui l'*ordo verborum* risulta permutato a ricalcare una sintassi più propriamente classica, o classicistica⁴⁶¹, gli endecasillabi a struttura interna chiasmica o alternante⁴⁶², l'andamento prevalentemente paratattico in cui anche le figure retoriche di disposizione, come l'anastrofe o l'iperbato, non agiscono al di là dei limiti del verso, sottolineando la regolarità dell'andamento prosodico. Quella libertà peculiare dell'endecasillabo sciolto che era stata una delle ragioni della sua fortuna (si pensi, per ricordare qualche dato, all'idea che consentisse la riproduzione dell'andamento dei pensieri, per Foscolo, senza dover essere imbrigliato nella rete delle rime, come pure, in un contesto ben meno soggettivo, il ricorso ad esso nel campo delle traduzioni, come dimostra, tra i primi, il Caro, nel tentativo di suggerire le varietà ritmiche dei versi originali; e si dovrebbero

⁴⁵⁷ *Ibidem*.

⁴⁵⁸ Si ricordi l'imprescindibilità del ritmo nella riflessione pascoliana: sempre nelle sue *Regole di metrica neoclassica* risaltava la fervida difesa, in risposta ad un'affermazione del Chiarini, di questo aspetto nella lirica. «Le pastoie del ritmo! Non mai furono messe sotto il medesimo giogo due parole più nemiche! Il ritmo, una pastoia? [...] E no: il ritmo è appunto quella spinta fervida e molle che fa trottare sempre più leggermente e rapidamente il corsiero al suono quadruplice de' suoi zoccoli; il ritmo è ciò che scioglie a un tratto e sgranchisce le gambe al soldato stanco, allo squillo cadenzato delle trombe [...]. Il ritmo, non c'è che dire, dà al pensiero agilità e forza e persuasione» (A Giuseppe Chiarini della *metrica neoclassica*, in G. Pascoli, *Poesie e prose scelte*, a cura di C. Garboli, cit., p. 244).

⁴⁵⁹ Dove «spicca in maniera eclatante il modulo di 4^a-8^a» (A. Soldani, *La tecnica dello sciolto nei «Conviviali»*, cit., p. 301).

⁴⁶⁰ *Ivi*, p. 303.

⁴⁶¹ Basti pensare, un esempio su tutti, all'apertura del primo canto, dove risalta il forte distanziamento tra oggetto e soggetto, accentuato dall'inserzione del locativo, unitamente all'andamento sintattico invertito: «Ed il timone al focolar sospese / in Itaca l'Eroe navigatore» (PC, I 1-2).

⁴⁶² A titolo d'esempio: «tra gli alti pioppi e i salici infecondi» (PC, I 27), «con lungo scroscio e subiti barbagli» (PC, VI 36).

almeno citare, sui due versanti, il Cesarotti dell'*Ossian* e il Leopardi dei *Canti*) viene appunto contraddetta dal Pascoli, in ciò nuovamente, come l'aveva definito Contini, «rivoluzionario nella tradizione» nonché «disintegratore della forma metrica tradizionale» (Schiaffini), attraverso una serie di procedimenti tra cui risaltano l'insistito e frequente ricorso all'assonanza in tutti i discorsi diretti del poema, sino all'utilizzazione della rima in un passaggio topico, ossia la riscrittura di una nuova «orazion picciola», ai vv. 40-47 del canto XXI, *Le Sirene*, giungendo, così, alla definizione di un doppio ritmo, come rilevò acutamente il Bigi, che parla di un «ritmo 'esterno', relativo, per intenderci, a quella rievocazione del mondo antico che costituisce il tema apparente dei *Conviviali*» e di un «ritmo 'interno'», che «non tanto riecheggia l'esametro omerico, quanto si serve di esso come di uno schema congeniale [...] al canto intimo del poeta che con ansioso stupore scava entro i fatti e i miti del passato, strani e lontani simboli della sua inquieta visione della vita»⁴⁶³.

Proprio questo scavo nel mito disegna il secondo dei due “scogli”, per rifarci a un celebre verso pascoliano (*L'ultimo viaggio*, XXIII 55), tra cui Pascoli fa spezzare la “nave” del poema narrativo. Siamo al limite dell'esistenza, o sarebbe meglio dire, della sopravvivenza dell'epica, e di lì a poco non resterà nulla della sua ampiezza d'orizzonti e della sua ricchezza di intrecci, fatta salva la constatazione ineluttabile (moderna nella sua absolutezza, ma antica per formulazione, ché già nel *Contrasto di Homero ed Hesiodo* ne troviamo un esempio) di un congenito ed umano “male di vivere”. Caratteristica dell'epica, è noto, è l'articolarsi su temi e storie differenti che il poeta conosce e raggruppa attorno a questa o quella figura catalizzatrice e protagonista, l'eroe appunto, che diviene centro così di quel repertorio che il cantore viene tessendogli attorno, repertorio che si fonda sulla tradizione, e in cui la fantasia individuale è limitata alla combinazione formulare. Le fonti e gli episodi cui si rifà il Pascoli nella stesura del suo poema hanno una rilevanza affatto centrale proprio per l'utilizzazione di cui sono oggetto e per il disegno che concorrono a definire. Come si è visto più sopra, nella nota che il poeta appone alla *princeps* dei *Conviviali* egli dichiara di essersi ingegnato, nell'*Ultimo viaggio*, «di metter d'accordo l'*Od.*, XI, 121-137, col mito narrato da Dante e dal Tennyson», oltre a riconoscere la presenza di Esiodo nei canti III, *Le gru nocchiere* e IV, *Le gru guerriere*; quindi, nella seconda edizione del 1905, aggiunge che «Arturo Graf andava ricordato dopo Dante per il suo *Ultimo viaggio di Ulisse* [...], poema,

⁴⁶³ E. Bigi, *La metrica delle poesie italiane del Pascoli*, nel vol. coll. *Studi per il centenario della nascita di Giovanni Pascoli pubblicati nel cinquantenario della morte, Convegno bolognese (28-30 marzo 1958)*, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1962, II, p. 43 (che ripropone l'articolo apparso precedentemente sul «Giornale Storico della letteratura italiana», LXXV (1958), 412, pp. 552-586).

come tutti gli altri di quel nobilissimo spirito, superiore a ogni mia lode». Non fa mistero dei suoi modelli, il romagnolo, ma qui ci sentiamo di convenire col Braccesi quando osserva che va separata l'«anima dell'ispirazione», eventualmente debitrice di suggestioni esterne, dal «significato del mito», per il quale invece il poeta «interrogava solo se stesso», di modo che «il suo Odisseo non ha avuto progenitori, se non esteriormente»⁴⁶⁴. Inoltre, concordando ulteriormente col Braccesi nella sua scelta di escludere dal novero degli effettivi modelli il Graf, a suo avviso presente più «per cortesia accademica tra maestri universitari» che per una reale presa sulla creazione pascoliana⁴⁶⁵, possiamo far nostre le parole della Piras-Rüegg quando scrive che, al di là dei debiti dichiarati dal romagnolo nell'ideazione dell'*Ultimo viaggio*, «la sua significazione trova [...] riscontro nel pensiero del Leopardi o, ad ogni modo, nell'interpretazione che ne dà il Pascoli», soprattutto in quel discorso intitolato *La Ginestra* (1899) in cui, ricostruendo e analizzando il pensiero leopardiano, il romagnolo «svolge a tappe, proprio come nell'*Ultimo viaggio*, la storia dei sogni e dei disinganni umani e conclude che l'amore, la gloria, il sapere, tutto è illusione e vanità, e solo la morte totale ed eterna 'è'»⁴⁶⁶. La differenza sostanziale con gli altri supposti cantori di Ulisse, comunque, è che l'eroe pascoliano non appare proteso alla «ricerca della realtà esterna né naufrago per la sua audacia, ma simboleggia l'uomo eroico perché affronta se stesso fino alla disillusione totale e alla morte, culmine della vanità della vita»⁴⁶⁷; ed è in questa maniera che, si può dire, dominante, al fondo del poema narrativo del Pascoli, è il rapporto e il confronto con Omero. La struttura del poema, anzitutto, come si è visto più sopra, e per la via di una serie complessa di progressive approssimazioni, si suddivide precisamente in due parti: i primi dodici canti sono occupati dalla permanenza, sofferta, dell'eroe sulla terraferma, cui si oppongono i successivi dodici per mare. Le fonti antiche sono riusate fedelmente e, in un primo momento, rispettate, nell'antefatto, quando, come gli aveva predetto l'indovino Tiresia nella *nékuya* dell'XI libro dell'*Odissea* (vv. 119-137), dopo il ritorno ad Itaca l'eroe sarebbe dovuto partire per un viaggio alla ricerca delle genti che non conoscono il mare. E ancora greco si parla nei canti III e IV, *Le gru nocchiere* e *Le gru guerriere*, dominati dalla descrizione esiodea dell'autunno e dell'inverno (*Érga kai Emérai*, 405-492 e 493-563), stagioni in cui il navigante deve dedicarsi ad occupazioni quali semina e riposo. Nelle descrizioni che occupano i canti

⁴⁶⁴ R. Braccesi, *La leggenda di Ulisse nella coscienza dei moderni e la poesia di Giovanni Pascoli*, nel vol. coll. *Studi per il centenario della nascita di Giovanni Pascoli pubblicati nel cinquantenario della morte, Convegno bolognese (28-30 marzo 1958)*, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1962, III, p. 194.

⁴⁶⁵ Ivi, p. 194 n 1.

⁴⁶⁶ E. Piras-Rüegg, ed. cit., p. 19.

⁴⁶⁷ *Ibidem*.

seguenti *Il remo confitto* e *Il fuso al fuoco* si raffigurano gli anni di vita domestica di Ulisse, che, progressivamente più vecchio, cerca di rassegnarsi all'attesa di quella morte che doveva «fuori del mare giungergli, soave» (*U.V.*, V, 7), ma che continua, in sogni frequenti, a tornare al passato e alla navigazione (cfr. VII, *La zattera*). Con l'arrivo della primavera del decimo anno ecco la risoluzione di tornare nel suo elemento e di riprendere a viaggiare, ma non avventatamente – ormai è vecchio, dopotutto – ché «non moveva il molto accorto al mare / subito» (VIII, *Le rondini*, 23-24), bensì vi giunge dopo alcune tappe nelle quali, oltre all'attesa della partenza e alla ricomposizione dell'equipaggio con l'incontro dei «longiremi / vecchi compagni» (XI, *La nave in secco*, 27-28), trova spazio la fondamentale definizione del motivo ispiratore di quest'*ultimo viaggio*, nelle parole dell'eroe al cantore Terpiade Femio – «Sonno è la vita quando è già vissuta: / sonno; ché ciò che non è tutto, è nulla», e «Or io mi voglio rituffar nel sonno, / s'io trovi in fondo dell'oblio quel sogno» (X, *La conchiglia*, 31-32 e 37-38) – e nell'esortazione che il navigante indirizza ai compagni – «Io vedo / che ciò che feci è già minor del vero» (XII, *Il timone*, 38-39). Da lì prende avvio la seconda parte del poema, in dodici canti che si estendono da *La partenza*, nel segno «dell'azzurro color di lontananza» (XIII, 2), sino all'inevitabile tragica fine che chiude il XXIII, non a caso intitolato *Il vero*, di cui l'ultimo canto, il XXIV, *Calypso*, è una sorta di appendice e sanzione. Un dato significativo che possiamo osservare è, a riconferma della cura compositiva e attenta all'aspetto metapoetico del Pascoli, che le tappe lungo cui si snoda il nuovo viaggio per mare di Odisseo sono le tappe che l'eroe non solo aveva toccato nell'epopea omerica, ma, più precisamente, aveva poste ad oggetto del suo racconto presso la corte del re dei Feaci Alcino, nei libri che vanno dal IX al XII. Proprio queste, con un rilievo maggiore concesso a tre momenti, rispettivamente Circe, il Ciclope, e le Sirene (che, per citare una suggestiva interpretazione del Cozzani, simboleggiano «la successione di ricordo, ricerca e scoperta dell'illusione»⁴⁶⁸), si susseguono prima del naufragio ultimo, con Odisseo protagonista attivo e disperato nocchiero a governare e decidere la rotta verso la risposta a quell'inascoltato «ditemi almeno chi sono io! chi ero!» (XXIII, *Il vero*, 54). Oltre ai momenti rilevati dell'*isola Eea* della maga e dell'*isola delle capre* del Ciclope, in cui trovano confutazione i valori dell'amore e della gloria connessa al gesto eroico, rimane all'eroe, in una sorta di tentativo di difesa dell'ultimo valore rimasto, quello della conoscenza, l'attraversamento, avvolto in un'inconsapevolezza, in un ottundimento dei sensi da atmosfera onirica, di tutte le tappe

⁴⁶⁸ E. Cozzani, *Pascoli*, Milano, L'Eroica, 1939, p. 102.

rimaste del viaggio precedente: l'isola dei Lestrigoni, l'isola dei Morti, l'isola del Sole, l'isola del Vento, fino a Scilla e Cariddi, in una successione nebulosa che quasi non coinvolge il protagonista. Le Sirene, ovviamente, non sono quello che aveva sperato e la sua domanda si perde nel nulla: la caduta dell'ultimo valore rimasto è la fine tragica di Odisseo, ma ancora non è la fine del poema. Come l'*Odissea*, dopo la cosiddetta *Telemachia* dei primi quattro libri, s'apriva con la vicenda di Ulisse e Calypso (V libro), prima di divenire, alla corte dei Feaci, racconto di un viaggio, così ora, cessato il viaggio e il suo "ripercorrimento", la fine del poema può essere solo, dopo «nove giorni e notti», sulla costa dell'«isola lontana», dove troviamo l'unica figura sopravvissuta al crollo del mondo del mito, proprio colei che non era entrata nella meta-narrazione del navigatore. L'apparizione di Calypso, sperduta al di fuori dello spazio e del tempo, Nasconditrice nel senso etimologico del nome, e ora *in re*, mentre avvolge il corpo senza vita dell'uomo, non più eroe, «nella nube / dei suoi capelli», può leggersi come cifra e sanzione dell'impossibilità di un'attualizzazione del racconto epico, ormai perduto in un passato irrecuperabile: se nell'*Ultimo viaggio* il poeta, come annota la Piras-Rüegg, «vivifica il mito di Odisseo, scoprendo il nuovo nel vecchio e conferendogli il significato della sua anima»⁴⁶⁹, è solo dopo la morte dell'eroe eponimo che egli può realizzare il ricongiungimento degli estremi in quella struttura circolare che definisce l'atemporalità del mito. Il racconto del viaggio deve cessare perché non c'è più nulla da raccontare: l'interpretazione naturalistica della realtà ha destituito di valore l'epica, sostituendo al canto e alla narrazione la *spiegazione*, e lasciando a Calypso, ultima sopravvissuta del mondo omerico (l'unico personaggio ad avere il privilegio di dare il titolo a un canto), solo lo spazio per un grido, che si perde «sul flutto / sterile, dove non l'udia nessuno: / "Non esser mai! più nulla, / ma meno morte, che non esser più!"».

8. Il poeta degli Ilioti

I IL GIORNO

Figlio di Dio, molto giocondo in cuore
 prendesti terra in Aulide pietrosa!
 Tornavi tu dal suolo degli Abanti
 ricco di vigne, dalla popolata
 di belle donne Calcide; né prima
 d'allora avevi traversato il mare.

5

⁴⁶⁹ E. Piras-Rüegg, *Giovanni Pascoli, «L'ultimo viaggio», Introduzione, testo e commento*, Genève, Librairie Droz, 1974, p. 25.

Ma il largo mare traversasti allora;
 ch  il re, pi  re degli uomini mortali,
 era l  morto, ed una gara indetta
 e di lotte e di corse era, e di canto. 10
 E tu nel canto ogni cantor vincesti,
 anche il vecchio di Chio cieco e divino,
 col tuo ben congegnato inno di guerra.
 Ed ora sceso dalla nera nave
 movevi ad Ascra, assai giocondo in cuore; 15
 ch  per la via ti camminava a paro
 un curvo schiavo, che reggea sul dorso
 il premio illustre: un tripode di bronzo.
 Ch  l'orecchiuto tripode di bronzo
 gravava in prima al buon Ascreo le spalle; 20
 e prima l'una, e l'altra poi; ch  grave
 era, di bronzo; e poi l'avea, per l'anse,
 sospeso al ramo ch'era suo, d'alloro;
 e lo portava: ma venuto a un grande
 platano, donde chiara acqua sgorgava, 25
 sost , gi  stanco. Ed era quello il fonte
 dove il segno gli Achei videro, d'otto
 passerii implumi, e nove con la madre.
 E di passerii il platano sul fonte
 garriva ancora, e il buon Ascreo li udiva, 30
 pensando in cuore un nuovo inno di guerra.
 E riprendeva gi  la via, col caro
 tripode, in dosso, che brillava al sole,
 quando sorvenne un viator che bevve;
 e seguit . Ma poco dopo «O vecchio,» 35
 disse, «ch'io porti il tuo lavaggio:   peso».

E tolse prima il tripode, che l'altro
 gli rispondesse: dopo, gli rispose:
 «Grave era,   grave. Ed anche tu sei vecchio».

«Ma sono schiavo» gli rispose il vecchio: 40
 «schiavo; e dal monte Citerone io venni
 menando al mare, ad una curva nave,
 due bei vitelli, nati schiavi anch'essi.
 Torno al padrone. Ma tu dove, o babbo?»

«Ad Ascra: ad Ascra, misero villaggio, 45
 tristo al freddo, aspro al caldo, e non mai buono».

E non addimandato altro gli disse:
 «Venni per mare, ad Aulide: ho passato
 l'Euripo. Indetta a Calcide una gara
 e di lotte e di corse era, e di canto. 50
 Vinsi codesto tripode di bronzo
 cantando gesta degli eroi...» «Sei dunque
 rapsodo errante, e sai le false cose
 far come vere, ma non dir le vere».

Non rispondeva il vecchio Ascreo, ch  tutto 55
 era in pensar le mille navi in porto,
 mentre sul curvo lido la procella
 scotea le chiome degli Achei chiomanti.
 E il sole era gi  caldo, e la campagna

fervea di mugli. Ch  la pioggia a lungo 60
 nei d  passati avea temprato il suolo,
 e i contadini aravano le salde,

ed era tempo d'affidar le fave
 ai solchi neri, e la lenticchia ai rossi.
 E nudo un uomo traeva giù da un carro, 65
 presso la strada, con un suo roncioglio,
 il pingue concio. E il buon Ascreo ne torse
 il volto offeso. Ma lo schiavo curvo
 sotto il ben fatto tripode di bronzo,
 disse gioia a quel nudo uomo, e quel concio 70
 lodò, maturo. E brontolò stradando:
 «Ben fa, chi fa. Sol chi non fa, fa male».

Ed era presso mezzodì, né casa
 ora appariva, a cui cercare un dono
 piccolo e caro. Ché tra rupi e cespi 75
 di stipe in fiore essi ripiano, muti.
 Taceva anche la lodola dal ciuffo;
 anche il cantore. Egli taceva per l'astio
 ch'altri tacesse. Ma lo schiavo andando
 volgea lo sguardo alle inamene roccie. 80
 E disse infine: «Ecco!» E mostrò la roccia
 verde, in un punto, per nascente ontano.
 «C'è tutto, al mondo, ma nascosto è tutto.
 Prima, cercare, e poi convien raspare».
 Egli depose il tripode di bronzo, 85
 raspò, rinvenne un sottil filo d'acqua.
 Poi dal laveggio che brillava al sole
 un pane trasse, che v'avea deposto,
 e lo partì col buon Ascreo, dicendo:
 «So ch'è più grande la metà che il tutto». 90

Finito, prima che la fame, il cibo,
 mossero ancora per la via rupestre
 che già scendeva. Ed ecco che lo schiavo
 guardando attorno vide una bolgetta
 in un cespuglio. E presala, vi scorse 95
 splendere dentro due talenti d'oro.
 E guardò giù per il sentiero, e scorse
 lontan lontano cavalcare un uomo.
 E disse: «Padre, per un po' sul dorso
 reggimi il grave tripode di bronzo, 100
 ché n'avrei briga nel veloce corso».
 E corse, e giunse al cavalier, cui rese,
 poi ch'egli suo glielo giurò, quell'oro.
 Poi, trafelato, il buon Ascreo sorvenne.
 «Facile t'era aver per te quell'oro!» 105
 disse allo schiavo. E mormorò lo schiavo:
 «Facile, sì: c'è poca strada al male.
 Il male, o padre, è nostro casigliano».

Così parlando andavano, e la strada
 era già piana, e si vedean tuguri 110
 di contadini ed ammuffiti borghi.
 E lor giungea da tempo uno schiamazzo
 di voci, come un abbaiar di cani
 lontani. E sempre lor venìa più presso.
 Erano gente che in un trivio aperto 115
 rissavano con voci aspre di cani.
 E alcun di loro già brandia la zappa,

poi che l'irosa voce era già rauca;
 quando lo schiavo nel buon punto accorse,
 deposto in terra il tripode di bronzo; 120
 e tenne l'uno e sgridò l'altro, e disse:
 «Pace! È la pace che ralleva i bimbi.
 Sono i pesci dell'acque, e son le fiere
 dei boschi, e sono gli avvoltoi dell'aria,
 ch'hanno per legge di mangiar l'un altro. 125
 Gli uomini, no, ché la lor legge è il bene».

E quelli ognun tornava all'intermessa
 opera, in pace. E i bovi sotto il giogo
 rivedeano il lor uomo con un muglio,
 compiendo il solco al suon della sua voce 130
 ch'era arrochita: e le ricurve zappe
 sfacean le zolle seppellendo il seme.
 E lo schiavo riprese sopra il dorso
 l'aspro di segni tripode di bronzo,
 e riprendendo la sua via diceva 135
 ad un rubesto giovane: «Lavora,
 o gran fanciullo, se la terra e il cielo
 t'amino, amando essi chi lor somiglia!
 Ché la nube carreggia, con un cupo
 brontolio, l'acqua; e da lontano, ansando 140
 il vento viene; e infaticato il sole
 torna ogni giorno. Ma la terra è tarda,
 madre che fece tanti figli, e tutti
 li ebbe alla poppa. O dâlles ora una mano!»

E lo schiavo stradò col suo cantore 145
 a paro a paro. E già scendea la sera,
 e velava una dolce ombra le strade.
 Né più borghi muffiti erano intorno,
 né casolari. Erano intorno macchie
 folte di lauro che odorava al cielo. 150
 E videro ambedue ch'era smarrita
 ormai la strada. Ed il cantore stanco
 disse allo schiavo: «Mal tu m'hai condotto».
 E gli rispose il paziente schiavo:
 «In te fidavo. Ché del buon cammino 155
 chi c'è, se non il buon cantor, maestro?»

II LA NOTTE

E sul lor capo era l'opaca notte
 piena di stelle. E risplendea nel cielo
 l'Orsa minore, che accennò qual fosse
 la vera strada, né però dall'alto 5
 la rischiarava, colaggiù, nell'ombra.
 E l'uomo allora e presso lui lo schiavo
 sostarono nel bosco ove in un giogo
 s'allargava assai piana una radura,
 donde era meglio preveder le fiere, 10
 se alcuna v'era che traesse al fiuto.
 E poi lo schiavo conficcò nel suolo
 il suo bastone, e presso quello il ramo
 di sacro lauro, del cantore, e sopra

la sua schiavina sciorinò, che fosse
schermo dal lato onde veniva il freddo. 15
E disse: «O padre, bene io so le notti
gelide, e il sonno sotto la rugiada.
Ma è ben tardi perché tu l'impari».

Ma allo schiavo il pio cantor rispose: 20
«Ospite caro, basta ch'io ricordi.
Ero fanciullo ed imparai le notti
gelide e il sonno sotto la rugiada.
Ché da fanciullo pascolai la greggia,
reggendo in mano la ricurva verga
del pecoraio, non lo scettro, ramo 25
di sacro alloro che, senz'altro squillo
d'arguta cetra, colma a me di canto,
come alle genti di silenzio, il cuore.
Mio padre ad Ascra dall'eolia Cyme
venne, fuggendo, non la copia e gli agi, 30
sì la cattiva povertà; che venne,
tanto l'amava, su la nave anch'ella,
né più si stolse e poi restò col figlio.
E io badai le pecore sui greppi
dell'Elicone, il grande monte e bello, 35
e le notti passai su la montagna.

E in una notte come questa... il sonno
non mi voleva. Ché splendeano le stelle
tutte nel cielo, e fresche del lavacro
veniano su le Pleiadi che al campo 40
lascian l'aratro e trovano la falce.
E insonne udivo uno stormir di selve,
un correr d'acque, un mormorio di fonti.
E s'esalava un infinito odore
dai molli prati, e tutto era silenzio, 45
e tutto voce; ed era tutto un canto.
Ed ecco tutto io mi sentii dischiuso
all'universo, che d'un tratto invase
l'essere mio; né così lieve un sogno
entra nell'occhio nostro benché chiuso. 50
E tutto allora in me trovai, che prima
fuori appariva, e in me trovai quel canto,
che si frangea nell'anima serena
piena, nell'alta opacità, di stelle.

E quel canto parlava della Terra 55
dall'ampio petto, che, infelice madre,
nell'evo primo non faceva che mostri,
orrendi enormi, e li tenea nascosti
in sé, perché non li vedesse il Cielo.
E lei guardava coi mille occhi il Cielo, 60
molto in sospetto, ché l'udia sovente
gemere e la vedea scotersi tutta
per la strettura; e venir fumo fuori
nel giorno, e fiamme nella nera notte.
Al fin la Terra spinse fuor d'un tratto 65
la grande prole; e con un grande sbalzo
sorsero i monti dalle cento teste,
e d'ogni testa usciva il fumo e il fuoco,

che tolse il giorno e insanguinò la notte. E non era che notte, risonante di strida, ruggi, sibili, latrati, e già non altro si vedea, che i mostri lammersi il fuoco con le lingue nere.	70
E i mostri urlando massi ardenti al Cielo avventarono; e il Cielo, arso dall'ira, spezzò le stelle e ne scagliò le scheggie contro la Terra, e in una notte d'anni tra Cielo e Terra risonò la rissa. Qua mille braccia si tendean nell'ombra coi massi accesi, e mille urlì ad un tempo uscian con essi; ma dall'alto gli astri pioveano muti con un guizzo d'oro. E il masso a volte si spezzò nell'astro. E sfavillante un polverìo si sparse nel nero spazio, come la corolla d'un fior di luce, che per un momento illuminò gli attoniti giganti, e il mare immenso che ondeggiava al buio, e in terra e in aria rettili deformi, nottole enormi; e qualche viso irsuto di scimmia intento ad esplorar da un antro.	75 80 85 90
E poi fu pace. Ed ecco uscì dall'antro il brutto simo, e nella gran maceria, dove sono i rottami anche del Cielo, frugò raspò scavò, come fa il cane senza padrone, ove si spense un rogo. E fruga ancora e raspa ancora e scava ancora. Ma dal Cielo ora alla Terra sorrì il sole e piange pia la nube. È pace. Pur la Terra anco ricorda l'antica lotta, e gitta fuoco, e trema. E al Cielo torna l'ira antica, e scaglia folgori a lei con subito rimbombo. È pace sì, ma l'infelice Terra è sol felice, quando ignara dorme; e il Cielo azzurro sopra lei si stende con le sue luci, e vuol destarla e svuole, e l'accarezza col guizzar di qualche stella cadente, che però non cade.	95 100 105
Come ora. E sol com'ora anco è felice l'uomo infelice; s'egli dorme o guarda: quando guarda e non vede altro che stelle, quando ascolta e non ode altro che un canto». Così parlava, e dolce sorse un canto: sul rumor delle foglie e delle fonti, un dolce canto pieno di querele e di domande, un nuvolo di strilli cadente in un singulto grave, un grave gemere che finiva in un tripudio. E il buon Ascreo diceva: «Ecco, fu tolto il sonno, tutto al querulo usignolo che così piange per la notte intiera, né sotto l'ala mai nasconde il capo;	110 115 120

ma solo mezzo, a quello cui la sera
gemere ascolta e riascolta l'alba. 125
Miseri! e un solo è il lor dolore, e forse
l'uno non ode mai dell'altro il pianto!»

E lo schiavo diceva: «Oh! non è pianto
questo né l'altro. Ma la casereccia 130
rondine ha molti i figli e le faccende,
e sa che l'alba è un terzo di giornata;

e dolce a quegli che operò nel giorno,
viene la sera, e lieto suona; il canto
dopo il lavoro. E l'usignol gorgheggia
tutta la notte né vuol prender sonno.... 135
ch'egli non vuole seppellir nel sonno,

avere in vano dentro sé non vuole
un solo trillo di quel suo dolce inno!»

Così parlava. E sorse aurea la luna
dalla montagna, ed insegnò la strada 140
al buon Ascreo, che mosse con lo schiavo.

A mano a mano lo accoglieva il canto
degli usignoli, fin che su l'aurora
gli annunziò ch'era vicino un tetto,
una garrula rondine in faccende. 145

E poi giunsero al monte alto e divino,
a un tempio ermo tra i boschi. E il pio cantore
disse allo schiavo: «Ospite amico, è questo
il luogo dove pasturai fanciullo 150
il gregge, e dove appresi il canto, e dove
cantai la rissa tra la Terra e il Cielo.

Ma poi mi piacque, non cantare il vero,
sì la menzogna che somiglia al vero.
Ora il lavoro canterò, né curo
ch'io sembri ai re l'Aedo degli schiavi». 155

Disse: e nel tempio solitario appese
il bello ansato tripode di bronzo.

Ottavo poema della raccolta, appare in realtà per tredicesimo su «Il Marzocco» del 31 luglio 1904, ultimo testo, con l'eccezione de *I gemelli*, ad apparire autonomamente, e quasi, si direbbe, a titolo di “anticipazione” rispetto al volume dei *Conviviali*, considerata la prossimità con l'uscita della *princeps. Il poeta degli iloti*, organizzato su due sezioni simmetriche (*Il giorno, La notte*) “quasi” della stessa lunghezza (più precisamente, 156 versi *Il giorno*, 157 *La notte*, ivi compresi i due versi di chiusura riferibili all'intero poema⁴⁷⁰), fa riferimento, come con abbondanza di dettagli illustra il Pascoli stesso nelle sue *note alla prima edizione*⁴⁷¹, a una sentenza di «Cleomene Lacedemonio» (e cioè il re di Sparta Cleomene I,

⁴⁷⁰ Con il risultato di una misura “minore” quando, come parrebbe necessario, non si tenga conto del distico finale, “maggiore”, invece, quando se ne tenga conto. Essendo ben nota l'attenzione del Pascoli per simili simmetrie anche quantitative, non è da escludersi un incidente, nel passaggio dagli autografi alle stampe.

⁴⁷¹ «Derivano da Esiodo (*Theog. e Op. et D.*) sì alcuni canti del L'ULTIMO VIAGGIO (III LE GRU NOCCHIERE e IV LE GRU GUERRIERE), e sì, naturalmente, IL POETA DEGLI ILOTI. Poeta degli Iloti fu detto Esiodo da Cleomene

morto nel 489/488 a.C.) attribuita anche ad Alessandro: “poeta dei re” Omero, come lo stesso Cleomene avrebbe spiegato, perché insegna la guerra; “poeta degli Iloti” Esiodo, perché nelle *Opere e i giorni* insegna a coltivare la terra. Implicita a questo punto una gerarchia di valore fra i due poeti⁴⁷². Da qui, ma all’insegna di un rovesciamento totale, prende le mosse il testo pascoliano, che largamente utilizza non solo le *Opere e i giorni* e la *Teogonia*, ma anche lo pseudo-esiodico *Contrasto fra Omero ed Esiodo*, come largamente hanno mostrato i commenti ai *Conviviali*, sino al dettagliato scrutinio del Nava⁴⁷³. Negli autografi competenti dell’Archivio di Castelveccchio (cassetta 54, busta 8) questa triplice “origine” del poemetto pascoliano si materializza in altrettanti appunti di lettura ai ff. 13 (*Opere e giorni*), 14 (*Contrasto*), 15 (*Teogonia*), con, al f. 13, anche l’avvio di un primo abbozzo in prosa, dove, come sarà poi anche nella redazione definitiva, quel che conta nell’apertura è l’allocuzione diretta del narratore a Esiodo (*Il giorno*, vv. 1 ss. «Figlio di Dio, molto giocondo in cuore / prendesti terra in Aulide pietrosa! / Tornavi tu [...]»):

Il poeta degl’Iloti

Venivi da Calcide. Era la prima volta che
avevi traversato il mare:
Ora andavi a piede [*sic*]. Uno schiavo reggeva
il tripode di bronzo⁴⁷⁴.
[...]
Le due Erides⁴⁷⁵
E’ più la metà che il tutto – 40
Gli dei hanno nascosta la – 43
lor vita agli uomini.

I morbi di notte e di giorno da sé vanno
portando il malanno ai mortali, in
silenzio, chè Zeus loro tolse

Lacedemonio (v. *Ael. V.H. XIII 19* e *Dio. Chrys. X or.* II che attribuisce un simile giudizio ad Alessandro)» (citiamo da G. Pascoli, *Poemi conviviali*, a cura di G. Leonelli, cit., p. 274. Nota “dotta”, per il cui il Pascoli dovette compiere le opportune verifiche. Nella cassetta 54 dell’Archivio di Castelveccchio, busta 1 (*Prefazione e note*) i relativi rinvii, come spesso per l’autografo delle note, sono in bianco (f. 5: «Poeta degli Iloti fu detto Esiodo da in »). Si aggiunga che anche nell’antecedente titolo (in tondo, e non in maiuscoletto, come nella *princeps* e poi nella vulgata) *Iloti*, come nel seguito della nota, è scritto con la maiuscola: come negli autografi, a partire dalle stesure più antiche. Nella redazione autografa più vicina alle stampe (ff. 1 ss.) il Pascoli scrive naturalmente *il poeta degli iloti* (come avviene sempre in occasioni analoghe), ma sottolineato tre volte, in vista di un “tutte maiuscole” della stampa, che non ha alcun rilievo ai fini della definizione della scelta ortografica pascoliana.

⁴⁷² Il detto ricorre anche negli *Apophthegmata Laconica* di Plutarco, che allo stesso Cleomene ne attribuisce un altro, sempre all’insegna della “superiorità” della guerra, e dell’aristocrazia. A un filosofo straniero che esaltava in pubblico la virtù del coraggio, e chiedeva a Cleomene, che era fra gli ascoltatori, perché, lui che era re, si fosse messo a ridere, avrebbe risposto che rideva perché stava ascoltando una rondine, ma avrebbe prestato la massima attenzione a un’aquila.

⁴⁷³ G. Pascoli, *Poemi conviviali*, a cura di G. Nava, cit., pp. 179-180..

⁴⁷⁴ Segue una fittissima lista di toponimi competenti, con particolare attenzione per le “fonti” e i “monti”.

⁴⁷⁵ Contese: con riferimento a *Opere e giorni* 11-12 ss.

il parlare.

Gli uomini del tempo d'oro ora sono
demoni buoni, terrestri, custodi degli uomini
mortalì, che custodiscono il giusto e il bastante
vestiti di caligine –

[...]

Gli appunti di lettura, con tutta evidenza, qui come altrove, vanno ben oltre il riuso che delle *Opere e i giorni* si farà nelle stesure più avanzate. Colpisce però da subito l'individuazione di due "sentenze" che scandiranno, non uniche, la redazione a stampa: *Il giorno* 90 («"So ch'è più grande la metà che il tutto"»⁴⁷⁶) e 83 («"C'è tutto, al mondo, ma nascosto è il tutto"»): segnale che anticipa il singolare procedimento per cui nel *Poeta degli Ilioti* la "saggezza" dello schiavo si materializza in sentenze esiodee, che nella finzione del racconto pascoliano insegnano proprio ad Esiodo un'"etica del quotidiano" (e del lavoro) che lo porterà dai κλέα ἀνδρῶν alle *Opere e i giorni*. L'ultimo *excerptum* qui riportato⁴⁷⁷ ha poi nello stesso f. 13 un esito non esiodeo ma tutto pascoliano, senza conseguenze per le stesure successive, che con tutta probabilità guarda ancora alla natura di "poeta di guerra" propria per il momento di Esiodo:

A me è guida il demone della
quarta generazione, Achille⁴⁷⁸.

Precede, nello stesso foglio, l'avvio di una stesura in versi, corrispondente, nella redazione a stampa, alla prima sezione del *Giorno* (vv. 1-18), ma più scorciata, e rispetto a cui il lavoro pascoliano successivo è all'insegna del recupero di dettagli sia dalle *Opere e i giorni* che dal *Contrasto*, a cominciare dal dato più significativo in questa seconda direzione, l'allusione esplicita alla "vittoria" riportata sul «vecchio di Chio cieco e divino» (v. 12)⁴⁷⁹. Più interessante, dopo il f. 15 che riporta come si è detto schemi e appunti per la *Notte*, un avvio di stesura in versi per quest'ultima (f. 16), corrispondente alla quarta sezione nel testo a stampa (*La notte*, vv. 55 ss.): dove del tutto assente è per il momento, e sia pure sulla scorta

⁴⁷⁶ Già il Leonelli, p.180, opportunamente ricordava che il Pascoli sottolineava altrove l'importanza della *gnóme* esiodea (*La mia scuola di grammatica*, in *Prose*, I, p. 255: «È il precetto che circola per tutta la letteratura greco-romana, e la santifica, o volete piuttosto, la umanizza»).

⁴⁷⁷ *Le opere e i giorni* 121 ss.

⁴⁷⁸ Per cui cfr. *Le opere e i giorni* 156 ss.

⁴⁷⁹ Busta 8, f. 13: «Figlio di Divo, assai giocondo in cuore / prendesti terra ad Aulide. Tornavi / tu dall'opposta Calcide, chè prima / mai non avevi traversato il mare. / Ma l'ampio mare traversasti allora / per una gara di cantori intorno / al rogo del guerriero Anfidamante, / dove fra tante gare i generosi / figli proposta quella avean dei canti. / Ed ora ad Ascra egli movea dal porto / d'Aulide, a piedi, ed un gagliardo schiavo / reggea sul capo, presso lui, l'ansato / tripode bronzeo, vinto con un inno...».

della *Teogonia*, ogni accenno a un'interpretazione "naturalistica" del mito, con l'occhio alle ere geologiche della Terra individuate dalla scienza moderna:

Indi cantai la Terra ampia di petto
scossa da eterno fremito, che spira
ora il veleno ora il bollente fuoco,
e ch'urla ancora per dolore antico,
e a cui batte notte e giorno il mare;
e i venti che l'affannano soffiando,
e le procelle dentro cui sparisce,
e la lucente folgore che secca
sgretola le sue rupi, e le grandi acque
che...

La stesura a stampa del *Poeta degli Ilioti*, nell'adeguare alla struttura binaria delle *Opere e i giorni* la suddivisione in due parti del testo – ma stavolta nel nome del "giorno" e della "notte", e dunque delle "opere" e della "poesia", secondo una nozione del "veder oltre", proprio del poeta, attestato come si è visto in altri *Conviviali*, a cominciare dal *Cieco di Chio* – articola *Il giorno*, dopo una "introduzione" più generale (Esiodo che è tornato in Aulide, e le circostanze del viaggio e della sua vittoria nell'agone poetico per i funerali di Anfidamante), in una serie di "episodi" in cui lo schiavo, e non il poeta, dà prova di una "saggezza" che diviene anche "azione": la frequenza delle *gnómai*, ma anche gli *exempla* tutti pratici di "giustizia", termine, com'è noto, ricorrente con frequenza nelle *Opere e i giorni*⁴⁸⁰: all'elogio del «pingue concio» (v.67), all'insegna del «Ben fa, chi fa. Sol chi non fa, fa male» (v. 72)⁴⁸¹, si succedono così il ritrovamento dell'acqua e la condivisione del pane (vv. 79 ss.: «C'è tutto, al mondo, ma nascosto è tutto [...] So ch'è più grande la metà che il tutto»⁴⁸²), la restituzione dei talenti d'oro (vv. 93 ss.: «c'è poca strada al male»⁴⁸³), la pacificazione della "rissa" (vv. 115 ss.: «Pace! È la pace che rallewa i bimbi [...]»⁴⁸⁴), l'incoraggiamento al lavoro dei contadini (vv. 136 ss.: «Lavora, o gran fanciullo, se la terra e il cielo / t'amino [...]»⁴⁸⁵). Incontri e occasioni se si vuole topiche (cui andrà aggiunta l'offerta iniziale a Esiodo di liberarlo dal peso del tripode, vv. 19 ss., in deroga significativa alla stesura in versi avviata al f. 13⁴⁸⁶ e alle sue implicazioni: dove almeno risalta il «gagliardo schiavo», adatto dunque al peso che regge, a fronte del «vecchio», vv. 39-40, della redazione a stampa): ma non si che

⁴⁸⁰ Cfr. ad es. *Le opere e i giorni* 217 ss.

⁴⁸¹ Ivi, 311.

⁴⁸² Cfr. *supra*.

⁴⁸³ *Le opere e i giorni* 287-288.

⁴⁸⁴ Cfr. ivi, 276 ss.

⁴⁸⁵ Cfr. ivi, 309 ss.

⁴⁸⁶ Cfr. *supra*.

non si possa supporre ragionevolmente, per i talenti d'oro, l'applicazione al nuovo contesto di un vero e proprio *exemplum*, pertinente però, nella tradizione medievale, a Socrate⁴⁸⁷. A fronte di tutto ciò, Esiodo, l'Ascreo, è per il momento fedele al suo ruolo di "cantore", di autore di "inni di guerra" (vv. 13, 31, 55 ss.): pronto ad attingere, per la sua ispirazione epica, alle occasioni e ai luoghi, come avviene per la fonte presso cui nell'antefatto si è potuto riposare, prima dell'arrivo dello schiavo, e che coincide con la fonte dove gli Achei videro il prodigio relativo alla durata della guerra di Troia⁴⁸⁸; pronto anche a un pur legittimo vanto sugli onori poetici ricevuti (vv. 48-52: in ripetizione o almeno ripresa epica, si aggiunga, dei vv. 7-10: per non dire che le «gesta degli eroi», v. 51, sono ripresa puntuale dei κλέα ἀνδρῶν a monte come si è visto della *Cetra d'Achille*⁴⁸⁹): sino al disgusto per il letame e al malcelato malcontento per il silenzio dello schiavo (vv. 67-68 e 78-79) e al rimprovero conclusivo per l'aver perso la strada (vv. 151-152), quasi lo schiavo si fosse offerto come guida, oltre che come portatore⁴⁹⁰. La "pazienza" dello schiavo (v. 154) non lo esime del resto ai vv. 52-54 («Sei dunque / rapsodo errante, e sai le false cose / far come vere, ma non dir le vere») da una vera e propria palinodia di *Teogonia* 47-52: dove le Muse, apparse a Esiodo che faceva ancora il pastore (spunto "autobiografico" di cui si servirà com'è noto il Pascoli per *La notte* 21 ss.), trattano con sdegno l'incultura dei contadini, buoni solo e empirsi la pancia, e si vantano di saper alternare il finto verosimile e il vero⁴⁹¹.

La notte dà conto della "conversione" di Esiodo alla poesia delle *Opere e i giorni* per la via di un ricordo, di una riscoperta di sé. Già alla fine del *Giorno* si è dato conto del calare della sera, e della solitudine della natura in cui i due viandanti, avendo perso la strada, si trovano immersi: senza più il contorno di poveri villaggi (vv. 148-149: «Né più borghi muffiti

⁴⁸⁷ Cfr. ad es. *Racconti esemplari di predicatori del Due e Trecento*, a cura di G. Varanini e G. Baldassarri, Roma, Salerno Editrice, 1993, II, pp. 286-287. Per le "fonti", cfr. C. Delcorno, *Giordano da Pisa e l'antica predicazione volgare*, Firenze, Olschki, 1975, pp. 236-237 e 263-264: difficile precisare allo stato quali edizioni o compilazioni risultassero accessibili al Pascoli.

⁴⁸⁸ *Il giorno*, vv. 26-31: «Ed era quello il fonte / dove il segno gli Achei videro, d'otto / passerii implumi, e nove con la madre. / E di passerii il platano sul fonte / garriva ancora, e il buon Ascreo li udiva, / pensando in cuore un nuovo inno di guerra»; e cfr. *Le opere e i giorni* 651-653, e soprattutto *Iliade* II 303 ss. Ancora una "contaminazione" pascoliana (come nell'*Ultimo viaggio* III-IV) fra Esiodo e Omero; si aggiunga che il luogo esiodico qui chiamato in causa è a forte rischio di interpolazione proprio sulla scorta del *Contrasto*, di cui peraltro il Pascoli si vale ampiamente, come si è visto, sino al punto di fare di Esiodo un contemporaneo di Omero, a fronte di opinioni assai più precise anche da parte della storiografia e dell'erudizione greca antica.

⁴⁸⁹ Cfr. *supra*.

⁴⁹⁰ Vistosa fra l'altro (vv. 151-152: «E videro ambedue ch'era smarrita / ormai la strada») la ripresa dantesca di *Inf.* I 3, rispetto a cui acquista valore parodico (Virgilio!) la risposta dello schiavo (vv. 155-156: «Ché del buon cammino / chi c'è, se non il buon cantor, maestro?»).

⁴⁹¹ Da *Teogonia* 55, si aggiunga, deriva (dono delle Muse: cfr. *La notte* 25-28) il ramo d'alloro esibito sin dall'inizio (*Il giorno* 22-23) come prerogativa di Esiodo: «l'avea, per l'anse, / sospeso al ramo ch'era suo, d'alloro».

erano intorno, / né casolari»; e cfr. i vv. 109-111: «la strada / era già piana, e si vedean tuguri / di contadini ed ammuffiti borghi») che fanno qui da *pendant* all’Atene “povera” della *Civetta*⁴⁹², nel nome di una Grecia non monumentale e marmorea, e insomma “anti-neoclassica”, ricorrente nei *Conviviali*. Alla “preoccupazione” dello schiavo per la capacità del suo compagno di affrontare all’aperto i rigori della notte (lo schiavo, si aggiunga, dà prova anche in questa circostanza di una “saggezza” e previdenza adeguata alla situazione⁴⁹³), Esiodo finalmente ricorda le sue origini, si distacca dall’immagine aristocratica che di sé sin qui ha voluto dare allo schiavo, e confessa l’umile condizione sociale di un tempo: quella stessa che risulta a questo punto propedeutica (ispiratrice non le “aristocratiche” Muse, ma la natura circostante, e in termini che rimandano sia al *Cieco di Chio* che alla conclusione di *Alexandros*, V-VI: «E insonne udivo uno stormir di selve, un corre d’acque, un mormorio di fonti. / E s’esalava un infinito odore / dai molli prati, e tutto era silenzio, / e tutto voce; ed era tutto un canto», vv. 42-46) alla nascita del “canto”. Il “canto delle origini”, di una umanità “primitiva” che attraverso il mito interpreta il mondo, si aggiunga, secondo parametri culturali carissimi com’è noto al Pascoli. Alla nascita della poesia, intesa come adeguamento dell’”io” e del “mondo” (vv. 47-52)⁴⁹⁴ e che dà conto di modalità pre-razionali e intuitive del “canto” (uno dei “miti” fondativi della poesia pascoliana, anche nei *Conviviali*), si associa qui una rilettura, e a suo modo, una palinodia della *Teogonia*: da un lato ricondotta alla nozione “vichiana” di “prima filosofia” (con la conseguenza però paradossale di una sua congruenza con la poesia didascalica delle *Opere e i giorni*, e non con l’*epos*), dall’altro tragardata, come si accennava più sopra, con l’occhio alle scienze moderne, al “travaglio evolutivo” del pianeta e anche dell’uomo (vv. 90-98)⁴⁹⁵. Fra Vico e Darwin (o, assai più probabilmente, Spencer) il “canto delle origini” rievocato dall’Ascreo coniuga dunque assieme una nozione della poesia come visione, o meglio ascolto di sé, e le istanze della scienza, in una sorta di vertigine cosmica che può ricordare, anche per certi dettagli (vv. 81-86: «dall’alto gli astri / pioveano muti con un guizzo d’oro. / E il masso a volte si spezzò nell’astro. / E sfavillante un polverio

⁴⁹² Cfr. più oltre, la sezione dedicata al poema.

⁴⁹³ *La notte*, vv. 11-15: « E poi lo schiavo conficcò nel suolo / il suo bastone, e presso quello il ramo / di sacro lauro, del cantore, e sopra / la sua schiavina sciorinò, che fosse / schermo dal lato onde veniva il freddo».

⁴⁹⁴ « Ed ecco tutto io mi sentii dischiuso / all’universo, che d’un tratto invase / l’essere mio; né così lieve un sogno / entra nell’occhio nostro benché chiuso. / E tutto allora in me trovai, che prima / fuori appariva, e in me trovai quel canto, / che si frangea nell’anima serena / piena, nell’alta opacità, di stelle».

⁴⁹⁵ «[...] qualche viso irsuto / di scimmia intento ad esplorar da un antro. / E poi fu pace. Ed ecco uscì dall’antro / il bruto simo, e nella gran maceria, / dove sono i rottami anche del Cielo, / frugò raspò scavò, come fa il cane / senza padrone, ove si spense un rogo. / E fruga ancora e raspa ancora e scava ancora». Costatazione tutta “moderna” e pascoliana, nonché pessimistica, dell’inquietudine dell’uomo, nelle sue componenti non tanto psicologiche quanto “materiali”: la “lotta per la vita”.

si sparse / nel nero spazio, come la corolla / d'un fior di luce [...]»), il secondo canto del *Ciocco*.

Fra la conclusione del canto teogonico e quella del *Poeta degli Iloti* intercorrono ancora tre sezioni. Il “pessimismo” esiodeo (traguardato altrove dal Pascoli in margine ai *Vecchi di Ceo* nell'ambito di una sorta di silloge che dalle *Opere e i giorni* giunge sino alla poesia melica di Pindaro e di Bacchilide) approda a una “leopardiana” constatazione dell'infelicità dell'uomo, fatta salva la temporanea sospensione della vita che è il sonno, e fatto salvo l'ascolto del “canto”⁴⁹⁶. E “leopardiana” (se non fosse nel contempo esiodea, nel nome della testimonianza di Eliano⁴⁹⁷) è anche la chiamata in causa del “dolore” dell'usignolo e della rondine (si pensi ancora alla *Primavera o delle favole antiche*, nonché al mito di Progne e Filomela), visti però qui in primo luogo come accomunati fra loro appunto dal “dolore”, e incapaci per la loro diversa natura di conoscere l'uno il dolore dell'altro (vv. 126-127: «Miseri! E un solo è il lor dolore, e forse / l'uno non ode mai dell'altro il pianto!»): e proprio per questo trasparente immagine della condizione dell'uomo. Spetta allo schiavo (rispetto a questa visione di un “dolore del mondo” che parrebbe senza scampo) ricondurre al piano della realtà, a questo punto confortante proprio perché “quotidiano”, il “pianto” degli uccelli evocato dal suo interlocutore (vv. 128-129: «Oh! non è pianto / questo né l'altro [...]»): la dissociazione fra il dolore degli uomini e la condizione degli animali, intesa nella *Primavera* come “impoverimento” della natura, e fine di un colloquio fra gli uomini e gli dèi (vv. 77- : «Ma non cognato al nostro / il gener tuo: quelle tue vaghe note / dolor non forma, e te di colpa ignudo, / men caro assai la bruna valle asconde»), assume qui un valore a suo modo consolatorio, e viene di fatto ad esaltare da un lato le «faccende» (vv. 130 e 145), dall'altro il «canto» (vv. 134-138), esemplati appunto nella rondine e nell'usignolo. “Intermezzo”, certo, nell'economia della *Notte*, ma funzionale alla definitiva “conversione” di Esiodo al canto delle “opere”, con accettazione totale della diagnosi dello schiavo («Sei dunque / rapsodo errante, e sai le false cose / far come vere, ma non dire le vere», *Il giorno*, vv. 52-54)⁴⁹⁸, e anche del suo destino di “poeta degli Iloti”: «Ora il lavoro canterò, né curo / ch'io sembri ai re l'Aedo degli schiavi» (vv. 154-155).

⁴⁹⁶ *La notte*, vv. 110-113: «E sol com'ora anco è felice / l'uomo infelice; s'egli dorme o guarda: / quando guarda e non vede altro che stelle, / quando ascolta e non ode altro che un canto».

⁴⁹⁷ *Var. Hist.* XII 20.

⁴⁹⁸ E si veda *La notte*, vv. 152-153: «Ma poi mi piacque, non cantare il vero, / sì la menzogna che somiglia il vero».

9. Poemi di Ate

I ATE

O quale uscì dalla città sonante
di colombelle Mecisteo di Gorgo,
fuggendo ai campi glauchi d'orzo, ai grandi
olmi cui già mordea qualche cicala
con la stridula sega. E tu fuggivi, 5
figlio di Gorgo, dall'erbosa Messe,
dove un tumulto, pari a fuoco, ardeva
sotto un bianco svolio di colombelle.
Presto e campi di glauco orzo e canori
olmi lasciava, e nella folta macchia, 10
nido di gazze, s'immergea correndo,
pallido ansante, e gli vuotava il cuore
la fuga, e gli scavava il gorgozzule,
e dentro dentro gli pungea l'orecchia.
Poi che tumulto non udì né grida 15
più d'inseguenti, egli sostò. La sete
gli ardea le vene, ed ei bramava ancora
tuffare in una viva acqua corrente
la mano impura di purpureo sangue.
Una rana cantava non lontana, 20
che lo guidò. Qua qua, cantava, è l'acqua:
bruna acqua, acqua che fiori apre di gialle
rose palustri e candide ninfee.
Ora egli udì la rauca cantatrice
della fontana, Mecisteo di Gorgo, 25
e seguì l'orma querula e si vide
a un verde stagno che fioria di gialle
rose palustri e candide ninfee.
Come egli giunse, la canora rana
tacque, e lo stagno gorgogliò d'un tonfo. 30
Or egli prima nello stagno immerse
le mani e a lungo stropicciò la rea
con la non rea: di tutte e due già monde
del pari, fece una rotonda coppa,
e la soppose al pispino. Né bevve. 35
L'acqua era nera come morte, e rossi
come saette uscite dalla piaga
erano i giunchi, e livide, di tabe,
le rose accanto alle ninfee di sangue.

E Mecisteo fuggì dal nero gorgo 40
chiazzato dalle rose ampie del sangue;
fuggì lontano. Or quando già l'ardente
foga dei piedi temperava, un tratto
sentì da tergo un calpestio discorde:
due passi, uno era forte, uno non era 45
che dell'altro la sùbita eco breve:
onde il suo capo inorridì di punte
e il cuore gli si profondò, pensando
che già non fosse il disugual cadere
di gocce rosse dentro l'acque nere, 50
né la lontana torbida querela

di quella rana, ma pensando in cuore
ch'era Ate, Ate la vecchia, Ate la zoppa,
che dietro le fiutate orme veniva.
Né riguardò, ma più veloce i passi
stese, e gli orecchi inebriò di vento. 55

Ma trito e secco gli venìa da tergo
sempre lo stesso calpestìo discorde,
misto a uno scabro anelito; né forse
egli pensò che fosse il picchiar duro
del taglialegna in echeggiante forra,
misto alla rauca ruggine del fiato:
era Ate, Ate la zoppa, Ate la vecchia,
che lo inseguiva con stridente lena,
veloce, infaticabile. E già fuori
correa del bosco, sopra acute roccie;
e d'una in altra egli balzava, pari
allo stambecco, e a ogni lancio udiva
l'urlo e lo sforzo d'un simile lancio,
poi dietro sé picchierellare il passo
eterno con la sùbita eco breve. 60
70

Fin che giunse al burrone, alto, infinito,
tale che all'orlo non giungea lo stroscio
d'una fiumana che muggiva al fondo.
Allor si volse per lottar con Ate,
il buono al pugno Mecisteo di Gorgo;
volse e scricchiolar fece le braccia
protese, l'aria flagellando, e il destro
piede più dietro ritraeva... e cadde.
Cadde, e, precipitando, Ate vide egli
che all'orlo estremo di tra i caprifichi
mostrò le rughe della fronte, e rise. 75
80

II L'ETÈRA

O quale, un'alba, Myrrhine si spense,
la molto cara, quando ancor si spense
stanca l'insonne lampada lasciva,
conscia di tutto. Ma v'infuse Evèno
ancor rugiada di perenne ulivo;
e su la via dei campi in un tempietto,
chiuso, di marmo, appese la lucerna
che rischiarasse a Myrrhine le notti;
in vano: ch'ella alfin dormiva, e sola
Ma lievemente a quel chiarore, ardente
nel gran silenzio opaco della strada,
volò, con lo stridìo d'una falena,
l'anima d'essa: ché vagava in cerca
del corpo amato, per vederlo ancora,
bianco, perfetto, il suo bel fior di carne,
fiore che apriva tutta la corolla
tutta la notte, e si chiudea su l'alba
avido ed aspro, senza più profumo.
Or la falena stridula cercava
quel morto fiore, e batté l'ali al lume
della lucerna, che sapea gli amori;
ma il corpo amato ella non vide, chiuso, 5
10
15
20

coi molti arcani balsami, nell'arca.

Né volle andare al suo cammino ancora
come le aeree anime, cui tarda 25
prendere il volo, simili all'incenso
il cui destino è d'olezzar vanendo.
E per l'opaca strada ecco sorvenne
un coro allegro, con le faci spente,
da un giovanile florido banchetto. 30
E Moscho a quella lampada solinga
la teda accese, e lesse nella stele:
MYRRHINE AL LUME DELLA SUA LUCERNA
DORME. È LA PRIMA VOLTA ORA, E PER SEMPRE.
E disse: «Amici, buona a noi la sorte! 35
Myrrhine dorme le sue notti, e sola!
Io ben pregava Amore iddio, che al fine
m'addormentasse Myrrhine nel cuore:
pregai l'Amore e m'ascoltò la Morte».
E Callia disse: «Ell'era un'ape, e il miele 40
stillava, ma pungea col pungiglione».
E disse Agathia: «Ella mesceva ai bocci
d'amor le spine, ai dolci fichi i funghi».
E Phaedro il vecchio: «Pace ai detti amari!
ella, buona, cambiava oro con rame». 45
E stettero, ebbri di vin dolce, un poco
lì nel silenzio opaco della strada.
E la lucerna lor blandia sul capo,
tremula, il serto marcido di rose,
e forse tratta da quel morto olezzo 50
ronzava un'invisibile falena.
Ma poi la face alla lucerna tutti,
l'un dopo l'altro, accesero. Poi voci
alte destò l'auletride col flauto
doppio, di busso, e tra faville il coro 55
con un sonoro trepestio si mosse.

L'anima, no. Rimase ancora, e vide
le luci e il canto dileguar lontano.
Era sfuggita al demone che insegna
le vie muffite all'anime dei morti; 60
gli era sfuggita: or non sapea, da sola,
trovar la strada: e stette ancora ai piedi
del suo sepolcro, al lume vacillante
della sua conscia lampada. E la notte
era al suo colmo, piena d'auree stelle; 65
quando sentì venire un passo, un pianto
venire acuto, e riconobbe Evèno.
Ché avea perduto il dolce sonno Evèno
da molti giorni, ed or sapea che chiuso
era nell'arca, con la morta etèra. 70
E singultando disserrò la porta
del bel tempietto, e presa la lucerna,
entrò. Poi destro, con l'acuta spada,
tentò dell'arca il solido coperchio
e lo mosse, e con ambedue le mani, 75
puntellando i ginocchi, l'alzò. C'era
con lui, non vista, alle sue spalle, e il lieve
stridio vaniva nell'anelito aspro

d'Evèno, un'ombra che volea vedere Myrrhine morta. E questa apparve; e quegli lasciò d'un urlo ripiombare il marmo sopra il suo sonno e l'amor suo, per sempre.	80
E fuggì, fuggì via l'anima, e un gallo rosso cantò con l'aspro inno la vita: la vita; ed ella si trovò tra i morti.	85
Né una a tutti era la via di morte, ma tante e tante, e si perdean raggiando nell'infinita opacità del vuoto. Ed era ignota a lei la sua. Ma molte ombre nell'ombra ella vedea passare e dileguare: alcune col lor mite demone andare per la via serena, ed altre, in vano, ricular la mano del lor destino. Ma sfuggita ell'era da tanti giorni al demone; ed ignota l'era la via. Dunque si volse ad una anima dolce e vergine, che andando si rivolgeva al dolce mondo ancora; e chiese a quella la sua via. Ma quella, l'anima pura, ecco che tremò tutta come l'ombra di un nuovo esile pioppo: «Non la so!» disse, e nel pallor del Tutto vanì. L'etèra si rivolse ad una anima santa e flebile, seduta con tra le mani il dolce viso in pianto.	90
Era una madre che pensava ancora ai dolci figli; ed anche lei rispose: «Non la so!»; quindi nel dolor del Tutto sparì. L'etèra errò tra i morti a lungo miseramente come già tra i vivi; ma ora invano; e molto era il ribrezzo di là, per l'inquieta anima nuda che in faccia a tutti sorgea su nei trivi.	95
E infine insonne l'anima d'Evèno passò veloce, che correva al fiume, arsa di sete, dell'oblio. Né l'una l'altra conobbe. Non l'avea mai vista. Myrrhine corse su dal trivio, e chiese, a quell'incognita anima veloce, la strada. Evèno le rispose: «Ho fretta».	100
E più veloce l'anima d'Evèno corse, in orrore, e la seguì la trista anima ignuda. Ma la prima sparve in lontananza, nella eterna nebbia; e l'altra, ansante, a un nuovo trivio incerto sostò, l'etèra. E intese là bisbigli, ma così tenui, come di pulcini gementi nella cavità dell'uovo. Era un bisbiglio, quale già l'etèra s'era ascoltata, con orror, dal fianco venir su pio, sommessamente... quando avea, di là, quel suo bel fior di carne, senza una piega i petali. Ma ora	105
	110
	115
	120
	125
	130

trasse al sussurro, Myrrhine l'etèra.
 Cauta pestava l'erbe alte del prato 135
 l'anima ignuda, e riguardava in terra,
 tra gl'infecondi caprifichi, e vide.
 Vide lì, tra gli asfòdeli e i narcissi,
 starsene, informi tra la vita e il nulla,
 ombre ancor più dell'ombra esili, i figli 140
 suoi, che non volle. E nelle mani esangui
 aveano i fiori delle ree cicute,
 avean dell'empia segala le spighe,
 per lor trastullo. E tra la morte ancora
 erano e il nulla, presso il limitare. 145
 E venne a loro Myrrhine; e gl'infanti
 lattei, rugosi, lei vedendo, un grido
 diedero, smorto e gracile, e gettando
 i tristi fiori, corsero coi guizzi,
 via, delle gambe e delle lunghe braccia, 150
 pendule e flosce; come nella strada
 molle di pioggia, al risonar d'un passo,
 fuggono ranchi ranchi i piccolini
 di qualche bodda: tali i figli morti
 avanti ancor di nascere, i cacciati 155
 prima d'uscire a domandar pietà!
 Ma la soglia di bronzo era lì presso,
 della gran casa. E l'atrio ululò tetro
 per le vigili cagne di sotterra.
 Pur vi guizzò, la turba infante, dentro, 160
 rabbrivendo, e dietro lor la madre
 nell'infinita oscurità s'immerse.

III LA MADRE

O quale Glauco, ebbro d'oblio, percosse
 la santa madre. E non poté la madre
 che pur voleva, sostener nel cuore
 quella percossa al volto umile e mesto;
 ché da tanti dolori liso il cuore, 5
 ecco, si ruppe; e ne dovè morire.
 E subito il buon demone sovvenne,
 e più veloce d'un pensier di madre
 ultimo, la soave anima prese,
 la sollevò, la portò via lontano, 10
 e due tre volte la tuffò nel Lete.
 E le dicea: «Dimentica per sempre,
 anima buona; ché sofferto hai troppo!»
 E pose lei nel sommo della terra,
 dove è più luce, più beltà, più Dio: 15
 nel calmo Elisio, donde mai non torna
 l'anima al basso, a dolorar la vita.

Ma nel profondo della terra il figlio
 precipitò, nel baratro sotterra,
 tanto sotterra alla sua tomba, quanto 20
 erano su la tomba alte le stelle.
 E là fu, nella oscurità, travolto
 dalla massa d'eterna acqua, che sciacqua
 pendula in mezzo all'infinito abisso;

che, mentre oscilla il globo della terra, 25
 là dentro fiotta, e urta le pareti
 solide, e con cupo impeto rimbomba.
 E l'anima di Glauco era travolta
 nell'acqua eterna, e or lanciata contro
 le roccie lisce, or tratta dal risucchio 30
 giù. Né un raggio di luce, ma una romba
 senza pensiero, e senza tempo il tempo.
 Quando, un flutto sboccò con un singulto
 in un crepaccio, e Glauco sgorgò dentro
 l'antro sonante, e si trovò su l'onda 35
 d'un nero fiume che correa sotterra
 rapacemente. Ed era tutto un pianto,
 un pianto occulto, il pianto dopo morte,
 oh! così vano, le cui solitarie
 lacrime lecca il labile lombrico. 40
 E il fiume cieco del dolor sepolto
 portò Glauco vicino alla palude
 Acherusiade, ove tra terra e acqua
 errano l'ombre a cui la morte insegna,
 e che verranno ad altra vita ancora, 45
 quando il destino li rivoglia in terra.

E vide le aspettanti anime Glauco
 sul denso limo, a cui l'urtava il flutto,
 e gridò Glauco, alto, e chiamò la madre:
 «Madre che offesi... madre che percossi... 50
 madre che feci piangere... Ma vengo
 sul fiume eterno, o mamma, a te, del pianto!
 O mamma che... feci morire! E morto
 ti sono anch'io, nato da te! più morto!
 Sì: t'ho percossa. Ma non sai con quanta 55
 forza alle scabre roccie mi percuota
 l'acqua laggiù, nel baratro; e che buio
 laggiù! che grida! Oh! mai non fossi nato!
 Mamma... pietà! perdonami! Se lasci
 ch'io salga, e basta che tu voglia, io salgo; 60
 oh! sarò buono! buono, ora per sempre!
 non ti batterò più!... Mamma, già l'onda
 Mi porta via... perdona dunque! Io torno
 laggiù... fa presto. Un tempo eri più buona,
 o mamma!... O madre, ti mutò la morte!» 65

Così pregava, il figlio. Ecco, e l'ondata
 dal molle limo lo staccò, lo volle
 con sé, lo stese, lo portò nel fiume
 del pianto vano. E singultendo, il fiume
 lo versò nell'abisso; e nell'abisso 70
 se lo riprese il vortice segreto.

E l'anima dell'empio era travolta
 dall'acqua eterna, e tratta dal risucchio
 giù, poi, nel buio, qua e là percossa.
 Ed ella su, nel sommo della terra, 75
 dove è più luce, più beltà, più Dio,
 sede serena; e con la guancia offesa
 sopra la palma, si faceva cullare
 dal grande mare d'etere, dal breve,
 lassù, mollissimo, oscillò del mondo. 80

Ecco, levò dalla tranquilla palma la guancia offesa, e riguardava intorno, inocchita. E il buon demone accorse e le diceva: «Vieni al dolce Lete, a bere ancora: non assai bevesti!»	85
Ed ella bevve. Ma via via dagli occhi le usciva il pianto e le cadea nell'onda. E le premeva il demone, soave- mente, la nuca, e le diceva: «Ancora! Ancora! Bevi! Non assai bevesti!»	90
E docile beveva ella, e nel Lete le cadea sempre più dirotto il pianto. Oh! non beveva che l'oblio del male, la santa madre, e si levò piangendo, e disse: «Io sento che il mio figlio piange. Portami a lui!» Né il demone s'oppose; ché cuor di madre è d'ogni Dio più forte. E con lei scese, ed ella andò sotterra sempre piangendo e giunse alla palude Acherusiade. Ed ella erro tra l'alga deforme, ed ella s'aggirò tra il fango, sempre accorrendo ad ogni sbocco appena sentia mugghiare una marea sotterra, e il pianto vano venir su, dei morti, sui neri fiumi, di su i rossi fiumi.	95 100 105
Ed un flutto, laggiù, con un singulto gittò Glauco in un antro, e poi su l'onde del nero fiume che correa sotterra, del pianto occulto, pianto dopo morte; e lo portò vicino alla palude:	110
e gridò Glauco, alto, e chiamò la madre: «Madre, eri buona, e ti mutò la morte! mamma, io ti feci piangere; mamma, io sì ti feci, io figlio tuo, morire...»	115
Ma ella, prima anche di lui, gridava dal triste limo, tra il fragor dei flutti: «Mia creatura, non lo feci apposta io, a morir così d'un subito, io io, a non dirti che non era nulla, ch'era per gioco... Vieni su: perdona!»	120
E Glauco ascese. E poi la madre e il figlio vennero ancor dalla palude in terra, l'una a soffrire, e l'altro a far soffrire.	

Sotto il titolo comune di *Poemi di Ate* il Pascoli raccolse, in vista del volume dei *Conviviali*, tre testi molto differenti anche dal punto di vista della storia redazionale. Il primo, *Ate*, apparve infatti a stampa già nel 1896 («La Vita italiana» del 10 ottobre), mentre il secondo (*L'etèra*) fu pubblicato (non secondo una logica di “anticipazione” rispetto al volume che ricorrerà più volte, fra 1903 e 1904, ma in calcolata coincidenza con l'apparizione di questo) nel «Giornale d'Italia» del 10 agosto del 1904; il terzo, *La madre*, apparve per la prima volta a stampa nel libro dei *Conviviali*. Dati “esterni”, ma che però coincidono con i

risultati di un esame più ravvicinato dei testi; il Pascoli stesso, nelle note di corredo alla *princeps* del volume, scriveva che «sono ispirati dal mito oltramondano nel *Phaed.* platonico i POEMI DI ATE, II e III»⁴⁹⁹. Disponiamo negli autografi di una redazione più estesa della brevissima nota poi apposta alla *princeps*: stesura autografa ora inclusa per l'appunto nella busta relativa ai *Poemi di Ate* (cassetta 54, busta 11, f. 10):

L'un poemetto ispirato dal mito oltremondano che si legge nel *Fedone*. In quel dialogo Platonico, si narra che le anime al tutto pure sono collocate sopra la terra in luoghi che rispetto a noi sono come la superficie del mare rispetto a chi fosse in fondo di esso mare, libere ormai dalla vita e serene; e le anime al tutto impure sono gettate nell'interno della terra, nel cupo Tartaro, ove soffrono eternamente. Nella palude *Acherusiade*⁵⁰⁰ soffrono pene temporanee le anime né al tutto pure né al tutto impure: esse torneranno ad altri corpi. A questa palude vengono da fiumi sotterranei trasportate le anime di [*sic*] condannati al Tartaro.

«L'un poemetto» è con tutta evidenza *La madre*: la nota “estesa” pascoliana intende in sostanza dar conto della gerarchia di colpe e premi presenti nel “mito” platonico, che ha conseguenze di rilievo non solo sul piano della “topografia” del poemetto, ma anche sull'andamento della *narratio* vera e propria. Per la verità, il Pascoli semplifica anche qui il dettato del *Fedone*, proponendo al suo lettore un destino ultraterreno delle anime, secondo Platone, perfettamente sovrapponibile, nella logica tripartita di paradiso, inferno e purgatorio, agli orizzonti di attesa del cristianesimo, fatta salva naturalmente la dottrina della metempsicosi riservata alle anime della palude Acherusiade – e di una contaminazione platonico-cristiana occorrerà infatti parlare per *La madre* –.

Che di semplificazione si tratti, rispetto non solo alla complessità del mito platonico, ma alla stessa *narratio* del poemetto pascoliano (il perdono della madre, che strappa il figlio al Tartaro) è immediatamente confermato dal f. 9 della medesima busta, in cui il Pascoli si cimenta in una vera e propria “traduzione” di alcuni dei capitoli competenti del *Fedone*, più precisamente, nell'ordine, il 62, il 61 e il 57. Il primo rappresenta con chiarezza l'antefatto della nota “estesa” in origine destinata al volume dei *Conviviali*:

Phaed. 62

E quelli che sembra abbiano fallato falli bensì espiabili pur grandi, come aver fatti atti di violenza contro il padre e la madre sotto l'impeto dell'ira, e pentendosi essi nel vivere l'altra vita, o che siano stati omicidi in qualche altro modo, è bensì necessità che essi cadano nel Tartaro, e caduti dopo essere stati lì un anno, il flutto (la marea sotterranea) li rigetta, gli omicidi nel Cocito, e i violatori del padre e della madre nel Piriflegetonte: e poiché sono portati alla palude Acherusia, quivi urlano e chiamano, gli uni quelli che uccisero, gli altri quelli che oltraggiarono, e chiamandoli li supplicano e pregano di lasciarli uscire su nella palude e riceverli, e se li persuadono, escono e cessano di soffrire, se no sono portati di nuovo nel Tartaro, e di lì di nuovo ai fiumi, e non cessano di soffrir così, prima di persuadere quelli cui hanno fatto il male.

⁴⁹⁹ G. Pascoli, *Poemi conviviali*, a cura di G. Leonelli p. 274; il rinvio è a *Phaed.* 108c-115a.

⁵⁰⁰ Sottolineato nell'autografo.

Apparentemente più banale (se non fosse per una finale nota pascoliana, su rigo a sé, e certo apposta in un secondo momento rispetto all'esercizio della traduzione) l'*excerptum* del 61:

61

nella palude Acherusiade le anime dei più dei morti vanno e dopo esservi rimaste certo tempo stabilito, alcune più lungo, altre più breve, di nuovo sono mandate fuori alla generazione dei viventi.

Più interessante è certamente il terzo *excerptum*, anche perché (a differenza di quanto segnalato nella nota di servizio che al solito accompagna la busta⁵⁰¹) pertinente certamente all'*Etèra*:

Nel LVII

L'anima che amò troppo il corpo⁵⁰² attonita pur intorno a cospicuo luogo, riluttando e soffrendo, a forza e stento se ne va spinta dal demone. E giunta dove le altre, l'anima impura che ha commesso qualche delitto, là ognuno la fugge, e si volge via, e né compagna né guida vuol esserle, ed ella erra essendo in grande imbarazzo, fin che per necessità non giunge dove è destinata.

Se ne deduce – e questa può rivelarsi acquisizione di un qualche valore, in rapporto ad una cognizione delle “fonti” platoniche dei due poemetti ormai da tempo indagate – una “unità di progetto”, anche sul piano dei tempi, per *L'etèra* e *La madre*: che dunque costituiscono anche da questo punto di vista un vero e proprio dittico, non solo per le ragioni contenutistiche di una “maternità”, pur traguardata da due limiti opposti. Il trittico dei *Poemi di Ate* è effettivamente riconducibile anche per questo non a tre elementi distinti, ma a due (I; II-III), di cui il secondo a sua volta costituito da due elementi. Si aggiunga, ed è dato non trascurabile, la scarsità dei materiali autografi conservati per l'intera sequenza: appena dieci fogli per tre poemi, di cui parte non trascurabile destinata alla stesura finale, al solito assai vicina alla redazione apparsa alle stampe.

Più esterno, rispetto a una simile bipartizione, un altro elemento, questa volta formale, di simmetria che lega fra loro i tre testi: l'*incipit* cioè «O quale», che con tutta evidenza rimanda allo pseudo-esiodico *Catalogo delle donne*: elemento anch'esso significativo per quel che riguarda la successione dei poemi entro il volume dei *Conviviali* (prima *Il poeta degli iloti*, poi i *Poemi di Ate*). Ma, se non nella direzione molto generica della “colpa” (i risultati di una ricognizione esaustiva della tradizione greca pertinente ad Ate, dall'*Iliade* ai tragici, sono

⁵⁰¹ «(nel penultimo foglio [...] / varie annotazioni sul mito / oltremondano del – *Fedone* – / da cui il Poeta ha tratto la / ispirazione di questo poema)», e cioè della *Madre*. Il titolo del dialogo platonico è al solito sottolineato; accanto a *oltremondano*, a sinistra, di altra mano, la glossa: *ultraterreno*.

⁵⁰² È in aggiunta nell'interlinea superiore.

opportunamente illustrati dal commento del Nava⁵⁰³), i tre testi sul piano filosofico-morale risultano nettamente distinti, al di qua e al di là, come si accennava, della teodicea platonica. Più semplice, ed “arcaico”, proprio per questo, l’ambito concettuale di riferimento per il più antico dei tre testi, *Ate*. Qui l’omicida, «buono al pugno» (v. 76) e valido nella corsa, è raggiunto dalla punizione che gli compete nonostante la sua fuga dalla omerica⁵⁰⁴ città di Messe. La “colpa” si materializza in una serie di allucinazioni sensoriali del protagonista, che il narratore rende “in soggettiva” senza filtri interpretativi per il lettore: l’acqua rossa di sangue (vv. 34-52), e soprattutto il passo scazonte della zoppa Ate che lo insegue (vv. 43 ss.), sino alla visione, nella caduta all’indietro che lo condurrà alla morte, della sua persecutrice «che all’orlo estremo di tra i caprifichi / mostrò le rughe della fronte, e rise» (vv. 81-82). Se per tutti e tre i poemi di Ate il Nava ritiene opportuno chiamare in causa il Dorè della *Commedia* illustrata, più che Dante⁵⁰⁵, alludendo in qualche modo a un portato della cultura “moderna” dietro lo scenario “greco” delle vicende della colpa, della pena e dell’eventuale espiazione (e si pensi, al di là della specificità del contesto politico di riferimento, alla grandiosa teodicea tutta moderna messa in scena da Hugo negli *Châtiments*: 1853), per *Ate* non pare che manchino riscontri anche testuali più precisi. È il caso in primo luogo dei vv. 31-33, il tentativo di Mecisteo di lavare le sue mani sporche ancora di sangue («Or egli prima nello stagno immerse / le mani e a lungo stropicciò la rea / con la non rea»), che difficilmente può prescindere da *Macbeth* II, 1 (la visione del pugnale macchiato di sangue, con il soliloquio di Macbeth sugli stati alterati di percezione) e soprattutto II, 2, l’assassino che dispera di poter detergere la sua mano insanguinata («Will all great Neptune’s ocean wash this blood / Clean from my hand? No, this my hand will rather / The multitudinous seas incarnadine, / Making the green one red»). Anche per *Ate* 71-73, «Fin che giunse al burrone, alto, infinito [...]», si potrà forse convocare il leopardiano *Canto notturno* 32-36 («abisso orrido, immenso, / ov’ei precipitando, il tutto oblia»: e si veda il *precipitando* di *Ate* 80). Ma il poemetto punta molto anche su risorse di ordine fonosimbolico: il “canto” della rana (vv. 20 ss. e 51-52), che opportunamente già il Leonelli accostava a *L’ultimo viaggio* XIV 25⁵⁰⁶, solo per restare all’interno dei *Conviviali*: «Una rana cantava non lontana, / che lo guidò. Qua qua,

⁵⁰³ G. Pascoli, *Poemi conviviali*, a cura di G. Nava, cit., pp. 203-205.

⁵⁰⁴ *Il. II* 582.

⁵⁰⁵ «Sono tre luttuose fantasie di colpa e punizione, connotate da una dimensione visionaria, che ricorda, più che Dante, il suo illustratore ottocentesco Gustavo Doré» (G. Pascoli, *Poemi conviviali*, a cura di G. Nava, cit., p. 205).

⁵⁰⁶ «[...] il canto fioco tra il fragor dell’onde, / qual di querule querule ranelle / per un’acquata [...]» (G. Pascoli, *Poemi conviviali*, a cura di G. Leonelli, cit., p. 186).

cantava, è l'acqua: / bruna acqua, acqua [...]»; e il ritmo giambico-anapestico (non giambico) che accompagna, specie ai vv. 53 e 63 («[...] era Ate, Ate la vecchia, Ate la zoppa», «era Ate, Ate la zoppa, Ate la vecchia»), l'«orrore» religioso di Mecisteo per il temuto inseguimento. Non semplici decori, naturalmente, ma momento saliente di un'attenzione spiccata del testo per il regime delle sensazioni auditive e visive, proprio in un contesto in cui la *narratio* deve puntare tutte le sue carte sulla «confusione» percettiva e sensoriale del protagonista: e il cui vertice allucinatorio, la scena di morte dello specchio d'acqua contaminato dall'omicida, è certamente, nei *Conviviali*, assieme alla scena conclusiva dell'*Etèra*, uno dei punti massimi di convergenza con un'*imagerie* «decadente»: «L'acqua era nera come morte, e rossi / come saette uscite dalla piaga / erano i giunchi, e livide, di tabe, / le rose accanto alle ninfee di sangue»⁵⁰⁷.

Più complessa, anche per la chiamata in causa, come si accennava, e in termini «perturbanti», del tema della «maternità», è senza dubbio *L'etèra*. Qui il tema platonico dell'anima troppo attaccata al corpo⁵⁰⁸ viene concretamente declinato dal Pascoli, con caratteristica *outrance*, non solo al femminile, ma in termini «realistici», con l'allusione esplicita al «bel fior di carne»⁵⁰⁹ che opportunamente, nella critica e nell'esegesi pascoliana, ha richiamato altri notissimi testi pascoliani, dalla *Digitale purpurea* al *Gelsomino notturno*⁵¹⁰. Al «corpo» l'anima a lungo non sa rinunciare, aggirandosi attorno ai luoghi consueti, e alla tomba, come «falena stridula» (v. 19; ma si vedano anche i vv. 12 e 50): secondo una tipologia che ricorre anche nei *Poemi di Psyche* e negli appunti preparatori della *Civetta*⁵¹¹. La «grecoità» del testo è particolarmente curata non solo sul versante della *narratio* e del suo contesto (la morte della donna e la sua stanza, il corteo proveniente dal «banchetto», Evèno), ma anche attraverso il ricorso a *tópoi* (la lucerna, la «conscia lampada»: vv. 3 ss., 21, 31 ss.) per cui (come pure per il «compianto» parodico del «coro allegro», ma anche dell'epigrafe funeraria: vv. 33-34 ss.) il Pascoli si cimenta in una rilettura e riscrittura

⁵⁰⁷ Ripresa stravolta di versi formulari ricorrenti poco più sopra («acqua che fiori apre di gialle / rose palustri e candide ninfee», «fioria di gialle / rose palustri e candide ninfee»), ma in termini che mettono comunque a contatto le «rose» e il «sangue» (e si pensi alla *Buona novella*, *In occidente* II 5-6: «[...] s'imbevean le rose / nel sangue che flui dal mirmillone»).

⁵⁰⁸ Cfr. *supra*.

⁵⁰⁹ *L'etèra*, vv. 13-18: «l'anima [...] vagava in cerca / del corpo amato, per vederlo ancora, / bianco, perfetto, il suo bel fior di carne, / fiore che apriva tutta la corolla / tutta la notte, e si chiudea su l'alba / avido ed aspro, senza più profumo».

⁵¹⁰ I riscontri più espliciti, sul piano testuale, sono ovviamente con il *Gelsomino notturno*, vv. 1, 9-10, 21-22 («E s'aprono i fiori notturni [...] / Dai calici aperti si esala / l'odore di fragole rosse. / [...] / È l'alba: si chiudono i petali / un poco sgualciti [...]»).

⁵¹¹ E si vedano i paragrafi corrispondenti.

dell'*Antologia palatina*, secondo modalità del resto, a tutt'altro proposito, testimoniate anche dagli abbozzi preparatori del *Sileno*⁵¹².

Per la verità, com'è noto, il Pascoli ricavava, almeno in linea assai generale, il quadro di riferimento per *L'etèra* da una poesia, non fra le più note, dell'Alardi: uno dei poeti di riferimento, come più volte sottolineato dalla critica pascoliana, per la sua formazione. I *Canti* di Alardi comparvero com'è noto per la prima volta a stampa nel 1860, conoscendo poi altre tre edizioni nel corso del decennio. Il lungo componimento in questione, *È morta*, in endecasillabi sciolti, accolto nella sezione *Ore cattive*, offre in epigrafe una citazione virgiliana⁵¹³ (che pare guardare all'epilogo del testo alardiano: si tratta solo di una morte presunta, con il che tutta la complicata *narratio* antecedente viene retrocessa a una – lugubre – *imagerie* del poeta), ed è un lungo resoconto del destino “oltremondano”, o presunto tale, della protagonista: non una cortigiana, ma l'amata, infedele e indifferente, dello stesso poeta, Elisa: argomento contemporaneo, dunque. La “morte” di costei, testimone anche qui la lampada, è preceduta da una rapida rivisitazione degli effetti che la sua bellezza aveva avuto sugli uomini e sulle donne, all'insegna del desiderio e della gelosia, nelle diverse occasioni sociali e mondane in cui questa donna di metà Ottocento aveva trascorso la sua vita. Anche il quadro della sua morte (I, vv. 24 ss.) è all'insegna dapprima di una sorta di consuetudine “borghese”⁵¹⁴, complicata da una “devozione” che guarda indietro, alle preghiere di lei in chiesa, con predilezione per le sante un tempo “peccatrici”:

Ella morì.
Subita, e cinta di sinistro arcano
Ne dissero la morte. Era una notte.
Sovra il suo letto d'ebano dormiva
Sorridente. La lampa agonizzava.
Sovra il tappeto oriental caduto
Era un volume da la man che ancora
Si atteggiava a tenerlo. Avea scordato
Quella sera di dir le sue preghiere.

Il “perturbante” compare in questa ambientazione borghese sotto forma di una “congiura dei fiori”: non la morte per asfissia, per un eccesso di fiori nella camera da letto, secondo modalità tardo-romantiche o “pre-decadenti” tutt'altro che insolite, ma “vendetta” dei

⁵¹² G. Baldassarri, *Per l'officina dei «Conviviali»*: «*Sileno*, cit., p. 132 e n. 171.

⁵¹³ *Aen.* VI 698-699: «Nondum illi flavum Proserpina vertice crinem / Abstulerat, stygioque caput damnaverat Orco».

⁵¹⁴ Spunti in tal senso, e con ben altri risultati, apparivano com'è noto già nella leopardiana *Aspasia* (vv. 10-20: «[...] mai non sento / mover profumo di fiorita piaggia, / né di fiori olezzar via cittadina, / ch'io non ti vegga ancor qual eri il giorno / che ne' vezzosi appartamenti accolta, / tutti odorati de' novelli fiori / di primavera, del color vestita / della bruna viola, a me s'offerse / l'angelica tua forma, inchino il fianco / sopra nitide pelli, e circonfusa / d'arcana voluttà»).

fiori per l'incostanza della donna, in virtù di un "prodigio" in virtù del quale ogni fiore è l'*alias* del cuore dell'amante che lo ha donato alla donna⁵¹⁵. Dopo la morte, la donna (non la sua anima: alla maniera dantesca l'"ombra" risulta indistinguibile dalla "persona") si avvia verso l'oltretomba senza lacrime e senza timore, con un atteggiamento ancora improntato alla "superbia" della viva (uno dei punti, ovviamente, di massima distanza dal testo pascoliano: II, 1-7):

Ella morì. Con arte attica avvolto
 A le spalle il lenzuol, mandò un addio
 A' suoi dilette, e disdegnosa in vista
 Si volse a la lontana e sterminata
 Region de le larve. Indifferente
 Varcò i silenziosi anditi scuri
 Che conducono a Dite.

Dopo aver percorso una landa desolata, popolata di sinistre presenze (uccelli notturni, rospi⁵¹⁶: breve repertorio che guarda semplicemente alla poesia notturna e sepolcrale di secondo Settecento e primo Ottocento, *Sepolcri* compresi), Elisa, giunta alle porte dell'aldilà, e ancora sicura di sé, raccoglie il «fardello» delle sue buone e delle sue cattive azioni (in vista evidentemente di un "giudizio" di cui il testo non darà però conto⁵¹⁷), per poi assistere a una sfilata di orrende allegorie (gli amori, le gelosie, l'orgia⁵¹⁸) che la spaventano e ne piegano la "superbia"⁵¹⁹. È da questo momento in poi che l'ombra vede passare altre ombre, che o la

⁵¹⁵ È morta, I, vv. 38 ss.: «Ma da canto a la bella peccatrice / Carnefici soavi e inavvertiti / Vegliavano dei fior. Dal levigato / Labbro di conca alabastrina il capo / Sporgeano in giro. Ed era ognun di loro / Dono segreto di segreto amante / In segreto tradito. Iddio che lega / Tutte le cose di quaggiù con fila / Misteriose, Egli saprà per quale / Corrispondenza incognita si fosse / L'anima di que' fior comunicata / Con l'anima di quei poveri cuori. / [...] Allora / Avvenne un fatto pauroso. Il gambo / Lieve lieve allungando una magnolia / Al labbro s'appressò cupidamente / De la sopita, e vi depose il bacio / Onde l'aveva il donator pregata. / Ma in quello istante pur non altrimenti / La cardenia movea, movea l'acuta / Tuberosa ed il giglio; e ognun credeva / In quella delicata ora di colpa / D'esser non visto, ognun d'essere il solo: / Chè la divina sognatrice, accesa / Da volubili febbri, il collo e i crini / Acconsentiva e il sen nitido a tutti / Perfidamente con egual misura. / Ma in un balen dall'acre accorgimento / Ch'ella tradía fūr colti. Una gelosa / Rabbia li vinse, e in tacita congiura / Ne decisero il fato. Allor dal fondo / Dei calici scherniti, ove si accoglie / Tanta virtù d'inesplorate essenze, / Stille dedusser di sottil veleno / E nuvolette d'aliti mortali. / Poscia ravvolti in quei vapor d'affanno / Saettaron le nari all'infedele / Atrocemente. Ella agitò pei lini / Le sue nobili forme; una fatica / Disperata divenne il suo respiro; / Come di cosa che si ferma, il metro / Sempre più lento era del core; volle / Mettere un grido; aprì gli occhi; la lampa / Spegneasi allora con guizzo supremo; / Ed ella vide l'ombra de la morte / Passar su la parete».

⁵¹⁶ L'«immonda botta» di II, v. 20 (e si veda la «botta», ma in similitudine, dell'*Etera*, v. 154).

⁵¹⁷ Ivi, II, vv. 22 ss.: «Quando giunse al varco / Dell'orba solitudine dei morti, / Su la soglia trovò de le sue buone / Opre il fardello e de le sue peccata; / E lesta e franca lo si pose in capo [...]».

⁵¹⁸ Ivi, II, vv. 36-62.

⁵¹⁹ Ivi, II, vv. 64-72: «Poichè la viatrice / Si senti così sola, e come immersa / Entro il nulla infinito, ogni splendore / Insolente del guardo, ogni alterezza / Dimise, e affranta si sedè sul fianco / D'una spezzata Sfinge. Ivi appassiti / Giù da la fronte le cascàro i fiori / De la ghirlanda: ivi perdè del magro / Dito l'anello ch'io le avea donato». *Routine*, certo: ma forse non dimentica di echi classici: magari non proprio Meleagro, ma almeno Properzio (IV 7, vv. 9-12: «[...] et solitum digito beryllon adederat ignis [...]. / [...] at illi / pollicibus fragiles increpuere manus»).

compiangono o la condannano, ma senza fermarsi: e sono tutte ombre di “amanti” celebri, a cominciare da due coppie, Paolo e Francesca, nientemeno, e Abelardo e Eloisa; poi due donne, con cui ha invece un dialogo, entrambe celeberrime, Cleopatra e Saffo⁵²⁰. Da notare sarà semmai che nel primo caso Elisa (e Aleardi) si cimenta in una diciamo perigliosa quanto orgogliosa dichiarazione di amor patrio⁵²¹; nel secondo, Saffo, nel ricordare ad Elisa che è stata amata da un poeta, Aleardi stesso, si cimenta da poetessa, più che in una dichiarazione esplicita di poetica, nella definizione di una sorta di carattere-tipo del poeta romantico, che guarda però indietro, se non al Manzoni dell'*In morte di Carlo Imbonati*, più semplicemente, e più rapidamente, ai tre “autoritratti” di Alfieri, Foscolo e dello stesso Manzoni⁵²². Il seguito del lungo componimento abbandona la descrizione dell'oltretomba per ridare (III-IV) direttamente la parola al poeta: che traccia una rapida storia del suo amore tormentato, del suo dolore per la (creduta) morte della donna, che lo conduce sulle soglie del suicidio, della medicina del tempo, dell'imprevista notizia che Elisa è viva, sino alla conclusione sconfortata («Pure è un dolor che passa ogni dolore / portar il lutto di persona viva»).

Limitati, a questo punto, risultano i punti di contatto fra l'aleardiana *È morta* e la pascoliana *Etèra*: in sostanza riconducibili alla impudica femminilità delle protagoniste (la “moderna”, donna di mondo, se non del *demi-monde*, l'“antica”, prostituta dichiarata: e si noti che, a differenza di quel che la tradizione greca riporta per altre celebri etere, il Pascoli non dà alcun rilievo ad eventuali competenze “culturali” di Myrrhine: la poesia e la musica, quanto meno, pur senza arrivare alla “filosofia” dell'Aspasia platonica), e all'“incontro” con altre anime che le aspetta dopo la morte. Ma tutta e solo pascoliana è la tipizzazione delle altre ombre, che alla maniera prospettata nel *Fedone* non le danno alcun aiuto, e anzi ne provano orrore: l'anima «dolce e vergine» (v. 96), l'anima «santa e flebile» (v. 104), i due estremi complementari, in opposizione a Myrrhine, di una femminilità all'insegna dell'onestà e del decoro (la vergine e la madre). Rispetto alla carrellata di coppie e di donne celebri del passato procurata dall'Aleardi (con l'occhio al “dantismo” sette-ottocentesco: la *Basvilliana* di Monti, almeno), prevale in Pascoli un'anonimia carica di significati, sino all'apparizione dell'unico personaggio individuato, Eveno, unico fra i molti amanti della donna che non la disprezza e schernisce, sino all'estremo orrore del sepolcro violato che lo conduce al suicidio; un Eveno

⁵²⁰ Ivi, II, vv. 77 ss.

⁵²¹ Ivi, II, vv. 129-133: «“Va’, le disse, io nulla / Ò con te di comune. Io non concessi / Agli oppressor de la mia terra un bacio; / Io non fuggii da timida cerbiatta / Al tempear de la battaglia: vanne”».

⁵²² Ivi, II, vv. 174 ss.: «Ire bollenti e fuggitive; santa / Ignoranza dell'odio e dell'obblio; / Lunghi silenzi; subite eloquenze [...]».

che nell'oltretomba non riconosce l'oggetto del suo tormentoso desiderio, di un amore tutto legato (come del resto l'amore di sé di Myrrhine) alla bellezza di un corpo destinato al disfacimento della morte, e invero anch'esso della categoria platonica delle anime legate alla terra da vincoli forti⁵²³: «E infine insonne l'anima d'Evèno / passò veloce, che correva al fiume, / arsa di sete, dell'oblio. Né l'una / l'altra conobbe. Non l'avea mai vista» (vv. 114-117).

Radicalmente nuova (sì da costituire, non solo nel contesto dei *Conviviali*, ma dell'intero *corpus* delle poesie pascoliane, una sorta di *outrance* eccezionale) è poi l'"incontro" di Myrrhine non con le (inquietanti) presenze allegoriche che popolano l'oltretomba aleardiano (e che mescolano il repertorio orroroso della poesia notturno-sepolcrale sette-ottocentesca di cui si è detto con altri antecedenti: le "allegorie" dell'isola di Alcina del *Furioso*, e forse anche, all'insegna di occasioni sprecate della vita, l'elenco, colà nel nome non della personificazione ma della "reificazione", delle "cose perdute" del cielo della luna), ma con la realtà concretissima dei propri figli non nati: pagina a suo modo celebre, funzionale da un lato a un "orrore" che fa tutt'uno con la compassione, e dall'altro in grado di recuperare (a contrasto con l'anima-falena di cui si è detto) una "fisicità" delle ombre che le rende simili alla vista ai corpi imperfetti che ebbero nella loro vita interrotta prima della nascita. Un "estremismo" (le anime-feto) che non guarda certo al pur "ortodosso" Dante, ma, semmai, all'"empio" Leopardi, la parodia per la verità inquietante dell'oltretomba topesco dei *Paralipomeni*⁵²⁴:

E venne a loro Myrrhine; e gl'infanti
lattei, rugosi, lei vedendo, un grido
diedero, smorto e gracile, e gettando
i tristi fiori, corsero coi guizzi,
via, delle gambe e delle lunghe braccia,
pendule e flosce; come nella strada
molle di pioggia, al risonar d'un passo,
fuggono ranchi ranchi i piccolini
di qualche bodda [...] ⁵²⁵.

Nuova è soprattutto la *pietas* pascoliana: separata dal suo corpo, dal «suo bel fior di carne», l'anima di Myrrhine è smarrita: sfugge al demone (paradosso platonico) perché troppo legata alla terra, ma è destinata a perpetuare nell'oltretomba un destino già terreno di "esclusa": i sarcasmi crudeli sulla morta del «coro» che proviene dal banchetto sono perfettamente sovrapponibili al «ribrezzo» (v. 11) dei "giusti" dell'aldilà. Sola con i suoi figli

⁵²³ Si veda più sopra per il *Fedone*.

⁵²⁴ G. Leopardi, *Paralipomeni della Batracomiomachia*, VIII 16 ss.

⁵²⁵ *L'età*, vv. 146-154.

non nati, quasi guidata da loro, in un rovesciamento paradossale ma calcolato delle funzioni, Myrrhine varca finalmente la porta della «gran casa», non per andare incontro alla punizione o alla purificazione promesse dal *Fedone*, ma per stare eternamente con loro, come loro “incompleta”, e proprio per questo in grado, per una volta, di “vedere” e “comprendere”⁵²⁶.

“Platonica” è, sin nei dettagli, la definizione dell’oltretomba nella *Madre*⁵²⁷. Due semmai le eccezioni, ma sostanziali: l’assenza, almeno *ex silentio*, di un “pentimento” in vita del figlio (condizione necessaria, come si è visto, nel *Fedone* perché le anime colpevoli possano accedere all’eventuale perdono degli offesi⁵²⁸), ché anzi il testo pascoliano ritorna sull’“inutile” pentimento dei morti⁵²⁹, e l’accesso, per la madre, al ciclo dell’“eterno ritorno”, della metempsicosi, riservato in Platone alle sole anime della palude Acherusiade. Si tratta naturalmente di una violazione consapevole, nel nome di una prevalenza dell’amor materno su qualunque teodicea, e, si aggiunga, su qualunque dottrina storicamente attestata dell’oltretomba, “pagana”, platonica o cristiana che sia:

Oh! non beveva che l’oblio del male,
la santa madre, e si levò piangendo,
e disse: “Io sento che il mio figlio piange.
Portami a lui!” Né il demone s’oppose;
ché cuor di madre è d’ogni Dio più forte⁵³⁰.

In margine al luogo platonico del *Fedone*, in cui come si ricorderà le offese contro il padre e la madre erano registrate fra i crimini più gravi, il Pascoli, optando decisamente per una messa in scena tutta al femminile congruente con gli equilibri interni del dittico *L’etèra – La madre*, punta qui tutte le sue carte non sul binomio colpa-pena, ma su una “misericordia” materna che a ben vedere priva di scopo (la purificazione, l’apprendimento attraverso la morte) anche la catena delle reincarnazioni delle anime, nel nome di un amore a senso unico, e di carattere tutto speciale, che governa la storia degli uomini, secondo una “ingiustizia” (ma accettata e anzi desiderata) che assegna la “pena” agli innocenti, e lascia senza punizione la

⁵²⁶ Ivi, vv. 126-137: «[...] E intese là bisbigli, / ma così tenui, come di pulcini / gementi nella cavità dell’uovo. / Era un bisbiglio, quale già l’etèra / s’era ascoltata, con orror, dal fianco / venir su pio, sommessamente... quando / avea, di là, quel suo bel fior di carne, / senza una piega i petali. Ma ora / trasse al sussurro, Myrrhine l’etèra. / Cauta pestava l’erbe alte del prato / l’anima ignuda, e riguardava in terra, / tra gl’infecondi caprifichi, e vide».

⁵²⁷ Si vedano in particolare i vv. 14 ss., 18 ss., 33 ss., 41 ss., 121 ss.

⁵²⁸ Cfr. *supra*.

⁵²⁹ *La madre*, vv. 37-40 («Ed era tutto un pianto, / un pianto occulto, il pianto dopo morte, / oh! così vano, le cui solitarie / lacrime lecca il labile lombrico»: opportunamente l’esegesi pascoliana ha messo in rilievo l’“eccesso” allitterante del v. 104, chiamando in causa, per il «lombrico», *Inf.* III 67-69), 104, 109.

⁵³⁰ Ivi, vv. 93-97.

“colpa”: «E poi la madre e il figlio / vennero ancor dalla palude in terra, / l’una a soffrire, e l’altro a far soffrire» (vv. 121-123).

Per questo “monumento all’amor materno” (manca ovviamente ogni accenno in Pascoli a un “eccesso” che si configuri come patologia, come pure settant’anni prima aveva proposto in termini non tanto impliciti Balzac in margine a *Le père Goriot*, 1834), e come per *L’etèra*, la critica pascoliana ha proposto un possibile antecedente ottocentesco, questa volta francese: *La Glu* di Jean Richepin (1849-1926)⁵³¹. Racconto (1881), poi dramma, messo in scena la prima volta nel 1883, con due protagoniste di eccezione, Sarah Bernhardt nel ruolo della madre, e l’esordiente⁵³² Réjane nel ruolo della Glu⁵³³ (la Réjane che cinque anni dopo il sedicenne Proust vedrà in scena nella celeberrima *Germinie Lacerteux*), l’opera di Richepin (messa fra l’altro in musica, ma solo nel 1909, da Gabriel Dupont, su libretto di Breton) contrappone alla sgradevole oltre che pericolosa Glu, al centro di *liaisons* che a titolo diverso impegnano ben quattro uomini, l’amorosa madre del giovane Marie-Pierre, Marie-des-Anges. Nel suo tentativo di sottrarre il figlio alla donna che lo soggioga, la madre, che è andata a recuperarlo a casa della Glu, viene colpita da lui con un vaso da fiori. Quando la Glu lo abbandona per un altro uomo, Jean-Pierre tenta il suicidio; curato a casa della madre, al ritorno della donna amata sta per ricadere in potere della Glu, ma Marie-des-Anges, convinta che non ci sia altro modo per liberare il figlio, la uccide.

Feuilleton naturalista, *La Glu* punta tutte le sue carte sull’intreccio, anzi sull’intrigo (sino alla scoperta della vera identità della Glu, moglie di un medico che ha abbandonato il marito: dettaglio non trascurabile ai fini dell’*happy end*, dal momento che il medico si addosserà l’omicidio, invocando i “motivi d’onore”), e sulla contrapposizione dei caratteri delle due donne, una madre oblativa e una “donna perduta” (a differenza della *Dame aux camélias* di Alexandre Dumas: 1848) spietata “divoratrice di uomini”.

L’unico, eventuale punto di contatto con *La madre* pascoliana sta nella straordinaria prova di amor materno di cui Marie-des-Anges è capace: abbandonata dal figlio, anzi da lui percossa, non solo ne dimentica la colpa, ma mette a rischio la sua vita per “liberarlo”, giungendo all’omicidio della nemica. Molto poco, per stabilire una concreta dipendenza fra i due testi; abbastanza per confermare, anche in questo caso, che la “grecità” dei *Conviviali*,

⁵³¹ Su cui si veda almeno H. Sutton, *The Life and Works of Jean Richepin*, Genève-Paris, Droz-Minard, 1961.

⁵³² In un ruolo drammatico: sino a quel momento la ventisettenne Réjane si era dedicata al *vaudeville* e a ruoli “leggeri”.

⁵³³ È, com’è noto, il soprannome della donna (“colla”), per la sua pericolosa capacità di attrarre gli uomini.

tutt'altro che "archeologica", dialoga non infrequentemente con tematiche e motivi propri della cultura "moderna" e tardo-ottocentesca.

Con una aggiunta, con l'occhio all'intero ciclo dei *Poemi di Ate*: la tendenza progressiva del Pascoli, rispetto ai *Conviviali* più antichi, a organizzare in strutture più complesse, a ridosso del volume, i propri testi: il caso appunto dei *Poemi di Ate*, e poi dei *Poemi di Psyche* (caso limite, in quanto costruiti attraverso l'assemblaggio di "pezzi" fra loro anche molto diversi), ma anche (a parte la struttura "omerica" dell'*Ultimo viaggio*) le due parti del *Poeta degli iloti*, l'articolazione interna dei *Vecchi di Ceo*, la bipartizione della *Buona novella*. Effetto, anche, della ricchezza quasi inflazionaria dei progetti (relativamente pochi dei quali furono poi concretamente realizzati) messi in carta dal Pascoli, rispetto ai poemi già pubblicati in rivista, proprio in vista della messa in opera del volume⁵³⁴. Nei suoi equilibri interni anche quantitativi, certo accuratamente calcolati, il libro dei *Conviviali*, nella sua (relativa) esiguità, va anche valutato come il punto di arrivo di una messe assai più ampia di progetti, tesi (come con chiarezza è verificabile nel caso specifico dell'*Ultimo viaggio*⁵³⁵) all'"ingrandimento", alla realizzazione di un volume in grado di andare oltre l'autonomia dei singoli "pezzi", e nel cui contesto forme intermedie di simmetria più complessa hanno pienamente diritto di cittadinanza. Non escluderei nemmeno che il Pascoli, sulla base di una fase ideativa ricchissima testimoniata dagli autografi, immaginasse la possibilità di sostanziali incrementi della raccolta nelle edizioni successive. Così poi non fu, e l'edizione del 1905 si arricchì soltanto dei *Gemelli* (come con ricchezza di dettagli insoliti nelle note alla prima edizione sottolinea l'unica nota nuova del 1905⁵³⁶), mentre invariata restò l'edizione del 1910. Non, certo, un "non finito": ma compresenza nel volume dei *Conviviali* quale oggi noi lo leggiamo di istanze compositive dell'insieme riconducibili anche a una fase ideativa assai più "ampia".

10. Sileno

– Figlio di Pan, figlio del dio silvestre
che nei canneti sibila e frascheggia,
là, dell'Asopo, e frange a questa rupe
il lungo soffio della sua zampogna;
tornar nell'ombra io volli a te, Sileno,
ora che tace la diurna rissa
del maglio e della roccia, or che non odo

5

⁵³⁴ Cfr. G. Baldassarri, *Nell'officina dei «Conviviali»: «Gog e Magog» (e dintorni)*, in *L'occhio e la memoria. Miscellanea di studi in onore di Natale Tedesco*, Palermo, Editori del Sole, 2004, pp. 412-423, alle pp. 415-420.

⁵³⁵ Si veda *supra*.

⁵³⁶ G. Pascoli, *Poemi conviviali*, a cura di G. Leonelli, cit., pp. 274-275.

più lime invide, più trapani ingordi;
 or che gli schiavi qua e là sdraiati
 sognano fiumi barbari; e la luna 10
 prendendo il monte, il monte di Marpessa,
 piove un pallore in cui tremola il sonno.
 Sono un fanciullo, sono anch'io di Paro;
 Scopas il nome; palestrita: ed oggi,
 coronato di smilace e di pioppo, 15
 correvo a gara con un mio compagno:
 e giunsi qui dove gl'ignudi schiavi
 Paflàgoni con cupi ululi in alto
 tender vedevo intorno ad una rupe
 le irsute braccia ed abbassar di schianto. 20
 Ecco, il compagno rimandai soletto
 al grammatista e al garrulo flagello;
 ma io rimasi ad ammirar gl'ignudi
 schiavi intorno la rupe alta ululanti.
 Su sfavillio di cunei l'arguto 25
 maglio cadeva; e io seguiva con gli occhi
 l'opera grande della breve bietta,
 ch'entra sottile come la parola,
 poi sforza il masso, come quella il cuore;
 quando, con uno scroscio ultimo, il blocco 30
 s'aprì, mostrando, come in ossea noce
 bianco gariglio, te di Pan bicornè
 figlio, o Sileno: e tu ridevi al sole
 riscintillante sopra l'ulivete;
 e tu puntavi con l'orecchie aguzze 35
 l'aereo mareggiar delle cicale.
 Ma che mai ceta questa rupe? Io venni
 a domandarti perché mai sorridi
 solo, costì, col tuo marmoreo volto,
 e come tendi le puntute orecchie 40
 al sibillio de' fragili canneti.
 Od altro ascolti e vedi altro, Sileno? –

Scopas, alunno dell'alpestre Paro,
 così parlava al candido Sileno
 figlio improvviso della roccia, nato 45
 sotto martelli immemori di schiavi.
 Il giovinetto gli sedea di contro
 sopra un macigno, con al vento i bruni
 riccioli, in mezzo a molti blocchi sparsi,
 come il pastore tra l'inerte gregge. 50
 E gli rispose il candido Sileno,
 o parve, a un tratto con un volger d'occhi
 simile a lampo che vaporò bianco
 e scavò col fugace alito il monte.
 Ed a quel lampo il giovinetto vide 55
 ciò che non più gli tramontò dagli occhi.

Vide, sotto la scorza aspra del monte,
 vide il tuo regno, o bevector di gioia,
 vecchio Sileno: una palestra: in essa 60
 sorprese il breve anelito del lampo
 in un bianco lor moto i palestriti:
 l'ombra seguace irrigidì quel moto
 per sempre; e stette nelle braccia tese

degli oculati pugili già pronto lo scatto di fischiante arco di tasso, ed alla mano al lanciator ricurvo restò sospeso impaziente il disco in cui pulsava il vortice di ruota, ed alla pianta alta de' corridori l'impeto rapido oscillò del vento:	65
gli efebi intenti a contemplar la gara ressero sul perfetto omero l'asta. In tanto a luminosi propilei, con sul capo le braccia arrotondate, vedeva lente vergini salire:	70
la pompa che albeggiò per un momento, eternamente camminò nell'ombra.	75
Vide, sotto la scorza aspra del monte, emersa dalle grandi acque Afrodite vergine, al breve anelito del lampo che la scopriva, con le pure braccia velar le sacre fonti della vita: l'ombra seguace conservò per sempre la dolce vita ch'esita nascendo.	80
E vide anche la morte, anche il dolore: vide fanciulli e vergini cadere sotto gli strali di adirati numi, e tutti gli occhi volgere agl'ingiusti sibili: tutti: ma non già la madre:	85
la madre, al cielo; e proteggea di tutta sé la più spaurita ultima figlia. In tanto le Nereidi dal mare volsero il collo, con la nivea spinta del piede su le nuove onde sospesa;	90
mentre al bosco fuggivano le ninfe inseguite da satiri correnti con lor solidi zoccoli di becco; e un bacchanale dileguò sul monte.	95
Il giovinetto udì strepere trombe, gemere conche, ed ascoltò soavi, tra l'immensa mania bronzosonante, squillare i doppi flauti di loto.	100
Ed ecco il monte ritornò com'era, tacito, immoto, se non se nel fosco gomito d'una forra anche appariva l'ultimo bianco di lucenti groppe di centauri precipiti, e sonava un quadruplice tonfo di galoppo, che poi vanì. Ma quando tacque il tutto,	105
oh! come sotto il velo di grandi acque, s'udiva ancora eco di cembali, eco di timpani, eco di piovosi sistri; ed <i>euhoè</i> ed <i>euhoè</i> gridare come in un sogno, come nel gran sogno di quelle rupi candide di marmo dormenti nella sacra ombra notturna.	110
E con quel grido si mescea nell'eco il lungo soffio della tua zampogna, o Pan silvano; e percotea la fronte	115

del sorridente bevitore di gioia,
e del fanciullo che siede tra i blocchi,
quale un pastore tra l'inerte gregge.

120

Sileno è il dodicesimo poema della raccolta, in evidenza per la posizione isolata entro le due sezioni composite dei *Poemi di Ate* prima, e dei *Poemi di Psiche* poi, fungendo, in certa qual maniera, da cerniera «tra due ambiti di tematiche platoniche, quella del meccanismo colpa-pena e quella del destino dell'anima; al centro si colloca la meditazione sulle teorie neoplatoniche dell'arte»⁵³⁷. Dal punto di vista della cronologia relativa delle pubblicazioni in rivista, tuttavia, si può osservare come esso preceda tutti questi poemi, eccezion fatta per *Ate*, risalente all'ottobre del 1896, apparendo come ottavo, sul numero di «Flegrea» del 20 febbraio 1899 – la stessa rivista dove, nel numero successivo, apparirà la redazione esametrica di *Anticipo* –, e, più nel dettaglio, come secondo, dopo il *Sonno di Odisseo*, nel secondo blocco di futuri *conviviali* apparsi tra il '99 e il 1900.

Il poema si apre *ex abrupto* con le parole che il protagonista, il giovane Scopas, di Paro, indirizza al Sileno apparso, davanti ai suoi occhi, entro una roccia della cava dove lavoravano gli schiavi paflagoni con mazze e scalpelli. Il giovane è tornato al cospetto della figura di pietra con il favore delle tenebre, mentre tutti i lavoratori dormono, e le racconta di come assistette alla sua epifania, dopo esser giunto in quel luogo correndo con un amico, poi tornato a scuola, mentre lui, invece, si soffermava a guardare gli schiavi vedendo, dentro un macigno che si schiudeva sotto i colpi degli uomini, all'improvviso comparire, come il gheriglio nella noce, proprio lui, il Sileno, sorridente nella luce meridiana e con le orecchie tese al frinire delle cicale. Scesa la notte, è ora tornato con una domanda: vuole conoscere la ragione di quel sorriso e la natura delle reali percezioni uditive del semidio, che forse non sia esso in grado di sentire qualcosa d'altro o di più rispetto a lui. Dopo avere così parlato, a Scopas, seduto di fronte alla pietra, pare di vedere la risposta in un lampo degli occhi del Sileno che scava la montagna incidendovi una serie di rappresentazioni che lo abbagliano. Dapprima scaturisce dalla roccia la scena di una palestra, dove il lampo fissa l'istante del movimento negli atleti: nelle braccia tese dei pugili, nel disco in mano al lanciatore piegato e prossimo al tiro, nelle piante dei piedi dei corridori, nei giovinetti che assistono immobili alle prove tenendo le aste appoggiate alle spalle, ed anche nel lento procedere di una processione di giovani donne verso i portici di un tempio. Quindi ecco apparirgli dal monte la figura di

⁵³⁷ E. Salibra, *Lettura del Sileno*, cit., p. 270.

Afrodite anadiomene, colta nel gesto di coprire con le braccia i seni e il pube; ma anche dolore e sofferenza gli si mostrano, nella scena della strage di giovani innocenti compiuta da divinità irate contro la madre di questi, che, nel massacro, volge lo sguardo al cielo proteggendo la figlia più piccola; e ancora divinità: nelle raffigurazioni di Nereidi sospese sulle onde, e di satiri all'inseguimento di ninfe lungo il monte. Mentre la visione diletta, sente i suoni dell'orgia dionisiaca del bacchanale: trombe, conche, doppi flauti, poi tutto tace. Ma ecco ancora un ultimo lampo: sono centauri al galoppo, e li accompagna un rumore di zoccoli che svanisce. Tornata la quiete, come da profondità remote, pare ancora giungere l'eco di strumenti a percussione e il grido delle baccanti, come in un sogno. Quel grido si unisce al suono del flauto del dio Pan che, portato dal vento, sfiora il Sileno nella pietra e il giovane Scopas in fronte a lui.

Metricamente il poema si compone di cinque lasse di endecasillabi sciolti di differente estensione (I : 42; II : 14; III : 21; IV : 21; V : 24), ma con una logica a governarne l'estensione: il Soldani, infatti, osserva che «se si esclude l'ultima (il 'congedo', per il quale l'anisostrofismo è istituzionale [...]), tutte le altre hanno un numero di versi multiplo di 7. Qualora poi si consideri la struttura compositiva, si nota che la partizione strofica ne segna le alternanze: I = domanda di Scopas a Sileno, II = narrazione, III-IV = 'risposta' di Sileno (così definita al v. 51), V = epilogo narrativo; tale corrispondenza trova riscontro nella equivalenza numerica della domanda e della risposta: I = III + IV = 42 (con III e IV connesse anche dall'attacco in verso identico)»⁵³⁸.

Se la fonte del poema è da ricondurre, secondo l'indicazione dell'autore nella sua *nota*, al XXXVI libro, il primo dei due sulle pietre e la mineralogia, della *Naturalis Historia* di Plinio dove si dice: «sed in Pariorum (lapicidinis) mirabile proditur, glaeba lapidis unius

⁵³⁸ «Mentre più debolmente, le due sezioni narrative presentano entrambe un numero di versi terminante per 4 (14 e 24; il quale 24 è pure l'inverso del 42 iniziale)», A. Soldani, *La tecnica dello sciolto nei «Conviviali»*, cit., p. 318. Segnaliamo anche le annotazioni illuminanti reperite dalla Salibra in una cursoria esplorazione di alcune carte autografe dell'Archivio di Castelvecchio (per cui, alla c. 7 della busta 12, cassetta 54, sono segnalati gli appunti di pugno del poeta sulla successione di quattro lasse «42 = 14 + 14 + 14 / 14 / 42 / 14» per un totale di 112 vv., correlate alla scansione definitiva 42 / 14 / 21 / 21 / 24 che «presenta un numero dispari di lasse che risulta dalla scissione del secondo 42 [...] in due unità di 21. La scelta rispecchia una tendenza del poeta a privilegiare una distribuzione dispari delle sequenze in ossequio ad un movimento ritmico-narrativo che gravita intorno ad un ὁμοαλός centrale su cui si saldano due parti simmetriche laterali» (in uno schema macrotestuale a sua volta ricollegabile a quello classico del *nomos*) (E. Salibra, *Simboli e strutture del «Sileno»*, cit., pp. 166-167). Per una descrizione esaustiva degli autografi contenuti nella busta 12, si veda il più ampio contributo del Baldassarri, che a sua volta offre notizia di un differente schema pascoliano in margine ai vv. 1-26 della c. 1: G. Baldassarri, *Per l'officina dei «Conviviali»: «Sileno»*, in «Levia Gravia», III (2001), pp. 115-135, a p. 123.

cuneis dividendum soluta, imaginem Sileni intus extitisse»⁵³⁹, la concisione ed esiguità del frammento latino, poco più che semplice occasione rispetto all'imponenza degli sviluppi del *Sileno*, suggeriscono di volgersi ad un altro luogo che può traguardarsi efficacemente in una prospettiva di appressamento, a partire dallo stesso aneddoto pliniano, al conviviale. Il riferimento è a quel *Silenus* che rappresenta l'antecedente latino del poema, comparando, in distici elegiaci, nella *satura* del *Catullo calvos* (IV, vv. 128-143):

«Te clausum gleba Pariorum marmoris una
in lapidinis delituisse ferunt.
Aevi qui cursum, qui longa silentia labi
audieris longis pervigil auriculis;
cum vero cunei diviso marmore glebam
solverunt, exstas protinus e lapide:
dic age, quae tantum diducat labra voluptas
et quo sis nobis nomine rite deus”.
“Nullus eram latuique diu Silenus, et idem
hic Genius bruti marmoris usque fui.
Nil circum nisi marmor erat, pars marmoris ipse:
sic magno mixta est parvola gutta mari.
Hic Amor uda tuens, hic mecum nuda latebat
emergens pelago Praxitelia Venus,
hic Bacchus mecum florens, hic Maenades: euhoe!
nocturnoque lapis murmure plenus erat”»⁵⁴⁰

Si può osservare come sia raggiunta già a quest'altezza una prima forma di drammatizzazione dell'essenziale spunto letterario pliniano, ribadito in calce al testo latino⁵⁴¹, attraverso quell'artificio del dialogo, che ancora qui con un impianto alquanto elementare, fondato sulla contrapposizione netta dei due interlocutori, in una bipartizione precisa di 4 distici ciascuno, sarà poi sostanziale – in particolare nella caratterizzazione del suo svolgersi al di fuori, *prima*, dello scambio verbale – nel conviviale omonimo. Centrale è, così, nella

⁵³⁹ «Delle cave di marmo di Paro si racconta un fatto prodigioso, che da un blocco di pietra spaccato dagli scalpellini sia venuta fuori una immagine di Sileno» (trad. N. Calzolaio). L'indicazione pascoliana segnala che «*Sileno* prende le mosse da una notizia di Plinio (*Hist. Nat. XXXVI* 4, 4)», con l'appunto che, a seconda delle edizioni, il riferimento appare differente: in calce al *Silenus* (cfr. *Poesie latine*, a cura di M. Valgimigli, Milano, Mondadori, 1951, pp. 12-13) è dichiarato «Plin. H. N. XXXVI, 4, 2», mentre, a titolo d'esempio, nell'edizione Detlefsen (Berolini, Weidmannos, MDCCCLXXIII, vol. V: XXII-XXVII), il passo è in XXXVI, 5, 14, p. 155.

⁵⁴⁰ «“Dicono che tu sia rimasto nascosto in una cava, chiuso in un solo blocco di marmo nel paese dei Pari. Tu che, insonne, con le tue lunghe orecchie hai sentito scorrere il tempo e i lunghi silenzi; e che, non appena i cunei hanno spaccato il marmo e aperto il blocco di pietra, subito vieni fuori dalla roccia: svelaci la gioia che ti fa sorridere e dicci con quale nome dobbiamo adorarti”. “Non esisteva e, pure nascosto così a lungo, ero Sileno e continuavo a essere anche il Genio del marmo inerte. Attorno non c'era che marmo, io stesso ero parte del marmo: così la gocciolina si mescola alla vastità del mare. Qui con me si nascondevano Amore dallo sguardo languido, la Venere di Prassitele, nuda, che emerge dalle acque, Bacco eternamente giovane e le Menadi: evoè! E la pietra era piena di un mormorio notturno» (citiamo da G. Pascoli, *Tutte le poesie*, a cura di A. Colasanti, Traduzione e note delle *Poesie latine* di N. Calzolaio, cit., pp. 902-905).

⁵⁴¹ Cfr. *supra*.

satura, l'opposizione tra il personaggio umano⁵⁴² e il Sileno imperniata sulla richiesta: «dic age, quae tantum diducat labra voluptas / et quo sis nobis nomine rite deus» (vv. 134-135), che anticipa l'interrogazione di Scopas, ma in termini che, si noterà, sono solo apparentemente coincidenti: nel carne latino, infatti, dopo la domanda sulle ragioni della *voluptas*, destinata a divenire il «perché mai sorridi» del conviviale (v. 38), l'accento ribatte piuttosto sul tentativo di definizione dell'identità della figura apparsa, come espresso in quella richiesta, al v. 135, che, nota la Calzolaio, curatrice dei *Carmina* per l'edizione integrale della Newton, si fonda sulla «esigenza romana di conoscere l'esatto nome della divinità per poterla venerare adeguatamente»⁵⁴³. Il ricorso ad una formularità latina di marca religiosa non dissimula, tuttavia, quello che è il senso effettivo dell'interrogazione, al fondo esprimibile nella forma «eri o non eri?», non a caso attestata in una delle redazioni intermedie del conviviale nello spoglio fornito dal Baldassarri⁵⁴⁴, e a sua volta da ricongiungere ad alcuni appunti preparatori, alle cc. 5 e 6: «come potesti uscire / col tuo sorriso / e con le orecchie / Eri dunque tu sommerso / in questo bianco mare [...] // Non ero, ed ero [...]. Sono una foglia d'un gran bosco e sono / un'onda sola»⁵⁴⁵. La risposta del Sileno nel *Catullo calvos* echeggia questo senso celato della domanda nelle parole: «Nullus eram latuique diu Silenus, et idem / hic Genius bruti marmoris usque fui» (vv. 136-137), che confermano, giocando sulla sua non essenza a fronte di una contemporanea e complementare sussistenza *sub specie* «Genius [...] marmoris», come nel testo latino l'elaborazione del dato letterario pliniano approdi ad una sostanziale discussione di matrice filosofica sui limiti dell'io e sul rapporto individuale/universale, ribaditi e sanciti dall'immagine del secondo distico, «nil circum nisi marmor erat, pars marmoris ipse: / sic magno mixta est parvola gutta mari» (vv. 138-139), dove l'annullamento del soggetto nella totalità, dell'individuale nell'universale, si intreccia con la dialettica di potenza e atto, di impronta più aristotelica che platonica. Come osserva Baldassarri: «la notizia pliniana viene riconosciuta insomma come pertinente alla sfera dei problemi della *materia signata*, del *principium individuationis*, persino dell'entelechia, naturalmente recepiti in chiave artistico-figurativa: per cui la totalità, il “mare”, già qui si

⁵⁴² Sulla cui identità i critici discordano: per la Salibra si tratterebbe di Catullo (E. Salibra, *Lettura del Sileno*, cit., p. 276), mentre il Baldassarri avversa fermamente l'ipotesi (G. Baldassarri, *Per l'officina dei «Conviviali»: «Sileno»*, cit., p. 116 n. 7).

⁵⁴³ G. Pascoli, *Tutte le poesie*, a cura di A. Colasanti, Traduzione e note delle *Poesie latine* di N. Calzolaio, cit., pp. 903-904 n. 135.

⁵⁴⁴ «[c. 2] Come, Sileno? Eri o non eri? Io venni / a te, per riveder come sorridi / solo alle stelle col marmoreo volto [...]» (G. Baldassarri, *Per l'officina dei «Conviviali»: «Sileno»*, cit., p. 123).

⁵⁴⁵ Ivi, p. 121.

configura concretamente come pur breve rassegna di temi e testi della statuaria ellenica»⁵⁴⁶. Traguardando il *Silenus* nella prospettiva del *Sileno*, si può notare, con la Salibra, come appaia già racchiuso l'imminente svolgersi della visione, con repentinità ed impeto progressivamente più intensi nel passaggio dai *Carmina* ai *Conviviali*, nel particolare di quel «pervigil» (v. 131) che è «il primo aggettivo atto ad indicare la consapevolezza del prodigio che sta per compiersi. L'idea vive prigioniera del marmo ma ascolta “longis auriculis” scorrere “aevi cursum” e “longa silentia”. Il sintagma latino è trasposto nella versione italiana nella ripresa a breve distanza di “orecchie aguzze” e “puntute orecchie”. Nel poema conviviale le dimensioni dello spazio narrativo si allargano e si aprono al vasto scenario della cava di marmo, anche se nell'epillio gli ingredienti del racconto ci sono tutti, e forse si colgono in modo più esplicito»⁵⁴⁷. Il momento di passaggio, lo svelamento, il liberarsi e farsi atto dell'idea chiusa in potenza nella materia – collocato precisamente al centro degli otto distici e più eccentrico nell'impianto del conviviale –, si innesca nel poema dopo una domanda di Scopas che, lo anticipavamo, corregge l'angolazione rispetto all'interrogazione ontologica del *Catulloalvos*: non si tratta più di definire *chi sia* il Sileno, ma *quale sia il dominio della sua percezione* [«od altro ascolti e vedi altro, Sileno?»] (v. 42)]. La risposta che riceve il fanciullo – «E gli rispose il candido Sileno, / o parve, a un tratto con un volger d'occhi / simile a lampo che vaporò bianco / e scavò col fugace alito il monte» (vv. 51-54) – è, nella sua stessa forma, cifra della distanza che separa il conviviale dall'antecedente latino, situandosi in un dominio, appunto, *altro*, pre-verbale e pre-logico: non c'è alcun discorso diretto, come nel secondo gruppo di distici della *satura*, non apre bocca, il Sileno, non indica, non si muove, ma concentra tutta la sua risposta, o meglio quella che – con un «costrutto che problematizza lo statuto di realtà della rappresentazione»⁵⁴⁸ - tale «parve», in «un volger d'occhi», ch'è contemporaneamente un mostrare, un far vedere, nell'attimo stesso in cui il lampo dovrebbe causare l'annullamento del vedere stesso. Le due lasse successive, aperte da quell'anafora di «vide» molto probabilmente debitrice al dettato dantesco nella cornice dei

⁵⁴⁶ Ivi, p. 117.

⁵⁴⁷ E. Salibra, *Lettura del Sileno*, cit., p. 280. In cui sono evidenziate precisamente le soluzioni fonosimboliche, attraverso catene allitteranti, con cui il poeta rende «lo scorrere del tempo e la lunghezza dei silenzi», e, insieme, la presenza di Pan tra i canneti e il suono della sua zampogna unito al vento.

⁵⁴⁸ G. Pascoli, *Poemi conviviali*, a cura di G. Nava, p. 245 n. 52. Ed è, in realtà, un nesso che ricorre, per gettare un'ombra indefinita sull'oggetto dei racconti, nell'altro poema dell'iniziazione poetica: cfr. *Il cieco di Chio*, vv. 73-75 («Ed ecco io vidi alla mia destra un folto / bosco d'antiche roveri, che al giogo / pareva del monte salir su, cantando [...]»)

superbi del XII del *Purgatorio*⁵⁴⁹, sono occupate dall'illuminazione dell'essenza di una serie di immagini dell'arte scultorea e figurativa classica cui accede il giovane Scopas nella «mirabile visione» che gli apre quella sorta di *excessus mentis* di tradizione mistica⁵⁵⁰. Il lampo nel quale «il giovinetto vide / ciò che non più gli tramontò dagli occhi» (vv. 55-56), non è solo un espressionistico effetto per connotare la subitanità accecante dell'ispirazione poetica, in un *ἐνθουσιασμός* che permette di comprendere, al di fuori della memoria e dell'elaborazione razionale, l'essenza profonda della creazione artistica, vista nella sua compiutezza e nei suoi minimi particolari, ma è, prima di tutto, una cifra, oltre che miricea, pascoliana, di un modo di vedere e sentire poetico, che ha nella ballata dei primi anni Novanta *Il lampo* la sua più precisa raffigurazione⁵⁵¹, laddove si realizza la coincidenza fra attimo e durata, e, come osserva ancora la Salibra, «si riceve l'impressione violenta di una cosa in assenza di una vera esperienza concreta di essa. In una cadenza puramente musicale e in un tempo brevissimo si concentra un tumulto di sensazioni che conducono ad una costruzione analogica del reale, partendo da una presa di coscienza di un fenomeno atmosferico rapidissimo. Il tutto si coglie attraverso la comparazione apparente con l'occhio, che nulla aggiunge all'immagine esterna, ma che approfondisce l'intuizione in direzione psicologica»⁵⁵². Così le istantanee – ché non è improprio, ancorché antistorico, definirle tali per le intrinseche caratteristiche di queste raffigurazioni – che appaiono agli occhi di Scopas compendiano in una sequenza fulminea i vertici della scultura greca, dal *Discobolo* di Mirone al *Doriforo* di Policletto, dalla processione delle Panatenee del Partenone alla *Venere de' Medici* di Cleomene, sino ai suoi *Niobidi* e al suo gruppo di Nereidi e Tritoni che, al seguito di Nettuno e Teti, accompagnano Achille alle isole Beate: sono tutte immagini sospese, cristallizzate al di fuori del tempo, in un'immobilità che, come consente di coglierne la più pura essenza, così preserva il soggetto imprigionato nell'imminenza dell'atto dall'inevitabile

⁵⁴⁹ Dipendenza segnalata, tra gli altri, dal Baldassarri (G. Baldassarri, *Per l'officina dei «Conviviali»: «Sileno»*, cit., p. 119) e dalla Salibra (E. Salibra, *Lettura del Sileno*, cit., p. 274), che riporta le parole della Battaglia Ricci, «A Dante si deve la più esaltante esperienza dell'uso della parola letteraria al posto di testi iconici: di una parola che, utilizzando altre parole letterarie, “costruisce” sculture capaci di “parlare”», per suggerire come in questo conviviale «abbiano agito da “stimolatori” fantastici vividi e drammatici esempi scultorei».

⁵⁵⁰ Sui punti di tangenza tra la raffigurazione dell'illuminazione del futuro scultore e il *modus operandi* dell'autore della *Commedia* [non a caso si intitola *Mentis excessus* un capitolo del secondo volume di esegesi dantesca pascoliana *La mirabile visione. Abbozzo di una storia della Divina Commedia* del 1902 (ma già stampato nel dicembre 1901)], si veda E. Salibra, *Simboli e strutture del «Sileno»*, cit., pp. 145-173, in part. pp. 145-151.

⁵⁵¹ «E cielo e terra si mostrò qual era: // la terra ansante, livida, in sussulto; / il cielo ingombro, tragico, disfatto: / bianca bianca nel tacito tumulto / una casa apparì sparì d'un tratto; / come un occhio, che, largo, esterrefatto, / s'aprì si chiuse, nella notte nera» (nono componimento di *Tristezze*, XX sezione di *Myrica*, la celebre ballata piccola è complementare a *Il tuono*).

⁵⁵² E. Salibra, *Lettura del Sileno*, cit., p. 273.

declino cui altrimenti lo consegnerebbero la «forza operosa» e il “travestimento del tempo” di foscoliana memoria. L’iterazione del verso incipitario delle due strofe dell’agnizione, «vide, sotto la scorza aspra del monte» (vv. 57 e 78), colloca l’oggetto delle visioni, ossia l’intera teoria di sculture che improvvisamente si fanno agli occhi di Scopas, entro la cava stessa, in una dialettica materia-opera, marmo-concetto, che non può non suggerire il riferimento a colui che, tra poeti ed artisti, maggiormente seppe suffragare la riflessione teorica con una pratica non solo poetica e non solo scultoria: quel Buonarroti, s’intende, che portò a formulazioni illustri il concetto della latenza, in un’iscrizione compiuta, dell’opera nel materiale dal quale spetta all’artista il compito di trarla «per forza di levare», in un’ottica che destituisce di fondamento la *creazione dal nulla* rispetto alla vera prassi del *percepire ed inventire* le forme nella materia, e che vi dedicò liriche divenute celebri, tra cui, per menzionare solo due casi a titolo d’esempio, sono da giudicare affatto significativi, in questa nostra prospettiva, soprattutto il famoso sonetto 151 (*Non ha l’ottimo artista alcun concetto*), nonché i cinque versi, verosimilmente parte di un incompiuto sonetto, «Dagli alti monti e d’una gran ruina, / ascoso e circoscritto d’un gran sasso, / discesi a scoprirmi in questo basso, / contr’a mie voglia in tal lapedicina [...]»⁵⁵³. Un ulteriore aspetto assai rilevante della sequenza di immagini che si susseguono nella visione di Scopas è il nitore marmoreo che caratterizza intrinsecamente tutte le istantanee, e che non è effetto, si badi bene, del vaporare bianco del lampo del Sileno: il denominatore comune delle intuizioni scultorie è una perfezione immutabile e bianca, che è sì conforme a come siamo comunemente abituati ad immaginare le statue antiche, ma che, curiosamente, nell’ampio scenario di antichità dei *Conviviali* è tutt’altro che ricorrente. La sua presenza, in questo testo, va traguardata in rapporto all’altra componente dominante nel poema, e subito successiva alle due lasse della visione, quando la domanda rivolta al Sileno sul suo “vedere” ed “ascoltare” *altro*, trova l’ultima risposta nell’«udì» e «ascoltò» dei vv. 99-100. È l’elemento dionisiaco quello che chiude la parabola dell’iniziazione alla nuova percezione di Scopas, accennato, in dileguare, sul finire della IV lassa, ancora nell’ambito della vista («e un baccanale dileguò sul monte», v. 98), quindi protratto, sul piano delle sensazioni uditive, nella V. Ecco che la perfezione sospesa della statuaria nella visione può legittimamente definirsi apollinea, per contro

⁵⁵³ Con numero d’ordine 275 nell’edizione M. Buonarroti, *Rime*, a cura di G. Testori e E. Barelli, Milano, Rizzoli, 1990. Rimandiamo, invece, al dettagliato studio della Salibra per una più scrupolosa indagine dei rapporti tra le prose teoriche del Pascoli – in particolare gli *Elementi di letteratura*, le lezioni tenute tra 1905 e 1910 per il corso pedagogico destinato ai maestri elementari, al *Fanciullino* e agli scritti danteschi, sino ai più vagliati commentari a *Epos* e *Lyra* – e i principi di poetica che possono trarsi dal *Sileno*: E. Salibra, *Lettura del Sileno*, cit., pp. 269-294.

all'invasamento dionisiaco, principio di verità nel suo darsi immediato alla coscienza senza l'intervento di filtri razionali, in una contrapposizione che, sebbene approdata alla più alta formulazione ne *La nascita della tragedia* del Nietzsche risalente al 1872, non possiamo affermare con certezza presente alla memoria del Pascoli. Dalla considerazione, piuttosto, delle immagini della cava, con gli «ignudi / schiavi intorno la rupe alta ululanti» (vv. 23-24), con i loro «cupi ululi» e le «irsute braccia» (vv. 18 e 20), con i suoni di «lime invide» e «trapani ingordi» (v. 8), si deriva una rappresentazione di segno fortemente antiapollineo, «nel nome di una nozione “orgiastica” dell'arte, intesa come antitetica a ogni interpretazione neoclassica della civiltà greca. Nozione, si capisce, ben congruente con la dialettica totalità/individualità [...] che, nel nome di Pan, fa le sue prove anche nel primo dei *Poemi di Psyche*, in un sincretismo orfico/pitagorico/epicureo traguardato evidentemente da una prospettiva che tiene ben conto delle letture della greicità in corso nella cultura e nella filosofia ottocentesca»⁵⁵⁴. Ai due estremi del poema, a concludere il movimento, al solito, strutturato secondo una struttura circolare – di cui inizio e fine è, evidentemente, quell'immagine, nel segno della più assoluta immobilità, di Scopas seduto tra i blocchi di pietra come un pastore in mezzo al gregge (vv. 49-50 e 121-122) – compare Pan⁵⁵⁵, «personificazione della natura nel suo slancio vitale, l'anima universale della materia, a cui il poeta tende, perché tale è il suo fine nell'estetica pascoliana»⁵⁵⁶, a suggellare, terminato il rito iniziatico, l'avvio di una nuova arte dello scultore, sfiorato, assieme al Sileno, da quel suono di zampogna, in cui si sommano gli echi delle percezioni «come in un sogno»⁵⁵⁷.

11. Poemi di Psyche

I. Psyche

O Psyche, tenue più del tenue fumo
 ch'esce alla casa, che se più non esce,
 la gente dice che la casa è vuota;

⁵⁵⁴ G. Baldassarri, *Per l'officina dei «Conviviali»: «Sileno»*, cit., p. 117.

⁵⁵⁵ Sulla cui importanza nella produzione giovanile del poeta abbiamo già fatto accenno, per l'impronta carducciana, nonché per il debito verso un testo quale *La sorcière* del Michelet (1863).

⁵⁵⁶ E. Salibra, *Lettura del Sileno*, cit., p. 282.

⁵⁵⁷ Ricordiamo la lettura di Carrozzini, che, muovendo dalle parole del Sileno nietzscheano della *Die Geburt der Tragödie*, conclude che in questo poema il Sileno «annuncia una visione dionisiaca della vita: il detto di Sileno, che richiama il *principium individuationis* schopenhaueriano, che è il fondamento del costituirsi del mondo inteso come sistema ordinato di rappresentazioni, introduce, infatti, l'elemento dionisiaco come azione e consapevolezza oscura del movimento vitale e originario, che diventa allo stesso tempo vita e morte» (A. Carrozzini, *“E vide anche la morte, anche il dolore”: il poeta e la storia nei «Poemi Conviviali»*, cit., p. 68).

più lieve della lieve ombra che il fumo
 disegna in terra nel vanire in cielo: 5
 sei prigioniera nella bella casa
 d'argilla, o Psyche, e vi sfaccendi dentro,
 pur lieve sì che non se n'ode un suono;
 ma pur vi sei, nella ben fatta casa,
 ché se n'alza il celeste alito al cielo. 10
 E vi sfaccendi dentro e vi sospiri
 sempre soletta, ché non hai compagne
 altre che voci di cui tu sei l'eco;
 ignude voci che con un sussulto
 sorgere ammiri su da te, d'un tratto; 15
 voci segrete a cui tu servi, o Psyche.

Intorno alla tua casa, o prigioniera,
 pasce le greggi un Essere selvaggio,
 bicorni, irsuto; e sui due piè di capro
 sempre impennato, come a mezzo un salto. 20
 E tu ne temi, ch'egli là minaccia
 impaziente, e sempre ulula e corre;
 e spesso guazza nel profondo fiume,
 come la pioggia, e spesso crolla il bosco,
 al par del vento; e non è mai l'istante 25
 che tu non l'oda o non lo veda, o Psyche,
 Pan multiforme. Eppur talvolta ei soffia
 dolce così nelle palustri canne,
 che tu l'ascolti, o Psyche, con un pianto
 sì, ma che è dolce, perché fu già pianto 30
 e perse il tristo nel passar dagli occhi
 la prima volta. E tu ripensi a quando
 vergine fosti ad un'ignota belva
 data per moglie, crudel mostro ignoto.
 E sempre al buio tu con lui giacesti 35
 rabbrivendo docile, ed infine,
 vigile nel suo sonno alto di fiera,
 accesa la tua piccola lucerna,
 guardasti; e quella belva era l'Amore.

E lo sapesti solo allor che sparve, 40
 l'Amore alato. E ne sospiri e l'ami.
 E nella casa di ben fatta argilla,
 dove sei schiava delle voci ignude,
 sempre l'aspetti, che ritorni, e dorma
 con te. Tu piangi, quando Pan, la notte, 45
 fa dolcemente sufolar le canne;
 piangi d'amore, o solitaria Psyche,
 nella tua casa, dove più non tieni
 posto, che l'ombra, e non fai più rumore,
 che l'alito; e le voci odi che fanno 50
 all'improvviso a te cader dal ciglio
 la stilla che non ti volea cadere.

Però che sono e sùbite e severe
 le più; ma più di tutte una che sempre
 contende e grida, ad ogni tuo sospiro 55
 verso l'alata libertà: "Non devi!"
 Quella non t'ama, credi tu; ma un'altra
 è, sì, che t'ama, e ti favella a parte

e ti consola, e teco piange, e parla
così sommessa che tu credi a volte
che sia meschina prigioniera anch'ella. 60

E tu devi, d'un mucchio alto di semi,
far tanti mucchi, e sceverare i grani
d'orzo, i chicchi di miglio, le rotonde
veccie, i bislungi pippoli di vena. 65

E come fine polvere di ferro
sparsa per tutto il mucchio è la semenza
dei papaveri. E tu, Psyche, tu gemi
trepida, inerte; e poi con le tue dita
d'aria ti provi, scegli a lungo i semi
del papavero immemore, e in un giorno
tanti ne cogli, quanti appena udresti
cantare nella secca urna d'un fiore. 70

E piangi, ed ecco vengono le figlie
dell'alma Terra, frugole e succinte,
dalla pineta dove a Pan selvaggio
frangean tra gli aghi dei pinastri il suolo
Non so chi disse alle operaie nere
di Pan la cosa. Ma si fa d'un tratto
un brulichio per l'odorata selva; 75

e sgorgano esse a frotte dai minuti
lor collicelli, mentre Pan nell'ombra
s'addorme al canto delle sue cicale.
E salgono alla casa, onda su onda,
fila incessante di formiche, ed ope
vengono a te; ma prima i grani d'orzo,
pesi, e i bislungi pippoli di vena
portano, due di loro uno di quelli; 80

fanno le veccie di tra il biondo miglio,
poi fanno il miglio minimo, poi vanno.
E resta a te la polvere di semi,
di cui ciascuno dal suo nulla esprima
un lungo stelo e il molle fior del sonno. 85

E il molle sonno tu lo chiami, o Psyche,
dacché di quelle voci una, la voce
che non t'ama e ti sgrida aspra, ti disse:
"Vil fanciella, prendi questa brocca
e va per acqua al nero fonte; al fonte
di cui sgorga l'oscura onda, sotterra,
al fiume morto. Esci per poco, e torna". 90

E tuo mal grado, o schiavolina, andasti
con la tua brocca di cristallo al fonte;
e là vedesti, su la grotta, il drago,
l'insonne drago, sempre aperti gli occhi;
e tu chiudesti, o Psyche, i tuoi, da lungi
rabbrividendo; ed ecco, non veduto,
uno ti prese l'anfora di mano,
che piena in mano dopo un po' ti rese,
e dileguò. Tu lentamente a casa
tornavi smorta, e con un gran sospiro,
apristi gli occhi, e nel cristallo puro
tu guardasti l'oscura acqua di morte,
e vi vedesti il vortice del nulla,
e ne tremasti. E Pan allora un dolce 95

100

105

110

115

120

125

130

135

canto soffiò nelle palustri canne, 115
che tu piangesti a quel pensier di morte
come piangevi per desio d'amore:
lo stesso pianto, così dolce, o Psyche!

Ma pur ne tremi, o Psyche, ancora, e mesta 120
invochi il sonno, perché a te nasconda
quell'altro sonno, che non vuoi, più grande!

Ma delle voci di cui tu sei schiava,
quella che t'ama e ti consola a parte,
ecco che ti favella e ti consola: 125
"Povera Psyche, io so dov'è l'Amore.

Oh! l'Amore t'aspetta oltre la morte.
Di là, t'aspetta. Se tu passi il nero
fiume sotterra, troverai l'Amore.

Tremi? C'è un vecchio, vecchio come il tempo,
che tutti imbarca, e non fa male a Psyche! 130

E c'è un cane, oltre il fiume, che divora
ciò ch'è di troppo, e non fa male a Psyche!

Pallida Psyche, prendi tra le labbra
che sembrano due petali appassiti
di morta rosa, un obolo, e leggiere 135

tienlo, così, che te lo prenda il vecchio,
né tu lo senta; e chiudi gli occhi, e dormi.

E prendi una focaccia, anche, col miele
e col mite papavero, e leggiere 140

tienla, così, che te la prenda il cane,
né tu lo senta; e chiudi gli occhi, e dormi.

Appena desta, rivedrai l'Amore".

Tu la focaccia prendi su, col miele,
tu chiudi nelle labbra scolorite 145
l'obolo; e non so quale alito lieve

ti porta via. Per dove passi, un'ombra
passa, non più che d'ali di farfalla.

Ma tu non dormi; e lievemente il vecchio
ti prende il piccolo obolo di bocca; 150

ma tu lo senti, e senti anche la rauca
lena del vecchio rematore, come

se alcuno seghi il duro legno, e come
se alcuno picchi su la putre terra;

anche senti un latrato, solitario; 155
e tremi tanto, che di man ti sfugge

ah! la focaccia, e fa un tonfo nell'acqua
morta del fiume. Ed anche tu vi cadi,
cadi nel queto vortice del nulla.

Ma Pan il gregge pasce là su l'orlo
del morto fiume. Non udivi il suono, 160
là, della vita? Tremuli belati

e cupi mugli, il gorgheggiar d'uccelli
tra foglie verdi, e sotto gravi mandre
lo scroscio vasto delle foglie secche.

E ti cullava nella vecchia barca 165
un canto lungo, che da te più sempre

s'allontanava sino a dileguare
nella dimenticata fanciullezza.

Pan! era Pan! Egli ti porge un braccio

ispido, e su ti leva intirizzata, gelida, o Psyche; immemore; e ti corca nuda così, lieve così, nel vello del suo gran petto, e in sé ti cela a tutti.	170
Quali alte grida là dal mondo! Quali tristi lamenti intorno alla tua casa, d'argilla, o Psyche, donde più non esce il tenue fumo, alla tua casa vuota di cui sparve il celeste alito in cielo. Ti cercano le genti, o fuggitiva.	175
O Psyche! o Psyche! dove sei? Ti cerca nel morto fiume il vecchio che tragitta tutti di là. Ti cerca, acre fiutando, dall'altra riva il cane che divora ciò ch'è di troppo. Tutti, o Psyche, invano!	180
O Psyche! o Psyche! dove sei? Ma forse nelle cannuce. Ma chi sa? Tra il gregge. O nel vento che passa o nella selva che cresce. O sei nel bozzolo d'un verme forse racchiusa, o forse ardi nel sole.	185
Ché Pan l'eterno t'ha ripresa, o Psyche.	190

Primo elemento del dittico dei *Poemi di Psyche*, assieme alla *Civetta* (dittico evidentemente simmetrico al trittico dei *Poemi di Ate*, anch'esso messo assieme, come si è detto, in vista dell'approntamento del volume dei *Conviviali*, ma sulla scorta, come non è per i *Poemi di Psyche*, di antecedenti uscite in rivista di due dei tre poemi), *Psyche* risulta, negli equilibri complessivi del libro, uno dei testi certamente più complessi, come dimostra anche la ricca serie dei riscontri e delle proposte interpretative cui dà luogo nella critica pascoliana anche recente. Un quadro sufficientemente dettagliato dello *status quaestionis* è nel competente cappello introduttivo del recente commento del Nava⁵⁵⁸. Nel nome di un comune approccio alla cultura greca platonica e “neoplatonica”⁵⁵⁹, i due elementi del dittico rappresentano, come ha ben mostrato appunto il Nava, l'esito forse più alto, da parte di un Pascoli ossessionato dall'idea della morte, di un discorso sulla “immortalità” dell'anima, ben congruente con tensioni e inquietudini “spiritualistiche” attive nell'ultimo Ottocento, dopo il venir meno della spinta scienziata e propositiva del pieno Positivismo. Se, pur in termini del tutto *sui generis*, il quadro concettuale di riferimento per la *Civetta* è ben determinato (e ne è riprova come si dirà la fitta serie di appunti platonici, *Fedone* naturalmente *in primis*, che

⁵⁵⁸ G. Pascoli, *Poemi conviviali*, a cura di G. Nava, pp. 251-252.

⁵⁵⁹ In quest'ultimo caso, nell'accezione più generale del termine, che guarda non tanto a precisi contenuti filosofici, quanto al portato di una tradizione consolidata da secoli anche in Italia (e il discorso, in altri termini, concerne del resto anche il platonismo).

costellano gli autografi⁵⁶⁰), il discorso risulta assai più complesso proprio per *Psyche*, dove il portato del mito, traguardato attraverso il “neoplatonico” Apuleio (e, si aggiunga sin da subito, la traduzione del Firenzuola), è soggetto in Pascoli a una rivisitazione profonda, che fa i suoi conti non solo con gli studi di Friedrich Max Müller (morto giusto nel 1900, ma che già nel 1873 aveva pubblicato la sua celebre *Introduction to the Science of Religion*⁵⁶¹), ma anche con la “riscoperta” ottocentesca e tardo-ottocentesca di una Grecia “misterica”, e, con tutta probabilità (anche se il “pre-freudismo” di questo Pascoli meriterebbe una indagine più ravvicinata), con taluni almeno degli esiti della psicologia ottocentesca, quella appunto che prelude alla scoperta dell’inconscio da parte di Freud (del 1899, ma pubblicata con la data ancora del 1900, è l’*Interpretazione dei sogni, Die Traumdeutung*⁵⁶²). Quadro culturale e concettuale come si vede molto complesso, rispetto a cui le indagini pur già ben avviate sulla “biblioteca di Pascoli” potrebbero probabilmente riservare ancora delle sorprese. Quel che è certo è che il Pascoli, come profondamente riformula nella *Civetta* almeno la *mise en page* dei discorsi socratici del *Fedone* sulla immortalità dell’anima (traguardati, come già aveva osservato il Valentin, attraverso la prospettiva di un bambino che guarda dalla finestra: e insomma assumendo l’ottica non tanto e non solo degli ascoltatori, ma del “fanciullino” platonico), così qui, e in termini assai più sostanziali, riscrive il mito di Amore e Psiche: trasformando anche i riti iniziatici apuleiani, non solo il “racconto”, in una dialettica in fondo illusoria fra “desiderio” e “paura”. E resoconto a ben guardare del ritorno al “nulla” di una pura “apparenza” (invano confortata o ripresa dalle “voci” che ne popolano gli orizzonti percettivi, pertinenti a un “senso interno” che fa tutt’uno con quella – umbratile – coscienza di sé) è tutto il testo pascoliano in esame: una delle punte massime, non solo nei *Conviviali*, di quel “venir meno dell’io” che (sullo sfondo del resto di tendenze della cultura europea che vanno assai al di là del caso specifico) è stato più volte messo in primo piano dalla critica pascoliana più recente e avvertita⁵⁶³.

⁵⁶⁰ Per cui cfr. intanto G. Baldassarri, *Nell’officina dei «Conviviali»: «La civetta»*, nel vol. collettivo *Studi in onore di Pier Vincenzo Mengaldo per i suoi settant’anni*, II, Firenze, Sismel – Edizioni del Galluzzo, 2007, pp. 1083-1109.

⁵⁶¹ Ci rifacciamo alla recente ristampa anastatica: F. M. Müller, *Introduction To The Science of Religion: Four Lectures Delivered At The Royal Institutions, Two Essays On False Analogies And The Philosophie of Mythology*, Whitefish, MT, Kessinger Publishing, 2006.

⁵⁶² Se ne vedano le due più recenti edizioni: S. Freud, *L’interpretazione dei sogni*, trad. it. di E. Fachinelli e H. Trettl, Torino, Bollati Boringhieri, 2010; S. Freud, *L’interpretazione dei sogni*, introd. di J. Starobinski, Milano, Fabbri, 2010.

⁵⁶³ Ricordiamo solo i due interventi più recenti: E. Salibra, *Psyche anima o farfalla nei «Conviviali» di Pascoli*, in *Studi per Umberto Carpi*, a cura di M. Santagata e A. Stussi, Pisa, ETS, 1999, anche in Ead., *Pascoli e*

La busta competente della cassetta 54 dell'Archivio di Castelvecchio (13, I°), al posto di uno scrutinio delle "fonti", piuttosto dettagliato come si è detto nella *Civetta*, offre fra l'altro due abbozzi in prosa assai scorciati. Il più antico è quello conservato dal f. 8. Sono in esso già presenti due delle modalità dell'approccio pascoliano al mito che permarranno (con ben altra complessità) sino alla redazione destinata alle stampe: da un lato il respingimento sullo sfondo della vicenda per molti versi "romanzesca" del matrimonio e della convivenza con Amore (non conosciuto) di Psiche, dall'altro, la drastica semplificazione delle "fatiche" che Psiche affronta per ritrovare Amore:

Psyche.

Ha amato in altri luoghi e tempi. Doveva
essere la moglie d'un mostro bestiale, ma non
fu. Ella ricorda, venuta quaggiù, l'amore
d'Amore, che perse.
Lo cerca, fin che vive. Compie enormi
fatiche, s'inganna e travia, ma cerca e cerca
sempre. Tutto ciò che è inanimato le parla e la
consiglia. Una volta andò a prender l'acqua
dal mondo di là...
In fine, per avere l'Amor suo, dovea andar di
là: è messa in una barchetta, con un soldino:
Di là troveremo chi ti dirà la via...
E non s'è vista più...

Viene in primo piano, in questa sorta di "sunto" del progetto pascoliano, la nozione "platonica" della caduta dell'anima e la reminiscenza del "divino": in uno sforzo continuo, e inutile, di ritrovarlo e di ricongiungersi con lui. L'"erranza" dell'anima («s'inganna e travia») compete alla sua esperienza terrena come l'inesausta "ricerca"; mentre alla sfera terrena paiono essere pertinenti al momento le "voci" che avranno gran parte, come si vedrà, nella redazione definitiva («Tutto ciò che è inanimato le parla e la / consiglia»). È una rivisitazione della "favola" di Amore e Psiche immediatamente riconducibile, come si diceva, alla tradizione "platonica", e anche per questo con punti indubbi di contatto con talune fasi almeno degli abbozzi della *Civetta*⁵⁶⁴. Resta sullo sfondo (con un grado di indeterminatezza anche maggiore rispetto all'antefatto, Amore e Psiche: «Ha amato in altri luoghi e tempi») il destino di Psiche a fronte della morte: l'"incanto" di Socrate nel *Fedone* platonico è qui

Psyche, Roma, Bulzoni, 1999, pp. 147-178; G. Nava, *Commento a «Psyche»*, in «Paragone-letteratura», n. 21-22-23, gennaio-giugno 1999, pp. 27-52.

⁵⁶⁴ G. Baldassarri, *Nell'officina dei «Conviviali»: «La civetta»*, in *Studi in onore di Pier Vincenzo Mengaldo per i suoi settant'anni*, a cura degli allievi padovani, Firenze, Sismel-Edizioni del Galluzzo, 2007, vol. II, pp. 1083-1109, pp. 1084-1086.

affidato a una “voce” indeterminata, che pare promettere («Di là troveremo chi ti dirà la via»), ma non si sa se sia in grado di mantenere. Tutto è incerto, salvo il dato soggettivo delle «enormi fatiche»: un “platonismo” che pare sfumare nel regime leopardiano delle illusioni.

Più dettagliato è il secondo abbozzo in prosa, conservatoci dal f. 7. Qui già figurano due elementi essenziali caratteristici della *Psyche* pascoliana, la «casa d’argilla» (immagine platonico-cristiana, come ha ben mostrato il Nava⁵⁶⁵, secondo moduli sincretistici del resto tutt’altro che ignoti ai *Conviviali*: si pensi alla *Madre*), e Pan, che assume già qui una funzione a ben vedere non complementare, ma antitetica rispetto ad Amore:

Psyche è nella torre d’argilla. Ella
è molto affaticata e triste.
Si ricorda che un tempo era destinata a
una falsa bestia – ed ella al buio giacque con il
mostro – poi accese la lucerna, e
vide che il mostro era bello, ma il mostro
sparì, ed ella lo vuole ancora. Ma è
prigione. E intorno alla casa è Pan
che zuffola e canta, ed ella si rallegra solo a udirne le canzoni
ma ne ha paura.

Ella è schiava, e deve sceverare il miglio dal grano,
e Pan manda le formiche che le insegnano.

[...]

Ora finalmente
prendi due focaccine e due oboli, e va...
Dopo avrai il tuo [*sic*] nella navicella...

Ma ancora Pan la prese... e ne fece una canna del fiume,
la formica, la pecora, [...] la nascose
al navarco che la cercava.

Non andare, non tornerai... È un’illusione. Non troverai
nessuno.
Ma ella andò fuggendo dall’ispido pastore [...].
Ma allora Pan la prese nelle braccia, la nascose.
Ma era un inganno. Resta qui... nelle piante, poi negli animali, poi
nell’acqua... C’è sempre, ma dove
sia nessuno lo sa, nemmeno Pan
pastore che l’ha dimenticato.
Il mostro l’inseguiva da ogni parte, ed [*sic*]
Pan la
E sente una voce qua e là... nell’acqua,
Ma l’amore la trova sempre...
ma il pelo di Pan era ben morbido
e in quello dormiva bene⁵⁶⁶.

Converrà partire da quest’ultimo punto («in quello dormiva bene»). È difficile sottrarsi all’impressione che a quest’altezza il Pascoli alluda in questi termini a un “assopimento”

⁵⁶⁵ G. Pascoli, *Poemi conviviali*, a cura di G. Nava, p. 254 n. 2.

⁵⁶⁶ Si segnala qui una volta per tutte che i puntini di sospensione sono dell’autografo.

causato dall'impatto sull'anima del mondo della natura, e insomma terreno, anche qui in termini perfettamente confrontabili con quanto emerge dalla lunga serie di appunti autografi pertinenti alla *Civetta*⁵⁶⁷. Nei confronti di Pan, del resto, l'anima ha nell'abbozzo un atteggiamento ambivalente: ne prova «paura», anche se «si rallegra solo a sentirne le canzoni». Il richiamo del divino, di Amore, deve fare i suoi conti con la capacità persuasiva di Pan, esercitata sull'anima sino al limite di un “falso discorso” (e una duplicazione in tal senso è certamente quella presente nell'abbozzo: «Non andare, non tornerai», e «Resta qui [...]»). Il “viaggio” di Psiche nel mondo di là si interrompe appena iniziato: diviene una “stasi”, con la perdita del divino e di sé («dove sia nessuno lo sa, nemmeno Pan pastore che l'ha dimenticato»). Il Pascoli ha in qualche modo trasferito pessimisticamente verso la conclusione della “storia di Psiche” il portato della “favola” originaria, il “falso discorso” che persuade la protagonista, all'inizio del suo itinerario, a tentare di scoprire, con suo danno, la vera identità del marito con cui convive.

Il passaggio da questi abbozzi, o per meglio dire progetti, al testo infine affidato alle stampe è, come spesso accade nei *Conviviali*, radicale: oltretutto con più che il sospetto, stavolta, che il *corpus* degli autografi pervenutici sia largamente deficitario⁵⁶⁸. Il primo dato rilevante, e innovativo, è quello della coerenza pascoliana circa la natura umbratile di Psiche: «tenue più del tenue fumo» sin dall'apertura del poema, ricondotta dunque con decisione al suo etimo di “spirito”, “fiato”: e si ricordi già nelle *Mnemonidi*, in tutt'altro contesto, l'immagine di Achille fanciullo «immerso nella sua / anima azzurra come in una nube»⁵⁶⁹. Ha ben visto il Nava⁵⁷⁰ che già qui il Pascoli riprende e attualizza in primo luogo una battuta di Cebete nel *Fedone* platonico, là dove il tebano propone a Socrate il dubbio che l'anima, «nell'attimo stesso in cui ella si distacca dal corpo e ne esce, subito come soffio o fumo si dissipi e voli via»⁵⁷¹. Questa natura umbratile dell'anima permane lungo tutto il testo: non solo ovviamente nella conclusione, che circolarmente riprende l'*incipit*, mettendo a fuoco la desolazione dei vivi (vv. 174-178: «Quali / tristi lamenti intorno alla tua casa, / d'argilla, o Psyche, donde più non esce / il tenue fumo, alla tua casa vuota / di cui sparve il celeste alito in

⁵⁶⁷ Cfr. *supra*.

⁵⁶⁸ Una risposta definitiva si potrà avere solo quando, in vista dell'edizione critica, si sarà provveduto a una integrale rivisitazione dell'Archivio di Castelvecchio, ben oltre la consistenza dei materiali raccolti nella cassetta 54.

⁵⁶⁹ II 14-15.

⁵⁷⁰ G. Pascoli, *Poemi conviviali*, a cura di G. Nava, cit., pp. 254 e 268.

⁵⁷¹ *Phaed.* 70b.

cielo»⁵⁷²), ma anche nel corpo del testo: il “pianto” notturno di Psyche (vv. 47-50: «piangi d’amore, o solitaria Psyche, / nella tua casa, dove più non tieni / posto, che l’ombra, e non fai più rumore, / che l’alito»), le sue difficoltà nell’affrontare le “fatiche” impostele (vv. 69-71: «con le tue dita / d’aria ti provi, scegli a lungo i semi / del papavero immemore»), l’avvio di Psyche verso il viaggio oltremondano presto interrotto (vv. 144-147: «tu chiudi nelle labbra scolorite / l’obolo; e non so quale alito lieve / ti porta via. Per dove passi, un’ombra / passa, non più che d’ali di farfalla»: e si ricorderà la Myrrhine/falena dell’*Etera*, vv. 12-13 e 19-21⁵⁷³, mentre l’icona dell’anima/farfalla ricorrerà non casualmente negli abbozzi della *Civetta*⁵⁷⁴). Siamo totalmente al di qua, nella concretezza del testo, della “dimostrazione” socratica nel *Fedone* platonico della natura divina, permanente e immortale di un’anima fatta uguale alle Idee⁵⁷⁵: con in più il dato significativo che non si tratta, in questo caso, di un “punto di vista” offerto “dall’esterno” (poco importa se nella concretezza dialettica del *Fedone* platonico - le obiezioni di Cebete - o nell’ottica del bambino che dal di fuori ascolta i discorsi socratici e assiste alla morte del filosofo), ma dell’impianto stesso del nuovo “mito”, che si costruisce sulla scorta di un’allocuzione diretta e costante alla stessa Psyche (*Tu...tu*).

Rispetto alle *Metamorfosi* apuleiane, in cui la presenza e la funzione di Pan è alla fin fine episodica (il salvataggio di Psiche dalla morte per acqua⁵⁷⁶, e l’incoraggiamento semmai a tentare di placare Amore⁵⁷⁷), il poema pascoliano enfatizza il ruolo del dio pastore, sino a farne il vero *alter ego* di Psyche, che si sostituisce radicalmente a quell’Amore presente solo nei rimpianti e nelle speranze, umbratili entrambi, della protagonista⁵⁷⁸. A Pan spetta non solo la funzione “terrifica” recepita dalla tradizione, sottolineata nel momento stesso di evidenziare l’origine naturalistica del mito («E tu ne temi, ch’egli là minaccia / impaziente e sempre ulula

⁵⁷² E cfr. i vv. 1-3 e 9-10: «O Psyche, tenue più del tenue fumo / ch’esce alla casa, che se più non esce, / la gente dice che la casa è vuota [...] / ma pur vi sei, nella ben fatta casa, / ché se n’alza il celeste alito al cielo».

⁵⁷³ «volò, con lo stridio d’una falena, / l’anima d’essa [...]. / Or la falena stridula cercava / quel morto fiore, e batté l’ali al lume / della lucerna [...].».

⁵⁷⁴ Cfr. *supra*.

⁵⁷⁵ *Phaed.* 78b-80b.

⁵⁷⁶ G. Pascoli, *Poemi conviviali*, a cura di G. Nava, cit., p. 267.

⁵⁷⁷ Per tutto il luogo, cfr. Apul., *Met.* V, 25: «tunc forte Pan deus rusticus iuxta supercilium amnis sedebat complexus Echo montanam deam eamque vuculas omnimodas edocens reccinere; proxime ripam vago pastu lasciviunt comam fluvii tondentes capellae. hircuosus deus sauciam Psychen atque defectam, utcumque casus eius non inscius, clementer ad se vocatam sic permulcet verbis lenientibus: “Puella scitula, sum quidem rusticanus et upilio, sed senectutis prolixae beneficio multis experimentis instructus. verum si recte coniecto, quod profecto prudentes viri divinationem autumant, ab isto titubante et saepius vaccillante vestigio deque nimio pallore corporis et assiduo suspiritu, immo et ipsis maerentibus oculis tuis, amore nimio laboras. ergo mihi ausculta nec te rursus praecipitio vel ullo mortis accersitae genere perimas. luctum desine et pone maerorem, precibusque potius Cupidinem deorum maximum percole, et utpote adolescentem delicatum luxuriosumque blandis obsequiis promerere”».

⁵⁷⁸ Cfr. ad es. i vv. 32-45 e 125-142.

e corre; / e spesso guazza nel profondo fiume, / come la pioggia, e spesso crolla il bosco, / al par del vento», vv. 21-24)⁵⁷⁹, ma anche quella di aiuto divino che assiste o almeno accompagna Psyche nelle sue fatiche⁵⁸⁰: per non parlare del finale ruolo, e decisivo, di “nasconditore” (vv. 171-173: «ti corca / nuda così, lieve così, nel vello / del suo gran petto, e in sé ti cela a tutti»), anche in questo caso⁵⁸¹ con dislocazione significativa, da parte del Pascoli, del dato – e del significato – della “favola” originaria (dal fiume in cui Psiche si getta per disperazione al fiume infernale in cui scivola per timore: «Ma Pan il gregge pasce là sull’orlo / del morto fiume», vv. 159-160).

Radicalmente mutato, rispetto ad Apuleio, è anche il numero e il senso delle “fatiche” imposte a Psyche. Ne restano solo due, la separazione dei grani e dei semi, e l’urna dell’acqua dello Stige (vv. 62-93 e 94-118): il viaggio all’Ade per la fiala riempita con la bellezza di Proserpina⁵⁸² diviene in Pascoli il viaggio finale (e interrotto) verso Amore, irraggiungibile se non attraverso la morte; del tutto cassata è la prova relativa alla lana d’oro delle pecore feroci⁵⁸³. Se nel secondo caso, come non è nella “fonte”, il simbolismo pascoliano è trasparente (vv. 111-114: «nel cristallo puro / tu guardasti l’oscura acqua di morte, / e vi vedesti il vortice del nulla, / e ne tremasti»: l’appercezione della morte, dunque, che rende radicalmente differente la condizione umana da quella degli animali, come ripetutamente si incaricano di precisare gli stessi *Conviviali*: la *Buona novella*, ad es., e particolarmente *In oriente* II 13-21: «O greggia, solo chi non sa, non muore!»), nel primo qualche margine di ambiguità, nonostante l’accurato scrutinio della vulgata esegetica da parte del Nava⁵⁸⁴, permane. All’ipotesi di un processo in corso attraverso cui l’anima, nel percepire le differenze offerte dal mondo della natura, percepisce progressivamente la propria identità (un processo dunque in qualche modo di “crescita”, di collocazione di sé nel mondo, da parte dell’anima), si può forse aggiungere più persuasivamente l’altra (già impiegata in margine ad Apuleio) di un ricorso, tutto “greco” stavolta, alla nozione di *σοφόν* (*curiositas*), in opposizione a

⁵⁷⁹ Luogo per cui cfr. da ultimo: G. Pascoli, *Poemi conviviali*, a cura di G. Nava, cit., p. 256 n. 21.

⁵⁸⁰ *Psyche*, vv. 74-82 e 114-118; anche se il “narratore” nel primo caso (l’aiuto delle formiche) lascia indeterminato l’intervento del dio («Non so chi disse alle operaie nere / di Pan la cosa»). E si ricorderà che in Apuleio tutte le prove sono superate o per intervento diretto di Amore, o comunque nel nome della devozione ad Amore degli “aiutanti”: le formiche, la canna, l’aquila, la torre.

⁵⁸¹ Cfr. *supra*.

⁵⁸² *Met.* VI, 16 ss.

⁵⁸³ Sulle ragioni di questa esclusione (la specificità del dettaglio, più attinente ad altri miti – l’Argonautica – che non riconducibile a una prospettiva platonico-misterica), cfr. G. Pascoli, *Poemi conviviali*, a cura di G. Nava, cit., pp. 259-260.

⁵⁸⁴ *Ivi*, pp. 262-263.

σοφία⁵⁸⁵. Si ricorderà del resto che proprio nel *Fedone* Socrate traccia un dettagliato resoconto della propria ricerca filosofica, dal mondo della natura agli universali, le cause ultime⁵⁸⁶. L'impresa di Psiche (che del resto sa di non sapere: «E tu, Psyche, tu gemi / trepida, inerte; e poi con le tue dita / d'aria ti provi, scegli a lungo i semi / del papavero immemore, e in un giorno / tanti ne cogli, quanti appena udresti / cantare nella secca urna d'un fiore», vv. 67-73) è a ben guardare l'esatto opposto della “reminiscenza” del mondo delle idee più volte evocata nel *Fedone*: estranea all'anima, è totalmente pertinente al mondo della natura, cui vistosamente appartengono le “aiutanti” di Psyche, «le figlie / dell'alma terra, frugole e succinte, / dalla pineta dove a Pan selvaggio / frangean tra gli aghi dei pinastri il suolo» (vv. 74-77).

Restano le «voci», quelle di cui Psyche è dichiaratamente “serva”, e che radicalmente sostituiscono, in Pascoli, anche i «non mollia iussa» di Venere: «non hai compagne / altre che voci di cui tu sei l'eco; / ignude voci che con un sussulto / sorgere ammiri su da te, d'un tratto; / voci segrete a cui tu servi, o Psyche» (vv. 11-16). Suggestiva l'interpretazione del Nava, che, distaccandosi dall'antecedente critica (ed esegesi⁵⁸⁷) pascoliana, vede nelle «voci» (appena al di qua della teoria freudiana dell'inconscio) l'effetto, tutto “moderno”, della “frantumazione dell'io”, nel nome del doppio principio del “dovere” e del “piacere”, che le teorie psicanalitiche avrebbero ricondotto all'*Es* e al *Super-Io*, dando anche conto della doppia pulsione (l'*eros* e l'istinto di morte) che con tutta evidenza si manifesta anche nel testo pascoliano. Saremmo in questo caso, e sulla scorta come si accennava della psicologia ottocentesca pre-freudiana, a fronte di una sorta di “divinazione” pascoliana dei meccanismi complessi della psiche, secondo modalità del resto (i “poeti” che anticipano la “scienza”) carissime come si sa al fondatore della psicanalisi.

Pascoli ci ha per la verità abituato ad altre ambiguità, nei confronti del limite (incerto) che discrimina fra “io” e “non-io”, per adoperare stavolta le categorie hegeliane: penso ad es. a *Il vischio*, nei *Nuovi poemetti*⁵⁸⁸. Il «sorgere su da te», in questo contesto, non implica necessariamente l'esclusione di un'origine “esterna” delle voci: e si pensi alla teoria della percezione nella psicologia di Hume⁵⁸⁹. L'“estraneità” di una teoria “radicale” della percezione (e dell'io) rispetto al contesto “platonico” e “misterico” della favola di Amore e

⁵⁸⁵ «τὸ σοφὸν δ'οὐ σοφία», Euripide, Baccanti 395.

⁵⁸⁶ *Phaed.* 96a-99d.

⁵⁸⁷ G. Pascoli, *Poemi conviviali*, a cura di G. Nava, cit., p. 255 n. 16 e 258 n. 53.

⁵⁸⁸ Su cui cfr. il recente E. Tatascione, *Il vischio e il polipo: due figure del «Nemico» in Pascoli e Montale*, in «Soglie», 2007, 1, pp. 17-38.

⁵⁸⁹ Su cui si veda ad es. il recente F. Salaun, *Hume: l'identité personnelle*, Paris. PUF, 2003.

Psiche non fa di per sé problema all'interno dei *Conviviali*, quando si tenga conto dell'esplicita chiamata in causa dell'evoluzionismo in margine alla *Teogonia* esiodea⁵⁹⁰. L'anima platonica, "prigioniera", non mantiene qui in sé altro di divino che il ricordo di un mito, le nozze con Amore; travolta da un mondo sensoriale che la affascina e le fa paura, divenuta essa stessa un amalgama di sensazioni, spaventata dalla morte, a differenza della Psiche apuleiana non è neppure in grado, umbratile com'è, di mantenere fede ai compiti che le sono stati assegnati per l'ultimo viaggio: perde la «focaccia» e se stessa, e il suo approdo a Pan (non contraddittoriamente, in questo contesto, dio della natura e Tutto) è nel nome di un ciclo («dove sei? Ma forse / nelle cannuce. Ma chi sa? Tra il gregge. / O nel vento che passa o nella selva / che cresce. O sei nel bozzolo d'un verme / forse racchiusa, o forse ardi nel sole», vv. 185-189), in cui quello che viene meno è precisamente l'istanza platonica, decisiva, che l'anima, dopo la morte, mantenga la coscienza di sé⁵⁹¹. Non resta che il mito, quello stesso pascoliano di *Psyche*, a fraporsi fra l'io e la percezione della morte come nulla.

II. La civetta

«O tristi capi! O solo voci! O schiene
 vaie così come la biscia d'acqua!
 Via di costì!» gridava agro il custode
 della prigione. Era selvaggio il luogo,
 deserto, in mezzo della sacra Atene, 5
 con sue deformi catapecchie al piede
 di bigie roccie dalle strie giallastre,
 piene di buchi, verdeggianti appena
 qua e là di partenio e di serpillio.
 Il sole era sui monti, e nell'azzurro 10
 passava fosco a ora a ora un volo
 d'aspri rondoni che girava attorno,
 sopra la rocca, alla gran Dea di bronzo,
 forte strillando. Ed anche in terra un gruppo
 di su di giù correva, di fanciulli; 15
 strillando anch'essi. Ed ecco s'aprì l'uscio
 della casa degli Undici, e il custode
 alzò dal tetro limitar la voce.

Egli diceva: «È per voi scianto ancora?
 Ieri da Delo ritornò la nave 20
 sacra, e le feste sono ormai finite.
 Non è più tempo di legar col refe
 gli scarabei! Non più, di fare a mosca
 di bronzo!» Un poco più lontano il branco
 trasse, in silenzio. Poi gridarono: «Ohe? 25
 che parli tu di scarabei, di mosche?

⁵⁹⁰ Per cui si veda più sopra il capitolo dedicato a *Il poeta degli iloti*.

⁵⁹¹ *Phaed.* 70b.

È una civetta». In vero una civetta
tutta arruffata era nel pugno a Gryllo
figlio di Gryllo facitor di scudi,
ch'era il più grande. Ma l'avea pocanzi 30
in un crepaccio Hyllo predata, il figlio
d'Hyllo vasaio, ch'era il più piccino.
In un crepaccio della bigia rupe,
sotto un cespuglio di parietaria,
vide due rilucenti Hyllo stateri 35
d'oro, nell'ombra, e s'appressò; ma l'oro
non c'era più: poi li rivide i due
fissi e tondi nell'ombra occhi d'uccello.
Una civetta della Dea di Atene
immobilmente riguardava il figlio 40
d'Hyllo vasaio; che con le due mani
all'improvviso l'abbrancò su l'ali,
e la portava. E Coccalo sorvenne
che gliela prese; a Coccalo la prese
Cottalo; e Gryllo a lui la vinse: allora 45
Cottalo pianse, Coccalo sorrise,
e il piccolino frignò dietro il grande.

Ma Gryllo avvinse con un laccio un piede
della civetta, e la facea sbalzare
e svolazzare al caldo sole estivo. 50
E dai tuguri altri fanciulli, figli
d'arcieri sciti, figli di metèci,
trassero. E in mezzo a tutti la civetta
chiudeva apriva trasognata gli occhi
rotondi, fatti per la sacra notte. 55
E il coro: «Balla» cantò forte «o muori!»

E nel carcere in tanto era un camuso
Pan boschereccio, un placido Sileno
col viso arguto e grossi occhi di toro.
Dolce parlava. E gli sedeva ai piedi 60
un giovanetto dalla lunga chioma,
bellissimo. E molti altri erano intorno,
uomini, muti. Ed a ciascuno in cuore
era un fanciullo che temeva il buio;
e il buon Sileno gli faceva l'incanto. 65
«Voi non vedete ciò ch'io sono. Io sono»
egli diceva «ciò che di me sfugge
agli occhi umani: l'invisibile. Ora
s'ei guarda, come fosse ebbro, vacilla;
ma non è lui, non è quest'io, che trema: 70
trema ciò ch'egli guarda, che si vede,
che mai non dura uguale a sé, che muore.
Io, di me, sono l'anima, che vive
più, quanto più vive con sé, lontana
dal mondo, nella sacra ombra dei sensi. 75
E s'ella parta libera per sempre,
nella notte immortale, ove si trovi
ella con tutto che non mai vacilla,
ella morrà? non vedrà più?» Qualcuno
«Vedrà» rispose; «Non morrà» rispose. 80

Poi fu silenzio. Il musico vegliardo

Pan era solo, accanto al suo pensiero,
invisibile. Il bello adolescente,
supino il capo, con la lunga chioma
spiovente, lungi dalla nuca, all'aria, 85
beveva l'eco delle sue parole.
Ed ecco entrò dall'abbaino un canto
d'acute voci: «Balla, dunque, o muori!»

E il custode dal tetro uscio i fanciulli
striduli fece lontanar nel sole, 90
fuori dall'ombra dei tetti e della roccia.

Ma là, nel sole, molleggiò più goffa
sul pugno a Gryllo, s'arruffò, chiudendo
aprendo gli occhi, la civetta, e i bimbi
ridean più forte. Onde il custode: «O Gryllo 95
figlio di Gryllo, tu che sei più savio,
dà retta. Sai: codesto uccello è sacro
alla Dea nostra, a cui tu canti l'inno
movendo nudo coi compagni nudi
per la città. La nostra Dea sa tutto, 100
ché gli occhi ha grigi, di civetta, e vede
con essi per l'oscurità del cielo».

«No, che non vede» disse Hyllo «né vuole
vedere, e chiude gli occhi tondi al sole».

«Passero, taci. Tu, Gryllo» il custode 105
riprese, «grande già mi sei. Conosco
tuo padre, il buono artefice di scudi.

Tu gli somigli come fico a fico.
Fa chetare le tortore ciarliere.
C'è dentro la mia casa uno che muore!» 110

«Chi? Questa sera?» «Al tramontar del sole!»
«Perché?» «La nave ritornò da Delo.

Ed egli vide un sogno: una vestita
di bianche vesti, che gli disse: O uomo,
il terzo giorno toccherai la terra! 115

E la cicuta, sì, berrà dentr'oggi.
Tra poco, o Gryllo. Che in silenzio ei muoia!»

Tacquero allora i giovanetti a lungo
pensando all'uomo che così, per mare,
tornava in patria. E Gryllo disse: «È l'uomo 120
che andava scalzo e passeggiava in aria,
e diceva che il sole era una pietra,
e sapeva che terra era la luna...»

Ed in silenzio trassero alla roccia
tutti, e stettero presso la prigione, 125
come aspettando. E la civetta, al lento
filo costretta, si posò sul ramo

d'un oleastro che sporgea dal masso
sopra i ricciuti capi dei fanciulli.
Si chinò, s'arruffò, molleggiò, cieca 130
per la gran luce rosea del tramonto.

E dai tegoli un passero la vide
e garrì contro la non mai veduta,
e vennero altri passeri al garrito; 135

e il frastuono eccitò le rondinelle,
e fuori ognuna si versò dal nido;
e da un tacito ombroso bosco sacro

venne la capinera e l'usignuolo.
E grande era lo strepito e il bisbiglio,
pur non udito dai fanciulli, attenti 140
ad una voce che venìa di dentro,
di chi tornava alla sua patria terra
invisibile, e placido parlava
a un'altra barca che incrociò sul mare.

E poi cessato il favellio di dentro, 145
un dei fanciulli disse: «Hyllo, tu monta
su le mie spalle, e narra quel che vedi».
Hyllo montò sul dorso a quel fanciullo,
e sogguardò per l'abbaino: «Io vedo».
«Hyllo, che vedi?» «Un buon Sileno vecchio». 150
«Che dice?» «Dice che andrà via, che il morto
non sarà lui: seppelliranno un altro».
Il sole in tanto ritraeva i raggi
dai bianchi templi della sacra Atene.
Sola splendea la cuspide dell'asta 155
che aveva in mano la gran Dea di bronzo.
Brillò d'un tratto e poi si spense; e il sole
calò raggiando dietro il Citerone.
«Hyllo, che vedi?» «Beve». «La cicuta!»
«Piangono, gli altri; uno si copre il capo 160
con la veste, uno grida». «Esso, che dice?»
«Dice di far silenzio, come quando
si sparge l'orzo, presso l'ara, e il sale».

Ed era alto silenzio, che s'udiva 165
il passo scalzo su e giù dell'uomo,
e poi nemmeno si sentì quel passo.
«Hyllo, che vedi?» «È sul lettuccio; un altro
gli preme un piede. S'è coperto. Muore...»
«Dunque non esce?» «Ora si scopre. Dice: 170
Un gallo al Dio che ci guarisce i mali!»
«Che? La cicuta è un farmaco salubre?»
«Uno gli chiude ora la bocca e gli occhi».
«Dunque non parte? è sempre lì?» «Sì, morto».

E bisbigliando stavano i fanciulli 175
lungo la roccia, al buio. Ecco e la porta
s'aprì. N'usciva con singhiozzi e pianti
un vecchio, un giovinetto, altri poi molti
tristi gemendo. E dall'inconscie dita
il filo uscì con un lieve urto a Gryllo:
e il sacro uccello della notte in alto 180
si sollevò con muto volo d'ombra.
E i compagni del morto ed i fanciulli
scosse un subito fremito, uno strillo
di sopra il tetto, *Kikkabau...* dall'alto,
Kikkabau... di più alto, *Kikkabau...* 185
dal cielo azzurro dove ardean le stelle.
E disse alcuno, udendo il fausto grido
della civetta: «Con fortuna buona!»

La cronologia relativa de *La civetta* è quella stessa della raccolta, rientrando, con l'altro componente del dittico *Poemi di Psyche*, nel novero di quei poemi che apparvero per la prima volta nella *princeps* del 1904.

La vicenda è quella della morte di Socrate, vista dalla prospettiva di un gruppo di fanciulli che, in un angolo di Atene squallido e lugubre, giocano nei pressi del carcere dove è rinchiuso il filosofo. L'esordio è sugli insulti del custode della prigione che intima ai giovani di andarsene perché non è più tempo di oziare, trascorso il periodo delle feste. I fanciulli stanno giocando con una civetta ch'è giunta al più grande di loro, Gryllo, dopo un passaggio di mano in mano, per sottrazione reciproca, dal più piccolo, Hyllo, che l'aveva catturata in un crepaccio, notando il luccicare come di monete degli occhi, a Coccalo, e da questi a Cottalo. Il loro gioco, che attira altri giovani spettatori incuriositi, è di far saltellare e svolazzare in giro il rapace, dopo avergli legato una zampa, gridando «Balla, o muori!». Dentro il carcere, nel frattempo, un vecchio, che ricorda nell'aspetto un satiro, parla tranquillo a un giovane di grande bellezza e ad altri uditori: spiega loro che la sua anima è invisibile e ch'è invece il corpo, e il mondo delle percezioni fondate su esso e sui sensi, a confonderla; lasciata questa dimensione fallibile e imperfetta, la sua anima, raccolta in sé continuerà a vivere immortale; quindi, nel silenzio che segue alle sue parole, irrompe dall'esterno il grido dei bambini. Fuori, intanto, i movimenti goffi e impacciati della civetta muovono le risate di questi e il custode ammonisce Gryllo, il grande del gruppetto, a comportarsi più rispettosamente: quel rapace è l'uccello caro ad Atena e dentro la prigione c'è un condannato a morte. La notizia accende la curiosità dei bambini che scoprono essere fissata per quella notte l'esecuzione della sentenza, con la somministrazione della cicuta, dopo la visione che ebbe il prigioniero e che gli annunciava prossimo il momento. A quest'annuncio i bambini cessano i giochi e si fanno silenziosi alla parete del carcere, mentre, nella luce del tramonto, la civetta, posatasi su un ramo di olivo, attira i garriti di un passero, cui si unisce, crescendo, lo strepito di altri uccelli. I fanciulli non ci fanno caso, tutti intenti a sentire cosa avvenga dentro la cella, e poi, montato Hyllo sulle spalle di uno, a seguire la descrizione di ciò che si vede dall'abbaino. Inizia la cronaca degli ultimi momenti: il piccolo riferisce che c'è un Sileno, e sta dicendo che se ne andrà e che seppelliranno un altro; tramontato il sole, poi, il condannato beve la cicuta e impone agli altri, disperati, il silenzio; le sue ultime parole sono la richiesta di offrire in voto un gallo al dio che guarisce, come era uso per i malati risanati, quindi il vecchio muore. Nel buio, mentre escono piangenti dal carcere quelli ch'erano stati accanto al Sileno, sfilando

davanti ai fanciulli bisbiglianti, sfugge a Gryllo il filo che teneva prigioniera la civetta, che si solleva libera nel cielo mandando il suo verso benaugurale.

Metricamente il poema si struttura in dieci lasse di endecasillabi sciolti di diseguale estensione, da un minimo di 8 versi a un massimo di 29⁵⁹².

Nucleo centrale e punto di partenza dell'*inventio* pascoliana è la descrizione della morte di Socrate trasmessa dal testo platonico del *Fedone* e già affrontata dal Pascoli in ordine all'inclusione in *Sul limitare*⁵⁹³. La sua assunzione nel tessuto conviviale, tuttavia, avviene attraverso un'elaborazione, poetica nel più ampio senso, che le conferisce vita e caratteri nuovi – il Frolidi osserva che «*La Civetta* nasce dall'antico ma è qualcosa di originale»⁵⁹⁴ – ponendola al centro di una doppia addizione di elementi nuovi disposti su piani che inizialmente si mantengono paralleli a quello della vicenda di Socrate, ma che sul finire del poema convergono riunendosi. Da un lato l'invenzione del gruppo di fanciulli, come osserva Baldassarri, rappresenta, «sulla scorta di Eroda, una *tranche de vie* di una Grecia, e di una Atene, lontanissime dalla fissità marmorea di tanto classicismo e neoclassicismo della tradizione italiana»⁵⁹⁵, ma, nel contempo, stabilisce l'instaurarsi di una dialettica “interno”-”esterno” estremamente calibrata – passibile a sua volta, si capisce, di manifeste correlazioni con le dinamiche richiamate dal discorso socratico sull'anima –, e, ancora, implica una ridefinizione della prospettiva da cui è sguardato l'episodio platonico centrale: non più direttamente, in una semplice riproposizione del quadro offerto dal *Fedone*, ma attraverso il filtro costituito dai fanciulli che, senza operare trasfigurazioni sostanziali, aggiungono il loro punto di vista, la loro interpretazione delle parole del filosofo e dell'evento a cui assistono. Dall'altro lato campeggia la figura della civetta, nella quale è evidentemente riconoscibile una

⁵⁹² Non è ravvisabile alcuna *ratio* strofica o disegno strutturale nella sequenza delle estensioni delle differenti lasse, ma per precisione ne forniamo qui lo schema I: 18 vv.; II: 29 vv.; III: 9 vv.; IV: 24 vv.; V: 8 vv.; VI: 29 vv.; VII: 27 vv.; VIII: 19 vv.; IX: 10 vv.; X: 15 vv.

⁵⁹³ Le tre opere platoniche da cui Pascoli seleziona i passi per l'antologia sono l'*Apologia di Socrate*, campionata nel cap. XXII *Nell'Eliea* (G. Pascoli, *Sul limitare*, cit., pp. 408-417), e, nel XXIII *Dal carcere*, il *Critone o intorno al dovere* (per *Il discorso delle leggi*, ivi, pp. 418-422) e il *Fedone o intorno all'anima*. Da questo provengono tre passi, dei quali l'ultimo è quello alla base de *La civetta*. Ne riportiamo la didascalia d'accompagnamento: «– *La cicuta* – (Fed. LXII a mezzo – LXVII). Finito il suo ragionamento, Socrate si lava per accostarsi purificato alla morte. Saluta i suoi figli e le donne del parentado. Sollecita il servo che deve dargli la cicuta. Beve serenamente, tra il pianto dei suoi familiari, ai quali fa esso coraggio. Il suo corpo è già freddo a metà. Socrate pare immerso nel sopore ultimo; quando, come destatosi dalla morte, ricorda a Critone ch'è in debito d'un gallo al dio della salute. La vita è una malattia dalla quale la morte ci libera» (ivi, p. 425 n. 4).

⁵⁹⁴ R. Frolidi, *I Poemi Conviviali di Giovanni Pascoli*, cit., p. 169. Dove tuttavia non si può non osservare come tale giudizio debba applicarsi all'intera raccolta, più che a questo singolo caso, essendo una delle caratteristiche peculiari e costanti dell'ispirazione conviviale.

⁵⁹⁵ G. Baldassarri, *Nell'officina dei «Conviviali»: «La civetta»*, in *Studi in onore di Pier Vincenzo Mengaldo per i suoi settant'anni*, a cura degli allievi padovani, Firenze, Sismel-Edizioni del Galluzzo, 2007, vol. II, pp. 1083-1109, a p. 1083.

significazione simbolica dell'anima, nel suo affrancarsi dalla prigionia in cui l'hanno costretta i bambini solo al calare della notte, e proprio quando si è definitivamente compiuto il destino di Socrate, ossia nel punto di congiunzione dei diversi piani presenti nel poema, a confermare quel suo carattere di anello di congiunzione tra "interno" ed "esterno". Mentre, infatti, dentro la cella, Socrate descrive la condizione dell'anima come prigioniera del carcere del corpo, suggerendo una prima *mise en abîme* nel ricongiungimento dell'oggetto delle sue parole alla sua stessa condizione, lo stato della civetta, all'esterno, prigioniera dei bambini e resa goffa dalla difficoltà di vedere alla luce del giorno, appare l'ennesimo ribadimento, e *mise en abîme* di secondo grado, della condizione dell'anima sulla terra⁵⁹⁶.

L'importanza della frequentazione pascoliana delle pagine platoniche del *Fedone* risale, com'è noto, quanto meno a quel gennaio-aprile 1897 in cui, nei suoi *Pensieri sull'arte poetica*, proprio da quel testo trasse il simbolo e la formula del «fanciullino», che, osserva il Treves, «se non è, o non è ancora, in Pascoli il simbolo dell'anima, è, tuttavia, oltre la sua spoglia caduca, immortale ed eterno, dell'eternità proclamata e cantata da *Saffo la bella*, in quanto è la poesia»⁵⁹⁷. Ma è anche vero che non si può parlare, per il conviviale, di una predominanza dell'episodio platonico, rispetto al quale invece, col Paratore, «il poeta tende [...] a concentrare l'attenzione sulla scena di sfondo immaginata dalla sua fantasia, sul controcanto fanciullesco al grande episodio della morte di Socrate, che negli animi infantili lascia una debole traccia»⁵⁹⁸. L'osservazione degli autografi pascoliani offerta dal Baldassarri, inoltre, ci rende meglio edotti di come le suggestioni che il poeta trae dal testo greco molto presto diano origine allo sviluppo di nuclei tematici destinati a convergere costruttivamente nell'impianto finale del poema, lungo una direzione che, muovendo dall'iniziale riconoscimento di una «fase di ripensamento del *Fedone*, cui già si associa uno spunto

⁵⁹⁶ In margine, può essere utile rimandare alla descrizione della c. 10 degli autografi dove è più distesamente accolta l'esplicitazione della "funzione" della civetta, simbolo qui trasparente dell'anima, e che il Pascoli poi, come spesso nei *Conviviali*, provvederà a svincolare da una rete troppo rigida di corrispondenze di stampo razionativo (si pensi, per un altro ma distinto prelievo dal *Fedone*, alla falena-anima ricorrente nel secondo dei *Poemi di Ate, L'etera*, «secondo un'equivalenza "etimologica" *psyké*-farfalla non ignota per la verità all'antecedente tradizione letteraria italiana»: ivi, p. 1089).

⁵⁹⁷ P. Treves, *Saffo e Socrate nella poesia pascoliana*, cit., p. 30.

⁵⁹⁸ E. Paratore, *I «Poemi conviviali»*, in Id., *Antico e nuovo*, Caltanissetta-Roma, Sciascia, 1965, pp. 467-522, a p. 510. Dove, tra l'altro, lo studioso rivendica una più rilevata centralità de *La civetta* in virtù dell'essere l'unico caso nella raccolta conviviale in cui trova espressione quel «rivoluzionario, capitale impianto della visione del mondo» per cui «il fanciullo non è considerato solo come punto di riferimento della sentimentalità del poeta secondo i principi della poetica del fanciullino, secondo il celebre, programmatico verso del *Ciocco*: "Anima nostra! fanciulletto mesto!", ma entra come protagonista, a far toccare con mano [...] il valore delle eterne verità cui è affidato il compito di affrancare la vita dall'orrore delle relazioni empiriche» (ivi, p. 513).

ideativo, la civetta-anima a disagio nel mondo corporeo»⁵⁹⁹, passa attraverso «l'abbozzo conservato dalla c. 11 (B), che pare andare nella direzione di una prima sceneggiatura del discorso da porre in bocca a Socrate»⁶⁰⁰, per giungere sino ad esiti prossimi alla versione pubblicata, a quest'altezza ravvisabili nella «articolata "sceneggiatura" delle sezioni seguenti del poema: la morte di Socrate "vista" dai ragazzini, il "pianto" degli amici, la "sacra notte" e il "riso" invece della civetta finalmente libera»⁶⁰¹.

La complessità di piani e di intrecci che abbiamo rilevato operante nell'impianto del poema trova rispondenza in un alto grado di ricercatezza compositiva ravvisabile in particolare già in quella strofa incipitaria caratterizzata da un perturbamento della *fabula* in una disposizione retrogradata e ad anello degli eventi, dall'*incipit ex abrupto* sulla serie di insulti pronunciati dal custode, alla descrizione del luogo, alla rappresentazione dei fanciulli chiassosi, all'apparizione del custode (vv. 1-18). La descrizione che inquadra il luogo e i personaggi distesa in questi versi, inoltre, ha la caratteristica di rifarsi a più ambiti percettivi, sollecitando l'udito – nelle grida del custode (vv. 1-3), ma anche nel gioco di risposdenze tra gli strilli dei rondoni e quelli dei fanciulli («forte strillando» v. 14 e «strillando anch'essi» v. 16) –, quindi la vista, nella connotazione del luogo attraverso una serie di elementi ed attributi (questi sempre anteposti al sostantivo, in posizione marcata) nel segno della "povertà" (lo spazio è «selvaggio» e «deserto», vv. 4-5; le catapecchie «deformi», v. 6; le rocce «bigie», macchiate da «strie giallastre» e «piene di buchi», vv. 7-8) che risulta accentuata dalla contrapposizione con la quiete e la bellezza di ciò che avviene nello spazio sovrastante («il sole *era* sui monti», v. 10, opposto a «Era selvaggio il luogo» v. 4), e finanche l'olfatto (nell'evocato spandersi della fragranza del «partenio» e del «serpillo» v. 9). Le due sezioni successive sono incentrate sulla civetta, la cui presenza e la cui cattura sono descritte attraverso inquadrature progressivamente più ravvicinate: a partire dal puro dato «è una civetta» (v. 27, in cui il termine ricorre ai due estremi), infatti, si innesca un movimento *à rebours*, articolato attraverso le iterazioni, che prima rileva il protagonista della scoperta, Hyllo, quindi, agganciandosi all'indicazione «in un crepaccio» (vv. 31 e 33), evidenzia il luogo del rinvenimento, da cui si passa all'oggetto, questa volta legato all'«oro», su cui si gioca il passaggio tra ciò che il fanciullo credeva fosse («stateri / d'oro», vv. 35-36), a quello

⁵⁹⁹ G. Baldassarri, *Nell'officina dei «Conviviali»: «La civetta»*, cit., p. 1086.

⁶⁰⁰ «secondo modalità raziocinative che qui dipendono *in primis* dal raccordo ancora assai forte intrattenuto col dialogo platonico, ma che avranno poi diritto di cittadinanza, come si vedrà, anche lungo l'*iter* successivo dell'elaborazione del testo pascoliano» (ivi, p. 1089).

⁶⁰¹ Ivi, p. 1106.

che è («l'oro / non c'era», vv. 36-37), infine rivelatosi, nello stringersi dello sguardo «nell'ombra» (vv. 36-38), per il rapace. La quarta lassa segna il passaggio all'interno del carcere e su un piano differente da quello dei bambini schiamazzanti: il protagonista ora è Socrate, e la sua raffigurazione è quella canonica trasmessa dal *Convito* e dal *Teeteto* trasposta secondo moduli pascoliani⁶⁰². Il discorso che il filosofo rivolge a Fedone e ai suoi amici presenta un grado molto elevato di accuratezza e ricercatezza stilistico-retoriche, con ampio ricorso a riprese, chiasmi, anadiplosi e *variatio*. Distesa su 14 versi, la sua dimostrazione della natura dell'anima ha il suo snodo tematico, dove vengono a collidere le due opposte concezioni sull'anima, esattamente nel punto centrale, sancito dall'opposizione antifrastica tra i costrutti in sede di clausola «che muore» (v. 72) e «che vive» (v. 73). La contemporaneità degli eventi dislocati sui due piani, il gioco dei bambini con la civetta, all'esterno, e il discorso di Socrate ai suoi discepoli, all'interno, è confermata, in chiusura della lassa, si direbbe, 'platonica', dall'ingresso di quell'incitamento, giunto dall'abbaino: «balla, dunque, o muori!» (v. 88). È dalla settima sezione che si assiste al mutamento di atteggiamento da parte dei fanciulli, resi partecipi ed incuriositi per la sorte che attende il condannato: all'immobilità e al silenzio in cui si raccolgono sotto il muro della prigione fa da controcanto simbolico il rinnovarsi del chiasso degli uccelli attorno alla civetta che, non più al centro dei dileggi dei bambini, s'è posata su un ramo di olivo. Al cessare, nel piano 'esterno', dell'ultimo dato sonoro (v. 145), dopo un continuo rilancio che abbiamo potuto sin qui seguire lungo il poema, dagli insulti del custode, al vociare dei bambini, alla gazzarra degli uccelli, attraverso la medesima apertura per la quale era giunto all'interno del carcere il grido, ora si sviluppa la descrizione ed interpretazione della morte di Socrate da parte del gruppo di fanciulli, che delega ad Hyllo, quello stesso che aveva catturato la civetta, il compito di fare da tramite tra l'interno e l'esterno. Si deve attendere, tuttavia, la morte effettiva del filosofo (v. 173) perché si realizzi una reale convergenza tra i due piani del poema, con l'ennesima apertura della porta del carcere e l'uscita – significativamente preceduta dal dato sonoro («singhiozzi e pianti» v. 176) – dei compagni di Socrate: venuta a mancare la dimensione *altra*, prima rappresentata dal filosofo, sta alla civetta il compito di segnalarla, in quel suo movimento, inequivocabilmente connotato come «muto volo d'ombra» (v. 181), verso un generico «in alto».

⁶⁰² Per la raffigurazione in rapporto al dio si ricordino il «Pan silvano» di *Sileno* (v. 119, collocato analogamente nel I emistichio) e il «Pan selvaggio» di *Psiche* (v. 76), mentre per l'attributo degli occhi si veda il poemetto *Il torelo* (PP): «Egli guarda coi grossi occhi» (III 17).

12. I gemelli

Che sente il fiore cui la molle forza
di vita svolge i petali del boccio?
Quel che sentiva allora la fanciulla,
che si svolgea dal calice più bianca
e più sottile, il collo così lasso, 5
che lo piegava l'occhio di sua madre.
La neve già struggeva, ma non tutta:
se ne vedeva qua e là sui monti.
Spuntava l'erba, verdicava il salcio,
e ravvenate ora mescean le polle. 10
Era sui monti, era a bacio la neve
ancora: ella si fece anche più bianca
e più sottile: un pianto nella casa
sonò: poi, la fanciulla era sparita.

E il suo gemello la richiese al padre 15
meditabondo. Egli accennò lontano.
E la richiese alla soletta madre,
che gli sorrise, e lacrimò più tanto.
«Sappi: è nel prato asfodelo... C'è bello...
Lieta, sebbene senza il suo gemello... 20
No, non è sola, ma tra un fitto sciame...
Un fiore hanno alla sete ed alla fame...
Sì: tu ci andrai... Sì: la vedrai... tra giorni...
Resta con me! s'ora ci vai, non torni!»
Ma il giovinetto andò per prati e boschi, 25
sempre cercando. Un giorno seguì l'api
a un prato, le ronzanti api ad un fonte.
Nel fonte ritrovò la sua sorella.

Il giovinetto si chinò sul fonte,
e la fanciulla apparve su dal fonte. 30
Egli era mesto, ed era, anch'ella, mesta.
Ma le sorrise, ed ella gli sorrise.
Aprì la bocca per chiamarla a nome;
subito anch'ella aprì la bocca a un nome.
Ed egli chiese, chi l'avea rapita, 35
se lieta le era la solinga vita;
ed ella presto rispondea, ma troppo,
ch'ella parlava mentre egli parlava.
Ed egli tacque, ed ella tacque: allora
egli riprese, ma riprese anch'ella. 40
E il giovinetto non intese, e pianse.
E la fanciulla si confuse, e pianse.

Ora una voce chiamò lui: la voce
della sua madre che l'avea smarrito.
«Ci chiama. Vieni con il tuo gemello 45
dalla tua madre. C'è, con lei, più bello!»
Ella rispose; ma fondea nell'ansia
le sue parole con le sue parole.
«Qui non c'è fiori per il tuo digiuno!
Tu sei nel prato ove non c'è nessuno!» 50
La madre ancora lo chiamò. Le labbra
chinò... che freddo in quelle dolci labbra!
Le diede un bacio sussurrando: Addio!

ed un gorgoglio udì nell'acqua: Addio!
E il giovinetto s'alzò su dal fonte, 55
e la fanciulla sparve giù nel fonte.

«O madre! O madre! È dove tu m'hai detto!
Ma ella è sola, nel fonte soletto.
Non ho veduto altro che il suo, di capi.
Non ho sentito altro ronzio, che d'api. 60
Non ha vicine altre compagne care!
Non ha quei fiori per il suo mangiare!
Vieni tu, madre; ella ritornerà!»
«O figlio! O figlio! T'ha deluso un Dio!
Il fior che dissi è il fiore dell'oblio. 65
E tu non vieni dal fiorito prato
ch'è più lontano del cielo stellato!
A chi ci va, gli è presso, come l'orto;
ma chi ne torna, anche se arriva smorto
a dove dormi, è tuttavia di là!» 70

Ma il giovinetto le afferrò la mano,
e disse: «O Vieni, se non è lontano!»
E, giunti al prato, si chinò sul fonte,
e la sorella venne su dal fonte.
Ah! ma nel fonte presso il suo sorriso 75
c'era la madre col suo mesto viso!
«O madre! O madre! Ecco che lei s'attrista
dacché nel grave tuo dolor t'ha vista!»
«O figlio! O figlio! Io sono lì pur quella!
Non hai due madri! E non hai più sorella!» 80
E turbò l'acqua. E madre e figlia sparve
oscuramente, qua e là, nel gorgo;
fin che, ondeggiando, tremuli, a fior d'acqua
vennero ancora figlio e madre in pianto.

Ed egli allora oh! sì, capì. Ma venne 85
per molti giorni al tralucente lago,
a rivedere in sé la sua sorella
che in lui viveva; ed esso in lei moriva.
Ed era il tempo che il nostro dolore
cadea qual seme, e ne nasceva un fiore: 90
un fior dal sangue delle nostre vene,
un fior dal pianto delle nostre pene.
Ed egli fu il leucoio, ella il galantho,
il fior campanellino e il bucanveve.
E questo avea tre petali soltanto; 95
erano a mezzo gli altri tre rimasti;
e quello, sei, coi sommoli un po' verdi.
Candidi entrambi, a capo chino entrambi.

Spuntava il croco, il morto per amore
bel giovinetto. E non fu lor compagno. 100
E non l'AI AI videro del giacinto
dal vento ucciso. Non fioriva ancora.
Erano soli soli; ché la neve
era sui monti, era a bacio, tuttora.
E qualche alato, ch'ebbe vita umana 105
già, come loro, già piangea, ma seco,
sommessamente: o dentro sé pensava

facendo incresparsi l'acqua. Il fanciullo a questo punto capisce, ma continua a far vivere la sorella tornando a specchiarsi e morendo sempre più con lei. Essendo il tempo arcaico in cui il canto nasce dal dolore, e le metamorfosi sono possibili, i due gemelli vengono trasformati in fiori, l'uno il campanellino, l'altra il bucaneeve. Non sono a loro compagni, perché è ancora troppo freddo perché possano fiorire, il croco, morto per un amore infelice, e il giacinto, ucciso da Zefiro geloso; ma c'è qualche volatile, la rondine e l'usignolo, che ebbe vita umana e ora piange piano. E come i gemelli vissero brevemente nella loro vita umana, fermandosi all'amore fanciullesco e irrealizzato, così capita a loro da fiori: spariscono prima della primavera.

Metricamente il poema consta di otto lasse⁶⁰⁴ di 14 endecasillabi sciolti collegati da una rete di soluzioni formali che pertengono parimenti al piano del significato e del significante, traducendo la duplicazione di Narciso *nella* e *attraverso* la struttura. La Salibra segnala la sua pertinenza al «blocco mediano dei *Conviviali*, quello che va da *Il poeta degli Iloti* a *I vecchi di Ceo* e che presenta strutture metriche irregolari e prive, almeno apparentemente, di criteri di simmetria. *I gemelli* rappresenta un'eccezione, perché è strutturato in una serie di strofe dove è il numero 14 (7+7) ad essere predominante»⁶⁰⁵. Il ricorrere continuo di rime⁶⁰⁶ – bacciate soprattutto nei discorsi diretti, con il rafforzamento di un artificio che abbiamo visto operante nell'*Ultimo viaggio*⁶⁰⁷ –, parole-rima identiche in fine di verso⁶⁰⁸ (il Baldassarri conta che sul totale dei versi «risultano coinvolti dal gioco di rime bacciate o di parola identica in fine di verso 54 versi, un po' meno della metà [...], per l'esattezza, 18 distici a rima baciata e 9 a parola finale identica»⁶⁰⁹), «corrispondenze al mezzo (rime, iterazioni, assonanze) tra versi vicini irrelati in punta»⁶¹⁰, assonanze e consonanze⁶¹¹, oltre alla frequenza dei parallelismi tra costrutti sintattici identici in versi

⁶⁰⁴ Partizione numericamente non usuale nella raccolta – unica attestazione è ne *Il cieco di Chio* (che, per quanto importante, risale ad anni ben anteriori) – se si pensa alla maggiore frequenza della suddivisione in sette lasse (de *La cetra d'Achille*, *Le Memnonidi*, *Anticlo*, del *Sonno di Odisseo* e de *La madre*).

⁶⁰⁵ E. Salibra, *Simboli e strutture del «Sileno»*, in «Rivista pascoliana» IX (1997), pp. 145-174 (ora in Ead., *Pascoli e Psyche*, Roma, Bulzoni, 1999, pp. 83-118), a p. 168 n. 86.

⁶⁰⁶ Ai vv. 15:17; 19-20; 21-22; 23:24; 35:36; 45:46; 49:50; 57:58; 59:60; 61:62; 63:70; 64:65; 66:67; 68:69; 71:72; 75:76; 77:78; 79:80; 89:90; 91:92; 93:95; 101:104; 111:112.

⁶⁰⁷ Dove, se la quasi totalità dei discorsi diretti si strutturava sulla tessitura di assonanze, si deve ricordare il caso particolare dell'impiego delle rime bacciate nell'esortazione di Odisseo ai compagni a far rotta verso l'ultima e fatale tappa della sirene (*Ultimo viaggio*, XXI, 40-47).

⁶⁰⁸ Ai vv. 4:12; 27:29:30; 33:34; 41:42; 51:52; 53:54; 55:56; 73:74; 98:110; 108:109.

⁶⁰⁹ G. Baldassarri, *Nell'officina dei «Conviviali»: «I gemelli»*, in *Filologia e interpretazione. Studi di letteratura italiana in onore di Mario Scotti*, Roma, Bulzoni, 2006, pp. 431-448, a p. 432 n. 5.

⁶¹⁰ A. Soldani, *La tecnica dello sciolto nei «Conviviali»*, cit., p. 320.

⁶¹¹ Ai vv. 3:7; 5:9; 16:18; 99:107.

adiacenti (quando non interni allo stesso verso)⁶¹², determinano nel loro insieme tutta una serie di artifici con cui si sottolinea «fonosimbolicamente il vario gioco di riflessi d'immagini che è alla base del poema»⁶¹³. Un'annotazione va fatta sulla struttura complessiva del poema, oggetto di evoluzioni nel corso della sua vicenda editoriale: Leonelli, riproducendo l'impianto apparso nei *Conviviali* del 1910, annulla l'intervallo tra IV e V lassa collegando senza soluzione di continuità i vv. 56 e 57, e non riporta il v. 96 («erano a mezzo gli altri tre rimasti») presente invece nella seconda edizione del 1905⁶¹⁴. In accordo con quanto già notato dal Mazzotta nelle *Concordanze*⁶¹⁵, quindi persuasivamente dimostrato dal Martelli⁶¹⁶, ripristiniamo il verso e l'interruzione, allineandoci alle scelte compiute dal Pazzaglia e dal Nava.

L'origine dell'*inventio* pascoliana rimanda al testo greco di Pausania, *Ελλάδος περιήγησις* (*Descriptio Graeciae*, nella notazione pascoliana), stando all'ampia dichiarazione dell'autore nella *Nota* alla seconda edizione: «L'unico poema nuovo di questa edizione, i gemelli, nasce da un racconto di Pausania (*D. G.* IX 31, 8) che dice: "C'è un'altra novella su di lui (Narcisso)... che Narcisso aveva una sorella gemella, come nel rimanente al tutto somigliante di aspetto, così con capellatura uguale, e vestivano vesti simili, e andavano a caccia l'un con l'altra. E Narcisso amò la sorella, e come la fanciulla morì, esso andava alla fonte, e capiva bensì che era la propria ombra che vedeva, ma pure così capendo, aveva un certo sollievo dell'amor suo, come se non credesse di veder l'ombra sua, ma l'immagine della sorella". Questi due gemelli, non giovani ma fanciulli, io ho cambiati tutti due nel *leucoion vernum* e nel *galanthus nivalis*, che si somigliano in verità, ma come un maschietto e una bambina che si assomigliano. Sono due fiori del principio di primavera, e della famiglia delle Amarillidee, della quale è pure Narciso». Il nucleo tematico, come si nota, se trsguardato in

⁶¹² Ai vv. 29:30; 33:34; 41:42; 53:54; 59:60; 61:62; 73:74; 91:92; ed entro lo stesso verso, ai vv. 31; 32; 38; 39; 40; 80; 88; 97.

⁶¹³ G. Pascoli, *Poemi conviviali*, a cura di G. Leonelli, cit., p. 223.

⁶¹⁴ E come lui la Belponer, che non avvedendosi dell'inesattezza parla comunque di «lasse di 14 endecasillabi ciascuna» (G. Pascoli, *Poemi conviviali*, a cura di M. Belponer, cit., p. 270). Questa distribuzione trasmessa dalla vulgata del 1910³, in realtà, prima di essere resa oggetto di scrupolose analisi e interventi restaurativi dei quali ci avvaliamo, aveva originato spiegazioni non prive di interesse, come quella della Salibra, che svelando l'articolazione del poema su base 7 e suoi multipli, per le due lasse congiunte spiegava l'anomalia attraverso il ricorso ad un multiplo (ossia come di un'estensione di 28 vv. derivante da 14+14), mentre per la lassa ipometra suggeriva di riallinearla alle altre integrando il verso isolato di clausola (cfr. E. Salibra, *Simboli e strutture del «Sileno»*, cit., p. 168 n. 6). Sulle differenti soluzioni e spiegazioni cfr. anche il preciso A. Soldani, *La tecnica dello sciolto nei «Conviviali»*, in *I «Poemi conviviali» di Giovanni Pascoli*, Atti del Convegno di Studi di San Mauro Pascoli e Barga (26-29 settembre 1996), a cura di M. Pazzaglia, cit., p. 316.

⁶¹⁵ *Concordanze dei «Poemi conviviali» di Giovanni Pascoli*, a cura di C. Mazzotta, Firenze, La Nuova Italia, 1997, p. X.

⁶¹⁶ M. Martelli, *Due restuari testuali a «I Gemelli»*, in «Studi Italiani», lug./dic. 2 (2006), pp. 61-65.

relazione agli altri poemi della raccolta, presenta alcuni caratteri di specificità nello sviluppo di una narrazione che, nota Baldassarri, da un lato appare destituita di quella «tensione alla «storicità» (e fosse pure la storicità del mito eroico)»⁶¹⁷ presente pervasivamente nel tessuto dei *Conviviali*; dall'altro denuncia «l'assenza di modelli stilistici della classicità greca [...], con conseguente ricerca di soluzioni (dal lessico alla metrica) caratteristicamente pascoliane, ma non così stringentemente “conviviali”: per non dire del fatto che un arretramento tanto sensibile verso le “origini” (le metamorfosi, e magari il mito eziologico) comporta un problema di non poco conto nella collocazione del testo lungo la seriazione del libro, dove la contiguità con i *Poemi di Psyche* (assai più che con *I Vecchi di Ceo*) riguarda piuttosto il primo che il secondo elemento del dittico, e, anche in questo caso, con non illegittime ragioni di «anteriorità» della versione «rara» del mito di Narciso sulla rivisitazione della favola di Psiche operata dal Pascoli»⁶¹⁸. D'altra parte, è innegabile come in questo, più che negli altri testi conviviali – e coerentemente con questa subalternità, per dir così, delle ragioni soggettive alle ragioni della letteratura, della storia e del mito prevalenti e pervadenti la raccolta, non abbiamo ritenuto di attribuire peso eccessivo alle vicende personali dell'uomo, rispetto al poeta, nel corso di questo nostro lavoro –, sia legittima una lettura che guardi al sostrato autobiografico di pulsioni, attese e delusioni presente nella lirica da una prospettiva nella quale il mito delle metamorfosi, la fonte antica, fino al loro stesso inserimento entro una struttura calibrata e complessa al limite del nascondimento, possono essere lette come «schermi culturali» dietro cui «Pascoli si nascondeva per pudore e toccava, forse inconsapevolmente, certo con intuito e fantasia geniali, il nocciolo della sua storia»⁶¹⁹. In questa direzione muovono le letture del poema proposte in una gamma di approcci che, dagli estremi dell'interpretazione psicanalitica a sfondo libidico del Barberi Squarotti⁶²⁰, giungono sino al «doppio narcisismo» di Girardi. È, quest'ultima, una chiave interessante per accedere al poema contemperando il *côté* umano con quello letterario nella valorizzazione di una variante del mito di Narciso, un «doppio» narcisismo, appunto, in cui «vicendevolmente, si ha

⁶¹⁷ G. Baldassarri, *Nell'officina dei «Conviviali»: «I gemelli»*, cit., p. 431.

⁶¹⁸ Ivi, pp. 431-432.

⁶¹⁹ P. Pieretti, *Ecdotica, aneddotica*, in *Giovanni Pascoli, poesia e poetica*, «atti» del Convegno di Studi pascoliani di San Mauro, a cura di E. Sanguineti *et alii* (1-2-3 aprile 1982), Rimini, Maggioli, 1984, p. 447.

⁶²⁰ «Modi tenaci di un raffigurare al limite della fantasia oscena, del compiacimento onanistico, celati dietro l'impeccabile letteratura come dietro uno schermo abile a sviare i sospetti e al tempo stesso a non celare del tutto la sostanza interiormente “mostruosa delle situazioni: l'insistenza sull'aspetto più decisamente sessuale della metafora della donna-fiore [...], l'attenzione alle situazioni più doppie e incerte, alle condizioni del sesso meno precise, più lontane dal problema dell'effettivo rapporto amoroso, della ricerca dell'altro da sé» (G. Barberi Squarotti, *Simboli e strutture della poesia del Pascoli*, D'Anna, Messina-Firenze, 1967, pp. 54-55).

un sostegno, come testimone della identità personale. Morta la sorella (in tal senso, il Pascoli stesso parla della sorella che abbandona il “nido” dopo il matrimonio, come di una morta), manca questo sostegno»⁶²¹.

La narrazione dell’antefatto con cui si apre il poema immette, sin dalla soglia, nel mito metamorfico fanciulla-fiore disteso con una accuratezza e cura formale che è cifra sineddolica della tessitura dell’intero testo – oltre alla trama fonica e di rimandi sintattico-lessicali, su cui già ci siamo soffermati, può giovare segnalare taluni particolari preziosi, quali, da principio, la traduzione del mito non sul piano di una raffigurazione esterna, bensì di un «sentire» affatto peculiare, ch’è quello del fiore e non dell’uomo⁶²². Racchiuso entro il tema arcaico della trasformazione dell’uomo in elemento naturale, dislocato agli estremi nelle posizioni di *incipit* ed *explicit*, si stende il cuore dell’intreccio rappresentato, mito nel mito, nonché vertice del virtuosismo stilistico e combinatorio del poema, dall’epifania del doppio femminile di Narciso nel fonte. Questo secondo nucleo narrativo può essere rapportato utilmente, come ha mostrato Girardi, al III libro delle *Metamorfosi* nel quale si fonde il mito di Narciso con quello di Eco e compare «oltre al gioco del rispecchiamento delle immagini, il rimando, confuso e incomprensibile, delle parole»⁶²³. La resa e l’evidenziazione di quella specularità che è il tratto peculiare del rapporto tra Narciso e l’immagine della sorella improntano le lasse dalla terza alla sesta ad una trama di duplicazioni pervasive al massimo, ribattute su un andamento la cui unità minima è, non a caso, il distico. Entro questa rispondenza tra i due gemelli si inserisce, a sbilanciarne l’equilibrio, la figura della madre – superfluo ricordare i sovrasensi simbolici di cui sono portatrici, nella poetica pascoliana, i personaggi materni –, che, inizialmente (nella IV strofa) dall’esterno, quindi (nella VI) entrando nello spazio dove si

⁶²¹ Ed anche la madre ha una funzione rilevante in questa prospettiva, venendo a porsi come «testimone, garante (e gratificante) della identità di Narciso, del fanciullo Narciso» (A. Girardi, «*I gemelli*»: simbolo e autobiografia, in *I «Poemi conviviali» di Giovanni Pascoli*, Atti del Convegno di Studi di San Mauro Pascoli e Barga, 26-29 settembre 1996, a cura di M. Pazzaglia, cit., pp. 159-171, a pp. 168-169).

⁶²² Ed anche la rappresentazione si giova di questa trasposizione su un piano altro di significazione, laddove la fanciulla è sineddoticamente racchiusa in quel «collo» che riceve una doppia caratterizzazione legandosi, in assonanza, con il correlato botanico della metafora, «boccio»; in consonanza con l’aggettivo centrale «molle», entro la corrispondenza, sancita dal ricorrere del gruppo -ali- nei due vocaboli «petali» e «calice». E ancora il segnale quasi impercettibile dello scorrere del tempo, nella sezione centrale della lassa, in quella sorta di rappresentazione chiasmica (neve, vv. 7-8; verdeggiare della natura e aumentare dell’acqua nelle sorgenti, vv. 9-10; neve, vv. 11-12), dove la neve prima «già struggeva, ma non tutta» (v. 6), poi «era sui monti, era a bacio» (v. 10), nel segno di un suo ridursi ai soli luoghi in ombra (indicato col sintagma toscano raro «a bacio», ‘a tramontana’), col passare dei giorni. Per finire con quella non-rappresentazione, tipicamente pascoliana – più che adatta al mito, come nota il Nava –, dell’evento luttuoso attraverso la sola percezione sonora (per cui, ad esempio, si veda: *Ceppo*, MY), conclusa dallo svanire («la fanciulla era sparita», v. 14).

⁶²³ A. Girardi, «*I gemelli*»: simbolo e autobiografia, cit., a p. 159. E questo contributo rinviamo per l’approfondimento di fonti non classiche, dal Shelley al Wordsworth al Keble.

realizza il loro contatto, giunge a comprometterne l'attuazione. All'epifania iniziale, fondata sulla vista e nel segno di una precisa e perfetta coincidenza, aveva fatto seguito una sostanziale difficoltà di comunicazione tra i due gemelli⁶²⁴, per cui l'elemento sonoro rappresentava il *vulnus* del rapporto. La madre, non a caso, inizialmente, proprio attraverso la «voce» si inserisce nella relazione tra i due, sottraendo Narciso all'illusione ottica; quindi, fallito il tentativo di far comprendere al figlio la realtà di morte della sorella, e nel momento in cui egli arriva a legittimare la presenza materna anche all'interno di quell'illusione di cui è prigioniero, deve agire fisicamente, svolgendo quello che Nava definisce il suo «compito d'interdizione»⁶²⁵.

La metafora floreale dell'inizio prefigura il destino metamorfico che si compirà nell'arco del poema, riemergendo e trovando la sanzione ultima nella settima ed ottava lassa dopo il verbo, quasi, qui con valenza di *καταστροφή*, «capì» (v. 85), che segna il trascorrere, grazie all'intervento della madre, nella sua funzione disvelatrice, da un regime delle illusioni, di chiara impronta leopardiana – nello specifico della canzone *Alla Primavera o delle favole antiche*⁶²⁶ – ad una dimensione governata dal dolore. Si presti attenzione, tra l'altro, ad un particolare non privo di una qualche valenza nel connotare la tipicità di questo poema rispetto agli altri conviviali. I momenti, per così dire, dell'agnizione, di quell'acquisizione di consapevolezza che immette il soggetto in una dimensione *altra*, ricorrono con una certa frequenza nell'orizzonte della raccolta. Basti pensare al *Cieco di Chio*, ad Achille dopo la restituzione della cetra o ad Alessandro, giunto all'Oceano ch'è Fine e Niente, per non nominare il massimo rappresentante di questa tensione, Odisseo, destinato, nell'*Ultimo viaggio*, ad una sconfitta che si gioca precisamente su quel bisogno di comprendere: eppure l'unica occorrenza di un verbo specifico come «capire» si ha qui, nel postremo dei *Poemi*, e in quella *nota* alla seconda edizione che proprio questo poema accompagna⁶²⁷. Il ritorno del tema della metamorfosi si sviluppa, quindi, a partire dalla formula narrativa – congiunta, in

⁶²⁴ E degni di nota sono gli esiti raggiunti dal Pascoli nella resa della simultaneità di articolazione delle parole da parte dei due gemelli, nonché dell'afasia della parte femminile della coppia, volta a volta spiegata, con focalizzazione interna, secondo le ragioni che Narciso attribuisce a questa difficoltà a farsi intendere della sorella.

⁶²⁵ «Che non vale però a impedire al fratello di continuare a struggersi per la sorella, anche quando la sa morta» (G. Pascoli, *Poemi conviviali*, a cura di G. Nava, cit., p. 289 n. 71-84).

⁶²⁶ In particolare nei versi: «Già di candide ninfe i rivi albergo, / Placido albergo e specchio / Furo i liquidi fonti [...]» (vv. 23-25); «Vissero i fiori e l'erbe, / Vissero i boschi un dì [...]» (vv. 39-40) sino a «Ahi ahi, poscia che vote / Son le stanze d'Olimpo e cieco il tuono / Per l'atre nubi e le montagne errando, / Gl'iniqui petti e gl'innocenti a paro / In freddo orror dissolve» (vv. 81-85).

⁶²⁷ In un poliptoto che mette al riparo da qualsiasi sospetto di casualità: «[...] *capiva* bensì che era la propria ombra che vedeva, ma pure così *capendo* [...]».

parallelo, all'agnizione di Narciso dall'anafora della congiunzione «ed» –«ed era il tempo [...]» (vv. 89-90), che sancisce irreversibilmente il passaggio dalla vicenda drammatica del fanciullo Narciso, con il suo tempo lineare, e il progressivo approdo alla consapevolezza del proprio destino di dolore, al piano del mito, nella circolarità temporale di un eterno ritorno, qui, tuttavia, filtrato nel tessuto del poema con intonazione e modalità da racconto fiabesco che, metaletterariamente, distanziano la rappresentazione, rispetto all'utilizzazione di stilemi più marcatamente, e mimeticamente, classici.

13. I vecchi di Ceo

I

I DUE ATLETI

Nella rocciosa Euxantide, sul monte
tra la splendida Iulide e l'antica
sacra Carthaia, cauto errava in cerca
non so se d'erbe contro un male insonne
o di fiori per florido banchetto, 5
Panthide atleta: atleta già, ma ora
medico, di salubri erbe ministro.
E coglieva, più certo, erbe salubri,
ché il capo bianco non chiedea più fiori.
Partito già da Iulide pietrosa 10
era su l'alba. Or l'affocava il sole;
sì che saliva al vertice del monte
folto di quercie nel cui mezzo è l'ara
del Dio che manda all'arsa Ceo le piogge
tra un bombir lieto. E giunse tra le quercie 15
sul ventilato vertice. E gli occorse
uno ascendente per la balza opposta.
E riconobbe un vecchio ospite, atleta
anch'esso: Lachon, che vedeasi in casa
molte corone, il secco appio dell'Istmo, 20
il Nemèo verde, non ormai già verde,
e l'alloro e l'olivo: altri germogli
no; non di cari figli altra corona.
Ché solo egli era. E per la via selvaggia
coglieva anch'esso erbe salubri o fiori, 25
per morbo insonne o florido convito:
ma, più certo, salubri erbe, ché un cespo
svelgendo allora da un sassoso poggio,
le vecchie rughe egli faceva più tante.

Ora gli stette agli omeri Panthide, 30
non anco visto, immobile, col fascio
dei lunghi steli dietro il dorso; e l'altro
sentì che un'ombra gli pungea la nuca;
e si voltò celando la mannella
della sua messe. Ma con un sorriso 35
a lui mostrò la sua Panthide, e disse:
«Oh!» disse «vedo. Non è crespo aneto,
Lachon, per un convito; non è mirto;

né cumino né molle appio palustre...»
 Erano cauli con, nel gambo, rosse 40
 chiazze e con bianchi fiorellini, in cima.
 E Lachon interruppe: «Ospite, il Tempo,
 che viene scalzo, all'uno e all'altro è giunto,
 della cicuta; come è patria legge:
 CHI NON PUÒ BENE, MALE IN CEO NON VIVA». 45
 Disse Panthide: «Ricordiamo il detto
 dell'usignolo che di miele ha il canto,
 dell'isolana ape canora: *Il cielo*
alto non si corrompe, non marcisce
l'acqua del mare... L'uomo oltre passare 50
non può vecchiezza e ritrovare il fiore
di gioventù». «Noi ritroviamo il fiore
della cicuta!» con un riso amaro
 Lachon riprese, e poi soggiunse: «Un fascio
 coglierne, tutto in un sol dì, per vecchi, 55
 ospite, è grave. Oh! non ha senno l'uomo!
 Sin dalla lieta gioventù va colto,
 un gambo al giorno, il fiore della morte!»

II

L'INNO ETERNO

E sederono all'ombra d'una quercia
 l'un presso l'altro. Sotto la lor vista
 tra bei colli vitati era una valle
 già bionda di maturo orzo; e le donne
 mietean cantando, e risonava al canto 5
 l'aspro citareggiar delle cicale
 su per le vigne solatie dei colli.
 E nella pura cavità del cielo,
 di qua di là si rispondean due voci
 parlando di lor genti che lontane 10
 tenea Corinto dove è un tempio dove
 sono fanciulle ch'hanno ospiti tanti...
 E nel mezzo alla valle era Carthaia
 simile a bianco gregge addormentato
 da quell'uguale canto di cicale. 15
 Il mare in fondo, qualche vela in mare,
 come in un campo cerulo di lino
 un portentoso biancheggiar di gigli.
 Tra mare e cielo, sopra un'erta roccia,
 la Scuola era del coro: era, di marmo 20
 candido, la ronzante arnia degl'inni.
 Ivi le frigie tibie, ivi le certe
 doriche insieme confondean la voce
 simile ad un gorgheggio alto d'uccelli
 tra l'infinito murmure del bosco. 25
 Ivi sonava, dolce al cuor, la lode
 del giovinetto corridore e il vanto
 del lottatore; e per sue cento strade
 l'inno cercava le memorie antiche,
 volava in cielo, si tuffava in mare, 30
 incontrava sotterra ombre di morti,
 tornando, ebbro di gioia ebbro di pianto,
 con due fogliuzze a coronar l'atleta.

Era lontano, e non vedean che il bianco

dei marmi al sole, i due pensosi vecchi. 35
 Eppure di là l'alterna eco d'un inno
 giungeva al cuore, o forse era nel cuore.
 Da destra il giorno si movea col sole,
 portando il canto e l'opere di vita,
 verso sinistra, al mesto occaso, donde 40
 co' suoi pianeti si volgea la notte
 tornando all'alba e conducendo i sogni,
 echi e fantasmi d'opere canore.
 Fluiva il giorno, rifluisce la notte.
 Sotto il giorno e la notte, e la vicenda 45
 di luce e d'ombra, di speranza e sogno,
 stava la terra immobile. Ma il coro
 era più rapido. Arrivava un'onda
 dal mare, un'altra ritornava al mare.
 Era la vita. Dopo il moto alterno 50
 d'un'onda sola che salia cantando
 scendeva scrosciando, mormorava il mare
 immobilmente. E molte vite in fila
 salian dal mare riscendean nel mare:
 quindi l'eterno. E dall'eterno altre onde: 55
 i figli. Altre onde dall'eterno: i figli
 dei figli. E onde e onde, e onde e onde...

III

EFIMERI

Disse Panthide: «Ospite, ho cinque figli
 molto lodati, come sai: Zelòto
 il primo: Argeo, buono alla lotta, eppure
 fiorito appena di peluria il labbro,
 l'ultimo: è questi ora su l'Istmo, ai giochi. 5
 Lachon, ascolta. Ieri udii, su l'alba,
 un grido in casa, un fievole vagito
 che mi chiamava al talamo del figlio
 più grande. Andai. Vidi una luce: un uomo
 novo fiammante! E con le sue manine 10
 egli annaspava come a dire – O vedi
 ch'io l'ho pur qui la lampada di vita
 accesa a quella ch'alla tua s'accese!
 Più non è danno se la tua si spenge.
 Son io Panthide. Puoi partire, o nonno! – 15
 Parlato ch'ebbe, egli movea le labbra
 come assetato... E io dovrei tutt'ora
 tener le labbra al pispino del fonte,
 vietando io vecchio al mio novello il bere?
 gli dovrei forse intorbidar la polla? 20
 Io parto. E, come io sono lui, non muoio».
 E Lachon disse: «Oh! io vorrei che un poco
 la piccoletta fiaccola negli occhi
 miei balenasse! Oh! io vorrei per poco
 con la mia mano ripararle il vento! 25
 vorrei, seduto per qualche anno al fonte
 di vita, senza berne più che un sorso,
 vorrei vedere quella rosea bocca
 arrotondarsi sul bocciuol materno!
 Ospite, io credo, più di me tu muori». 30

Tacquero intenti a udirsi, dentro, l'inno

del lor respiro, onda che viene e onda
 che va, seguite da un pensiero immoto.
 Le mietitrici avean ripreso il canto
 tra l'orzo biondo, e risonava al canto 35
 l'aspro citareggiar delle cicale.
 E disse Lachon: «Troppo bella, o sacra
 isola Ceo! Chi nacque in te, che volle
 morire altrove? Ma sei poca a tanti!»
 A cui Panthide: «Poca sì... ma Delo 40
 appena morti i figli suoi bandisce.
 Partono i morti dalla sacra Delo
 sopra la nave nera, esuli, e vanno
 mirabilmente pallidi, sul mare,
 alla Rhenèa dove non son che morti; 45
 e sole capre e pecore selvaggie
 belano errando sopra il lor sepolcro».

Lachon pensava e su la palma il capo
 reggea dubbioso. «Io mi ricordo» ei disse
 «un inno udito, ora è molt'anni, in Delfi, 50
 lungo l'Alfeo: *Siamo d'un dì! Che, uno?*
che, niuno? Sogno d'ombra, l'uomo!» L'ombra
 di lui teneva su la palma il capo:
 pensava, a piè dell'albero; e vicine
 stridere udiva l'ombre delle foglie. 55

IV

L'INNO ANTICO

Poi raccolti i lor fasci di cicute
 sorsero entrambi, e dissero: «Va sano!... »
 «Va sano!...» E ritornavano cogliendo
 ancor pei greppi i fiori della morte.
 Esalava il canùciolo e il serpillio 5
 odor di cera e dolce odor di miele.
 Ronzavano api e scarabei de' fiori.
 E Lachon giunse al prònao d'Apollo,
 alla Scuola del coro. Era già sera,
 una sera odorosa; ed il suo nome 10
 udì gridare a voci di fanciulli.
 Eran fanciulli che, in lor giochi, un inno
 volean cantare a mo' dei grandi, un inno
 vecchio, che ognuno aveva, in Ceo, nel cuore.
 Presto un impube corifeo la schiera 15
 ebbe ordinata, e già da destra il coro
 movea cantando per la via del sole,
 verso la sera, con gridio d'uccelli.

Pubertà,
fonte segreto che spiccia 20
senza un tremito e un gorgoglio,
ma che di tenero musco
veste insensibilmente lo scoglio:
a te dia Lachon l'erba del leone,
l'appio verde del bosco Nemèo. 25

Conobbe l'inno, il primo inno cantato
 a lui quand'era il suo destino in boccia
 tuttora, quanti anni passati? Tanti!
 E da sinistra volsero i fanciulli,

come i notturni aurei pianeti, a destra. 30

Nulla sta!

*Tutto nel mondo si muove,
corre, o giovinetto atleta,
come nell'inclito stadio
tu col piede di vento alla meta: 35
di che la prima delle tue corone
tu riporti all'Euxantide Ceo.*

I fanciulli si volsero con gli occhi
al cielo e al mare, fermi su la terra
sacra, alzando le acute esili voci. 40

Ora è ora d'amare.

*L'appio verde vuoi sol tu?
Corrano, un tempo, le gare,
dove Lachon non sia più,
giovani ch'ansino e rapidi sbuffino l'anima 45
tua, la tua, lungo l'Alfeo!*

E nel cospetto dei fanciulli apparve
Lachon il vecchio con le sue cicute,
e intorno al vecchio corsero i fanciulli
gridando: «A noi, perché ci sia ghirlanda! 50
l'appio a noi! l'appio verde! l'appio verde!»

V

L'INNO NUOVO

E Panthide a quell'ora era pur giunto
sotto l'aerea Iulide natale.
E vide in mare una bireme, e vide
che ammainando entrava già nel porto. 5
E dall'aerea Iulide e dal grande
leon di pietra accovacciato in vetta,
il popolo scendea lungo l'Elixo,
scendea dall'alto in lunga fila al mare.
Veniano primi i giovinetti a corsa,
dando alla brezza i riccioli del capo; 10
poi le donne altocinte, ultimi i vecchi,
spartendo tra due passi una parola.
Poi che giungea dall'Istmo, la bireme,
portando alfine i buoni atleti a casa,
e quante niuno ancor sapea, ghirlande. 15
E trasse al lido anche Panthide, in seno
celando il fascio delle sue cicute.
Stava in disparte. Ed ecco dalla nave
scese una schiera di settanta capi
bruni, tutti fioriti di corimbi, 20
e su la spiaggia stettero. Un chiomato
citaredo sedé sopra un pilastro,
e presso lui gli auleti con le lunghe
tibie alla bocca. E il mare eterno, il mare
alterno, a spiaggia sospingea l'ondate, 25
le ricogliea, così tra il canto e il pianto.
Stridé la tibia, tintinnì la cetra,
e il coro alzò tra il sussurrìo del mare
un inno di Bacchylide. In disparte

era Panthide, e il vecchio cuor batteva 30
contro la manna delle sue cicute.
L'onda ascendeva, discendeva l'onda;
e il coro andò, poi ritornò sul lido.

O sacra Ceo!
mosse ver te la fulgida 35
Fama che in alto spazia,
a te recando un messo
pieno di grazia,
che nella lotta il pregio
fu del valido Argeo; 40

e noi la grande
gloria, sull'istmio vertice,
venuti dall'Euxanti-
d'isola dia, facemmo
chiara coi canti 45
nostri, noi coro adorno
di settanta ghirlande:

ed or la musa indigena
suscita il dolce strepito
di tibie lyde 50
per onorar d'un inno
il tuo figlio, o Panthide!

Udì Panthide, e il cuor batté più forte
contro la manna delle sue cicute.
Ora poteva sciogliere la vita 55
felicamente, come alcuno un fascio
d'erbe e di fiori che nel giorno colse,
sfa, su la sera, che ne fa ghirlanda,
tornato a casa. Ché dei cinque figli
niuno lasciava senza lode in terra. 60
Gli avea ben fatto il Sole, e dalle Grazie
avea sortito ciò che all'uomo è meglio.
Ammirato dagli uomini mortali
tornava a casa, per pestare, il saggio
medico, l'erbe nel mortaio di bronzo. 65
E la notte era dolce, aurea; tranquillo
era il suo cuore. Ché il Panthide nuovo
s'era acquetato sul materno petto,
e il forte Argeo, stanco di mare e gioia,
dormiva, già sognando altre corone. 70
Buona, la sorte! buona! Ché concesso
non gli era mica di salire al cielo!

Collocato in sedicesima posizione nella raccolta, il poema fa parte del gruppo di conviviali⁶²⁸ che videro la luce direttamente nella *princeps* del 1904, senz'altre anticipazioni in volume. Il suo peso, nel novero di questi, dovette essere particolare, se il poeta ritenne di

⁶²⁸ Composto di cinque poemetti con, oltre al presente: *L'ultimo viaggio*, il terzo dei *Poemi di Ate: La madre* ed entrambi i *Poemi di Psyche: Psyche* e *La civetta*.

farvi così esplicito riferimento nelle pagine della *Prefazione* premessa alla prima edizione ed indirizzata al De Bosis⁶²⁹.

Nelle cinque sezioni che compongono il poema si racconta la vicenda, distesa lungo l'arco di una giornata (che per intonazione e senso potrebbe dirsi l'ultima), di due abitanti dell'isola di Ceo, un tempo valenti ed acclamati atleti, ora vecchi. Lungo le pendici del monte dell'isola, sotto un sole ardente, un vecchio, Panthide, raccolte erbe medicamentose, raggiunge l'ombra di un bosco di querce dove incontra Lachon, un vecchio solo, senza figli, che vive circondato dalle corone delle passate vittorie, intento anche lui a raccogliere erbe. Parlando si rivelano entrambi alla ricerca della cicuta, in rispetto della norma dell'isola per cui raggiunta una certa età è giusto che i vecchi si tolgano la vita per lasciare spazio e risorse ai giovani: Panthide accetta questo destino di buon grado, Lachon lamenta la difficoltà di provvedervi all'ultimo, e sostiene che si dovrebbe cominciare sin dall'infanzia a prepararsi. Siedono sotto una quercia e guardano verso la valle il paesaggio: dai colli ricchi di viti alle donne al lavoro nei campi, e delle quali si sentono i discorsi, alla città di Carthaia, nel mezzo della valle, fino, più oltre, al mare, su cui si affaccia il *Choregeion* risonante degli inni intonati dai giovani. E da lì giunge ai vecchi il canto di celebrazione dei vincitori ai giochi, l'epinicio, sciolto nei suoi momenti principali, dalla lode dell'atleta al racconto dei miti, dall'appello agli dei al ricordo degli eroi, fino all'incoronazione del campione. Quindi, nella distanza, l'eco delle voci dei coreuti che si alternano eseguendo la parti di un inno è proiettato dai vecchi che lo odono sul ciclo ininterrotto del movimento del sole, da oriente ad occidente, che regola tutte le attività umane, e poi su quello opposto degli astri notturni, che porta agli uomini i sogni, in una circolarità, racchiusa entro gli opposti poli di luce ed oscurità, di speranza e di sogno, al cui centro sta immobile la terra. I ritmi sono differenti ma tutti protesi all'eternità: nel succedersi delle sue parti, così, l'inno è più veloce dell'opposizione tra i diversi momenti della natura, ma tutti partecipano della medesima atemporalità che deriva dalla ripetizione ciclica, accomunando la singola onda, accolta nel succedersi incessante delle onde, alla singola vita – onda che appare e sparisce sulla distesa immobile del mare –, che si fa eterna entrando a far parte della concatenazione delle generazioni. I due vecchi parlano tra loro, e Panthide racconta all'altro dei propri figli: il più giovane, Argeo, è impegnato nei

⁶²⁹ «O Adolfo, tu sarai [...] più lieto o men triste di me! Sai perché? Il perché è in questo tuo libro. Leggi *I vecchi di Ceo*. Tutti e due lasciano la vita assai sereni: ma uno più, l'altro meno. Questi non ha in casa, come messe della sua vita, se non qualche corona istmia o nemea, d'appio secco e d'appio verde (oh! secco ormai anche questo!). L'altro, e ha di codeste ghirlande, e ha figli dei figli. Tu sei quest'ultimo, o Adolfo: tu sei Panthide che ebbe il dono dalle Chariti!».

giochi istmici, e il più grande, Zeloto, gli ha appena dato un nipotino, cui è stato messo il suo stesso nome. Quando lo vide per la prima volta, racconta, il neonato sembrò dirgli che il vecchio poteva morire sereno, ora che era giunto lui a continuare la discendenza, e Panthide, domandandosi se sia giusto sottrarre risorse al nuovo venuto, si sente pronto a lasciare la vita, nella convinzione di continuare ad esistere nel nipote. Lachon ribatte che se avesse un nipote non vorrebbe andarsene subito, per poterlo veder crescere almeno un poco, accontentandosi dello stretto indispensabile: a suo avviso, tra i due, quello che più soffrirà dovendo morire sarà l'altro, avendo tanto da perdere. Quindi parlano di Ceo, e a Lachon, che ne elogia la bellezza e ne depreca la limitatezza delle risorse, Panthide ricorda il peggiore destino riservato agli abitanti di Delo, costretti a lasciare la loro patria per essere sepolti da "esuli" nell'isola Rhenà; Lachon, prima i due si separino, ripete alcuni versi sulla fragilità della vita dell'uomo da una *pitica* di Pindaro. Il vecchio solo raggiunge, sul far della sera, il *Choregeion* dove ode il suo nome pronunciato da un gruppo di fanciulli che per gioco si appresta a recitare un inno: muovendosi da destra a sinistra, i piccoli coreuti cantano la maturazione del fanciullo Lachon, ora in grado di partecipare alle gare; tornando indietro, cantano il movimento che domina nella natura e l'elogio dell'atleta che vinse nella corsa; infine, immobili, nell'epodo, cantano l'amore, che generi nuovi giovani in grado di continuare nelle vittorie del primo. Avvedutisi della presenza del vecchio, quindi, gli si fanno intorno confondendo le cicute per l'appio delle corone. Panthide, disceso dall'altra parte, e arrivato a Iulide, vede arrivare la nave che riporta gli atleti dai giochi, e la lunga processione, di bambini, donne e vecchi, che si dirige lungo il fiume Elixo fino al porto per accoglierli. Sbarcati i settanta giovani adorni di corone sulla spiaggia, si recita un inno di Bacchilide in onore di Argeo, valido rappresentante dell'isola ai giochi e vincitore nella lotta: il vecchio sente di poter morire felice ora che tutti i suoi figli sono per lui motivo di orgoglio. Nella notte, pestata la cicuta, affronta con serenità il momento, mentre il nuovo Panthide dorme sul petto della madre e Argeo sogna vittorie future.

Metricamente il poema è composto da endecasillabi sciolti suddivisi in cinque sezioni di differente estensione⁶³⁰, con numerazione progressiva e intitolazione propria⁶³¹. Nella IV (*L'inno antico*) e nella V sezione (*L'inno nuovo*) sono inclusi due inni di 20 versi, ripartiti in

⁶³⁰ Rispettivamente di 58 (I), 57 (II), 55 (III), 51 (IV), 72 (V) versi.

⁶³¹ Dalla descrizione degli autografi conservati nella cassetta 54, busta 16 compiuta dal Baldassarri si ricava la notizia di alcune varianti dei titoli associati alle sezioni, in particolare *I due ospiti* per *I due atleti* (I), *La vallata* per *L'inno eterno* (II), *Le voci di morte* per *Efimeri* (III): cfr. G. Baldassarri, *Per l'officina dei «Conviviali»: «I vecchi di Ceo»*, in «Studi Novecenteschi», XXIX, n. 63-64, giugno-dicembre 2002, pp. 79-126, alle pp. 92, 113, 114 e 116.

strofe (7 vv.), antistrofe (7 vv.) ed epodo (6 vv. nel primo e 5 vv. nel secondo), con schema prosodico mimetico dell'originale greco⁶³². Il contributo alla tipicità del poema che viene da questa doppia inserzione è di grado maggiore rispetto all'esito raggiunto nell'altro testo della raccolta in cui ricorre un'analogia soluzione: se in *Solon*, infatti, la composizione delle due odi saffiche si realizza attraverso quella rilettura e riuso delle tessere classiche che abbiamo ampiamente evidenziati come cifra della poetica conviviale, e la loro inclusione avviene senza che sia avvertibile alcuna soluzione nella continuità della trama lirica del poema, oltretutto attraverso il ricorso a scelte prosodiche mimetiche, nei *Vecchi di Ceo*, accertata la presenza dei medesimi aspetti per quanto concerne i due inserti logaedici, si dovrà osservare come quella dell'inno, in effetti, assurga, da semplice forma metrica ed eventuale *mise en abîme*, a prospettiva che opera a più livelli, informando per un verso, esternamente, la stessa struttura del poema – nella successione dei titoli, non a caso, secondo un'articolazione ternaria, da un *inno eterno* alla contrapposizione di *inno antico* e *nuovo*, che sembra suggerire un ripercorrimento *à rebours* dal momento dell'immobilità dell'epodo sino alla dialettica antistrofe-strofe –, per un altro, internamente, la rappresentazione stessa della vita, vista nel suo svolgersi secondo un ritmo – e un movimento – triadico che è dei coreuti come degli elementi naturali, e che appare liricamente fissato nei versi della seconda strofa: «Da destra il giorno si movea col sole, / portando il canto e l'opere di vita, / verso sinistra, al mesto occaso, donde / co' suoi pianeti si volgea la notte / tornando all'alba e conducendo i sogni, / echi e fantasmi d'opere canore. / Fluiva il giorno, rifluisce la notte. / Sotto il giorno e la notte, e la vicenda / di luce e d'ombra, di speranza e sogno, / stava la terra immobile. Ma il coro / era più rapido. Arrivava un'onda / del mare, un'altra ritornava al mare. / Era la vita [...]» (II vv. 38-50). Fondamentale è poi per la comprensione del poema la considerazione del rapporto che intrattiene con le fonti e con lo studio che di esse compì il poeta, e che lo pone, nuovamente,

⁶³² Per il primo dei due, il cosiddetto "inno di Lachon", strofe e antistrofe sono composte da un quaternario tronco anapestico, un ottonario dattilico, un ottonario trocaico, un ottonario dattilico, un decasillabo anapestico, un endecasillabo giambico, un decasillabo anapestico, mentre l'epodo presenta l'alternanza tra ottonario dattilico e ottonario trocaico tronco per i primi quattro versi, un ottonario dattilico con quinario dattilico in sesta posizione e un altro ottonario dattilico in sesta; lo schema delle rime è ABCDCEF AGHIHEF LMLMNF. Il secondo, l'"inno di Argeo", è composto da versi quinari e settenari piani e sdruccioli, costruiti sull'alternanza di dattili, giambi, trochei e spondei [secondo la successione: (strofe) quinario giambico, settenario sdrucciolo di dattilo-giambo-dattilo, settenario dattilo-giambo-giambo, settenario giambico, quinario dattilico, settenario dattilo-trocheo-trocheo, settenario trocheo-dattilo-trocheo; (antistrofe) quinario giambico, settenario sdrucciolo dattilo-trocheo-dattilo, settenario giambico, settenario dattilo-giambo-giambo, quinario dattilo-trocheo, settenario dattilo-trocheo-trocheo, settenario anapestico; (epodo) settenario sdrucciolo giambico, settenario sdrucciolo dattilo-trocheo-dattilo, quinario giambico, settenario giambico, settenario anapestico], con schema rimico ABCDCEA FGHIHLF MNOPO. (Per un'utile analisi si veda: L. VAN-LINT, *Osservazioni sulla metrica degli inni pascoliani*, in «Rassegna della letteratura italiana», s. VII, LXXXIV (1980), 1-2, pp. 199-211).

su un piano differente da *Solon*. Anche in quel caso, l'abbiamo segnalato, rivestivano un peso non trascurabile – come è d'altronde dato costante, con maggiore o minore evidenza ed effetti, dell'intera officina conviviale – gli studi in margine alla poesia eolica, intesi per un volume che poi non si fece⁶³³, e che confluirono nel *commentario primo* alla *Lyra*; ma con ben altri esiti ed estensione si sviluppa la vicenda e il lavoro pascoliano alla base dell'ideazione e messa in forma dei *Vecchi di Ceo*, come già si può evincere dalle stesse indicazioni del poeta incluse nelle *note alla prima edizione*: «I *Vecchi di Ceo* si fondano su una notizia bene attestata, su cui si veda il bel *Bacchilide* di Nicola Festa (Barbera, Firenze, 1898) a pag. XXII. In questo poema io faccio che “Lachon”, cantato da Bacchylide (VI), sia molto più vecchio di “Argeios”, pur cantato (I e II) dalla medesima *isolana ape canora*. L'inno di “Lachon” è inventato da me, con qualche reminiscenza simonidea e pindarica. L'inno invece di “Argeios” è traduzione, alquanto libera, dell'inno II, o, a dir meglio, preludio di Bacchylide. E dal I 9-16 sono tratti i particolari intorno al padre di Argeo “Pantheids”». Nell'economia della concisione – talora, invero, al limite dell'inutilità⁶³⁴ – delle informazioni generalmente poste nelle pagine dell'appendice didascalica, la profusione di precisi rimandi bibliografici che in questo caso il poeta ritiene di fornire in margine al poemetto sono cifra dell'importanza che la poesia di Bacchilide rivestì ad un certo punto per lui. L'individuazione del momento in cui avvenne la scoperta del suo valore – ché tale la si può definire anche in ragione dell'assenza di alcun riferimento al poeta di Ceo nelle pagine de *La poesia lirica in Roma*⁶³⁵ – non è difficoltosa, e si inserisce in quell'entusiasmo che contagiò la comunità degli studiosi in occasione del ritrovamento, nel 1896, in alcuni papiri egizi conservati al British Museum, di 15 epinici e 6 ditirambi bacchilidei, pubblicati da F. G. Kenyon nel 1897. Il Pascoli, com'è noto, si cimentò con l'argomento, una volta ricevuta una copia dell'edizione inglese attraverso i librai Rosenberg e Sellier di Torino⁶³⁶, producendo uno studio – giudicabile «a tutti gli effetti l'antefatto de *I vecchi Ceo*»⁶³⁷ – apparso in due *tranches* sul quotidiano romano «La Tribuna»: *Dalle tombe egizie. Bacchylides* (XV, 355, 25 dicembre

⁶³³ Si ricorda l'appunto di Mariù «LAVORI FILOLOGICI / pronti per l'esame se c'è, e pel sussidio se si potrà avere. / Dalla “Poesia eolica”: Il mito di Faone e di Saffo», cfr. *supra*.

⁶³⁴ Basti pensare all'annotazione: «*Alexandros* che dispera di conquistare la luna, è nota tradizione».

⁶³⁵ Dove, anticipando le obiezioni eventuali, si noterà che lo si sarebbe dovuto trovare, al limite cursoriamente, a fronte di un giudizio quale quello di «cantore della gioia e dell'amore più soave che la Grecia avesse dato» (cfr. *infra*).

⁶³⁶ Importiamo la notizia da G. Baldassarri, *Per l'officina dei «Conviviali»: «I vecchi di Ceo»*, cit., p. 80.

⁶³⁷ *Ibidem*.

1897) e *Dalle tombe egizie. Bacchylides – continuazione* (XVI, 3, 3 gennaio 1898)⁶³⁸, nel quale, come illustra Baldassarri, « si impegnava [...] soprattutto nello sforzo (tutt'altro che agevole) di offrire un profilo per dir così contrastivo del suo autore, specie in rapporto a Simonide e a Pindaro, definendolo “il cantore della gioia e dell'amore più soave che avesse dato la Grecia”; e, allo scopo, forniva ampia suppellettile di traduzioni, prima di due luoghi “veramente belli e memorabili” già noti alla tradizione, e poi dei primi due epinici nuovamente scoperti, per Melane di Ceo, e delle odi VI-VII per Lachone, pure di Ceo, dell'*incipit* della IX e, infine, del carme per Ierone siracusano, celebrato anche da Pindaro, del quale ultimo, a riscontro, si traduce anche l'avvio della celebre V Nemea»⁶³⁹. Nel corso del 1898, poi, apparve, ad arricchire il panorama degli studi, nonché lo stesso tavolo di lavoro pascoliano, il saggio *Le odi e i frammenti di Bacchilide* curato da Niccola Festa⁶⁴⁰, suo allievo ai tempi di Matera, significativo, nella nostra prospettiva, per un duplice ordine di ragioni: da un lato, infatti, e come dimostrato dal Nava puntualmente nel suo commento⁶⁴¹, per l'ampio ricorso che il Pascoli fece nella stesura dei *Vecchi di Ceo* ad indicazioni di vario ordine e natura – in particolare alle descrizioni paesaggistiche dell'isola – raccolte dal Festa nell'*Introduzione*. Dall'altro lato per il processo correttorio e, al fondo, compositivo del Pascoli sul conviviale, che gli interventi sul testo bacchilideo suggeriti nel volume del 1898 consentono di evidenziare: come ha rilevato il Citti, infatti, il Pascoli torna sulle sue traduzioni del '97-'98 laddove il testo greco definito dal Festa preferisca lezioni differenti da quelle trasmesse dal Kenyon, nella ricerca di un'interpretazione che si dimostri la più fedele e filologicamente corretta possibile. Parallele e coesistenti con questa esigenza pascoliana di

⁶³⁸ Per un'estesa descrizione del quale ci si può rifare utilmente a G. Baldassarri, *Per l'officina dei «Conviviali»: «I vecchi di Ceo»*, cit., pp. 80-84 e *Appendice*, pp. 123-126.

⁶³⁹ Ivi, pp. 80-81. Non sarà da trascurare, come d'altronde non è avvenuto (cfr. G. Pascoli, *Poemi conviviali*, a cura di G. Nava, cit., p. 294), il tributo che Pascoli pagò al maestro d'un tempo segnalando il Carducci come esempio di una ricezione contemporanea degli esigui – prima del ritrovamento londinese – frammenti bacchilidei e domandandosi: «Perché il Carducci ha sentito alla sua pompa di vergini che salgono all'acropoli, cantare un inno di Bacchylide, perché l'inno di Bacchylide ha veduto nelle bocche semiaperte, come i fiori dalle mani e la gioia dagli occhi?» (p. 124, citiamo dall'*appendice* del Baldassarri, il quale, tra le altre cose, propone, oltre all'usuale rimando all'*ode barbara In una chiesa gotica*, vv. 57-64 («[...] Vederti, o Lidia, / vorrei tra un candido coro di vergini / danzando cingere l'ara d'Apolline / alta ne' rosei vesperi / raggianti in pario marmo tra i lauri, / versare anemoni da le man, gioia / da gli occhi fulgidi, dal labbro armonico / un inno di Bacchilide»), il riferimento a *Fantasia*, vv. 17-24 («Veggio fanciulle scender da l'acropoli / in ordin lungo; ed han bei pepli candidi, / serti hanno al capo, in man rami di lauro, / tendon le braccia e cantano. / Piantata l'asta in su l'arena patria, / a terra salta un uom ne l'armi splendido: / è forse Alceo da le battaglie reduce / a le vergini lesbie?»).

⁶⁴⁰ N. Festa, *Le odi e i frammenti di Bacchilide*. Testo greco, traduzione e note a cura di Niccola Festa, Firenze, G. Barbèra editore, 1898. In esso le lezioni pascoliane dei due scritti su «La Tribuna» vengono, significativamente, tenute in attenta considerazione.

⁶⁴¹ Sulla scorta dello Zilliacus (E. Zilliacus, *Pascoli e l'antico*, cit., p. 84) e del Pietrobono (G. Pascoli, *Poesie*, con introduzione e note di L. Pietrobono, cit., p. 245).

precisione puntuale nella resa del testo – in una compresenza ch'è cifra peculiare della poetica conviviale – sono le «improvvisate libertà (ad es. Pascoli sapeva bene che il Panthide Argeo è tale in quanto figlio di Pantho, ma poi in tutto il carne chiama Panthide lo stesso padre di Argeo), con una ricostruzione libera delle istituzioni di Ceo che forza le stesse notizie fornite dal Festa nella sua introduzione, e conclude in una rappresentazione inquieta della fragilità dell'esistenza umana di cui sono fatti artificiosamente simbolo i vv. 95 s. dell'ottava *Pitica* di Pindaro, «siamo d'un dì! che uno? / che, niuno? Sogno d'ombra, l'uomo». La traduzione, ancora una volta, è puntuale, ma il senso complessivo è altro: Pindaro aveva ben chiara l'idea del limite dell'uomo di fronte agli dèi, ma non ne era certamente inquieto, come qui appare il Lachon, dubbioso, con il capo appoggiato sulla palma. Il tormento del vecchio atleta nella prospettiva della morte nasce dal fatto di non avere discendenza [...]. Questo motivo sarebbe certo stato ragione di grave afflizione per un greco: chi non aveva discendenti non avrebbe ricevuto un giorno onori funebri [...]. Ben altra è invece l'inquietudine del Lachon pascoliano, tormentato come il suo poeta dalla mancata sopravvivenza biologica conseguente all'assenza dei figli»⁶⁴². È questa la tematica, tutta pascoliana, che si aggiunge ed intreccia con quella, antica e bacchilidea, dell'inno, e per sviluppare la quale Pascoli compie consapevolmente delle operazioni di perturbamento ed adattamento dei dati testuali e delle nozioni in suo possesso. È il caso, per quest'ultime, dell'usanza alla base dello stesso sviluppo della vicenda narrata nel poema, ossia quella massima «chi non può bene, male in Ceo non viva» (I 45), che proprio il Festa annota, dichiarandone l'attestazione in Menandro, «probabilmente non esisteva ancora nell'età di Bacchilide»⁶⁴³. Per quanto riguarda l'utilizzazione di dati testuali secondo i suoi disegni, l'esempio più significativo è la rappresentazione pascoliana della figura di Lachon che nelle iscrizioni di Iulide è coetaneo di Argeo e che qui, invece, viene collocato nella generazione del padre di questi – padre che, tuttavia, in Bacchilide risulterebbe dato per morto al tempo della vittoria del figlio –, nell'intento di sfruttare la caratterizzazione, ricca ed interessante, che di Pantide compare nel primo epinicio, in particolare il suo essere medico ed avere cinque figli, per sviluppare la contrapposizione dialettica tra i due personaggi e le rispettive condizioni esistenziali.

Sintesi degli opposti destini dei due protagonisti nonché congiunzione tra i due temi che percorrono il poema resta quell'immagine già citata (II vv. 38-50), dove al ritmo della vita

⁶⁴² V. Citti, *La ricezione dell'antico nei «Poemi conviviali»*, in *I «Poemi conviviali» di Giovanni Pascoli*, Atti del Convegno di Studi di San Mauro Pascoli e Barga (26-29 settembre 1996), a cura di M. Pazzaglia, cit., pp. 99-131, alle pp. 129-130.

⁶⁴³ N. Festa, *Le odi e i frammenti di Bacchilide*, cit., p. XXII.

riprodotto dai coreuti nell'inno, risponde il movimento del mare, nel quale «sorge l'onda e poi scompare; solo il mare è sempre lo stesso, eterno. Così la vita non è che un sorgere ed uno svanire, un continuo susseguirsi di generazioni: l'uomo vive un attimo, forse solo immortale è l'umanità»⁶⁴⁴.

14. Alexandros

I

– Giungemmo: è il Fine. O sacro Araldo, squilla!
Non altra terra se non là, nell'aria,
quella che in mezzo del broccier vi brilla,

o Pezetèri: errante e solitaria
terra, inaccessa. Dall'ultima sponda
vedete là, mistofori di Caria, 5

l'ultimo fiume Oceano senz'onda.
O venuti dall'Haemo e dal Carmelo,
ecco, la terra sfuma e si profonda
dentro la notte fulgida del cielo. 10

II

Fiumane che passai! voi la foresta
immota nella chiara acqua portate,
portate il cupo mormorio, che resta.

Montagne che varcai! dopo varcate,
sì grande spazio di su voi non pare,
che maggior prima non lo invidiate. 5

Azzurri, come il cielo, come il mare,
o monti! o fiumi! era miglior pensiero
ristare, non guardare oltre, sognare:

il sogno è l'infinita ombra del Vero. 10

III

Oh! più felice, quanto più cammino
m'era d'innanzi; quanto più cimenti,
quanto più dubbi, quanto più destino!

Ad Isso, quando divampava ai vènti
notturno il campo, con le mille schiere,
e i carri oscuri e gl'infiniti armenti. 5

A Pella! quando nelle lunghe sere
inseguivamo, o mio Capo di toro,
il sole; il sole che tra selve nere,
sempre più lungi, ardea come un tesoro. 10

⁶⁴⁴ R. Froldi, *I Poemi conviviali di Giovanni Pascoli*, cit., pp. 179-180.

nell'immensa distesa dell'Oceano, rimanendo da espugnare solo la luna, nel cielo. Ricorda poi le tappe trascorse del suo "viaggio": i fiumi attraversati, in cui si riflettevano le foreste, le montagne, dietro cui ci si aspettavano spazi sempre più grandi di quelli che si scoprivano una volta varcate: tutto ha ormai lo stesso aspetto e sarebbe stato meglio non partire mai, ma limitarsi a sognare quel viaggio ch'ora è compiuto. Alessandro rimpiange quel periodo della sua vita in cui ancora lo aspettavano le prove future, e rammenta Isso, con il campo notturno illuminato dai fuochi, e i giorni felici dell'infanzia a Pella, quando galoppava libero su Bucefalo. Lo sprone alla partenza, non al raggiungimento di una mèta, continua il Macedone, gli è venuto da un canto intonato dall'auleta Timotheo che gli ha acceso in cuore quell'urgenza ad un continuo procedere; giunto all'Oceano, però, non può più assecondare quell'impulso e deve arrestarsi, lasciando che il canto si dilegui lontano. Dopo aver così parlato Alessandro piange, con l'occhio nero dove si fa più vana la speranza e con quello azzurro dove si fa più forte il desiderio, mentre attorno a sé sente i ruggiti delle belve e le forze misteriose della natura che gli passano accanto impetuose. In quello stesso momento, nella regione montuosa dell'Epiro, le sorelle del condottiero, a tarda notte, filano la lana per il fratello lontano, mentre la madre Olimpia, perduta in un sogno, ascolta, nell'oscurità della notte, la voce di un fonte e il bisbiglio delle querce.

Metricamente *Alexandros* inaugura l'utilizzazione del modulo su terzine di endecasillabi a rima incatenata – tratto prosodico comune ai restanti poemi della raccolta⁶⁴⁵ – qui disposte entro una divisione in sei strofe di dieci versi, in cui l'ultimo endecasillabo rima con il terzultimo (schema: ABA BCB CDC D).

In *Alexandros* l'*inventio* poetica pascoliana non muove da un luogo letterario circoscritto, né può dirsi debitrice ad un autore privilegiato – ed è significativo che, nell'indicazione offerta nell'appendice esplicativa delle *Note*⁶⁴⁶, il Pascoli non vada oltre il rimando ad una «nota tradizione» sul Macedone conquistatore della luna che, nell'economia del poema, appare totalmente fuorviante⁶⁴⁷ –, bensì, come d'altronde avviene per il primo

⁶⁴⁵ Comune al fondo, ma in realtà poi organizzato secondo impianti strofici specifici, per cui *Tiberio* riprende il modello di *Alexandros* (lasse da 10 vv. con ultimo verso isolato) e *La buona novella* anche, ma su strofe di 22 vv. Per *Gog e Magog* il discorso è più complesso – e rimandiamo a più oltre –, qui per intanto limitandoci a segnalare che sette sezioni del poema (I, IV, VII, X, XIV, XVIII, XIX) si strutturano in terzine dantesche.

⁶⁴⁶ «*Alexandros*, che dispera di conquistare la luna, è nota tradizione».

⁶⁴⁷ Anche nella misura in cui si segua il Siciliani e le sue cautele: «La leggenda qui si affina e si purifica di elementi grotteschi. Della narrazione della conquista della luna, ad esempio, che l'eroe tenta con quattro grifoni legati ad un cesto sul cui capo sospende brani di carne, per modo che, eccitati dalla fame, si levino a volo, qui non rimane altro che un accenno pieno di poesia. L'eroe non può conquistare l'astro sospeso sul suo capo nei cieli e ne ha dolore» (L. Siciliani, *I Poemi Conviviali di Giovanni Pascoli*, cit., p. 186).

poema apparso sul *Convito* – quel *Gog e Magog* a cui *Alexandros* è collegato non solo dall’aver in comune lo stesso protagonista –, trae suggestioni e tessere da un gran numero di fonti, per un’utile ricognizione delle quali rimandiamo all’approfondito spoglio compiuto dal Baldassarri in margine agli autografi, qui limitandoci ad accogliere la compendiarica segnalazione della «compresenza sul tavolo di lavoro del Pascoli, accanto agli storici e ai geografi greci e latini, non solo della grande compilazione di Fozio, ma pure dei lirici greci»⁶⁴⁸. La raffigurazione del condottiero macedone che il poeta crea in questo testo – anche in virtù dell’assenza di un modello classico univoco che favorisse un’indagine scrupolosa del poema attenta anche ad evidenziare le sue caratteristiche in relazione alla predetta fonte – è stata, così, al di là dei giudizi estetici, spesso interpretata a partire dal dato strutturale della sua collocazione entro la sequenza della raccolta conviviale e alla luce dei presunti rapporti intrattenuti con i poemi adiacenti, pervenendo a letture che se, da un lato, la vogliono «eco del mondo classico nel medio-evo»⁶⁴⁹ o la situano nel «declinare della civiltà antica fin tanto che sopra di essa viene ad irraggiarsi la luce della Buona Novella di Cristo»⁶⁵⁰, dall’altro la intendono «documento di una grecità proiettata (grazie ad Alessandro “nuovo Dioniso”) ben oltre i suoi confini naturali, geografico-culturali, ma comunque storicamente determinata, in contrapposizione alla leggenda tarda e spuria dei *Gesta Alexandri* documentata da *Gog e Magog*. Così non è: e basterebbe porre a confronto le fonti classiche (Plutarco, soprattutto, ma anche Arriano e Curzio Rufo, fra gli altri) con l’*incipit* pascoliano (“Giungemmo: è il Fine”) per avvertire il passaggio al limite con cui, come tante altre volte, i *Conviviali* intendono cimentarsi: avendo dovuto Alessandro ritirarsi *prima* di giungere ai “confini del mondo”, e immaginando, Pascoli, una sorta di “noia” leopardianamente intesa dell’eroe, quando pure a quel limite sovrumano fosse arrivato»⁶⁵¹.

L’annuncio su cui si apre, *ex abrupto*⁶⁵², il poema acquista un rilievo affatto peculiare per il suo dislocare all’inizio la sanzione della *fine*, in un artificio che, lungi dall’essere

⁶⁴⁸ G. Baldassarri, *Nell’officina dei «Conviviali»: «Alexandros»*, cit., p. 102.

⁶⁴⁹ L. Siciliani, *I Poemi Conviviali di Giovanni Pascoli*, cit., p. 186.

⁶⁵⁰ R. Frolidi, *I Poemi conviviali di Giovanni Pascoli*, cit., pp. 184-185.

⁶⁵¹ «È pur vero che una fortissima tensione al limite, nella ricognizione delle imprese di Alessandro, è ben presente ad es. in Curzio Rufo, e nell’“orazion picciola” inutilmente rivolta ai suoi compagni in IX II 26 (“Pervenimus ad solis ortum et Oceanum: nisi obstat ignavia, inde victores perdomito fine terrarum revertemur in patriam”), e nel discorso di Alessandro agli amici dopo essere stato gravemente ferito in IX VI 20 (“Iamque haud procul absum fine mundi, quod egressus aliam naturam, alium orbem aperire mihi statui”), e nell’attribuzione ricapitolativa al re (IX IX 1) di una “pervicax cupido visendi Oceanum adeundique terminos mundi”: ma per l’appunto, in Pascoli, con deciso passaggio dal piano della *cupido* a quello, ben altrimenti impegnativo, delle *res gestae*» (G. Baldassarri, *Nell’officina dei «Conviviali»: «Alexandros»*, cit., pp. 101-102).

⁶⁵² Secondo una modalità non inusuale nel tessuto dei *Conviviali*: si pensi, per esempio, all’*incipit* de *La civetta*.

correlabile a quelli operanti entro schemi compositivi complessi – pensiamo, per esempio, alla sofisticata struttura del *Sonno di Odisseo* o alla ricercatezza de *La civetta* –, definisce già nell'*incipit* lo scacco subito dal condottiero antico nell'attimo stesso del suo doversi arrestare di fronte al «Fine», segnando, altresì, l'avvio di un percorso necessariamente *à rebours* e tutto *in interiore homini* da parte del protagonista, che è l'unico possibile rimastogli, e che si distende nelle quattro lasse del suo discorso⁶⁵³. L'intera prima sezione è incentrata sul riconoscimento dell'arrivo al limite estremo, riaffermato da prospettive differenti – si noti l'iterazione insistita del termine «terra» (vv. 2, 5, 9), nel doppio rapporto con i limiti invalicabili dell'«aria» e dell'acqua – e con destinatari differenti, a comporre un quadro che, chiamati a testimoni i popoli riuniti nel suo esercito, decreta l'irrevocabilità di quell'esito già apoditticamente constatato nell'emistichio incipitario⁶⁵⁴. Ai «Pezetèri», i soldati della guardia del re che componevano la falange macedone, è mostrata la luna come unica terra rimasta «inaccessa» – e si consideri l'osservazione del Livi sull'«aggettivo che esemplifica l'elementare senso del mistero in Pascoli: “inaccessa” e non “inaccessibile”. L'aldilà vagheggiato da Alessandro non è l'impossibile, è il mai tentato»⁶⁵⁵ –, sospesa «là nell'aria». Sulla suggestiva indicazione del satellite brillante «in mezzo del brocchier» (v. 3) le annotazioni degli esegeti non sono del tutto convincenti sinché continuano a tramandare il non meglio precisato dato per cui «sullo scudo dei soldati di Alessandro era incisa una luna»⁶⁵⁶; a nostro avviso, infatti, è più sensata una spiegazione che intenda quel «brillar» come il riflettersi della luna nello scudo, in un intensificarsi dei significanti dell'irraggiungibilità giocati sull'intreccio di rapporti con la vista: come la luna è irraggiungibile sebbene ben visibile di fronte a loro sospesa nel cielo, così è parimenti

⁶⁵³ *Discorso*, si badi, e non *soliloquio*, come sostiene, per esempio, la Fumagalli, per la presenza di un interlocutore, il suo esercito, cui si rivolge il Macedone, lungo tutto l'arco dell'allocuzione (e lo conferma l'utilizzazione del pronome di I persona plurale sia all'inizio che alla fine).

⁶⁵⁴ Cui si può allegare, sebbene, a parer nostro, forse troppo audace, l'ipotesi proposta dal Livi che qui compaia un «oscuro timore apocalittico. Ci troviamo di fronte ad un rito iniziatico che ci introduce in un mondo misterioso ed inquietante. L'araldo assiste certo il re nelle cerimonie più solenni, ma la squilla può anche diventare [...] la squilla dell'Apocalisse» (F. Livi, *Lettura di «Alexandros»*, Barga, Gasparetti, 1979, «Quaderni Pascoliani», n. 13, p. 21). Da segnalare anche il riemergere di snodi tematico-lirici analoghi nell'inno, successivo, *Il ritorno di Colombo* che, riprendendo asserzioni simili nell'intonazione (a titolo d'esempio: «Esule cenere muta / non questo è l'arrivo: è il ritorno!» vv. 48-49), le pone manifestamente entro coordinate più prossime, in una riflessione originata da eventi di più stringente attualità, seppur filtrati dalla sensibilità peculiare del poeta (si allude al celebre annuncio: «[...] È la notte del giorno / latino; è il fatale ritorno» vv. 55-56).

⁶⁵⁵ *Ibidem*.

⁶⁵⁶ G. Pascoli, *Poemi conviviali*, a cura di G. Nava, cit., p. 318 n. 3. Ci rifacciamo al commento seriore del Nava, ma questa vulgata interpretativa si trasmette indiscussa e sempre senza che venga allegata alcuna fonte a conferma o sostegno del dato.

inafferrabile per quanto vicina e racchiusa entro la superficie dei brocchieri⁶⁵⁷. Ai «mistofori di Caria»⁶⁵⁸, quindi – passando, dalla segnalazione di quanto rimane oltre, alla segnalazione di ciò che impedisce l’andare oltre (come traducono le anafore, prima del termine «terra», qui dell’aggettivo «ultimo»⁶⁵⁹) –, si addita «l’ultimo fiume Oceano senz’onda» (v. 7), con una caratterizzazione, importata da Curzio Rufo⁶⁶⁰, che, attribuendo all’immobilità della superficie equorea un valore infausto, aggiunge alle delimitazioni spaziali, già nel segno di un’insuperabilità non scevra di significazioni fatali, ulteriori e luttuose valenze di morte. Nell’apostrofe conclusiva, quindi, rivolta ai provenienti da due catene montuose alle due estremità della parabola del Macedone, si mostra non più questo o quell’elemento, ma il suo dileguare – «ecco, la terra sfuma e si profonda» (v. 9) –, in una generale perdita di consistenza che sembra investire tutte le coordinate sin qui presentate: «le montagne dell’Haemo, tra la Tracia e la Macedonia, il Carmelo, in Palestina, punti di riferimento della prodigiosa avventura di Alessandro, svaniscono. La terra perde i suoi contorni, si inabissa»⁶⁶¹. Il passaggio alla prima persona segna l’avvio del ripercorrimento da parte del condottiero, in chiave più introspettiva e intima, di tappe e momenti del suo percorso, secondo una progressione *à rebours* che, muovendo da riferimenti più generici e più ravvicinati – i fiumi e i monti attraversati (II strofa) –, risale indietro fino all’infanzia – ad Isso e a Pella (III strofa) –, in una sequenza rimarcata anche prosodicamente dalla coincidenza metrico-sintattica operante nelle sezioni, dove ad ogni terzina corrisponde un’immagine o a una riflessione. Domina in queste lasse quella concezione leopardiana sulla vanità di una scoperta che tolga spazio al sogno per consegnarlo al dominio della realtà, fissata nei versi della canzone *Ad Angelo Mai*: «Ahi, ahi, ma conosciuto il mondo / Non cresce, anzi si scema, e assai più vasto / L’etra sonante e l’alma terra e il mare, al fanciullin che non al saggio appare. // Nostri sogni leggiadri ove son giti / Dell’ignoto ricetta / D’ignoti abitatori, o del diurno / Degli astri

⁶⁵⁷ E questa lettura può essere suffragata dalle annotazioni che si leggono nelle varie stesure autografe del poema, per cui, per esempio, una traccia di prima fase ideativa leggibile in una delle carte ci dichiara «Il mondo è finito / Lucrezio / pianto. / luna / negli scudi» (descrizione in G. Baldassarri, *Nell’officina dei «Conviviali»: «Alexandros»*, cit., p. 104), dove è assai poco probabile che la semplice decorazione degli scudi dei soldati possa tradursi così in nucleo poetico; o ancora, una versione precedente del verso recitava «splende ne’ vostri argentei brocchieri» [da Baldassarri ricollegato a un’indicazione da Giustino sull’«exercitum [...] suum ob argenteos clipeos Argyraspidas appellavit», (ivi, p. 112 n. 81)], che mette evidentemente l’accento su una levigata lucentezza argentata, più facilmente rapportabile ad uno specchio, che non allo spazio di un motivo ornamentale.

⁶⁵⁸ Da segnalare che la rima «solitaria – Caria» tornerà nel poemetto *L’immortalità*, mentre si ricorre, al solito, al termine prezioso sul calco del greco *μισθόφοροι*, “mercenari”.

⁶⁵⁹ Nell’«ultima sponda» (v. 5) e nell’«ultimo fiume» (v. 7).

⁶⁶⁰ Curzio Rufo, *Historia Alexandri Magni Macedonis*, IX, IV, 18, dove è riferita la credenza dei soldati intorno all’Oceano dalle «immobiles undas, in quibus emoriens natura defecerit».

⁶⁶¹ F. Livi, *Lettura di «Alexandros»*, cit., p. 22.

albergo, e del rimoto letto / Della giovane Aurora, e del notturno / Occulto sonno del maggior pianeta? / Ecco svanire a un punto / E figurato è il mondo in breve carta / Ecco tutto è simile, e discoprendo, / solo il nulla s'accresce» (vv. 87-100). Ma con una significativa differenza: mentre la constatazione del Leopardi riposa sulla concezione di una fine (definitiva) dell'età della immaginazione, quella pascoliana sembra vedere nel sogno l'unica opzione confortante, nonché in grado di accedere a significati profondi, di fronte ad un'inutilità dell'agire e verso un superamento del dato fenomenico, come suggella il verso gnomico «il sogno è l'infinita ombra del Vero». Dalla verifica dell'incommensurabilità tra le proprie attese e una realtà che ne impone il costante ridimensionamento – ridimensionamento inoltre gravato da quell'ipoteca di caducità da cui appare immune l'elemento naturale, come suggerisce il *restare* del «cupo mormorò» portato dalle fiumane⁶⁶² – discende il rimpianto che Pascoli, nella III sezione, riserva, nel discorso di Alessandro, al tempo in cui ancora tutto al Macedone stava “davanti” in potenza, metonimicamente raffigurato attraverso due luoghi su cui si incardina il percorso *à rebours*: Isso, come tappa anteposta all'impresa della conquista dell'impero persiano – e in questo luogo, si ricorderà, si tenne la battaglia in cui, nel novembre del 333 a. C. fu sconfitto il re Dario III –, e Pella, come spazio antecedente alla stessa scoperta del destino guerriero del figlio di Filippo, ma in cui, comunque, già si manifestava il tratto peculiare dominante del suo carattere, espresso in quella tensione inesauribile che lo spingeva ad inseguire una mèta irraggiungibile nel suo movimento «sempre più lungi» (v. 10). Nella quarta lassa, con una congiunzione tra il periodo infantile nel quale già appariva connaturato in lui quell'impulso ad un «fatale andare» e il presente (l'aver raggiunto l'estremo limite), si spiega l'origine del viaggio di conquista. L'apostrofe d'apertura sottolinea come il discorso del Macedone, prima del cambio di registro negli ultimi quattro versi, continui ancora nella direzione di quell'intonazione raccolta e intima delle due lasse precedenti, completando il ripensamento dei momenti e degli aspetti del suo viaggio e giungendo, nella considerazione della genesi di esso, sino al suo punto di partenza,. Gli spogli degli autografi compiuti dal Baldassarri hanno permesso di svelare inequivocabilmente che la figura cui fa riferimento il patronimico «figlio d'Amynta!» (IV 10), diversamente dalla vulgata interpretativa concorde nel riconoscervi Filippo, è quella di Efestione⁶⁶³: questi, in

⁶⁶² «Fiumane» nelle quali, con sottile gioco di riflessi, si include la «foresta immota», in una sovrapposizione di elementi che è rilanciata dall'intreccio di dati visivi e uditivi.

⁶⁶³ Evidenziando una serie di annotazioni contenuti nella c. 2: «Oh! più felice quanto più di via, / m'era dinanzi! // Io piango, Hephaestion figlio d'Aminta» (G. Baldassarri, *Nell'officina dei «Conviviali»: «Alexandros»*, cit., p. 119).

verità, era figlio di Amintore e non di Aminta⁶⁶⁴, ma, come nota Baldassarri, è più ragionevole che l'appello, attestato il fraintendimento d'autore, sia rivolto, piuttosto che al padre morto da tempo, all'«amico inseparabile, che morirà subito prima del re, e a cui verranno riservati onori eccezionali»⁶⁶⁵. L'origine è ricollegata così ad un canto – il termine «nomo»⁶⁶⁶, oltre alla collocazione di questo «tra le are» (IV 2), ne sottolinea la caratterizzazione religiosa – che il Macedone avrebbe udito dall'auleta Timotheo⁶⁶⁷ e che gli avrebbe ispirato l'impresa, qui raffigurata nella sua essenza più profonda, e coerente con i caratteri mostrati peculiari del personaggio: senza una direzione, e come realizzazione di un puro andare. Il senso della perfetta conformità di questo impeto con il personaggio di Alessandro è racchiuso nella similitudine «come in conchiglia murmure di mare» (IV 6), che, richiamando il «cupo mormorio» dei fiumi (II 3), riprende un'immagine utilizzata da Pascoli nel suo commentario a *Lyra Romana*, contiguo anche cronologicamente alla composizione del conviviale: «così nell'anima del poeta, come il cupo ronzio del mare nelle volute della .conchiglia, è l'eco dei convivii antichissimi»⁶⁶⁸. Il procedere del «soffio possente» evolve, nello spazio della lassa, dal nomo udito dall'Alessandro fanciullo, sino al presente dell'arrivo al limite, nel punto in cui, rimesse le vesti del condottiero e ripresa l'allocuzione, le parole del Macedone si riallacciano all'annuncio iniziale e ai termini della prima strofa, in un *climax* di segno invertito ch'è affatto privo dell'energia precedente⁶⁶⁹: «ma questo è il Fine, è l'Oceano, il Niente...» (IV 9), chiudendosi su un termine che sembra riassumere non solo il senso di questa conquista dell'«ultima sponda», ma dell'intera parabola di Alessandro, che giunto al limite estremo raggiungibile da lui, in quanto uomo, non può, assecondando la sua pulsione, proseguire «oltre la morte», e deve arrestarsi, assieme a tutti coloro che lo hanno seguito: «e il canto passa ed oltre noi dilegua» (IV 10).

Le due lasse successive, concluso il discorso del condottiero, sono occupate da due quadri complementari: l'uno, drammatico, incentrato sulla rappresentazione del protagonista dopo il riconoscimento e l'ammissione dello scacco, l'altro, elegiaco, sul quadro domestico

⁶⁶⁴ Come attesta Arriano nella sua *Alexandri anabasis*, III, 27 4.

⁶⁶⁵ G. Baldassarri, *Nell'officina dei «Conviviali»: «Alexandros»*, cit., p. 119 n. 145.

⁶⁶⁶ Insostenibile, ci sembra, l'ipotesi del Livi per cui si troverebbe nel termine un'«allusione al *nomos*, legge non scritta dei Macedoni, che Alessandro fu accusato di violare» (F. Livi, *Lettura di «Alexandros»*, cit., p. 26).

⁶⁶⁷ Sulla cui identità ci sembra persuasiva la nota del Nava: «musicista e poeta famoso, autore di nomi e ditirambi, vissuto tra la metà del V e la metà del IV secolo a. C., rispettato da Euripide e da Aristotele e lodato dal Plutarco nel *De musica*. Alessandro, nato nel 356, avrebbe potuto ascoltarlo nella sua infanzia» (G. Pascoli, *Poemi conviviali*, a cura di G. Nava, cit., p. 323 n. 3).

⁶⁶⁸ *La poesia lirica in Roma*, in G. Pascoli, *Prose*, cit., p. 652.

⁶⁶⁹ Si noti anche il differente impiego dell'interpunzione, laddove accanto al termine «Fine» si trovava il punto esclamativo, ora seguono esilmente dei puntini di sospensione.

delle sorelle e della madre lontane. Il particolare degli occhi di Alessandro di due colori diversi, tratto leggendario trasmesso dai biografi, condensa, nella V strofa, le due tensioni che pervadono, e a questo punto lacerano, degenerando nel pianto, il personaggio diviso tra la vanità dello sperare e la forza del desiderare. «Il destino di Alessandro è ricondotto alla dimensione leggendaria. L'eroe è fissato per sempre in questo atteggiamento di muta e cupa desolazione. Conseguenza del pianto: l'incapacità di guardare. Alessandro non vede più: ode. L'alternativa [...] tra immobilità e azione è qui risolta: chi agisce può guardare, chi resta ode o sogna»⁶⁷⁰. Come dopo il superamento di un rito d'iniziazione, secondo moduli che ricorrono, come segnalato, ne *La cetra d'Achille*, ecco il subitaneo accedere del protagonista ad una dimensione *altra* della percezione, grazie alla quale egli arriva ora a percepire elementi occulti e sfuggenti del reale, nel segno di una vivificazione immaginosa della natura.

In parallelo con il crollo del sogno di Alessandro, si distende il quadro elegiaco dell'ultima lassa, dove domina la quiete dei gesti delle sue sorelle e «l'ascoltare trasognato delle voci della natura da parte della madre»⁶⁷¹. Col Baldassarri possiamo osservare come «sulla collocazione in Epiro, anziché in Macedonia, della “famiglia di Alessandro” dovette influire anche l'indicazione precisa, “storica”, delle fonti classiche: cfr. ad es. Iust. IX 7 5-8 (l'appartenenza di Olimpiade alla famiglia regale epirota), e soprattutto Plut. *Alex.* 68 (la ribellione delle due vedove di Filippo, Olimpiade e Cleopatra, al reggente Antipatro, con conseguente divisione del regno, l'Epiro rispettivamente e la Macedonia, e il successivo paradossale elogio della madre da parte di Alessandro, se la Macedonia “non poteva essere governata da una donna”»⁶⁷². Senza soffermarci sulle indubbe valenze simboliche di cui è nei *Conviviali* frequentemente investito il gesto del filare⁶⁷³, quello che appare l'aspetto più rimarcabile è l'elegiaca serenità che pervade la scena domestica, che la distanza dallo sviluppo dell'azione del poema e dalla sconfitta che in essa è decretata dell'eroe, contribuisce a isolare nell'atmosfera sospesa ed atemporale del mito. Tutto il quadro sembra raffigurare l'ideale risposta alla dolorosa constatazione del Macedone «era miglior pensiero / ristare, non guardare oltre, sognare» (II 8-9), in una affermazione della superiorità dell'immobilità e del sentire – della vita contemplativa, nella formula del Perugi –, sull'andare e sul guardare. Controcanto all'eroe diviene così nella conclusione proprio la figura della madre, che

⁶⁷⁰ F. Livi, *Lettura di «Alexandros»*, cit., p. 29.

⁶⁷¹ G. Pascoli, *Poemi conviviali*, a cura di G. Nava, cit., p. 325.

⁶⁷² G. Baldassarri, *Nell'officina dei «Conviviali»: «Alexandros»*, cit., p. 108 n. 54.

⁶⁷³ Per cui vedi, tra gli altri: M. A. Bazzocchi, *Il volto femminile del mito*, cit., pp. 53-60, L. Bellucci, *Semantica pascoliana: a) del filare, b) del tessere, c) il cane*, in «Rivista pascoliana», 6 (1994), pp. 33-63.

condivide con il figlio – «Assente» in un senso irreversibile, che preclude, coerentemente con il dato storico, alcuna possibilità di ritorno – il dono di una percezione oracolare del trascendente. È una condivisione, però, solo parziale che, in una direzione, ribadisce lo scacco dell’Alessandro condottiero, in un’altra, sanziona ciò che avrebbe conquistato se fosse rimasto, abdicando al destino cui l’ha spinto il «soffio possente»: accomunati, il condottiero piangente e Olympiàs, dall’anafora di un verbo pertinente alla sfera dell’udito, l’uno «ode» (V 7-8), l’altra «ascolta» (VI 7-8), con differente, ancorché sottile, *variatio*, giacché è indubbia la maggior consapevolezza implicata dall’*ascoltare*, contro il gesto più involontario, più semplice percezione, dell’*udire*. E il distanziamento tra le due figure continua nell’oggetto udito: Alessandro, da poco iniziato a questo universo sensoriale trascendente, sente ruggiti di «belve» provenire da lontano e forze ancora «incognite» di cui avverte solo il rumore assordante «come trotto di mandre d’elefanti» (V 10); per contro, la madre ascolta il «favellio d’un fonte»⁶⁷⁴ e il bisbiglio delle querce, quelle voci della natura, esilissime e quasi impercettibili, che apparivano suggerite nel «cupo mormorio» (II 3), percezione ancora di segno negativo e più grossolana, per l’incapacità di intenderla appieno. E l’ultima sanzione della diversità peculiare tra i due ordini di sentire dell’uno e dell’altra è nello spazio in cui si dislocano i rispettivi oggetti dell’udito: per Alessandro rappresentato dall’«immenso piano»⁶⁷⁵, in un ampliamento all’infinito di quella stessa superficie piana in cui si trova il soggetto, per Olympiàs invece raffigurata – ma sarebbe più opportuno *evocata* – nella «cava ombra infinita», ch’è puro annullamento di ogni spazialità, puro vuoto e oscurità, ma soprattutto punto di contatto tra il «sogno», in cui è, sin dall’inizio, «smarrita» la regina epirota, e il «Vero», a cui solo lei – e non il figlio, «Assente» e dal sogno definitivamente escluso – ha accesso.

15. Tiberio

I

Discende a notte Claudio dal monte
 Borè: col vento dalle nubi fuori
 rompe la luna e gli balena in fronte,

fuggendo. Egli rimira, a quei bagliori,
 Livia e l’infante: intorno vanno frotte

5

⁶⁷⁴ Superfluo il ricordo dell’importanza di questo elemento, e del suo suono, nella vicenda del *Cieco di Chio*.

⁶⁷⁵ Curiosamente non appare mai segnalato nella vulgata critica del testo il debito sussistente nei confronti dell’*Astichello* dello Zanella ove compare sintagma analogo: «lieve ondeggiando nell’immenso piano» (LXXV, 3).

silenziose di gladiatori.

S'ode tra lunghe raffiche interrotte
l'Eurota in fondo mormorar sonoro;
s'ode un vagito. E nella dubbia notte

le nere selve parlano tra loro. 10

II

Rabbrividendo parlano le selve
di quel vagito tremulo, che a scosse
va tra quel cauto calpestio di belve.

Sommessamente parlano, commosse
ancor dal vento, che vani; dal vento 5
Borea, che le aspreggiò, che le percosse.

Dal ciel lontano a quel vagito lento
egli era accorso; ma nell'infinito
ansar di tutto, dopo lo spavento,

risuona ancora quel lento vagito. 10

III

Chi vagisce, è Tiberio. E il vento accorre
dal ciel profondo tuttavia; spaura
le nubi in fuga, e sbocca dalle forre.

Le selve il mormorio della congiura
mutano in urlo, e gli alberi giganti 5
muovono orridi in una mischia oscura.

Lottano i pini coi disvincolanti
frassini, e l'elci su la stessa roccia
coi faggi urtano i vecchi tronchi infranti.

E il fiore della fiamma apresi e sboccia. 10

IV

Sboccia la fiamma, e il vento la saetta,
come una frusta lucida e sonante,
via per ogni pendio, per ogni vetta.

Il vento con la frusta fiammeggiante,
col mugghio d'una mandria di tori, 5
cerca il vagito del fatale infante.

Ardono i monti; ma ne' suoi due cuori
Livia tranquilla, indomita, ribelle,
tra i rossi omeri de' gladiatori,

nutre Tiberio con le sue mammelle. 10

Diciottesimo poema della raccolta, è da porre come quarto nella cronologia relativa delle pubblicazioni in rivista, aparendo sul numero del «Marzocco» del 5 luglio 1896, dopo il trittico di poemi pubblicati sul «Convito» nel '95.

Il poema si apre sulla figura di Tiberio Claudio Nerone in marcia di notte alle pendici del monte Borè, sul confine tra Arcadia ed Acaia. La luna, emersa dalle nuvole, illumina la moglie Livia con il bimbo piccolo, mentre con loro si muovono gruppi di gladiatori. Al rumore del fiume Eurota e delle selve, si aggiunge un vagito. La foresta sembra parlare di quel verso di bimbo che si sente a tratti fra i rumori degli animali, ed anche il vento Borea, che scuote gli alberi, è giunto sin lì per il pargolo. Questi è Tiberio e il vento che l'ha raggiunto comincia a sommuovere la foresta, mentre la sua voce si fa urlo e gli alberi sembrano lottare tra loro, urtandosi e sfregandosi gli uni con gli altri. Da ciò le scintille che originano le fiamme, spinte ovunque dal vento, quasi inseguissero il bambino. In mezzo allo scenario sconvolto, portata dai gladiatori, Livia allatta Tiberio.

Metricamente la struttura è quella di *Alexandros*, con quattro lasse da 10 endecasillabi, in terzine incatenate con ultimo verso rimante col terzultimo (ABA BCB CDC D). La continuità tra le strofe è ricercata attraverso l'artificio di una giuntura simile alle *coblas capfinidas* nelle stanze di canzone, ma senza precisione e regolarità: la ripresa di un termine dell'ultimo verso della strofa precedente nel primo della successiva ingenera piuttosto un andamento quasi cantilenante.

Il poema risalta nel tessuto conviviale per una serie di elementi che ne decretano l'incongruità e l'anomalia – condivisibile il giudizio del Froldi: «non c'è trama [...] ma soltanto abbiamo un quadro pennellato a forti tinte che vorrebbe forse suggerire più di quanto effettivamente riesca a suggerire»⁶⁷⁶ –, a partire da quell'ambientazione romana che lo isola rispetto all'orizzonte prevalentemente greco, sino al distendersi in una struttura già esteriormente nel segno di un minor grado di elaboratezza e che, nel suo costruirsi, dal punto di vista del rapporto con le fonti, intorno ad un singolo ed individuato testo, non riesce a raggiungere quegli esiti osservabili in altri luoghi della raccolta. Pascoli stesso, nella *Nota* alla *princeps* dei *Conviviali*, dichiara come modello un passo dalla biografia di Tiberio del *De vita Cesarum* di Svetonio⁶⁷⁷ sul quale è interessante soffermarsi, pur riconoscendo come le ricognizioni della critica intorno ad esso non possano non dirsi già ampie ed esaustive⁶⁷⁸. Come spesso riscontrato nell'officina conviviale, il *modus operandi* pascoliano di individuare tasselli significativi nei testi antichi da ricombinare entro una raffigurazione differente, è qui

⁶⁷⁶ R. Froldi, *I Poemi conviviali di Giovanni Pascoli*, cit., p. 191.

⁶⁷⁷ «Per Tiberio, vedi Suet., *Tib. VI*».

⁶⁷⁸ Segnaliamo e ci rifacciamo in particolare al recenziere e meritorio studio, sempre orientato allo studio degli autografi, del Baldassarri: G. Baldassarri, *Per l'officina dei «Conviviali»: «Tiberio»*, in *Miscellanea di studi in onore di Giovanni da Pozzo*, a cura di D. Rasi, Roma-Padova, Editrice Antenore, 2004, pp. 599-610.

operante, ma su scala, si direbbe, ridotta, rispetto agli inventari di passi e alla molteplicità di fonti che sottostanno all'*inventio* degli altri poemi, nonché con una sensibilità differente da quella riconoscibile negli altri poemi, per cui i particolari, estremamente minuti, che richiamano l'attenzione del poeta nel testo svetoniano, ricorrono poi, più come oggetti di una trasposizione che non sorgenti dell'ispirazione, entro una raffigurazione che, nota Nava, rimanda alla «visione storica carducciana sul modello di *Sui campi di Marengo*, RN, o di *Alle fonti del Clitumno*, OB»⁶⁷⁹. Cerchiamo di evidenziare, dunque, queste tessere: «*Infantiam pueritiamque habuit laboriosa et exercitatum, comes usque quaque parentum suae; quos quidem apud Neapolim sub interruptionem hostis navigium clam petentis vagitu suo paene bis prodidit, semel cum a nutricis ubere, iterum cum a sinu matris raptim auferretur ab iis, qui pro necessitate temporis mulierculas levare onere temptabant. Per Siciliam quoque et per Achaiam circumductus ac Lacedaemoniis publice, quod in tutela Claudiorum erant, demandatus, digrediens inde itinere nocturno discrimen uitae adiit, flamma repente e siluis undique exorta adeoque omnem comitatum circumplexa, ut Liuiae pars uestis et capilli amburerentur*»⁶⁸⁰. Come si noterà, la più parte del materiale utilizzato dal Pascoli si concentra nella seconda parte del passo, mentre dal primo sono importati solo i particolari, certo fondamentali nell'economia del poema, del «vagito» e dell'allattamento «a sinu matris», con l'esclusione significativa del particolare drammatico su cui si chiude il passo latino e, per contro, l'addizione delle «frotte / silenziose di gladiatori» (I 5-6), altrettanto significativa per l'importanza che ebbe questa figura, in particolare nel versante latino della produzione pascoliana, a specificare la composizione del *comitatus*⁶⁸¹. Elementi dominanti, invece, nel conviviale pascoliano, alla stregua di veri e propri personaggi, sono il vento e la natura.

⁶⁷⁹ G. Pascoli, *Poemi conviviali*, a cura di G. Nava, cit., p. 328 n. 1.

⁶⁸⁰ Svetonio, *De vita Caesarum*, III *Tiberius*, 6, 1-2 (sottolineature nostre). «Ebbe un'infanzia faticosa e tormentata, coinvolto nella fuga dei genitori; ed anzi rischiò di rivelarne la presenza due volte, con il suo pianto, a Napoli, quando di nascosto si stavano imbarcando, nel momento dell'irruzione dei nemici, quando fu staccato una prima volta dal seno della nutrice, quindi da quello della madre da coloro che, in ragione delle circostanze, cercavano di sollevare le donne dall'impiccio di lui. Portato anche per la Sicilia e l'Acaia e affidato alla custodia degli Spartani, che erano sotto la tutela dei Claudii, allontanandosene durante la notte corse pericolo di vita, poiché scoppiò improvvisamente un incendio nei boschi e a tal punto arrivò a lambire tutto il seguito, che parte della veste e dei capelli di Livia ne furono bruciati» (trad. M. Belponer, in G. Pascoli, *Poemi conviviali*, a cura di M. Belponer, cit., p. 306).

⁶⁸¹ Interessante anche la segnalazione del Baldassarri: «si ricordi a contrasto l'aneddoto macrobiano, *Sat.* II 5, 6 [= *Imperatoris Caesaris Augusti fragmenta 3 – codicilli – Ad Iuliam filiam – 2*], dove la “saggezza” di Livia fa da contrappunto alla “leggerezza” di Giulia, che pure nella circostanza dà prova di spirito: “[...] auerterant in se populum in spectaculo gladiatorum Liuia et Iulia comitatus dissimilitudine quippe cingentibus Liuiam grauibus uiris, haec iuuentutis et quidem luxuriosae grege circumsedebatur. Admonuit pater scripto, uideret quantum inter duas principes feminas interesset. Eleganter illa rescriptit: ‘et hi mecum senes fient’”», in G. Baldassarri, *Per l'officina dei «Conviviali»: «Tiberio»*, cit., p. 600 n. 8.

Questa è raffigurata in una vitalità selvaggia e, per certi, eccessiva, la cui antropomorfizzazione raggiunge il culmine, segnato dal divampare dell'incendio – in una metafora, ancora una volta, naturale⁶⁸² –, in quella III sezione che, non a caso, è aperta dall'agnizione dell'identità dell'«infante» (I 5), inizialmente anonimo, e quindi metonimicamente indicato solo attraverso il «vagito» (I 9; II 2, 7, 10). Il vento, d'altra parte, presente sin dalla prima terzina, quindi denominato, con gioco paronomastico, nella II strofa, diviene, nella III, vera figura *agens* disponendosi in un rapporto conflittuale con il futuro imperatore⁶⁸³ che guida lo sviluppo del poema sul rettilineo di un *climax*. Dapprima Borea è la causa della trasformazione della foresta che si accampa nella seconda e terza terzina della III lassa, quindi, acquisendo sempre maggior concretezza e fattezze umane, si fa vero e proprio persecutore dell'infante, mentre è raffigurato alla ricerca del vagito dell'infante «con la frusta fiammeggiante» (IV 4) – e non sarà ozioso segnalare come in questo luogo ricorrano manifesti echi di *Alexandros*, nella similitudine sonora «col mugghio d'una mandria di tori» («come trotto di mandre d'elefanti» V 10) e in quell'attributo «fatale», qui associato all'«infante» (IV 6), lì all'«andare» (IV 4) –. La conclusione torna ad inquadrare la figura di Livia sbalzandola fuori dalla scena, nel trascorrere dalla luce lunare dell'inizio a quella dell'incendio sulla fine, al centro di una rappresentazione che evidenzia nella triplice aggettivazione in *climax* («tranquilla, indomita, ribelle», IV 8) il contegno con cui compie il gesto, materno e naturale di allattare il figlio, nel quale, tuttavia, non si può non avvertire assente alcuna tenerezza e affetto, prevalendo l'impressione, ben espressa dal Baldassarri, della pura «posa plastica di una maternità semiferina»⁶⁸⁴. Resta sospesa, in questa raffigurazione della futura moglie di Ottaviano, quell'indicazione «ma ne' suoi due cori» (IV 7), assunta a *crux* dell'esegesi del poema per la varietà e discordanza di interpretazioni⁶⁸⁵, sulla quale interviene a portare luce Baldassarri, notando come «difficilmente può alludere ad altro che al suo stato di gravidanza (e si vedano del resto le preziose indicazioni dello stesso

⁶⁸² «E il fiore della fiamma apresi e sboccia» (III 10), metafora della quale Nava segnala l'origine latina e, prima, greca: «Lucrezio, *De Rerum Natura*, I, 900: “flammai fulserunt flore coorto”» che «il lessicografo Esichio [...] registra come omerica: “πυρὸς ἄνθος, τὸ λαμπρότατον”» (G. Pascoli, *Poemi conviviali*, a cura di G. Nava, p. 332 n. 10).

⁶⁸³ Come suggerisce la disposizione fortemente contrapposta, e in più nel segno di una repentinità e necessità sancita dalla congiunzione *e* tra i due sintagmi minimi coincidenti con i due emistichi di III 1: «Chi vagisce, è Tiberio. E il vento accorre».

⁶⁸⁴ G. Baldassarri, *Per l'officina dei «Conviviali»: «Tiberio»*, cit., p. 600.

⁶⁸⁵ Dal «probabile accenno all'indole forte ma non impulsiva di Livia, capace di riflessione e ponderatezza» che segnala Leonelli (G. Pascoli, *Poemi conviviali*, a cura di G. Leonelli, cit., p. 249 n. 7-8), sino all'indicazione di Nava che vi vede suggeriti i due cuori, «il suo e quello del figlio, che fa ancora tutt'uno con la madre» (G. Pascoli, *Poemi conviviali*, a cura di G. Nava, cit., p. 332 n. 7).

Pascoli, in una lettera *post factum* al Siciliani, in E. Ghidetti, *Le lettere di Giovanni Pascoli a Luigi Siciliani*, in «Rassegna della letteratura italiana», s. VII, a. LXXXIII 1979, fasc. 1-3 pp. 260-306, e specie p. 298, n. 55: “Caro Gigetto, bello l’articolo sui Poemi Conviviali! M’è sempre sfuggito di risponderle sui due cuori. È un curioso fenomeno di svista. Pensavo che Livia fosse allora gravida e invece allattava! Gravida era quando se la prese Augusto. Ora la spiegazione sarà la sua [...]: il cuor di Tiberio e il suo. Quando scrivevo, era col suo quel di Druso. Non *irrazionalismo*, ma svista: ripeto [...]”⁶⁸⁶.

L’accanimento dell’elemento naturale contro il pargolo, che è protagonista eponimo del poema ma nel poema compare assai velatamente, può essere utile per cercare di proporre una ragione che giustifichi la presenza di *Tiberio* all’interno dei *Conviviali* e in questa posizione nella raccolta. Secondo il Frolidi, qui Pascoli «cerca di farci sentire l’enorme peso di destino che grava sull’infante, destino che non è soltanto quello particolare del piccolo che diventerà nell’età matura imperatore ma è il destino di una civiltà intera perché Tiberio segna il momento dell’inizio della crisi suprema di Roma»⁶⁸⁷, e in questo senso, quindi, dovrebbe leggersi il poema nella chiave suggerita dal Baldassarri di una «*inventio* della nascita (e della pertinace sopravvivenza), se non dell’Anticristo, di uno, anzi del principale, dei “persecutori”»⁶⁸⁸, da cui, sul piano delle ragioni dell’inclusione e della dislocazione interne alla raccolta, derivare il *fil rouge* che collega questo ai successivi *Gog e Magog* e *La buona novella*.

L’anomalia che caratterizza il poema e cui facevamo riferimento poco sopra, è in realtà controbilanciata da una caratteristica significativa di questo titolo, ossia il suo apparire negli autografi pascoliani, non strettamente conviviali, in anni ben più remoti di quelli cui si fa risalire l’elaborazione del primo nucleo apparso sul «Convito». Negli spogli del Nava per l’edizione critica di *Myricae* troviamo, infatti, la segnalazione, in un quadernetto che lo studioso ha datato tra 1881-1882, di *Tiberio poppante* (*Ad Antonio signore d’Egitto e Siria: al*

⁶⁸⁶ «E in questo caso Livia, madre di Tiberio (42 a.C.), ma anche di Druso (38 a.C.: per non parlare di una terza gravidanza, non portata a termine, a detta di Suetonio, *Aug.* LXIII 1, nel corso del suo matrimonio con Augusto), può anche assurgere, con qualche forzatura della cronologia (il «vagito» di Tiberio: ma resta quasi immutato il dettaglio non trascurabile della giovane età di questa madre, fra i sedici e i vent’anni), a icona della *mater* dal ventre sempre fecondo, genitrice certo di Tiberio, la suprema istanza giudicante nella condanna del Cristo, ma anche progenitrice della infausta dinastia giulio-claudia» (G. Baldassarri, *Per l’officina dei «Conviviali»: «Tiberio»*, cit., p. 605 n. 27).

⁶⁸⁷ R. Frolidi, *I Poemi conviviali di Giovanni Pascoli*, cit., p. 191.

⁶⁸⁸ G. Baldassarri, *Per l’officina dei «Conviviali»: «Tiberio»*, cit., p. 606.

reo) composto da 31 esametri⁶⁸⁹, nei quali si ravvisa attestata «la genesi precoce dei poemetti d'argomento greco-romano che confluiranno poi nei *Poemi conviviali*»⁶⁹⁰. *Tiberio* poi, nella sua forma scorciata, ritornerà frequentemente in quelle serie di titoli che spesso il poeta annotava nei margini liberi di carte e cartigli, e che possono fornire utili indicazioni in ordine ai progetti di raccolte e loro contenuti (a titolo d'esempio, ricordiamo, la successione, in una carta degli ultimi anni Ottanta: «“Tiberio”, “Le rondini”, “I Tartari”, “La luna”, “L’ultima passeggiata”, “Echi”, “A Ridiverde”»⁶⁹¹). Una considerazione attenta di questo aspetto non pertiene all’approccio che ci siamo prefissi, né si avrebbe qui spazio bastante, ma può essere utile osservare, a parziale integrazione dell’ipotesi del Nava, che forse sarebbe azzardato riconoscere un nucleo conviviale già all’altezza di quei primi anni Ottanta, in cui, se è indubbio un interesse, a livelli differenti di profondità, per il versante classico della letteratura – sono, si ricorderà, gli anni racchiusi tra il «bagno freddo di filologia» voluto dal Carducci e il lavoro per la tesi di laurea su Alceo –, è anche vero che l’orientamento appare prevalentemente nella direzione della greicità, come d’ambientazione greco-classica sarà la gran parte dei poemi riuniti nella *princeps* del 1904. L’orizzonte romano che compare in *Tiberio* trova piuttosto maggiore senso e legittimità se trsguardato in rapporto alla giacitura comune, nel quadernetto CP 235, con un altro testo, *Dagli stagni gialli*, anch’esso soggetto ad una doppia stesura, in esametri e, questa volta, in ottonari, di analoga ambientazione: dopo Azio il fantasma di Giulio Cesare si aggira per le campagne romane rimpiangendo i baci di Cleopatra⁶⁹².

⁶⁸⁹ Con i primi 15 esametri disposti al f. 68 e i vv. 16-31 su f. 69 del quadernetto siglato CP 235 (cartone LXX busta 7), composto da due foglietti ripiegati in due più un terzo volante a costituire dieci facciate (ff. 63-69), per cui si veda G. Pascoli, *Myricae*, a cura di G. Nava, Firenze, Sansoni, 1974, I, p. XIV e la descrizione alle pp. CLXXXVI-VIII. Indicazioni anche in G. Pascoli, *Poesie e prose scelte*, a cura di C. Garboli, cit., I, p. 381.

⁶⁹⁰ G. Pascoli, *Myricae*, a cura di G. Nava, cit., p. XIV.

⁶⁹¹ In LXXVIII 6, f. 8, riportato da Garboli: G. Pascoli, *Poesie e prose scelte*, a cura di C. Garboli, cit., I, p. 475. Per un utile spoglio degli indici di titoli e gli scadenziari provenienti dalle carte della cassetta 54 dell’Archivio di Castelvecchio cfr. G. Baldassarri, *Nell’officina dei «Conviviali»: «Gog e Magog» (e dintorni)*, in *L’occhio e la memoria. Miscellanea di studi in onore di Natale Tedesco*, Palermo, Editori del Sole, 2004, pp. 412-423, in particolare alle pp. 414-420.

⁶⁹² E l’ennesimo punto di contatto tra il conviviale e *Stagni gialli* potrebbe, a nostro avviso, riconoscersi nel tenore dei giudizi formulati in margine a quest’ultimo, per cui si tratterebbe, citiamo Garboli, di «un esercizio di scuola, fra il divertimento e il tema d’argomento classico svolto secondo retorica teatrale [...]. Il Petrocchi ci vide “la confluenza della lezione dell’Aleardi con il violento bagno carducciano nella storia”, precisando che “la rappresentazione storica perde il suo carducciano valore di attualità per divenire decorazione alla *Salammbô*”» (ivi, p. 389).

16. Gog e Magog

I

A mandre, come gli asini selvaggi,
in vano andava e ritornava in vano
Gog e Magog coi neri carriaggi; 3

e la montagna li vedea nel piano
errare, udiva di tra le tormente
di quelle fruste lo schioccar lontano; 6

ed un bramir giungeva, della gente
di Mong, come umile abbaiar di iene,
all'inconcessa Porta d'occidente. 9

II

Ché tra due monti grande era, di rosso
bronzo, una porta; grande sì, che l'ombra
ne trascorreva all'ora del tramonto 3

mezza la valle. Il figlio dell'Ammon
la incardinò per chiudere gl'immondi
popoli, e i neri branchi di bisonti: 6

la sprangò, chiuse. Ma ristette al sommo
dei monti: un chiaro strepere di trombe
giungea dalle Mammelle d'Aquilone. 9

III

V'era il Bicornè... E gli ultimi che, infanti,
aveano udito il gran maglio cadere
su le chiavarde, erano grigi vecchi; 3

e non partiva... E i figli lor, giganti
dagli occhi fiammei, dalle lingue nere,
o nani irsuti dai mobili orecchi, 6

erano morti; e d'ognun d'essi, i mille
erano nati, quante le faville
da un tizzo: ma il Bicornè era lassù. 9

IV

In alto in alto, a guardia dell'Erguene-
cun; e lo squillo delle sue diane
movea valanghe e rifrangea morene. 3

S'empiva, ogni alba, il cielo di poiane;
e l'Orda a valle, come nubi al suono
del nembo, nera s'addossava al Kane: 6

carri che rotolavano dal cono
delle montagne; un subito barrito
d'elefanti; una voce come tuono... 9

V

Ma meno udian di giorno quel tumulto
lassù; di giorno anche le genti chiuse
ruggiano, e il cibo dividean con l'unghie. 3

Vaniva il grido di lassù nell'urlo
della lor fame. Era, di giorno, tutto
al sangue, Alan, Aneg, Ageg, Assur, 6

Thubal, Cephâr. Più, nelle notti lunghe,
s'udiva, quando concepian, nel Yurte,
le loro donne i figli di Mong-U. 9

VI

La luna andava su per orli gialli
di nubi, in fuga: per l'intatta neve
stavano in cerchio mandre di cavalli: 3

le teste in dentro, immobili, tra il bianco,
stavano: a ora a ora un nitrir breve,
un improvviso scalpitio del branco. 6

Ché tutta la montagna solitaria
muggia. Temeva anche la luna, e lieve
balzava su, da nube a nube, in aria. 9

VII

O risplendea sul murmure infinito,
pendula. Cinto d'edere e d'acanti
l'Eroe, tolte le faci del convito, 3

scorreva in festa i gioghi lustreggianti,
e laggiù, dalle tonde ombre dei pini,
l'Orda ascoltava lunghi aerei canti; 6

udiva lunghi gemiti marini
di conche, e, tra il tintinno della cetra,
timpani cupi, cimbali argentini. 9

VIII

Gog e Magog tremava; e le sue donne
dissero: «Non ha madre Egli, cui dolce
gli sia tornare, pieno d'ambra e d'oro? 3

non figli, greggi? non fiorenti mogli
presso cui, sazio di narrar, si corchi?
Forse hanno a sdegno lui così bicorni! 6

Dunque e perché non scende Egli dal monte
né prendesi una dalle nostre torme,
che gli sia bestia, tra Gog e Magog?» 9

IX

Gog e Magog tremava... Uno dei nani
cauto trovò gli stolidi giganti.
«Noi moriamo, o giganti, ed Egli no. 3

Io che muovo gli orecchi come i cani,
intesi cose. Non c'è sempre avanti
Zul-Karnein. A volte a Rum andò. 6

Parte col sole. A un fonte va, di stelle

liquide, azzurro. Con le due giumelle
v' attinge vita. Ogni cent'anni un po'». 9

X

Ora Egli un giorno (la Montagna tetra
parea più presso e, come scheletrita,
mostrava il bianco ossame suo di pietra) 3

per l'ombra, dove non sapea che dita
reggeano erranti lampade d'argento,
per l'ombra andava al fonte della vita. 6

E non più squilli di tra i gioghi, e il vento
soffiava in vano. La gran Porta un poco
brandiva, a tratti, con émpito lento. 9

XI

Gog e Magog tre dì, vigile, attese;
tre notti attese; e non udì, che a sera
la Porta a quando a quando brandir lenta. 3

Non c'era più sui monti... E l'Orda prese
la via dei monti. Andava l'Orda nera
formicolando sotto la tormenta. 6

All'alba mugliò lugubre un bisonte,
nitrì un cavallo, si spezzò la schiera...
Uno squillo correa da monte a monte. 9

XII

E dissero le donne: «Uomo da nulla
Zul-Karnein! Tornasti in fretta! O forse
non c'era al fonte sola una fanciulla? 3

non una tua sorella, che la secchia
abbandonò vuota sul fonte, e corse
ansando in casa alla tua madre vecchia? 6

Or fa, divino ariete, sonare
le trombe! Al suono delle tue fanfare
l'uom ci si desta, e poi... non dorme più». 9

XIII

E gli uomini ulularono: «Ha bevuto
in Rum al fonte delle stelle azzurro!
Zul-Karnein è sempre ciò che fu». 3

E lor fu in odio ogni altra vita, e il frutto
d'ogni altro ventre; e il rosso sangue munto
bevvero alle bisonti, alle zebù. 6

Né più sonava per la valle un muglio.
Non sonò più, Gog e Magog, che l'urlo
interminato delle tue tribù. 9

XIV

Ma sì, partì Zul-Karnein, nel fuoco
d'un vespro: per il monte erano stese

porpore cupe a margini di croco. 3

Nel cocchio d'oro folgorando ascese
l'Eroe; nell'ombra lontanò tra un gaio
ridere di berilli e di turchese. 6

Un balenìo di cuspidi d'acciaio,
un'eco d'inni che tremola ed erra
qua e là... Tacque infine irto il ghiacciaio. 9

XV

Tre anni attese il Tartaro, tre anni
spìò l'arrivo degli stessi draghi
dagli occhi d'oro sopra la montagna 3

tacita e sola. Il Tartaro guardava,
né già temeva, e più sentìa la fame
e l'ira, e con man d'orso per la valle 6

svellea betulle, sradicava ontani.
Ma vide gli occhi degli stessi draghi
la terza volta, e venne alla montagna. 9

XVI

A piè delle Mammelle d'Aquilone
giunsero cauti. E il vecchio nano astuto
con mani e piedi rampicò sui tufi. 3

E vide in cima un grande padiglione
come di tromba, e vi scivolò muto:
v'udì soffi, vi scorse occhi di gufi. 6

Un nido immondo riempiva il vuoto
di quella tromba. Un grande gufo immoto
v'era, due ciuffi in capo irti, da re. 9

XVII

Prese due penne il vecchio nano, e stette
sopra una roccia, ed agitò le penne,
e chiamò l'Orda, che attendeva: «A me, 3

Gog e Magog! A me, Tartari! O gente
di Mong, Mosach, Thubal, Aneg, Ageg,
Assum, Pothim, Cephars, Alan, a me! 6

A Rum fuggì Zul-Karnein, le ferree
trombe lasciando qui su le Mammelle
tonde del Nord. Gog e Magog, a me!» 9

XVIII

O stolti! Quelle trombe erano terra
concava, donde il vento occidentale
traeva, ansando, strepiti di guerra. 3

Rupperle disdegnando col puntale
de' lor pungetti, e dalle trombe rotte
gufi uscivan con muto batter d'ale. 6

Risero accorti, e sparsi per le grotte
bevvero sangue. Sopra loro un volo
muto, di sogni, e i gridi della notte. 9

XIX

Alla gran Porta si fermò lo stuolo:
sorgeva il bronzo tra l'ocaso e loro.
Gog e Magog l'urtò d'un urto solo. 3

La spranga si piegò dopo un martoro
lungo: la Porta a lungo stridè dura-
mente, e s'aprì con chiaro clangor d'oro. 6

S'affacciò l'Orda, e vide la pianura,
le città bianche presso le fiumane,
e bionde messi e bovi alla pastura. 9

Sboccò bramendo, e il mondo le fu pane.

Diciannovesimo poema della raccolta, *Gog e Magog* è in realtà il primo conviviale ad essere dato alle stampe, apparendo sul I numero del «Convito» nel gennaio 1895. La sua struttura, all'altezza della pubblicazione in rivista, è tuttavia affatto differente dalla versione definitiva, come hanno dimostrato scrupolosamente, in particolare, il Gragnolati, confrontando il testo del '95 con quello dalla seconda edizione dei *Conviviali* del 1905⁶⁹³, e il Baldassarri, che aggiunge alla descrizione e al raffronto delle due versioni edite un'approfondita disamina degli autografi della busta 19 dell'Archivio di Castelvecchio⁶⁹⁴: ma rimandiamo a più oltre la discussione di questi aspetti.

Il poema si apre sull'immagine dei popoli di Gog e Magog che come mandrie vagano, insensatamente e animalescamente, nella pianura ai piedi dei monti su cui si erge la salda porta d'occidente. Questa porta bronzea, di dimensioni tali che la sua ombra, al tramonto, si stende per metà valle, è stata posta da Alessandro, il quale tuttavia, dopo la chiusura del passo, non se ne è allontanato, come dimostrano i suoni di trombe che da là provengono. Il condottiero macedone è lassù da tempo immemorabile: sono ormai vecchi quanti erano giovani al tempo della costruzione della porta, e generazioni deformi di giganti di Gog e di nani di Magog si sono succedute le une alle altre, mentre lui continua a presidiare l'*Ergenecon*, la pianura rinchiusa tra le montagne, con squilli di trombe che investono e

⁶⁹³ M. Gragnolati, *Giovanni Pascoli. Varianti «conviviali» (1895-1905)*, in «Revue des études italiennes», 1-4 (1995), pp. 133-156.

⁶⁹⁴ G. Baldassarri, *Nell'officina dei «Conviviali»: «Gog e Magog» (e dintorni)*, in *L'occhio e la memoria. Miscellanea di studi in onore di Natale Tedesco*, Palermo, Editori del Sole, 2004, pp. 412-423, e, più ampiamente, in G. Baldassarri, *Nell'officina dei «Poemi conviviali». Stratigrafie ideative e redazionali di «Gog e Magog»*, in «Filologia e critica», XXXIV (2009), pp. 383-431. Inoltre si veda M. Girardi, *Interpretazioni pascoliane*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1990, pp. 23-64.

scuotono i ghiacciai. Nella valle intanto l'Orda si raduna attorno al suo capo, in un coacervo di rumori tale che, di giorno, sovrasta il suono dell'esercito del Macedone, mentre i popoli bestiali sono intenti alla ferina lotta per procacciarsi il cibo. Di notte, invece, le trombe si avvertono più distintamente, nella pace del silenzioso quadro rischiarato dalla luce della luna e pervaso dal sonno, ben diverso dal clima dionisiaco in cui è immaginato banchettare il conquistatore, accompagnato dalle musiche. Tra le donne dell'orda serpeggiano domande sulla natura del Bicorne, com'era definito Alessandro nel *Corano*, sull'esistenza di una sua famiglia che lo attenda, o, in caso contrario, sulle ragioni per cui non si unisca ad una di loro; tra gli uomini di Gog e Magog, invece, si fa strada, per bocca di un nano, l'ipotesi che il nemico non sia sempre là immobile, ma che ogni cent'anni vada a bere ad una fonte miracolosa in grado di donargli l'immortalità. Ed un giorno avviene che essi si accorgano di questo suo abbandono del presidio per recarsi alla sorgente: improvvisamente dal monte non viene più suono di trombe, ma s'ode solo la porta colpita dal vento. L'orda attende tre giorni non udendo altro che il ribattere della porta, quindi si incammina verso il varco, convinta che Alessandro se ne sia andato, ma all'alba è investita nuovamente dal suono delle trombe. Le donne scherniscono il Macedone, mentre gli uomini, convinti che abbia attinto alla fonte magica, riversano il loro odio, bestialmente, su ciò che hanno attorno, compiendo stragi di animali e cibandosene, in un frastuono che copre il suono del nemico tornato a guardia dell'accesso. In un tramonto infuocato, però, un giorno il Bicorne, Zul-Karnein in arabo, seguendo il sole, se ne va davvero, in una teoria di effetti luminosi e rifrazioni rilucenti: Gog e Magog, questa volta, attesero a lungo, per tre anni, finché le costellazioni non tornarono di nuovo nelle posizioni iniziali, quindi si mossero. Fu un nano a raggiungere la sommità del monte e a scoprire ciò che sino ad allora aveva tenuto a freno i Tartari: l'artificio dell'immensa tromba, ora compromesso e reso silenzioso a causa di un nido di gufi costruito al suo interno; il vento non creava più l'illusione del suono di un esercito, e il nano segnalò la scoperta ai popoli dell'orda chiamandoli a sé. Svelato l'inganno Gog e Magog si abbandonarono a ferine distruzioni e riti sanguinosi, quindi, sfondata l'immensa porta, si affacciarono sul mondo occidentale ed iniziarono l'invasione.

Il poema si compone di 19 sezioni di 9 endecasillabi, più un ultimo verso in clausola che rima con l'ottavo dell'ultima lassa, per un totale di 172 versi, strutturati su un modulo solo macroscopicamente definibile per terzine, mentre, nel dettaglio, appare a volte perturbato da schemi irregolari, a volte surrogato, e in certo qual modo contraddetto, dall'abbandono della rima per l'assonanza. Nell'insieme, questa varietà di schemi e lo stesso numero di

partizioni concorrono a delineare la particolarità del poema, conformemente con quello che dovette essere lo stesso disegno del poeta, se prendiamo in considerazione l'evoluzione di *Gog e Magog* negli anni. La versione apparsa sul primo numero del «Convito» nel gennaio 1895 presenta, in effetti, caratteri di minore novità, sia che si guardi alla divisione in un più canonico numero di 12 parti, di matrice virgiliana, sia che si riconosca la presenza di una certa qual *ratio* sottesa alla successione delle lasse, per cui, come rileva Gragnolati, «le strofe dispari sono in terzine dantesche mentre quelle pari sono alternatamente in endecasillabi con uguale vocale tonica finale (“o” nelle strofe II e VI, “a” nella X) o in endecasillabi con un sistema rimico che varia di volta in volta, ma che è facilmente identificabile come una variazione della terzina dantesca (ABA CBC DBD nella strofa IV e ABC ABC DBD nella strofa VIII); l'ultima strofa, l'unica di 10 versi, ha una struttura conclusiva con lo schema ABA BCB CDC D»⁶⁹⁵. All'epoca della prima pubblicazione, inoltre, la contiguità con l'altro poema incentrato sul condottiero macedone – sebbene l'inquadramento e la raffigurazione di Alessandro si collocassero, nei due testi, entro prospettive assai distanti – era manifesta, e non solo in ragione della stretta successione cronologica in cui questi videro la luce sulle pagine del neonato «Convito» (l'uno, si è detto, sul primo numero, del gennaio 1895, l'altro sul secondo, di febbraio): l'impianto strofico più rigoroso e, in fin dei conti, meno complesso ed innovativo, di *Alexandros*, dominato dalla terzina incatenata senza variazioni di sorta, non è verosimile che si originasse totalmente a prescindere dalla struttura di *Gog e Magog*⁶⁹⁶. Forse, dunque, proprio per rimarcare la distanza dal poema dello scacco del Macedone, ancora inscritto in un orizzonte complessivamente occidentale – ché definirlo greco risulterebbe riducente –, nonché per connotare, anche a livello strutturale, l'acquisizione di una nuova e differente prospettiva da cui traguardare la sua leggenda, Pascoli lavorò così strenuamente a questo poema nel corso degli anni. Un doppio ordine di osservazioni, provenienti, in particolare, dallo studio degli autografi, ci permette di dare conto della progressiva modificazione e perfezionamento che senza soluzione di continuità il poeta operò in ordine al raggiungimento della forma “conviviale”: la prima, e, diremmo, più esterna, testimonianza può farsi discendere dalla frequenza con cui, in un arco temporale alquanto esteso, ricorre il titolo *Gog e Magog* non solo nei fogli di buste differenti da quella numerata 19 – specificamente nei fascicoli dei *Vecchi di Ceo* e dell'*Ultimo viaggio* –, ma soprattutto

⁶⁹⁵ M. Gragnolati, *Giovanni Pascoli. Varianti «conviviali» (1895-1905)*, cit., p. 135.

⁶⁹⁶ Si veda anche l'annotazione sul «metro» e l'auspicio di farne un miglior impiego nel poema successivo a *Gog e Magog* che lo stesso Pascoli scrive al De Bosis nella lettera dell'11 gennaio 1895, cfr. *infra*.

all'interno di "scadenziari" nei quali il poeta annotava e suddivideva i lavori in corso per giornate, confermandoci come, a distanza di un decennio dalla pubblicazione in rivista, *Gog e Magog* era ancora giudicato dal Pascoli un capitolo *in fieri*⁶⁹⁷. L'altra considerazione, pertinente piuttosto alle strategie compositive, aiuta a fare luce sul *modus operandi* pascoliano successivamente alla versione del «Convito», in un processo che, preservando le dodici strofe originarie, tutt'al più interessate da minimi interventi e integrazioni che non ne alterano lo schema rimico e la trama fonica prescelte, è rivolto ad un accrescimento e ad una maggiore connotazione di aspetti e dati già presentati o quantomeno suggeriti: col Baldassarri possiamo, infatti, notare che le carte autografe «non solo documentano, in fasi differenti di elaborazione, il lavoro pascoliano in margine alle sezioni "nuove", ma con evidenza presuppongono come acquisita la redazione a stampa in rivista, come dimostrano i veri e propri rinvii per *incipit* alle lasse già pubblicate, giudicate evidentemente (almeno nella fase documentata dalle carte superstiti) non bisognose di ulteriori revisioni»⁶⁹⁸. Dopotutto, al fondo di questa tensione verso una forma e un risultato differenti – nonché suggerendo una rivalutazione degli esiti raggiunti, per quanto concerne il «metro», nell'*Alexandros* –, si può anche ricordare il severo giudizio e l'insoddisfazione con cui il Pascoli, scrivendo al De Bosis, presentava il suo poema in una prima lettera datata 11 gennaio 1895: «Carissimo e nobile *convitator* nostro, il poemetto non è finito oggi: sarà finito, forse, domani sera o doman l'altro. [...] Ma il poemetto ci sarà; non dubiti. Solo mi duole che non venga come avrei voluto e quasi quasi riconosco d'aver sciupata l'idea del "metro", che però metterò in opera meglio per il secondo numero [...]. Il titolo è *Gog e Magog*: il soggetto, due leggende sui Tartari fuse insieme; l'intenzione, un triste presentimento sull'avvenire dell'umanità. È costituito da 12 strofe o lasse di nove versi l'una, più un verso in fondo. I versi sono endecasillabi monotoni. [...] Creda che mi piacerebbe molto che fosse migliore di quello che è, questo maledetto *Gog e Magog*. Ci ho

⁶⁹⁷ Come registra il Baldassarri, il primo calendario è evidenziato «fra le carte dei *Vecchi di Ceo* (f. 14), in cui, certo nel nome di una revisione progettata o in corso, ripetutamente ricorre il titolo di *Gog e Magog*, [...]: "17. Tutto abb. I vecchi | Rimandar Psyche. | 18. I vecchi. Abbozzare | Empedocle. | 19. Mandare i Vecchi, | Alexandros. – Empedocle | 20. Tiberio. *** | Gog Magog. Empedocle. | 21. Empedocle Gog e Magog. | 22. Note e prefazione | 23. Gabriel"», mentre il secondo caso è rappresentato da un elenco di titoli individuato «in calce a una partizione in dodici sezioni dell'*Ultimo viaggio*: L'Ascreo. | Harmonides. | Inni. – Persefone – I passi di Zeus - | Primitivo | Poemetti didascalici | o teogonici. | Lo scettro. | L'ombra | L'alito | Mitologia interpretata. | La selce. | La luna | Inno omerico? | Visioni antiche | Alexandros. | Tiberio. | Gog e Magog. | Dario d'Istaspel Dario che vuol vedere il nemico. | Le vergini bianche | I galli che assaltano il mare. | Nerone e le camille | Milone | Sileno | Psyche e lo scheletro. | Empedocle. | (Epimenide) | La cicuta» (G. Baldassarri, *Nell'officina dei «Poemi conviviali»*. *Stratigrafie ideative e redazionali di «Gog e Magog»*, cit., p. 4).

⁶⁹⁸ Si fa riferimento ai ff. 6-7: G. Baldassarri, *Nell'officina dei «Poemi conviviali»*. *Stratigrafie ideative e redazionali di «Gog e Magog»*, cit., p. 4.

una rabbia!»⁶⁹⁹. Il bilancio non muta nella lettera del 16 gennaio, dove, tornando a informare il De Bosis sul poema, Pascoli lo fa con modi e convinzione che raramente troviamo usati, nonostante il carattere notoriamente incline all'autocompatimento e alla deplorazione, per parlare dei propri testi (rispetto all'uso, quello sì pervasivo, nelle recriminazioni e denunce delle proprie sfortune che costellano il suo epistolario privato): «Mio caro, domani spedisco *Gog e Magog* [...]. Esso mi ha molto addolorato. Non so che mi direte voi, mio buono, miei buoni. A me duole di averlo cominciato e non mi dorrebbe d'averlo finito, se potessi ora bruciarlo e perderne la memoria»⁷⁰⁰.

Veniamo dunque alla struttura del poema nella *princeps* dei *Conviviali*. Le lasse che lo compongono presentano differenti schemi e gradi di intreccio tra loro: il più evidente, e derivato senza alterazioni, come si diceva, dal *Gog e Magog* del '95, è il modulo della terzina dantesca (ABA BCB CDC), applicato nelle strofe I, IV, VII, X, XIV, XVIII e XIX, dove Nava mette in evidenza, inoltre, l'incatenatura in continuità, operante soltanto all'interno di questa successione, per cui la rima D di una lassa viene ad essere la A della lassa successiva⁷⁰¹. Dalla mutazione di questa struttura base si originano le altre strofe costruite sulla rima: con schema imperniato sulla replicazione troviamo la III e la XVI (ABC ABC DDE) e, con variazione, la IX (ABC ABC DDC) e la XI (ABC ABC DBD); allo schema incentrato sull'incatenamento si rifà la VI (ABA CBC DBD) e, con modificazione, la XII (ABA CBC DDE). Le lasse restanti, invece, sono sviluppate sull'assonanza, ribattuta sulla tonica /o/ nella II e VIII, sulla /u/ nella V e XIII (con particolare attenzione all'effetto originato dalla ricerca del vocabolo tronco nel verso conclusivo di ciascuna "terzina", per cui rimandiamo alle osservazioni del Debenedetti)⁷⁰², sulla /e/ nella XVIII e sulla /a/ nella XV⁷⁰³.

⁶⁹⁹ M. Pascoli, *Lungo la vita di Giovanni Pascoli. Memorie curate e integrate da A. Vicinelli*, cit., p. 404.

⁷⁰⁰ *Ibidem*. Certo peseranno su questa esibita insoddisfazione l'ansia e le apprensioni legate al debutto nel «Convito» che, da un lato, lo immetteva in un contesto tale e di segno talmente differente dalle aule scolastiche e universitarie entro cui si veniva svolgendo la vita lavorativa del poeta – per non parlare del versante più privato e contadino, ancorché tutt'altro che dimesso, di cui egli andava fiero – da spiegare bene il disagio che doveva provare il poeta, ma che, dall'altro, lo portava al confronto con una personalità del calibro di D'Annunzio, verso il quale, è risaputo, l'ammirazione non andò mai disgiunta da un senso di inferiorità e conseguente rivalità.

⁷⁰¹ «iene» (I, 8) torna in «Eguene» (IV, 1); «barrito» (IV, 8) in «infinito» (VII, 1); «cetra» (VII, 8) in «tetra» (X, 1), e via così (G. Pascoli, *Poesie*, Scelta con introduzione, note, appendice di prose e antologia critica a cura di G. Nava, Bergamo, Minerva Italica, 1971, quindi in G. Pascoli, *Poemi conviviali*, a cura di G. Nava, cit., p. 335).

⁷⁰² Se, per quanto riguarda in particolare la V lassa, Debenedetti segnala come, alle serie di nomi di popoli trasmessi dallo pseudo-Callistene e dalle *Revelationes* di Metodio, Pascoli aggiunga proprio quell'«Assur» che, con «Mong-U» concorre a definire «la sonorità delle lontananze esotiche, quelle che non hanno più l'azzurro color di lontananza, ma contengono una eco, un magnetismo indecifrabile, oscuro, attraente e pauroso di paesi che alleano la fiaba con un non so che di cupo, di fatale», rapportato al «nero triangolo di gru» che «vanno al misterioso Timbuctù» della myrica *In cammino*, e alle rondini di *In ritardo* (CC) che «sognano l'alba di San Benedetto / nel lontano Baghirmi e nel Bornù» (G. Debenedetti, *Pascoli: la «rivoluzione inconsapevole»*, cit., pp. 288-289), ci sembra interessante ricordare, col Treves, «l'aneddoto 'aleardiano' narrato da Lipparini» per cui

Lo sviluppo che porta alla struttura definitiva, in sostanza, tende ad accentuare il grado di complessità del poema, dissimulando, al contempo, quella regolarità che era invece presente, e più distinguibile all'inizio: basti riflettere sul fatto che le strofe in terzine, oltretutto collegate dall'incatenatura, risalgono al '95, in stretta contiguità con *Alexandros*, come si è detto, mentre ogni ulteriore addizione appare privilegiare il versante, per dir così, perturbativo. Anche il numero delle strofe risponde a questa logica di un abbandono e distanziamento dalla regolarità: se la divisione iniziale poteva evocare modelli virgiliani, lo spoglio degli autografi compiuto dal Baldassarri ha messo in evidenza il progetto di una ripartizione su venti sezioni che tuttavia il Pascoli infine deciderà di tralasciare, rinunciando «a qualunque “convenienza”, simbolica o di tradizione, nella determinazione del numero delle lasse, [...] con scelta radicalmente *autre* (il “barbaro” e il “classico”, nonostante tutto)»⁷⁰⁴.

La considerazione delle fonti di cui si serve il poeta nella costruzione del conviviale è, più che per altri testi della raccolta, un aspetto non trascurabile, da principio per diradare l'oscurità di taluni passaggi e interpretarne correttamente il senso, quindi, e in prospettiva più ampia, per approfondire e comprendere il notevole lavoro di documentazione compiuto dal Pascoli in margine a questo poema, senza iperboli ai limiti di un'erudizione enigmistica. Le notizie fornite dall'autore non sono, al solito, sufficienti per comporre il quadro di ipotesi soggiacenti alla sua creazione, ma rappresentano comunque un contributo da cui prendere le mosse: oltre al riferimento alle «due leggende sui Tartari fuse insieme» che abbiamo letto nella lettera dell'11 gennaio, nelle *note alla prima edizione* Pascoli offre qualche informazione in più, dichiarando: «In *Gog e Magog* io fusi in una la leggenda della porta e quella delle trombe», rimandando, per la bibliografia, alla «Prefazione del Grion ai *Nobili fatti di Alessandro Magno* (Bologna, Romagnoli 1872), e specialmente *Roma nel Medio Evo* di

il Pascoli, in una «carrozzella traballante», con lo stesso Lipparini e l'Orvieto, «disse “Sentite l'Alcibiade: ‘Ondoleggiare di bambù le canne’. O, se non obbligato dalla rima in *anne* avesse invece detto ‘Ondoleggiar le canne di bambù’”. E accompagnava con un gesto lento della mano alzata all'orecchio, quella melodia» (G. Pascoli, *L'opera poetica*, scelta e annotata da Piero Treves, cit., p. 45 n. 37).

⁷⁰³ Per completare questa illustrazione degli aspetti formali può essere utile cercare di rilevare di che tipo siano le addizioni all'impianto del 1895, attestata l'assenza di interventi su quella struttura. Abbiamo già visto, col Gragnolati, quali fossero gli schemi delle 12 lasse, ora non resta che collocarle – con un'operazione filologicamente eccezionale, ma, in questa sede, compiuta consapevolmente con mere finalità orientative – sulla struttura del 1904 (per cui, ponendo in numerazione araba le strofe del «Convito» e romana quelle dei *Conviviali* si ottiene l'equazione: 1:I; 2:II; 3:IV; 4:VI; 5:VII; 6:VIII; 7:X; 8:IX; 9:XIV; 10:XV; 11:XVIII; 12:XIX), derivandone che, coerentemente con la “caoticità” del poema, anche le aggiunte si inseriscono, senza attenersi ad una norma, nella linea della perturbazione dello schema delle terzine incatenate originario (in particolare per le lasse III, IX, XII, XVI), e della struttura assonanzata (V, XIII, XVII).

⁷⁰⁴ «E dunque, per *Gog e Magog*, né modello omerico (24, come nell'*Ultimo viaggio*), né virgiliano (12), e se si vuole neanche tassiano (20)» (G. Baldassarri, *Nell'officina dei «Poemi conviviali». Stratigrafie ideative e redazionali di «Gog e Magog»*, cit.).

Arturo Graf (*II vol. Appendice*)»⁷⁰⁵. Gli studi che si sono prodotti negli anni hanno vagliato approfonditamente i volumi segnalati dal poeta alla ricerca di modelli e attestazioni delle scelte proposte nel conviviale, e parimenti è stata studiata la variegata e composita onomastica del poema, portando, complessivamente, alla definizione di una fitta trama di rimandi e note di corredo al testo in grado di rendere ragione tanto delle origini dei nuclei tematico-lyrici qui sviluppati, quanto di gran parte degli aspetti meno perspicui ed immediati⁷⁰⁶ – e, rimandando ai summenzionati contributi per una trattazione più puntuale e dettagliata, cursoriamente, qui a titolo esemplificativo, possiamo ricordare la genesi biblica e dall'*Apocalisse* della leggenda di questo popolo e della sua minaccia di invasione, o l'attestazione del particolare della porta posta a baluardo contro le minacce provenienti dai popoli nomadi dell'Asia nella *Storia favolosa* dello Pseudo-Callistene, come pure nelle *Revelationes* di Metodio e nello stesso *Corano* (da cui, è noto, deriva la denominazione «Zul-Karnein»); e ancora: le descrizioni fisiche oltretutto delle usanze di questo popolo riscontrate nello *Shahnameh (Libro dei Re)* del poeta persiano Firdusi o nelle redazioni della leggenda date dal geografo e viaggiatore berbero dell'XI secolo Edrisi, le contiguità onomastiche tra «Mong» e «Ung e Mongol» in Marco Polo o i «Mogogoli» del domenicano Ricolgo (o Ricoldo) da Montecroce vissuto tra la fine del XIII secolo e l'inizio del XIV, e gli elenchi di nomi di popoli rinchiusi da Alessandro trasmessi dalle *Revelationes* dette di Metodio e dallo pseudo-Callistene, il toponimo degli «Ubera Aquilonis» che fa la sua comparsa nella *Cosmographia* di Etico Istrico e che diviene ultima difesa grazie ad Alessandro nel racconto di Metodio; a questo insieme, genericamente indicabile come prima leggenda, si aggiunge la seconda, cui faceva riferimento il poeta nelle annotazioni succitate, conservata da Giovanni Villani nella sua *Cronica* (VI, 29) ed incentrata sull'idea del Macedone che «per maestrevole artificio sopra i monti ordinò trombe grandissime sì dificiate, che ad ogni vento trombavano con grande suono»⁷⁰⁷, ma le quali, una volta occluse da nidi di gufi, fecero cadere l'inganno e lasciarono che i popoli trattiene

⁷⁰⁵ Grazie ai progressi della digitalizzazione entrambi i testi oggi sono consultabili online, l'uno all'url: <http://www.archive.org/stream/inobilifattidia00griogoo#page/n10/mode/2up>; l'altro, il cui titolo esatto è *Roma nelle memorie e nelle immaginazioni del Medio Evo* (voll. 2, Torino, Loescher, 1882-83) si legge agli indirizzi: <http://www.archive.org/stream/romanellamemori00unkngoog#page/n6/mode/2up> (per il I volume, del 1882) e <http://www.archive.org/stream/romanellamemori00grafgoog#page/n11/mode/2up> (per il II, del 1883, dove è presente l'appendice, cui fa riferimento il Pascoli, *La leggenda di Gog e Magog*, pp. 507-563).

⁷⁰⁶ L. Valli, «Gog e Magog», in *Studi Pascoliani*, a cura della Società Italiana Giovanni Pascoli, Bologna, Zanichelli, 1927, vol. I, pp. 12-29; C. F. Goffis, *Un capolavoro dello stile «liberty»: i «Poemi conviviali»*, nel vol. collettivo *Studi per il centenario di Giovanni Pascoli pubblicati nel cinquantenario della morte*, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1962, III, pp. 159-81; G. Debenedetti, *Pascoli: la «rivoluzione inconsapevole»*, cit., pp. 265-306; A.M. Girardi, *Interpretazioni pascoliane*, cit., pp. 23-64; G. Baldassarri, *Nell'officina dei «Poemi conviviali». Stratigrafie ideative e redazionali di «Gog e Magog»*, in corso di stampa.

⁷⁰⁷ G. Villani, *Cronica* (VI, 29), citato in G. Pascoli, *Poesie e prose scelte*, a cura di C. Garboli, cit., II p. 1187.

varcassero il confine; per concludere con quello che, a buon diritto, dovrebbe dirsi il terzo nucleo leggendario su Alessandro e la fonte dell'immortalità, confluito in *Gog e Magog* solo a partire dalla versione conviviale del 1904 e derivato da Firdusi. Una menzione a parte va riservata ad un particolare oscuro, generalmente accompagnato da glosse poco convincenti e perlopiù dipendenti dall'interpretazione del Contini⁷⁰⁸, che solo recentemente è stato spiegato dal Baldassarri, consentendoci, a margine, di notare come non proprio tutto sia passato, utilmente, attraverso il vaglio degli esegeti: si tratta del toponimo «Erguenecun» (IV, 1-2) che «permette di chiarire che Pascoli ebbe accesso a fonti non comprese nelle trattazioni del Grion e del Graf, e che di una terza “leggenda” (se a due si può ridurre il gruppo di quelle sin qui note) si avvalese per la determinazione dei luoghi, in una risoluta fusione del fascio di tradizioni pertinenti a Gog e Magog con un mito fondativo della nazione mongola»⁷⁰⁹.

Nella sua illuminante lettura, il Debenedetti, constatata l'eccezionalità del prevalere nel poema di «leggende tarde, medievalescenti; di quelle in cui pare che l'immaginazione inventrice – la cosiddetta facoltà mitopoietica – goticeggi o si imbarocchisca»⁷¹⁰, con la sagacia e perspicacia che gli sono solite, osserva che «forse molte delle difficoltà di *Gog e Magog*, specie quelle di onomastica, non occorrerebbe decifrarle con notizie da enciclopedia: [...] basta il prestigio oscuro che si diffonde dal suono esotico, orientale di quei nomi di popoli e paesi. Ma ci sono poi difficoltà più intrinseche; e allora bisognerà decidere se la poesia contenga in sé una spinta sufficiente, per stimolarci a scartabellare tutti i libri necessari per la delucidazione, oppure se quelle difficoltà non siano semplicemente una barriera, qualche cosa di ostico, per cui volentieri si lascia la poesia dove sta, nei suoi indovinelli e *quiz* e rompicapi. [...] Si tratta di vedere se [...] questo Pascoli di *Gog e Magog* in particolare, non sia oscuro per malizia, per volontà di ipnotizzarci, e insieme per gusto di alzarsi in punta di piedi, vanità di figurare più grande, perché abitatore di un luogo, di un mondo dove è vietato l'ingresso alle persone non addette al lavoro»⁷¹¹. Nel corso dell'analisi del poema, quindi, queste osservazioni continuano a riaffiorare nella trama delle considerazioni del Debenedetti, fino ad una pagina che riassume eloquentemente il suo giudizio in margine al poemetto,

⁷⁰⁸ Fino ai commenti seriori del Nava e della Belponer.

⁷⁰⁹ «*Ergenecon* ricorre in effetti in due distinte tradizioni leggendarie pertinenti ai Mongoli, la prima conservataci dalla cronaca cinese di Pei-che (VII sec. d.C.), la seconda, più vicina alla lezione pascoliana, documentata dalle compilazioni di Rashid al-Din (1247-1318) e di Abul-Ghazi Bahadur Khan (XVII sec.); e indica una pianura circondata da montagne in cui, nella seconda versione, trovano rifugio, dopo la strage dei Mongoli compiuta dai Tartari, due principi con le loro donne, che nel corso dei secoli danno origine a una nuova stirpe» (G. Baldassarri, *Nell'officina dei «Poemi conviviali». Stratigrafie ideative e redazionali di «Gog e Magog»*, cit.).

⁷¹⁰ G. Debenedetti, *Pascoli. La rivoluzione inconsapevole*, cit., p. 272.

⁷¹¹ Ivi, pp. 276-277.

consegnandoci, al contempo, alcune valutazioni estremamente significative. Dalle domande iniziali: «Ma perché il Pascoli sostituisce così facilmente i nomi propri di persone, di luoghi, di popoli, coi loro sinonimi tratti da altre leggende e tradizioni? Perché fonde così parecchi ceppi di leggende?», scaturisce la conclusione che si tratti piuttosto di «sfoggio, o curiosità, di comparatista, di studioso di mitologia comparata, che non ricchezza di poeta, il quale deve tenere fermo il proprio racconto, il proprio fantasma e fare emanare l'intima ricchezza di significati e magari di allusioni dall'intensità con cui questo fantasma ci appare o trascolora. Molteplicità di aspetti diversi non è, in questo caso, ricchezza: ma piuttosto complicazione di inutili abbondanze, mancanza di un preciso centro prospettico»⁷¹².

Probabilmente anche da questa difficoltà nell'individuare una angolazione privilegiata da cui sogguardare il poema discende l'eterogeneità di significati e letture che di esso sono state proposte. Se sono prevalenti quelle in chiave politico-sociale, corroborate dall'annotazione pascoliana nella lettera dell'11 gennaio a proposito del «triste presentimento sull'avvenire dell'umanità», a scorgere adombrata nell'Orda la rappresentazione «degli oppressi e dei diseredati che vivono nella meschinità per stolto timore di chi pensano sia di loro più potente»⁷¹³, si può ricordare anche, di segno differente e più millenaristica, l'interpretazione di Carrozzini che, non riconoscendo nel poema un fatto storico preciso o un'età certa, reputa che *Gog e Magog* sia una «visione oscura sul futuro dell'umanità», laddove «Pascoli proietta i fatti narrati [...] oltre la storia, in un tempo indefinito e indefinibile, alla fine del tempo stesso, come appunto nelle visioni che l'ultimo apostolo Giovanni ebbe sull'isola di Patmos»⁷¹⁴. Più letteraria e intrecciata con le ragioni di una contingenza innegabile è la proposta del Capovilla, che, collegando giustamente il poemetto alla prefazione del «Convito», dove è mosso l'appello agli intellettuali affinché sostengano «militarmente la causa dell'Intelligenza contro i Barbari», osserva che «Pascoli ha inizialmente recepito questo appello, fornendo tuttavia una risposta metastorica, oltre che angosciata e apocalittica, quasi a voler esorcizzare altri, più estesi e profondi timori di fine

⁷¹² «Che se il Pascoli, invece che la poesia di una leggenda, voleva farci sentire qui la poesia di questo strano incontrarsi delle varie famiglie umane e nazioni su un determinato tema leggendario, cioè il confluire delle mitologie partite da sorgenti tra loro lontane, allora doveva mettere l'accento proprio su queste parentele dei vari racconti; riuscire a rendere il fascino poetico di una ricerca, di un saggio di mitologia o di folklore comparato» (ivi, p. 283).

⁷¹³ R. Frolidi, *I Poemi conviviali di Giovanni Pascoli*, cit., p. 197, che riprende le posizioni già del L. Valli, «*Gog e Magog*», cit., p. 47.

⁷¹⁴ A. Carrozzini, «*E vide anche la morte, anche il dolore*»: il poeta e la storia nei «*Poemi Conviviali*», cit., p. 70.

secolo»⁷¹⁵. Rimane fuori un'ultima prospettiva, a nostro avviso migliore anche in virtù della maggior coerenza con la struttura e la letterarietà del testo, non tralasciandone gli aspetti evolutivi tra '95 e 1904. In effetti, non solo in rapporto ad *Alexandros*, la focalizzazione interna a *Gog e Magog* è orientata secondo direzioni affatto differenti dagli altri poemi, tutta spostata sull'antagonista del condottiero, al punto che lo stesso Macedone compare sulla scena con denominazioni sempre diverse, nonché avvolto da un alone di leggenda che mentre sanziona il trapasso, nel superamento dell'ambientazione greca, ad una mitologia altra, diventa «l'antefatto di un rovesciamento di fronte, di un mutamento nei rapporti di forza fra Oriente e Occidente, e fra civiltà e barbarie. La missione storica della cultura greca, giunta con Alessandro (quasi) ai confini del mondo, e capace comunque di influenzare largamente l'immaginazione e le tradizioni letterarie dell'Oriente non greco (dagli Arabi ai Persiani all'India: per non parlare dell'Occidente e di Roma), ha esaurito la sua funzione: uno dei molti modi possibili, certo, di segnalare l'avvento della “modernità”, e di avviare a conclusione, *post factum*, l'impresa dei *Conviviali*»⁷¹⁶. Così, prendendo in considerazione anche la collocazione del poema entro l'impianto della *princeps*, osserviamo con il Baldassarri che «l'assestamento [...] della sequenza *Alexandros – Tiberio – Gog e Magog* lascia legittimamente pensare alla scelta di un criterio di seriazione per dir così “cronologica” anche per quest'ultimo gruppo di poemi: dall'età alessandrina e romana ai miti e alle leggende, orientali e occidentali, dell'età post-classica e medievale. Non al futuro dunque, in prospettiva millenaristica, guarda *Gog e Magog*, ma al passato, al *factum*, allo storicamente determinato (anche se poi assai ambiguo in termini cronologico-geografici), con progressivo riassorbimento delle istanze profetiche della tradizione giudaico-cristiana entro l'alveo della leggenda di Alessandro, e con la messa in primo piano dell'identificazione tardo-medievale con i Mongoli (e la loro invasione) dei popoli e dei “nemici dell'ultimo giorno”, teste l'Antico Testamento e l'Apocalisse»⁷¹⁷.

⁷¹⁵ G. Capovilla, *Pascoli*, Roma-Bari, Laterza 2000, p. 114.

⁷¹⁶ G. Baldassarri, *Nell'officina dei «Poemi conviviali». Stratigrafie ideative e redazionali di «Gog e Magog»*, cit.

⁷¹⁷ Ivi, p. 390.

17. La buona novella

I. IN ORIENTE

I

Si vegliava sui monti. Erano pochi
pastori che vegliavano sui monti
di Giuda. Quasi spenti erano i fuochi.

Altri alle tombe mute, altri alle fonti
garrule, presso. Il plenilunio bianco 5
battea dai cieli sopra le lor fronti.

Ognun guardava ai cieli, come stanco,
stanco nel cuore; ognuno avea vicino
il dolce uguale ruminar del branco.

Sostava sino all'alba del mattino 10
il cuor del gregge, sazio di mentastri;
ma il cuore de' pastori era in cammino

sempre; ch'erano erranti come gli astri,
essi: avean la bisaccia irta di peli
al collo, e tra i ginocchi i lor vincastri, 15

e cinti i lombi, e nella mano steli
d'issopo. E alcuno, come è lor costume,
cantava, fiso, come stanco, ai cieli.

E il canto, sotto i cieli arsi dal lume,
a piè dell'universo, era somnesso, 20
era non più che un pigolio d'implume

caduto, sotto il suo grande cipresso.

II

Maath cantava: - O tu che mai non poni
il tuo vincastro, e che pari nell'alto
le taciturne costellazioni,

Dio! che la nostra vita cader d'alto
fai, come pietra, dalla tua gran fionda... 5
la pietra cade sopra il Mar d'asfalto.

Pietra ch'è nel Mar morto e non affonda,
la vita! Cosa grave che galleggia,
e va e va dove la porta l'onda!

O Dio, noi siamo come questa greggia 10
che va e va, né posso dir che arrivi,
nemmen se giunga al pozzo della reggia! -

Addì cantava: - Tu, sola tu, vivi,
o greggia, che non mai dalle tue strade
vedi la Morte ferma là nei trivi. 15

Vedo qualche smarrito astro che cade:

muore anche l'astro. Ma tu, pago il cuore,
stai ruminando sotto le rugiade.

O greggia, solo chi non sa, non muore!
Tu non odi l'abisso che rimbomba
presso il tuo dente, e strappi lieta il fiore

20

del loto eterno ai sassi della tomba. -

III

E un canto invase allora i cieli: PACE
SOPRA LA TERRA! E i fuochi quasi spenti
arsero, e desta scintillò la brace,

come per improvvisa ala di venti
silenziosi, e si sentì nei cieli
come il soffio di due grandi battenti.

5

Erano in alto nubi, pari a steli
di giglio, sopra Betlehem; già pronti
erano, in piedi, attoniti ed aneli,

i pastori guardando di sui monti,
e chi presso le tombe, onde una voce
uscì di culla, e chi presso le fonti,

10

onde un tumulto scaturì di foce:
e un angelo era, con le braccia stese,
tra loro, come un'alta esile croce,

15

bianca; e diceva: "Gioia con voi! Scese
Dio su la terra". Ed a ciascuno il cuore
sobbalzò verso il bianco angelo, e prese

via per vedere il Grande che non muore
come l'agnello che pur va carponi;
il Dio che vive tutto in sé, pastore

20

di taciturne costellazioni.

IV

Mossero: e Betlehem, sotto l'osanna
de' cieli ed il fiorir dell'infinito,
dormiva. E videro, ecco, una capanna.

Ed ai pastori l'accennò col dito
un angelo: una stalla umile e nera,
dove gemeva un filo di vagito.

5

E d'un figlio dell'uomo era, ma era
quale d'agnello. Esso giacea nel fieno
del presepe, e sua madre, una straniera,

sopra la paglia. Era il suo primo, e il seno
le apriva; e non aveva ella né due
assi: all'albergo alcun le disse: "È pieno".

10

Nella capanna povera le sue

lagrime sorridea sopra il suo nato,
su cui fiatava un asino ed un bue. 15

- Noi cercavamo Quei che vive... - entrato
disse Maath. Ed ella con un pio
dubbio: - Il mio figlio vive per quel fiato...

- Quei che non muore... - Ed ella: - Il figlio mio
morrà (disse, e piangeva su l'agnello 20
suo tremebondo) in una croce... - Dio... -

Rispose all'uomo l'Universo: - È quello! -

II. IN OCCIDENTE

I

Grande, lungo le molte acque, al sussurro
del fiume eterno, sopra i sette monti,
bianca di marmo in mezzo al cielo azzurro,

Roma dormiva. Agli archi quadrifronti
battea la luna; e il Tevere sonoro 5
fioria di spuma percotendo ai ponti.

Alto fulgeva col suo tetto d'oro
il Capitolio: ma la notte mesta
adombrava la Via Sacra del Foro.

Nell'ombra un lume: il fuoco era di Vesta, 10
che tralucea. Nel tempio le Vestali
dormian ravvolte nella lor pretesta.

Era la notte dopo i Saturnali.
Nelle celle de' templi, sui lor troni,
taceano i numi, soli ed immortali. 15

Intorno alla Dea Madre i suoi leoni
giacean nel sonno. Gli ebbri Coribanti
dormian con nell'orecchio ululi e tuoni.

Rosso di sangue uno giaceva avanti
la Dea. Dischiuso il tempio era di Giano. 20
Esso attendeva, coi serrami infranti,

l'aquile che predavano lontano.

II

Roma dormiva, ebbra di sangue. I ludi
eran finiti. In sogno le matrone
ora vedean gladiatori ignudi.

Ne' triclini ai dormenti le corone
eran cadute, e s'imbevean le rose 5
nel sangue che fluì dal mirmillone.

Dormivan su le umane ossa già róse,
le belve in fondo degli anfiteatri;

e gli schiavi tornati erano cose.

Dopo la breve libertà, negli atri
giacean gli ostiari alla catena, quali
cani la cui leggera anima latrì. 10

Era la notte dopo i Saturnali;
ed ogni schiavo dalla tarda sera
dormiva, udendo ventilar grandi ali, 15

e gracidare. Erano cigni a schiera
sul patrio fiume... No: su l'Esquilino
erano corvi in una nube nera...

Ei tesseva e steseva il suo destino:
vedea sua madre; poi sentia la voce
del banditore: apriva al suo bambino 20

le braccia, e le sentia fitte alla croce.

III

Roma dormiva. Uno vegliava, un Geta
gladiatore. Egli era nuovo, appena
giunto: il suo piede, bianco era di creta.

L'avean, col raffio, tratto dall'arena
del circo; e nello spoliario immondo
alcun nel collo gli aprì poi la vena. 5

Rantolava; il silenzio era profondo:
il cader lento d'una goccia rossa
solo restava del fragor del mondo.

Ma d'uomini gremita era la fossa
in cui giaceva. All'occhio suo, tra un velo,
parea scoprirne e ricoprirne l'ossa. 10

Ed era solo, e l'uomo che col gelo
lo pungea di sua cute, più lontano
gli era del più lontano astro del cielo; 15

più della terra sua, più del suo piano
lunghezzo l'Istro, e de' suoi bovi ch'ora
sdraiati ruminavano pian piano,

e de' suoi figli ch'attendean l'aurora,
piccoli nella lor nomade cuna, 20
e del suo plaustro, ch'era sua dimora,

là fermo e nero al lume della luna.

IV

E venne bianco nella notte azzurra
un angelo dal cielo di Giudea,
a nunziar la pace; e la Suburra

non l'udiva; e nel tempio alto di Rhea
bandì la pace; e non alzò la testa 5

quell'uomo rosso ai piedi della Dea;

e vide un fuoco, e disse, PACE; e Vesta
ardeva, e le Vestali al focolare
sedeano avvolte nella lor pretesta;

e vide un tempio aperto, e dal sogliare 10
mormorò, PACE; e non l'udì che il vento
che uscì gemendo e portò guerra al mare.

E l'angelo passò candido e lento
per i taciti trivi, e dicea, PACE
SOPRA LA TERRA!... Udì forse un lamento... 15

Vegliava, il Geta... Entrò l'angelo: PACE!
disse. E nella infinita urbe de' forti
sol quegli intese. E chiuse gli occhi in pace.

Sol esso udì; ma lo ridisse ai morti,
e i morti ai morti, e le tombe alle tombe; 20
e non sapeano i sette colli assorti,

ciò che voi sapevate, o catacombe.

Nella prefazione alle *Poesie varie*, pubblicate a ridosso della morte del poeta⁷¹⁸, Mariù Pascoli con molta decisione aggregava il dittico della *Buona novella* a un progetto pascoliano di *Piccolo Vangelo*, a suo dire in corso di realizzazione da parte del fratello, anche in questo prevenuto dalla morte. Nulla Maria Pascoli aggiungeva riguardo al riassetto, certo tutt'altro che superficiale, che ciò avrebbe determinato per il volume dei *Conviviali*, che nelle sue tre edizioni in vita (1904, 1905, 1910) costantemente aveva invece assunto quel dittico a elemento di “chiusura” del libro. Nulla al riguardo pare emergere dagli autografi superstiti, utilmente indagati di recente, con l'occhio precisamente alla *Buona novella*, da Elena Salibra⁷¹⁹. Se ne deduce, quale che sia il valore della testimonianza di Mariù per un “futuro” rimasto inverificato, la pertinenza piena della *Buona novella* al progetto dei *Conviviali*, dopo la pubblicazione in due puntate (*La natività*; *L'annunzio in Roma*) su «L'Illustrazione italiana», rispettivamente del 24 e del 30 dicembre del 1899-1900. Date che hanno evidentemente un loro significato, e che assegnano al dittico una funzione non di limite, ma di “apertura” sia sul piano della cronologia reale (il passaggio di secolo), sia nell'ordinata successione dei testi all'interno della raccolta: una conclusione che rimanda a un seguito, ad

⁷¹⁸ M. Pascoli, *Prefazione* a G. Pascoli, *Poesie varie*, raccolte da Maria, Bologna, Zanichelli, 1912 (citiamo dall'ed. curata dal Pazzaglia per i «Diamanti» Salerno: G. Pascoli, *Poesie*, Roma, Salerno, 2002, pp. 761-764).

⁷¹⁹ E. Salibra, «La buona novella» explicit dei «Poemi conviviali», in «Paragone Letteratura», LIII (2002), 39-41, pp. 3-53.

altro, quali che siano gli equilibri interni (e il significato complessivo) assegnati al volume. Un regesto pur incompleto della straordinaria mole di progetti messi in cantiere, almeno a livello di intenzioni, dal Pascoli a ridosso dell'uscita della *princeps* ha permesso di recente al Baldassarri, forse con qualche esagerazione, di affermare che la collocazione della *Buona novella* in ultima posizione nella sequenza dei testi accolti in volume rappresenta uno dei molti modi possibili, e certo non il più drammatico, per il Pascoli di dare una conclusione al suo volume "greco", dopo *Gog e Magog*⁷²⁰. Affermazione in qualche modo in controtendenza, dopo l'insistenza ad es. proprio della Salibra sulla funzione in qualche modo teleologica che i due testi assumerebbero all'interno del libro: a chiusura di un "vuoto", e a soddisfazione di un'"attesa" presenti in tutti i *Conviviali*: e contrappeso, se è per questo, non da poco all'affermazione pascoliana, ben nota, e adeguatamente posta in risalto dalla studiosa, circa il valore di "Bibbia giapetica" che rispetto alla "semitica", giudaico-cristiana, assumerebbero la cultura e il sistema dei valori dell'età classica, greco-latina⁷²¹.

Quello che emerge da un primo confronto fra le due parti del dittico (nelle edizioni in volume, rispettivamente *In oriente* e *In occidente*) è semmai l'insufficienza di entrambi gli "orizzonti di attesa", ebraico e romano (quest'ultimo avendo ormai storicamente riassorbito per intero il portato della tradizione greca, a quest'altezza della storia dell'umanità), a comprendere davvero l'evento, la "buona novella". Se l'angelo di *In oriente* conduce comunque i pastori alla mangiatoia di Betlemme (mentre quello di *In occidente* viene solo scorto dal Geta morente), ciò avviene nel nome di un'ovvia consuetudine dei primi con la tradizione messianica: ma il "vedere" non comporta il "comprendere", come mostra la conclusione del testo: all'insegna anche qui dell'"inatteso" (IV 16-21: «Noi cercavamo Quei che vive [...] Quei che non muore [...] Dio...»), di cui per due volte si fa interprete Maria, con significativa insistenza (rafforzata dal chiasmo e dall'iterazione del possessivo) sul rapporto affettivo, e non speculativo, che ella intrattiene con quella inattesa manifestazione del divino (IV 18-21: «Il mio figlio vive per quel fiato [...] Il figlio mio morrà [...] in una croce»), mentre spetta all'«Universo», chiamato in causa solennemente alla fine del poemetto, dare testimonianza dell'inveramento paradossale di quell'attesa del divino nella scoperta dell'uomo: «Rispose all'uomo l'Universo: - È quello! -». Assai opportunamente del resto la Salibra, nell'esplorazione delle carte competenti dell'Archivio di Castelvechio (busta 20), ha

⁷²⁰ G. Baldassarri, *Nell'officina dei «Poemi conviviali». Stratigrafie ideative e redazionali di «Gog e Magog»*, cit.

⁷²¹ E. Salibra, «*La buona novella*» explicit dei «*Poemi conviviali*», cit., pp. 7-8.

sottolineato, proprio per *In oriente*, non solo le vistose riprese del leopardiano *Canto notturno* (di cui echi restano comunque anche nella redazione a stampa), ma anche, in vista di II, un assai più esteso repertorio di “canti” (e di pastori) messo in atto negli abbozzi, con scrupoloso scrutinio dell’onomastica (o di un’onomastica credibile) dell’Antico Testamento⁷²². Più vistosa, e in qualche modo più scontata, l’insufficienza nel secondo testo, *In occidente*, della tradizione “pagana”, tralasciata non dalla visuale di Virgilio o di Orazio (la “Bibbia giapetica”!), ma, semmai, da quella dei *Carmina christiana*, e dunque all’insegna della violenza e della diseguaglianza: la diseguaglianza in primo luogo della schiavitù, così presente al Pascoli delle *Prose*.

Articolati entrambi su quattro sezioni in terzine dantesche⁷²³, i due elementi del dittico sono collegati fra loro anche da altri livelli di simmetria: gli angeli di *In oriente* III e di *In occidente* IV, in primo luogo, con il loro messaggio, la “buona novella” (rispettivamente III 1-2 e 14-16: «e un angelo era, con le braccia stese, / tra loro, come un’alta esile croce, / bianca; e diceva: “Gioia con voi! Scese / Dio su la terra”»; IV 1-3, «E venne bianco nella notte azzurra / un angelo dal cielo di Giudea, / a nunziar la pace», 7, 11, 13-15: «E l’angelo passò candido e lento / per i taciti trivi, e dicea, PACE / SOPRA LA TERRA!»). Alla “veglia” di *In oriente* (I 1-2: «Si vegliava sui monti. Erano pochi / pastori che vegliavano sui monti / di Giuda») corrisponde il “sonno” di Roma (I 4: «Roma dormiva», ma anche 11-12, 16-18; II 1: «Roma dormiva», ma anche 2, 4, 7-8, 14-15; e soprattutto III 1-2: «Roma dormiva. Uno vegliava, un Geta / gladiatore»): anche se a un esame più ravvicinato anche in oriente i testimoni della “buona novella” risultano come si è visto «pochi»: pochi pastori in oriente, e un solo schiavo (gladiatore) morente in Roma. L’epifania del divino, e in termini inattesi, è un evento che si manifesta nel silenzio, nella notte e nell’oscurità, ai confini dell’incomprensione e della “sordità”, e destinato a cambiare il mondo. La collocazione della *Buona novella* in calce al volume dei *Conviviali* è all’insegna della discontinuità, non certo dell’inveramento nel Vangelo della “Bibbia giapetica”, e, se è per questo, neanche della contiguità fra Antico e Nuovo Testamento. Il “leopardismo” (integralmente pascoliano) della seconda sezione di *In*

⁷²² Ivi, pp. 9-12.

⁷²³ La Salibra, op. cit., ripetutamente insiste sulla simbologia dei numeri: non il 4, ma il 3 (la terzina dantesca) e il 7 (il numero fisso delle terzine di ogni sezione dei due poemi, oltre al verso finale di chiusura). Pascoli, com’è noto anche dagli autografi, anche per i *Conviviali* fa gran conto della numerologia: ma, per il 3, non si saprebbe ricavare una specificità della *Buona novella* (magari in accezione cristiano-misterica) rispetto ai ben più antichi *Alexandros* (6 sezioni ciascuna di tre terzine, oltre al verso di chiusura), *Tiberio* (4 sezioni ciascuna di tre terzine, oltre al verso di chiusura), e della quota in terzine (non però tutte dantesche) di *Gog e Magog* (I, III, IV, VI-VII, IX-XII, XIV, XVI, XVIII-XIX: tre terzine ciascuna, tutte, salvo l’ultima, senza il verso di chiusura).

oriente guarda non ai libri profetici, ma semmai ai libri sapienziali dell'Antico Testamento: la sapienza di Salomone, quella stessa che Leopardi ripetutamente chiamava a conferma della sua filosofia assieme ai documenti del pensiero greco arcaico⁷²⁴.

Di una "stanchezza" dell'attesa parlava del resto opportunamente, per *In oriente* I, già il Pietrobono⁷²⁵: tema ricorrente, accanto all'attesa fortemente simbolica di un'alba che tarda a venire (v. 3: «quasi spenti erano i fuochi»⁷²⁶), in tutta la prima sezione (vv. 7-8, 18). Stanchezza dell'attesa, ma anche stanchezza della vita, come si incaricherà di esplicitare la seconda sezione; e in effetti la "presentazione" dei pastori in I, oltre che rinviare in termini piuttosto espliciti al *Canto notturno* (vv. 17-18: «E alcuno, come è lor costume, / cantava, fiso, come stanco, ai cieli»; ma sin pensi ancor prima al raffronto, tipicamente "leopardiano", fra i pastori e il «gregge», vv. 8-11, all'insegna dell'opposizione fra «sazio» e «in cammino»), presenta direi in termini espliciti l'icona dell'*homo viator*, con opportuno corteggio di prelievi biblici (così all'*erranti* del v. 13, dichiarazione esplicita dell'ipotesto soggiacente⁷²⁷, si associa ad es. il «cinti i lombi» del v. 16⁷²⁸). Anche l'immagine del Dio-pastore (II), in cui il Pascoli riprende e dilata il confronto fra gli "uomini" e la "greggia" (II 10 e 14), è a ben guardare citazione antifrastica di *Sal. 22* [23]:

Dominus reget me, et nihil mihi deerit; in loco pascuae ibi me collocavit [...].
Virga tua, et baculus tuus, ipsa me consolata sunt.
Parasti in conspectu meo mensam, adversus eos qui trulant me.
Impinguasti in oleo caput meum [...]:
Et misericordia tua subsequetur me omnibus diebus vitae meae.

I due canti di Maath e di Addì (II), esito approdato alle stampe di un più lungo corteggio di "voci" preventivato dal Pascoli come si è visto in sede di progetto, associano invece nel primo caso a un Dio-pastore distante, immagine cosmica del mistero («O tu che mai non poni / il tuo vincastro, e che pari dall'alto / le taciturne costellazioni, vv. 1-3»), un'immagine pessimistica della vita, che cade «d'alto» (quasi in una prospettiva pascoliana

⁷²⁴ E si pensi almeno al *Tristano*: «Io diceva queste cose fra me, quasi come se quella filosofia dolorosa fosse d'invenzione mia, vedendola così rifiutata da tutti, come si rifiutano le cose nuove e non più sentite. Ma poi, ripensando, mi ricordai ch'ella era tanto nuova, quanto Salomone e quanto Omero, e i poeti e i filosofi più antichi che si conoscano; i quali tutti sono pieni pienissimi di figure, di favole, di sentenze significanti l'estrema infelicità umana».

⁷²⁵ G. Pascoli, *Poesie*, con introduzione e note di L. Pietrobono, Bologna, Zanichelli, 1918, p. 272.

⁷²⁶ E si veda a rovescio in III 2-3: «E i fuochi quasi spenti / arsero, e desta scintillò la brace», all'apparizione dell'angelo.

⁷²⁷ E si pensi ancora («erranti come gli astri») a *Canto notturno* 9-10 («Somiglia alla tua vita / la vita del pastore»).

⁷²⁸ Cfr. ad es. *Is. 32*, 11.

“pre-esistenzialista” che fu cara a Contini⁷²⁹), nel nome di un eterno andare che non conosce né meta né riposo («O Dio, noi siamo come questa greggia / che va e va, né posso dir che arrivi, vv. 10-11»); mentre il canto di Addì, in una sorta di rivisitazione “filosofica” del canto amebeo, dialoga col precedente riproponendo, ma nel nome della differenza (come in I), il confronto fra il pastore e la sua greggia: ignara, quest’ultima, della sua sorte, e, proprio per questo, “viva” («Tu, sola tu, vivi, / o greggia, che non mai dalle tue strade / vedi la Morte ferma là nei trivi», vv. 13-15). Sono le premesse, ancor prima dell’apparizione dell’angelo, di quella riscoperta pascoliana del Cristo come “agnello” che sarà al centro della quarta sezione («[...] gemeva un filo di vagito. / E d’un figlio dell’uomo era, ma era / quale d’agnello», vv. 6-8; «piangeva su l’agnello / suo tremebondo», vv. 20-21): “vivo” proprio perché “ignaro”, come in termini sin troppo espliciti evidenzia la chiusa della terza sezione (vv. 18-22):

[...] prese
 via per vedere il Grande che non muore
 come l’agnello che va pur carponi;
 il Dio che vive tutto in sé, pastore
 di taciturne costellazioni.

La chiusa di *In oriente*, come si è visto, invero in termini del tutto inattesi le aspettative dei pastori, come mostra il duplice rimando di III 18-22 a IV 16-21, come si diceva, ma anche (e in termini anche più espliciti sul piano testuale) a II 1-3. La “filosofia” dei pastori (generata leopardianamente dall’esperienza) li ha preparati a un’unica forma di immortalità, quella che deriva dalla inesperienza della morte, che accomuna la «greggia» e Dio, e a una divinità che, «nell’alto», «vive tutto in sé»: a un’“assenza di Dio”, in sostanza, dalla storia degli uomini. È quello che, come si è visto, i pastori cercano nella «capanna povera»; per trovare invece Dio nella debolezza, nella povertà e nella morte, e cioè fra gli uomini. L’immagine della croce, che tornerà applicata ai deboli e ai diseredati anche nell’“annuncio a Roma” (*In occidente*, II 21-22: in sogno ogni schiavo «apriva al suo bambino / le braccia, e le sentìa fitte alla croce»), è qui presente non solo nelle parole di Maria (*In oriente* IV 21), ma anche nell’icona dell’angelo (III 14-15), memore di immagini da *Art nouveau*, come opportunamente sottolineato dai commenti: «e un angelo era, con le braccia stese, / tra loro, come un’alta esile croce»⁷³⁰. La “povertà di Dio” di *In oriente* anticipa e dà ragione della “povertà” e della morte degli schiavi e del Geta di *In occidente*.

⁷²⁹ E. Salibra, «La buona novella» explicit dei «Poemi conviviali», cit., pp. 17-18.

⁷³⁰ E si veda del resto, sulla stessa linea, *In oriente* III 7-8 («Erano in alto nubi, pari a steli / di giglio»).

In quest'ultima, come si accennava, è il "sonno" a predominare. Dopo l'illusoria "uguaglianza" dei Saturnali, la Roma imperiale, nella notte, rivela il suo volto consueto: all'insegna della ricchezza e della potenza, che rende identici gli dei, «soli ed immortali» (I 15), e i loro ministri: sacerdoti e sacerdotesse della religione "ufficiale" come delle religioni misteriche ormai da secoli acclimatatesi in Roma (I 10-12 e 16-20). In II, a una rappresentazione "decadente" di Roma, nel nome del sangue⁷³¹ e della lussuria (e qui, per il sogno dei «gladiatori ignudi», v. 3, alla pariniana ode *Sul vestire alla ghiagliottina* solitamente richiamata dai commenti⁷³² occorrerà accostare almeno la *Satira* VI di Giovenale, dove pure ricorre, v. 81, il «mirmillone» pascoliano), succede, con altro grado di "autenticità", il sogno degli schiavi (v. 9: «e gli schiavi tornati erano cose»), che in qualche modo anticipa III 16-22, la «terra» irrimediabilmente remota del Geta. Se le «grandi ali» (v. 15) sembrano richiamare per antifrasi («gracidare», v. 16) quelle dell'angelo non tanto di *In occidente* IV, quanto di *In oriente* III 4-6 (ma si veda anche *Purg.* II 26 e 32-36), un supplemento di istruttoria meritano forse i vv. 16-18. Nel sogno degli schiavi, l'incertezza (cigni o corvi?) non è solamente riconducibile a una pur significativa (e fortemente simbolica) opposizione cromatica: se il «patrio fiume» (v. 17) sembra richiamare a distanza il Caistro ad es. di *Il.* II 459 ss., e se l'Esquilino, non più in epoca augustea, ma sino a poco prima, era stato un immenso cimitero di poveri e di bestie: adatto, appunto, agli schiavi, in una Roma "straniera" (II 19-21: «Ei tesseva e steseva il suo destino: / vedea sua madre; poi sentia la voce / del banditore»).

Per III, alla descrizione del "Geta morente" (con i dettagli volutamente cruenti del «raffio», dello «spoliario» e della «vena»: «gli schiavi tornati erano cose») è stato opportunamente associata, nella critica pascoliana, la *gutta* di *Iugurtha* 90: un tempo ossessivamente scandito dal cadere di una «goccia rossa», il punto massimo di "distanza" del morente dal mondo che lo circonda, e dal mondo tutto («più lontano / gli era del più lontano astro del cielo», vv. 14-15). Alla "distanza" dei pastori di *In oriente* dal cielo (e dal Dio pastore, ma di «taciturne costellazioni»), corrisponde qui una radicale distanza dalla vita e dal mondo del morente: destinato proprio per questo, nella sua totale alterità, a essere l'unico testimone in Roma (l'«infinita urbe de' forti») del messaggio dell'angelo e dell'epifania del divino. "Rivelazione ai gentili", indubbiamente, ma nel nome di una totale "estraneità" del

⁷³¹ E del sangue misto alle rose (vv. 4-6: «Ne' triclini ai dormienti le corone / eran cadute, e s'imbevean le rose / nel sangue che flui dal mirmillone»), dove con chiarezza (i giochi gladiatori e il convito) l'immagine, appunto "decadente", prevale su qualunque istanza realistica.

⁷³² *Odi, A Silvia* 97-100: «Il gladiator, terribile / nel guardo e nel sembiante, / spesso fra i chiusi talami / fu ricercato amante».

gladiatore morente a Roma, ai suoi miti e alla sua tradizione: nel nome di un “nuovo” che prepotentemente irrompe nella storia dell’umanità. Un “annunzio” in assenza del Dio-uomo, ovviamente, ma di cui il morente si fa interprete e messaggero a sua volta: «ma lo ridisse ai morti, / e i morti ai morti»: con un totale rovesciamento dei ruoli, e soprattutto con un’immediata efficacia del messaggio (vv. 16-18: «Vegliava, il Geta... Entrò l’angelo: PACE! / disse. E nella infinita urbe de’ forti / sol quegli intese. E chiuse gli occhi in pace»). La conclusione di *In occidente*, e del dittico della buona novella, trascende proprio per questo l’ordinata successione dei tempi, e guarda oltre, all’instaurarsi di un “nuovo” cui Roma rimane estranea, e che riguarda invece in prima persona i morti e i morituri cristiani degli anni a venire. Un messaggio “vivo”, e vincente, affidato ai “morti”, a seguito di quella sorta di “protomartire” (nel senso etimologico del termine) che è in Roma il Geta gladiatore (vv. 19-20: «ma lo ridisse ai morti, / e i morti ai morti, e le tombe alle tombe»): «e non sapeano i sette colli assorti, / ciò che voi sapevate, o catacombe».

Bibliografia

- G. S. GARGÀNO, *Poeti italiani viventi*, in «Vita Nuova», gennaio 1891, pp. 2-10; febbraio 1891, pp. 85-94.
- U. OJETTI, *Alla scoperta dei letterati: colloqui con Carducci, Panzacchi, Fogazzaro, Lioy, Verga*, Milano, F.lli Dumolard, 1895 (citiamo dall'ed. a c. di P. PANCRAZI, Firenze, Le Monnier, 1946)
- G. S. GARGÀNO, *Saggi di ermeneutica. Del simbolo («Il Vischio» poemetto di Giovanni Pascoli)*, in «Il Marzocco», 14 novembre 1897
- V. CIAN, *Giovanni Pascoli poeta*, in «Nuova Antologia», 1° novembre 1900, pp. 36-63
- Marginalia: I «Poemi conviviali»*, in «Il Marzocco» (Firenze), 31 luglio 1904
- V. CIAN, *Primizie pascoliane dai «Poemi conviviali»*, in «Fanfulla della Domenica», 7 agosto 1904
- I «Poemi conviviali» di Giovanni Pascoli*, in «La Gazzetta di Torino» (Torino), 18-19 agosto, 1904
- I «Poemi conviviali» di Pascoli*, in «La Capitale d'Italia», 20 agosto 1904
- A. TARTARINI, *I «Poemi Conviviali»*, in «Il Tempo» (Roma), 24 agosto 1904
- M. MISSIROLI, *I «Poemi Conviviali»*, in «La Provincia di Modena» (Modena), 24 agosto 1904
- G. GIGLI, *I «Poemi Conviviali»*, in «Il Cittadino» (Cesena), 28 agosto 1904
- NEMI (A. GRILLI), *Tra libri e riviste: I «Poemi conviviali»*, in «Nuova Antologia», 1° settembre 1904, pp. 166-167
- F. ROCCHI, *I «Poemi Conviviali» di Giovanni Pascoli*, in «Il Giornale di Venezia» (Venezia), 2 settembre 1904
- D. MANTOVANI, *I «Poemi conviviali»*, in «La Stampa», 5 settembre 1904 (raccolto poi nel volume miscelaneo da cui citiamo: D. MANTOVANI, *Letteratura contemporanea, terza edizione accresciuta*, Torino, S.T.E.N., 1913, pp. 421-428)
- IL SARACENO (L. LODI), *Nella vita e per la vita. Poesie di Giovanni Pascoli*, in «La Tribuna», 9 settembre 1904
- C. PANSERI, *I «Poemi Conviviali» di Giovanni Pascoli*, in «Il Secolo XIX» (Genova), 9 settembre 1904
- G. S. GARGÀNO, *I «Poemi Conviviali»*, in «Il Marzocco», 11 settembre 1904 (raccolto poi nella sezione *Gli scritti pascoliani di Giuseppe Saverio Gargàno*, in G. OLIVA, *I nobili spiriti. Pascoli, D'Annunzio e le riviste dell'estetismo fiorentino*, Bergamo-Roma, Minerva Italica, 1979, pp. 527-533)
- E. ROMAGNOLI, *«Poemi conviviali» di Giovanni Pascoli*, in «Nuova Antologia», 16 settembre 1904, pp. 287-291.
- «Poemi conviviali» del Pascoli*, in «L'Illustrazione Italiana» (Milano), 18 settembre 1904
- A. MOMIGLIANO, *«Poemi Conviviali»*, in «Costa Azzurra» (Oneglia), 24 settembre e 1° ottobre 1904

- G. BELLINCIONI, *Giovanni Pascoli e i «Poemi conviviali»*, in «La Domenica fiorentina», 25 settembre 1904
- G. A. BORGESE, *I «Poemi Conviviali»*, in «Il Regno» (Firenze), 1° ottobre 1904
- R. FORSTER, *I «Poemi conviviali» di Giovanni Pascoli*, in «Il Mattino» (Napoli), 18 ottobre 1904
- R. BALDUCCI, *I «Poemi conviviali» di Giovanni Pascoli*, in «Il Cittadino» (Cesena), 26 ottobre 1904
- L. M. BOTTAZZI, *Pascoli. I «Poemi Conviviali»*, in «Avanti!» (Torino), 7 novembre 1904
- L. SICILIANI, *I «Poemi conviviali»*, in «Avanti! della Domenica» (Roma), 25 novembre 1904
- M. BONTEMPELLI, *«Poemi conviviali» e «Primi poemetti» di Giovanni Pascoli*, in «Il Campo» (Torino), 11 dicembre 1904
- F. BIANCO, *Leggendo i «Poemi Conviviali» di Giovanni Pascoli*, in «Italia Moderna» (Roma), 1904
- B. ALLASON, *I «Poemi Conviviali» di Pascoli*, in «Rassegna Nazionale», 16 marzo 1905, pp. 256-263
- F. PASTONCHI, *Il successore di Carducci*, in «Corriere della Sera», 20 giugno 1905
- «Poemi Conviviali» di Giovanni Pascoli*, in «Il Marzocco» (Firenze), 23 luglio 1905
- G. LIPPARINI, *I «Poemi Conviviali»*, in Id., *Cercando la grazia. Discorsi letterari*, Bologna, Zanichelli, 1906, pp. 301-307
- L. SICILIANI, *I Poemi Conviviali di Giovanni Pascoli*, in «Atene e Roma», Giugno-Luglio 1906, pp. 161-191 (ristampato in ID., *Studi e saggi*, Milano, Quintieri, 1913)
- A. FURNO, *Il mare nei «Poemi Conviviali»*, in «Il Piemonte», 18 luglio 1906
- M. LABÒ, *I «Poemi Conviviali»*, in «Il Lavoro» (Genova), 12 settembre 1906 [recensione della seconda edizione del 1905]
- G. PASCOLI, *Pensieri e discorsi: 1895-1906*, Bologna, Zanichelli, 1907
- B. CROCE, *Note sulla letteratura italiana nella seconda metà del secolo XIX, XXII. Giovanni Pascoli*, I, II, III, in «La Critica», Anno V, fasc. I, 20 gennaio 1907, pp. 1-31; IV, V, VI, in «La Critica», A. V, fasc. II, 20 marzo 1907, pp. 89-109; ID., *Intorno alla critica della letteratura italiana contemporanea e alla poesia di Giovanni Pascoli*, in «La Critica», A. V, fasc. IV, 20 luglio 1907, pp. 257-276. I due interventi compaiono riuniti in ID., *La letteratura della nuova Italia, Saggi critici*, vol. IV, Bari, Laterza, 1915, pp. 179-221, quindi accolti con altri saggi pascoliani in ID., *Giovanni Pascoli, studio critico*, Bari, Laterza, 1920
- B. CROCE, *Di un carattere della più recente letteratura contemporanea*, in «La Critica», A. V., fasc. III, 20 maggio 1907, pp. 177-190
- L. PIETROBONO, *Lettera aperta a Benedetto Croce*, in «Il Giornale d'Italia», 1° aprile 1907
- R. SERRA, *Giovanni Pascoli*, in «La Romagna» (Forlì), febbraio 1909, pp. 65-79; marzo-aprile 1909, pp. 121-142 (quindi raccolto nei *Quaderni della Voce*, ID., *Scritti critici: Giovanni Pascoli, Antonio Beltramelli, Carducci e Croce*, Firenze, Casa Editrice Italiana, 1910, pp. 7-53, e oggi leggibile nella raccolta completa delle sue opere in 4 volumi: ID., *Scritti*, a c. di G. DE ROBERTIS e A. GRILLI, Firenze, Le Monnier, 1958, vol. I, pp. 1-47)

- E. ZIELINSKI (ZILLIACUS), *Giovanni Pascoli et l'antiquité. Étude de littérature comparée*, in «Memories de la Société Neò-Philologique», tom. V, Helsingfors, 1909, [trad. it.: E. ZILLIACUS, *Pascoli e l'antico (Studio di letteratura comparata con aggiunte dei prof. L. Vischi e A. Gandiglio)*, trad. di U. ORTENSÌ, con aggiunte di L. VISCHI e A. GANDIGLIO, Pratola Peligna, 1912]
- E. CECCHI, *La poesia di Giovanni Pascoli*, Napoli, Ricciardi, 1912
- F. FLAMINI, *I «Poemi Conviviali» e l'ultima fase dell'opera del Pascoli*, in ID., *Antologia della critica e dell'erudizione: ad uso delle persone colte e delle scuole: coordinata allo studio della storia letteraria italiana*, Napoli, Perrella, 1912, II, pp. 676-680
- G. A. BORGESE, *Idee e forme di Giovanni Pascoli*, in «Nuova Antologia», 1° settembre 1912, pp. 3-36, e raccolto nel volume miscelaneo: ID., *La vita e il libro*, Serie Terza, Torino, Bocca, 1913, pp. 448-508
- D. PROVENZAL, *Giovanni Pascoli nei ricordi di uno scolaro*, Roma, Bontempelli-Invernizzi Editori, 1912
- A. GALLETTI, *Lirica e storia nell'opera di due poeti: Carducci e Pascoli*, Bologna, Zanichelli, 1914
- L. M. CAPELLI, *Dizionarietto pascoliano. II. Commento di «Odi ed inni», «Carmi conviviali», «Canzoni di re Enzo», «Poemetti italici» (P. Ucello, Rossini, Tolstoi)*, Livorno, Giusti, 1916, pp. X-178
- G. PASCOLI, *Poesie*, con introduzione e note di L. PIETROBONO, Bologna, Zanichelli, 1918
- A. GALLETTI, *La poesia e l'arte di Giovanni Pascoli*, Roma, Formiggini, 1918 (Bologna, Zanichelli, 1924², con aggiunta di prefazione violentemente antidealistica: *Prefazione ossia dell'estetica come forma dell'egotismo*, pp. 1-67)
- P. MICHELI, *Rassegna pascoliana*, in «La Rassegna», serie III, vol. IV, num. 1-2, febbraio-aprile 1919, pp. 40-45
- A. MOMIGLIANO, *Della poesia pascoliana*, A proposito: de *La poesia e l'arte di G. Pascoli* di A. Galletti; di un commento: *Poesie di G. Pascoli* scelte e annotate da L. Pietrobono; de *La vita e le opere di G. Pascoli* di L. Filippi; del *Dizionarietto pascoliano* di L. M. Capelli, in «Giornale storico della letteratura italiana», n. 1-3, vol. LXXIII, 1919, pp. 241-261, (poi confluito, col titolo *Giovanni Pascoli (a proposito di un commento)*, nel volume miscelaneo: ID., *Impressioni di un lettore contemporaneo*, Milano, Mondadori, 1928, pp. 18-43)
- B. CROCE, *Postille. Rileggendo il Pascoli: Le impressioni del rileggere. Le ragioni della fortuna del Pascoli*, in «La Critica», A. XVII, fasc. V, 20 settembre 1919, pp. 320-328, accolto, con il titolo *Ancora sulla poesia del Pascoli*, insieme agli scritti d'ambito pascoliano del 1907 nel saggio ID., *Giovanni Pascoli, studio critico*, Bari, Laterza, 1920
- F. MORABITO, *Il misticismo di Giovanni Pascoli*, Milano, Fratelli Treves Editori, 1920
- B. GIULIANO, *La religiosità del mistero*, Roma, L'Agave, 1920
- L. FUCILE, *La buona novella di Giovanni Pascoli*, Messina, Officina Grafica La Sicilia, 1920
- F. FLORA, *Dal romanticismo al futurismo*, Piacenza, Porta, 1921 (nuova edizione con aggiunte: Milano, Mondadori, 1925)
- L. VISCHI, «Solon» di Giovanni Pascoli, in «Il Nuovo Convito», novembre-dicembre 1921, p. 256

- G. LESCA, *I «Poemi Conviviali»*, in «Il Resto del Carlino» (Bologna), 19-20 giugno 1923
- B. MAGNINO, *Il dolore nell'arte di Giovanni Pascoli*, in «Nuova Antologia», 1237 (1 ottobre 1923), pp. 273-282
- L. FUCILE, *Il «Solon» di Giovanni Pascoli*, in «Atene e Roma», gennaio-febbraio-marzo 1924
- B. CESTARO, *L'«Ulisse» del Pascoli*, in «La Cultura», 15 febbraio 1924, pp. 153-160
- L. FUCILE, *Dall'intimità delle «Myrica» all'universalità dei «Poemi Conviviali»*, in «Il Popolo» (Roma), 7 marzo 1924
- D. ANGELI, *L'ambiente del «Convito»*, in «Il Marzocco», 7 agosto 1924
- N. FESTA, *Pascoli e i «Poemi di Ate»*, in «La Parola», settembre 1924
- G. BOLOGNINI, *I canti conviviali di Giovanni Pascoli*, in «L'Arena», 29 settembre 1924
- A. FOÀ, *I «Poemi Conviviali»*, in «I Nostri Quaderni» (Lanciano), a. I, fasc. XII, 1° dicembre 1924, pp. 371-374
- G. PASCOLI, *Le dernier voyage d'Ulixes*, traduit et annoté par A. VALENTIN, in «Annales de l'Université de Grenoble», I, 1924, pp. 19-126
- G. PASCOLI, *Antico sempre nuovo. Scritti vari di argomento latino*, Bologna, Zanichelli, 1925
- A. VALENTIN, *Giovanni Pascoli, poète lyrique (1855-1912). Les thèmes de son inspiration*, Paris, Hachette, 1925,
- G. PASCOLI, *Poèmes Conviviaux*. Traduits et annotés par A. VALENTIN, Paris, Hachette, 1925,
- G. MELILLO, *I poemi conviviali di Giovanni Pascoli: lettura tenuta nel R.I. Magistrale «L.A. Paladini» di Lucca il 4 febbraio 1924*, Lucca, Giusti, 1925
- L. FUCILE, *«La cetra d'Achille» e «Anticlo» di Giovanni Pascoli*, Arpino, G. Fraioli, 1925
- L. FUCILE, *«Le Memnonidi» di Giovanni Pascoli*, in «Atene e Roma», luglio-settembre 1925, pp. 203-219
- G. ROTONDI, *«La buona novella» di Giovanni Pascoli*, in «La Rassegna», ottobre-dicembre 1925, pp. 177-197
- E. TUROLLA, *Giovanni Pascoli*, Roma, Formiggini, 1926
- B. GIULIANO, *Il sentimento della Greci in Giovanni Pascoli*, in *Studi Pascoliani*, a cura della Società Italiana Giovanni Pascoli, Bologna, Zanichelli, 1927, vol. I, pp. 6-11
- L. VALLI, *«Gog e Magog»*, in *Studi Pascoliani*, a cura della Società Italiana Giovanni Pascoli, Bologna, Zanichelli, 1927, vol. I, pp. 12-29
- G. G. FERRERO, *La poesia pascoliana*, Roma, Ausonia, 1927
- F. BERNINI, *I «Poemi di Ate»*, in «La Romagna» (Imola), gennaio-aprile 1928, pp. 5-17
- L. FUCILE, *«Poemi di Ate»*, in *Studi Pascoliani*, a cura della Società Italiana Giovanni Pascoli, Bologna, Zanichelli, 1929, vol. II, pp. 35-50 e in *Studi Pascoliani*, a cura della Società Italiana Giovanni Pascoli, Bologna, Zanichelli, 1933, vol. III, pp. 16-30

- L. FANTINI, *La donna d'Eresso*, in «Il Popolo Toscano» (Firenze), 28 giugno 1929
- D. PETRINI, *Premesse pascoliane*, in «La Civiltà Moderna», 15 agosto 1929, pp. 238-263
- F. BERNINI, *L'«Ulisse» del D'Annunzio e l'«Odisseo» del Pascoli*, in «La Rassegna Nazionale» (Roma), agosto-settembre 1929, pp. 145-164
- D. PETRINI, *La poesia di Giovanni Pascoli: I. Le "Humiles Myricae" e la storia grande dei secoli*, in «La Civiltà Moderna», 15 dicembre 1929, pp. 594-623 (continua)
- D. PETRINI, *La poesia di Giovanni Pascoli: I. Le "Humiles Myricae" e la storia grande dei secoli*, in «La Civiltà Moderna», vol. II, 1930, pp. 51-79 e pp. 500-516 [il saggio rimane incompiuto per la sopravvenuta morte dell'autore a soli 29 anni]
- A. GALLETTI, *L'uomo e il cosmo nella poesia di Giovanni Pascoli*, in *Celebrazioni di Romagna: Cesare, Dante, Carducci, Pascoli*, Confederazione nazionale sindacati professionisti ed artisti, s.l. (ma Roma: tipografia del Senato), 1933, pp. 103-135
- G. LIPPARINI, «*Antico sempre nuovo*» nella poesia di G. Pascoli, *ivi*, pp. 185-206
- V. CIAN, *L'attualità della poesia pascoliana*, *ivi*, pp. 207-231
- G. ROSSI, *Amore e morte nella poesia di Giovanni Pascoli*, Lanciano, Masciangelo, 1933
- B. GIULIANO, *La poesia di Giovanni Pascoli*, Bologna, Zanichelli, 1934
- M. VALGIMIGLI, *Poesia e poetica di Giovanni Pascoli* (Commemorazione di Giovanni Pascoli detta in Messina il 24 aprile 1932), in *Studi Pascoliani*, Bologna, Zanichelli, IV, 1934, pp. 1-16 (quindi in ID., *Uomini e scrittori del mio tempo*, Firenze, Sansoni, 1943, pp. 73-97 e accolto, con minime variazioni, anche in ID., *Pascoli*, Firenze, Sansoni, 1956, pp. 1-16)
- N. FESTA, *Ispirazione classica nella poesia di Giovanni Pascoli*, in *Studi Pascoliani*, Bologna, Zanichelli, IV, 1936
- W. BINNI, *La poetica del decadentismo*, Firenze, Sansoni, 1936 (Firenze, Sansoni, 1949²)
- A. CAPASSO, *Cauta difesa dei «Poemi conviviali»*, in *Due saggi su Giovanni Pascoli*, Roma, Augustea, 1936, pp. 7-115
- A. MOMIGLIANO, *Storia della letteratura italiana*, Milano-Messina, Principato, 1936 (1969⁸)
- M. VALGIMIGLI, *Pascoli e la poesia classica*, in *Lecture pascoliane*, a cura di J. DE BLASI, Firenze, Sansoni, 1937, pp. 85-110
- A. GALLETTI, *L'arte poetica di Pascoli*, Firenze, Sansoni, 1937
- G. PISANTI, *Ulisse nella poesia di Tennyson e in quella di G. Pascoli*, S. Giuseppe Vesuviano, Tipografia L. Amendola, 1937
- E. COZZANI, *Pascoli*, Milano, L'Eroica, 1939
- L. PIETROBONO, *L'«Ultimo Viaggio» nei «Poemi Conviviali» di Giovanni Pascoli*, in *Italia e Grecia: saggi su le due civiltà e i loro rapporti attraverso i secoli*, a cura dell'Istituto Nazionale per le relazioni culturali con l'estero, Firenze, Le Monnier, 1939, pp. 369-408
- F. FLORA, *Giovanni Pascoli e gli ultimi ottocentisti*, in F. FLORA, L. NICASTRO, *Storia della letteratura italiana*, Milano, Mondadori, 1940, III, pp. 460-474

- C. IANNACCO, *Appunti sui «Poemi conviviali»: «Anticlo»*, in «Convivium», 2 (1940), pp. 119-130
- P. PANCAZZI, *Lettere di un poeta a un critico. Il Pascoli di città e il Pascoli di campagna*, in «Il Corriere della Sera», 2 marzo 1940
- M. PILOTTO, *L'«Anticlo» di Giovanni Pascoli*, in «Atene e Roma» (Firenze), luglio-settembre 1941, XX, n. 3, pp. 137-160
- G. A. PERITORE, *La poesia di Giovanni Pascoli*, Società Tipografica Modenese, Modena, 1942
- S. CHIMENZ, *Nuovi studi su Giovanni Pascoli*, Roma, Edizioni Italiane, 1942
- C. JANNACO, *Da «Lyra» ai «Carmina». La romantica classicità pascoliana*, in «Leonardo», marzo-aprile 1942, pp. 43-52
- D. INVREA, *Intorno al «Solon» di Giovanni Pascoli*, in «Meridiano di Roma», 8 novembre 1942
- G. PASCOLI, *Prose*, vol. I *Pensieri di varia umanità*, con una premessa di A. VICINELLI, Milano, A. Mondadori, 1946,
- N. SAPEGNO, *Giovanni Pascoli*, in ID., *Compendio di Storia della letteratura italiana*, vol. III, Scandicci (Firenze), La Nuova Italia, 1947, pp. 393-399
- G. CONTINI, *Esercizi di lettura sopra autori contemporanei con un'appendice su testi non contemporanei*, Firenze, Le Monnier, 1947, pp. 80-81 n.1; pp. 383-384
- G. B. PIGHI, *Per una futura edizione delle opere di Giovanni Pascoli*, in «Convivium», 1, 1947, 39
- P. P. PASOLINI, *Pascoli e Montale*, in «Convivium», N. S., n. 2, 1947, pp. 199-205 (quindi raccolto in ID., *Il portico della Morte*, a cura di C. SEGRE, Associazione Fondo Pier Paolo Pasolini, Roma, 1988)
- L. ALFONSI, *Motivi classici nell'«Alexandros» pascoliano*, in «Convivium», N. S., n. 4, 1948, pp. 481-484.
- V. ZAMBON, *Filoni della poesia pascoliana*, Padova, Tip. Ed. Liviana, 1948
- R. VIOLA, *Pascoli*, con una prefazione di F. FLORA, Padova, Liviana, 1949
- P. VANNUCCI, *Pascoli e gli Scolopi. Con molte lettere inedite del Pascoli e al Pascoli*, Roma, Signorelli, 1950
- P. INGRAO, *Verismo nella poesia di Pascoli*, in «Rinascita» (Roma), ottobre 1950, pp. 473-479
- G. A. PERITORE, *Per una lettura nuova della poesia del Pascoli*, in «La Fiera letteraria», 15 (13 aprile 1952)
- A. FUMAGALLI, *“O Psyche, tenue più del tenue fumo...”*, in «La Fiera letteraria», 15 (13 aprile 1952)
- R. FROLDI, *Pascoli e l'antico*, in «La Fiera letteraria», 22 (1° giugno 1952)
- E. CECCHI, *Bisogna fare i conti col Pascoli*, in «L'Europeo», VIII, 44 (22 ottobre 1952), p. 17
- G. PETROCCHI, *La formazione letteraria di Giovanni Pascoli*, Firenze, Le Monnier, 1953
- P. MAZZAMUTO, *Giovanni Pascoli*, in *Rassegna bibliografico-critica della letteratura italiana*, Firenze, Le Monnier, 1953, pp. 626-631

- A. COSPITO, *L'estetica dei poemi di Giovanni Pascoli*, Padova, CEDAM, 1953
- A. ONOFRI, *Lecture poetiche del Pascoli*, con prefazione di E. CECCHI, Lecce, Edizioni dell'Albero, 1953
- G. CHIODAROLI, *Il Pascoli traduttore*, in «Acme», VI (1953), pp. 207-243
- M. VALGIMIGLI, *I vecchi di Ceo*, in «Il Messaggero» (Roma), 4 aprile 1953
- F. MOLLIA, *L'Ulisse di Pascoli*, in «Gymnasium» (Torino), 1° agosto 1953, pp. 478-480
- M. MAFFII, *Giovanni Pascoli e «Il Marzocco»*, in ID., *Come li conobbi. Scorci biografici, ricordi e lettere inedite*, Tivoli, A. Chicca, 1954, pp. 144-156 (anche in *Omaggio a Giovanni Pascoli nel centenario della nascita*, a cura di A. VICINELLI e M. VALGIMIGLI, Verona, Mondadori, 1955, pp. 189-192)
- L. TORRACA, *Giovanni Pascoli*, Rovigo, Ed. Tip. IPAG, 1954
- F. BIONDOLILLO, *Il cinquantenario dei «Poemi Conviviali»: sono ancora vivi i «Poemi»?*, in «La Fiera Letteraria», 26 (27 giugno 1954)
- L. RUSSO, *La fortuna critica del Pascoli*, in «Belfagor», IX (1954), pp. 241-266
- F. DEL BECCARO, *Confidenze del Pascoli*, in «Rassegna Lucchese», 13 (1954), pp. 20-25
- C. ALTUCCI, *Pascoli e la poesia antica*, in «Annali dell'Istituto Superiore di Scienze e Lettere S. Chiara», 1954, pp. 56-139
- S. ANTONIELLI, *La poesia del Pascoli*, Milano, Edizioni della Meridiana, 1955
- S. ANTONIELLI, *Giovanni Pascoli*, in *Classici italiani nella storia della critica*, a c. di W. BINNI, Scandicci (Firenze), La Nuova Italia, 1955, II, pp. 623-657
- G. RESTA, *Il Pascoli a Messina*, Messina, La Editrice Universitaria, 1955
- L. RUSSO, *La poetica del Pascoli*, in «Belfagor», X (1955), pp. 121-137
- G. A. BORGESSE, *Idee e forme di Giovanni Pascoli – Il Pascoli e i poeti del suo tempo*, in *Omaggio a Giovanni Pascoli nel centenario della nascita*, a cura di A. VICINELLI e M. VALGIMIGLI, Verona, Mondadori, 1955, pp. 102-109
- E. THOVEZ, *Pascoli e Croce*, ivi, pp. 113-120
- L. RUSSO, *Pascoli e l'ulissismo moderno*, ivi, pp. 216-219
- A. FUMAGALLI, *La deità dell'arte nei miti pascoliani*, ivi, pp. 220-225
- G. DEBENEDETTI, *Statura di poeta*, ivi, pp. 226-232
- G. SCHIAFFINI, *Pascoli disintegratore della forma poetica tradizionale*, ivi, pp. 240-246
- W. BINNI, *Pascoli e il decadentismo*, ivi, pp. 286-288
- A. MANCINI, *La parentesi filologica*, in «Il Ponte», XI (1955), 11, pp. 1780-1785
- A. LEVASTI, *Il cosiddetto “misticismo” del Pascoli*, ivi, pp. 1823-1828
- G. SCALIA, *Paragrafi di una storia della critica pascoliana*, ivi, pp. 1829-1837

- O. APICELLA, *La fortuna ideologica dell'opera di G. Pascoli*, in «Società», II 1955, pp. 1048-1066
- G. CHIODAROLI, *La personalità poetica di Giovanni Pascoli*, in «Saggi di umanismo cristiano», X (1955), 2, pp. 20-39
- F. LOSAVIO, *La poesia di Giovanni Pascoli*, in «Saggi di umanismo cristiano», X (1955), 3-4, pp. 41-63
- F. FLORA, *Classicità e impressionismo nella poesia del Pascoli*, in «Convivium», XXIII (1955), 5, pp. 641-650
- G. B. PIGHI, *Quae dixi gracili carmina tibia*, in «Convivium», XXIII (1955), 6, pp. 666-668
- E. MONTALE, *Un poeta alessandrino*, in «Il Corriere della Sera», 13 aprile 1955
- P. P. PASOLINI, *Pascoli*, in «Officina» (Bologna), n. I, maggio 1955, pp. 1-8 (poi in ID., *Passione e ideologia*, Milano, Garzanti, 1960, e Torino, Einaudi, 1985, fino a ID., *Antologia della lirica pascoliana*, a cura di M. A. BAZZOCCHI e E. RAIMONDI, Torino, Einaudi, 1993, pp. 230-236)
- L. PES CETTI, *Il «Sileno» del Pascoli*, in «Il Mattino» (Napoli), 18 agosto 1955
- L. PES CETTI, *Epos e Lyra di Giovanni Pascoli*, in «Giornale Storico della Letteratura Italiana», CXXXII (1955), 399
- M. VALGIMIGLI, *Sillabe e suoni*, in «Il Ponte», novembre 1955, pp. 1972-1979 (poi in ID., *Poeti e filosofi di Grecia*, Firenze, Sansoni, 1964, II, pp. 603-611)
- E. MONTALE, *La fortuna del Pascoli*, in «Il Corriere della Sera» (Milano), 30 dicembre 1955
- G. TOFFANIN, *La poesia del Pascoli*, in «Delta», n.s., 1955, 7-8, pp. 38-56
- F. BIONDOLILLO, *La poesia di Giovanni Pascoli*, Firenze-Messina, D'Anna, 1956
- F. FLORA, *Realismo pascoliano*, in *Giovanni Pascoli*, numero unico a cura dell'Istituto Magistrale di Barga, s.l. ma Barga, Tip. Gasperetti, 1955-1956, pp. 41-48
- S. CARAMELLA, *Il dramma della reminiscenza nell'«Anticlo» di G. Pascoli*, in «Orpheus», III (1956), 1-2, pp. 74-93
- G. SPAGNOLETTI, *Vita di Pascoli*, in «Lo spettatore italiano», IX (1956), 5, pp. 230-231
- G. BELLONCI, *Corollari sul Pascoli*, in «La Fiera Letteraria», 11 (1956), 44
- G. FATINI, *Studi pascoliani*, in «Idea», VIII (1956), 50, p. 3
- E. PETRINI, *Giovanni Pascoli e la scuola*, in «Il centro», IV (1956), 4, pp. 241-244
- M. VALGIMIGLI, *Pascoli*, Firenze, Sansoni, 1956
- A. PIROMALLI, *Pascoli e la critica*, in «Lettere Italiane», VIII (1956), pp. 403-409
- F. GABRIELI, *Gog e Magog*, in «Il Messaggero» (Roma), 19 gennaio 1956
- P. MAZZAMUTO, *Pascoli*, Palermo, Palumbo, 1957
- G. GETTO, *Carducci e Pascoli*, Bologna, Zanichelli, 1957
- A. PIROMALLI, *La poesia di Giovanni Pascoli*, Pisa, Nistri-Lischi, 1957

- F. FELCINI, *Bibliografia della critica pascoliana (1887-1954), con un saggio introduttivo*, Firenze, Le Monnier, 1957
- P. RAIMONDI, «*Anticiclo*» di G. Pascoli, in «Letterature moderne» (Bologna), VII (1957), 2, pp. 147-156
- C. CURTO, *Poemi conviviali* di Giovanni Pascoli, in *Dizionario letterario Bompiani delle Opere*, vol. V, Milano, Bompiani, 1957, p. 385
- F. FELCINI, *Bibliografia della critica pascoliana: 1887-1954. Con un Saggio introduttivo*, Firenze, Le Monnier, 1957
- A. VICINELLI, *Giovanni Pascoli*, in ID., *Le tre corone Carducci-Pascoli-D'Annunzio*, Verona, Mondadori, 1957, pp. 207-407
- V. SERENI, *Pascoli e Leopardi*, in «Il Verri», 1958, pp. 7-12
- M. PETRINI, *Prolegomeni ad una storia del Pascoli*, in «Belfagor», XIII (1958), 3, pp. 293-324
- A. FUMAGALLI, *Studi pascoliani*, in «Ausonia», XIII (1958), 6, pp. 66-70
- E. MAZZALI, *Pascoli e D'Annunzio*, in «Dimensioni», II (1958), 3-4-5, pp. 19-27
- P. BONFIGLIOLI, *Pascoli e il Novecento*, in «Palatina», II (1958), 7, pp. 14-39
- L. ANCESCHI, *Pascoli verso il Novecento*, in «Verri», II (1958), 4, pp. 9-33
- E. BIGI, *La metrica delle poesie italiane del Pascoli*, in «Giornale Storico della letteratura italiana», LXXV (1958), 412, pp. 552-586
- C. DEL GRANDE, *Pascoli e i poeti greci*, in *Pascoli: discorsi nel centenario della nascita*, Bologna, Zanichelli, 1958, pp. 285-305
- A. VANNUCCI, *La fortuna critica del Pascoli*, in «Belfagor», XIII, 1958, pp. 86-91
- S. ANTONIELLI, *Rassegna pascoliana*, in «Giornale storico della letteratura italiana», CXXXV (1958), pp. 410-411 e 416-422
- S. A. CHIMENZ, *Personalità di Giovanni Pascoli*, in *Studi pascoliani*, a cura della Società di Studi Romagnoli-Comitato per le onoranze a Giovanni Pascoli, Lega, Faenza, 1958, pp. 7-25
- G. CONTINI, *Il linguaggio del Pascoli*, ivi, pp. 27-52 (poi in ID., *Varianti e altra linguistica*, Torino, Einaudi, 1970, pp. 219-245)
- F. FLORA, *Pascoli e la poesia moderna*, ivi, pp. 53-66
- F. FORTI, *Pascoli, Carducci, Serra*, ivi, pp. 67-83
- G. GETTO, *Pascoli critico*, ivi, pp. 99-113
- G. PECCI, *Il Pascoli antologista e le sue relazioni col Carducci e col D'Annunzio*, ivi, pp. 141-177
- G. PETROCCHI, *Poesia e gusto del Pascoli latino*, ivi, pp. 179-186
- A. FUMAGALLI, *Ellade pascoliana*, Napoli, Conte editore, 1958
- F. FLORA, *Ancora sul linguaggio del Pascoli*, in «Letteratura moderna», VIII (1958), 4, pp. 405-419
- F. FLORA, *La poesia di Giovanni Pascoli*, Bologna, Zanichelli, 1959

- A. TRAINA, *Aspetti del bilinguismo pascoliano*, in «Belfagor», XIV (1959), 1, pp. 39-52 (poi pubblicato anche nel vol. coll. *Studi per il centenario della nascita di Giovanni Pascoli pubblicati nel cinquantenario della morte, Convegno bolognese (28-30 marzo 1958)*, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1962, II, pp. 121-136)
- A. PIROMALLI, *Pascoliana*, in «Nuova antologia», XCIV (1959), 1901, pp. 116-119
- J. G. FUCILLA, *Appunti sulla Bibliografia pascoliana*, in «Narrativa», IV (1959), 2, pp. 83-86
- G. BÀRBERI SQUAROTTI, *Rassegna pascoliana*, in «Lettere italiane», XI, 1959, pp. 353-379
- R. FROLDI, *I «Poemi conviviali» di Giovanni Pascoli*, Pisa, Nistri-Lischi, 1960
- C. SALINARI, *Il fanciullino*, in ID., *Miti e coscienza del decadentismo italiano*, Milano, Feltrinelli, 1960
- A. FUMAGALLI, *L'«Eneide» del Pascoli*, in «Ausonia», XV (1960), 6, pp. 40-50
- M. PETRINI, *Giovanni Pascoli, il «Convito» e il «Marzocco»*, in «Revue des études italiennes», VII (1960), 2-3, pp. 285-296
- M. PASCOLI, *Lungo la vita di G. Pascoli. Memorie curate e integrate da A. Vicinelli*, Milano, Mondadori, 1961
- M. PUPPO, *Giovanni Pascoli*, in ID., *Manuale critico bibliografico per lo studio della letteratura italiana*, Torino, SEI, 1961, pp. 399-407
- M. PRAZ, *Il decadentismo italiano*, in «Cultura e scuola», I (1961-1962), I, pp. 20-26
- F. FELCINI, *Giovanni Pascoli ieri e oggi*, ivi, pp. 34-43
- L. FONTANA, *Nel mondo lirico di Giovanni Pascoli*, in «Atti dell'Accademia Ligure di Scienze e Lettere», (1962) 18, pp. 73-86
- F. FLORA, *Discorso inaugurale*, nel vol. coll. *Studi per il centenario della nascita di Giovanni Pascoli pubblicati nel cinquantenario della morte, Convegno bolognese (28-30 marzo 1958)*, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1962, I, pp. 1-17.
- C. SALINARI, *Momenti della poetica e ideologia pascoliana*, ivi, pp. 101-118
- B. T. SOZZI, *Pascoli nell'interpretazione di D'Annunzio*, ivi, pp. 119-129
- D. MATTALIA, *Croce e Pascoli*, ivi, pp. 131-147
- L. CARETTI, *La «Ronda» e il Pascoli*, ivi, pp. 149-159
- G. I. LOPRIORE, *Pascoli poeta «difficile»*, ivi, pp. 161-172
- U. PIROTTI, *Pascoli e Gozzano*, ivi, pp. 173-199
- E. RAIMONDI, *Pascoli, Tolstoj, e Serra: storia di un simbolo*, ivi, pp. 201-218
- P. BONFIGLIOLI, *Pascoli e Montale*, ivi, pp. 219-243
- V. LUGLI, *Il poeta inatteso*, nel vol. coll. *Studi per il centenario della nascita di Giovanni Pascoli pubblicati nel cinquantenario della morte, Convegno bolognese (28-30 marzo 1958)*, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1962, II, pp. 1-8

- A. JENNI, *Pascoli tecnico*, ivi, pp. 9-28
- E. BIGI, *La metrica delle poesie italiane del Pascoli*, ivi, pp. 29-56 (che ripropone l'articolo apparso precedentemente sul «Giornale Storico della letteratura italiana», LXXV (1958), 412, pp. 552-586)
- G. DEVOTO, *Problemi delle traduzioni pascoliane*, ivi, pp. 57-67
- R. VAN NUFFEL, *Parentele d'ispirazione tra il Pascoli e i poeti belgi*, ivi, pp. 173-188
- L. VISCHI, *Fonti scientifiche pascoliane*, ivi, pp. 205-211
- S. ROMAGNOLI, *Il Pascoli commentatore e la scuola carducciana*, ivi, pp. 241-257
- E. SANTINI, «*Fior da fiore*» di Giovanni Pascoli, ivi, pp. 259-271
- L. RUSSO, *La religione del Pascoli*, nel vol. coll. *Studi per il centenario della nascita di Giovanni Pascoli pubblicati nel cinquantenario della morte, Convegno bolognese (28-30 marzo 1958)*, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1962, III, pp. 1-13
- L. ANCESCHI, *Pascoli verso il Novecento*, ivi, pp. 15-34
- G. GETTO, *Pascoli poeta astrale*, ivi, pp. 35-73
- F. MONTANARI, *Impressionismo e logica analitica in alcune poesie del Pascoli*, ivi, pp. 75-86
- E. BONORA, *Pascoli tra Verismo e Decadentismo*, ivi, pp. 93-98
- G. DEBENEDETTI, *Il Pascoli e la donna di Eresso*, ivi, pp. 131-139 (quindi accolto nel «meridiano»: ID., *Saggi*, a cura di A. BERARDINELLI, Milano, Mondadori, 1999, pp. 1018-1029)
- C. F. GOFFIS, *Un capolavoro dello stile «liberty»: i «Poemi conviviali»*, ivi, pp. 159-181
- A. FUMAGALLI, *Il Pascoli dei «Poemi conviviali»*, ivi, pp. 183-190
- R. BRACCESI, *La leggenda di Ulisse nella coscienza dei moderni e la poesia di Giovanni Pascoli*, ivi, pp. 191-200
- E. M. FUSCO, *Il sonno sui bacchanali*, ivi, pp. 201-220
- C. VARESE, *La poesia politica del Pascoli*, ivi, pp. 221-232
- F. FELCINI, *Premesse a una rilettura del Pascoli*, ivi, pp. 249-273
- P. VANNUCCI, *Pascoliana*, Napoli, AGAR, 1962
- A. VICINELLI, *La inedita tesi di laurea di Giovanni Pascoli*, in «L'Osservatore politico letterario», VIII (1962), 4, pp. 9-19
- D. PETRINI, *L'alessandrinismo del Pascoli e i «Poemi Conviviali»*, in M. FUBINI-E. BONORA, *Antologia della critica letteraria*, Torino, Petrini, 1962, III, pp. 879-889
- L. ANCESCHI, *Congetture sulla collocazione storiografica del Pascoli in relazione alla poesia del Novecento*, in «Letteratura», (1962-63), pp. 3-25
- M. BIAGINI, *Il poeta solitario. Vita di Giovanni Pascoli*, Milano, Mursia, 1963² («nuova edizione notevolmente aumentata con documenti inediti», per la I cfr. *Il poeta solitario. Vita di Giovanni Pascoli*, Milano, Corticelli, 1955)

- R. SCRIVANO, *Il decadentismo e la critica*, Scandicci (Firenze), La Nuova Italia, 1963
- G. FATINI, *Il D'Annunzio e il Pascoli e altri amici*, Pisa, Nistri-Lischi, 1963
- G. CONVERSO, *La "compresenza" dei sensi nella poesia di Pascoli*, in «Nuova Rivista Storica», XLVII (1963), I-II, pp. 159-166
- F. PERUSINO, *Pascoli e Menandro*, in «Rivista di Filologia e di Istruzione Classica», XCI (1963), 3, pp. 374-379
- E. PARATORE, *I «Poemi conviviali»*, in «Maia» (Bologna), n. 1, 1963, pp. 49-88
- G. SEMERARO, *Umanesimo e cristianesimo in Giovanni Pascoli*, in «Atti del Convegno di Studi su Umanesimo e Cristianesimo» (Montepulciano, settembre 1961), Firenze, Olschki, 1963, pp. 123-132
- C. VARESE, *Pascoli decadente*, Firenze, Sansoni, 1964
- A. M. FERRARO, *Le immagini dei «Poemi Conviviali»*, in «Convivium» (Bologna), n. 2-3, 1964, pp. 165-236
- E. PARATORE, *I «Poemi conviviali» di Giovanni Pascoli*, in *Studi in onore di Gennaro Perrotta*, Bologna Cappelli, 1964, pp. 47-86
- W. MORETTI, *Rassegna pascoliana*, in «Lettere italiane», XVI (1964), 2, pp. 197-208
- P. VANNUCCI, *Pascoli e Fogazzaro (con lettere inedite)*, in «Belfagor», XIX (1964), 5, pp. 566-573
- R. FROLDI, *I «Poemi conviviali»*, in *Pascoli*, «Atti del Convegno nazionale di studi pascoliani (San Mauro Pascoli, 11-13 maggio 1962)», Santarcangelo, Stem, 1965, pp. 105-115
- E. PARATORE, *I «Poemi conviviali»*, in ID., *Antico e nuovo*, Caltanissetta-Roma, Sciascia, 1965, pp. 467-522
- G. BÀRBERI SQUAROTTI, *Simboli e strutture della poesia del Pascoli*, Messina-Firenze, D'Anna, 1966
- F. FELCINI, «*Pascoli*» di G. Petrocchi, in «Studium», 8-9 (1966), pp. 607-608
- A. PINCHERA, *L'influsso della metrica classica sulla metrica italiana del Novecento*, in «Quaderni urbinati di cultura classica», 1966, 1, pp. 92-127
- B. DI PORTO, *La religione in Pascoli*, Viterbo, Tip. Unione, 1967
- A. MOMIGLIANO, *La poesia del Pascoli*, in W. BINNI, R. SCRIVANO, *Antologia della critica letteraria*, Seconda edizione, Milano-Messina, Principato, 1967, pp. 1021-1025
- M. LUZI, *Giovanni Pascoli*, in *Storia della letteratura italiana*, a cura di E. CECCHI e N. SAPEGNO, VIII, *Dall'Ottocento al Novecento*, Milano, Garzanti, 1968, pp. 731-811
- P. BIGONGIARI, *La poetica «conviviale» del Pascoli*, in *Capitoli di storia della poesia italiana*, Firenze, Le Monnier, 1968, pp. 329-343
- A. SCHIAFFINI, *Giovanni Pascoli: forma e dissoluzione della poesia*, in ID., *Mercanti. Poeti. Un maestro*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1969, pp. 59-77
- G. DEBENEDETTI, *Giovanni Pascoli piccolo borghese*, in «Rinascita», XXV (1968), 5, pp. 19-20 (ora in ID., *Pascoli: la «rivoluzione inconsapevole»*, Milano, Garzanti, 1994, pp. 307-315)

- C. F. GOFFIS, *Pascoli antico e nuovo*, Brescia, Paideia, 1969
- F. DEL BECCARO, *L'elemento dialettale nel linguaggio poetico pascoliano*, in «Belfagor», XXIV (1969), 3, pp. 292-323 (poi in *Studi pascoliani*, a cura di F. LIVI, Lucca, Fazzi, 1993, pp. 91-125)
- E. PIANEZZOLA, *Zoologia pascoliana*, in *Contributi a tre poeti latini (V. Flacco, R. Namaziano, Pascoli)*, Bologna, Patron, 1969, pp. 181-197
- G. PASCOLI, *Fanum Apollinis*, introduzione, testo e traduzione, commento a cura di E. PIANEZZOLA, Bologna, Pàtron, 1970
- C. COLICCHI, *Giovanni Pascoli (Introduzione e guida allo studio dell'opera pascoliana con una presentazione del Decadentismo)*, Firenze, Le Monnier, 1970
- E. SCARANO, *Dalla «Cronaca Bizantina» al «Convito»*, Firenze, Vallecchi, 1970 (per il Pascoli "conviviale" in part. vd. pp. 152-170)
- G. L. BECCARIA, *Metrica e sintassi nella poesia di Giovanni Pascoli*, Torino, Giappichelli, 1970
- G. BÀRBERI SQUAROTTI, *L'«Ultimo viaggio» o la verifica dei valori*, in «Il bimestre», 9-10 (1970), pp. 11-18
- E. SCARANO, *Pascoli e l'ideologia del «Convito»*, in «Il Bimestre» (Lanciano), gennaio-febbraio 1970, pp. 5-11
- A. TRAINA, *Il latino del Pascoli. Saggio sul bilinguismo poetico*, nuova edizione aggiornata e accresciuta, Firenze, Le Monnier, 1971 (oggi nella *Terza edizione riveduta e aggiornata con la collaborazione di P. PARADISI*, Bologna, Pàtron, 2006)
- G. PASCOLI, *Poesie*, Scelta con introduzione, note, appendice di prose e antologia critica a cura di G. NAVA, Bergamo, Minerva Italica, 1971
- L. DAL SANTO, *Le tre redazioni d'un capolavoro poetico: «Anticlo» di Giovanni Pascoli*, estratto da «Bergamo Arte», a. II, n. 5, marzo 1971
- L. DAL SANTO, *Il mistero della creazione artistica e il «Sileno» di Giovanni Pascoli*, estratto da «Bergamo Arte», a. II, n. 8, dicembre 1971
- G. PONTE, *La poetica di «Foglie gialle» e la lirica giovanile del Pascoli*, in «La Rassegna della letteratura italiana», 1-2, gennaio-agosto 1971, pp. 71-92
- F. FELCINI, *Il mito del «ritorno» nella poesia pascoliana*, Barga, Gasperetti, 1971, pp. 62 («Quaderni pascoliani», n. 2)
- G. TELLINI, *Per un'antologia pascoliana*, in «Il Ponte», XXVII (1971), pp. 993-996
- R. BRAGANTINI, *Pascoli e il decadentismo*, in «Il Veltro», XV (1971), 2, pp. 266-269
- L. MALAGOLI, *L'antiottocento. La rivoluzione poetica in Italia*, Scandicci (Firenze), La Nuova Italia, 1972
- C. MARTINI, *Il linguaggio pascoliano e la poesia italiana del Novecento*, s. I. (ma Roma), Editrice Cavour, 1972
- G. BORGHELLO, *Su alcuni recenti interventi della critica pascoliana*, in «Italianistica», 3, settembre-dicembre 1972, pp. 550-557

- A. TRAINA, *Presenze antiche nella poesia cosmica del Pascoli*, in «Belfagor», XXVIII (1973), 3, pp. 266-270
- R. BRAGANTINI, *Il mondo poetico del Pascoli latino*, Roma, Bulzoni, 1973
- G. NAVA, *Introduzione a G. Pascoli, Myricae*, edizione critica a cura di ID., Firenze, Sansoni, 1974, t. I, pp. IX-CCCVIII
- E. PIRAS-RÜEGG, *Giovanni Pascoli, «L'ultimo viaggio», Introduzione, testo e commento*, Genève, Librairie Droz, 1974
- G. BÀRBERI SQUAROTTI, *Giovanni Pascoli*, in *Dizionario critico della letteratura italiana*, diretto da V. BRANCA, Torino, U.T.E.T, 1974 (in 3 voll.) (II ediz.: 1986, in 4 voll., III, pp. 365-377)
- L. BELLUCCI, *Per l'«Anticiclo» del Pascoli*, in «Studi e problemi di critica testuale», V (1974), 8, pp. 172-183
- L. BALDACCI, *Introduzione a Giovanni Pascoli, Poesie*, scelta dei testi e introduzione di ID., note di M. Cucchi, Milano, Garzanti, 1974, (I ed. nella collana «I coralli», 1994, pp. VII-LV)
- G. BÀRBERI SQUAROTTI, *Su Pascoli: Alexandros uno e due; Figure dell'Apocalisse pascoliana; «L'ultimo viaggio» o la verifica dei valori*, in ID., *Gli inferi e il labirinto. Da Pascoli a Montale*, Bologna, Cappelli, 1974, rispettivamente alle pp. 13-32; 33-38; 39-61
- A. PRETE, *La critica e Pascoli*, Bologna, Cappelli, 1975
- G. PETROCCHI, *Storia della poesia di Giovanni Pascoli*, Roma, Elia, 1975
- G. PETROCCHI, *Ricuperi d'una storia poetica pascoliana*, in ID., *Lezioni di critica romantica*, Milano, Il Saggiatore, 1975, pp. 223-256
- G. TROMBATORE, *Memoria e simbolo nella poesia di Giovanni Pascoli*, Reggio Calabria, Edizioni Parallelo 38, 1975
- G. L. BECCARIA, *L'autonomia del significante. Figure del ritmo e della sintassi (Dante, Pascoli, D'Annunzio)*, Torino, Einaudi, 1975 (contiene, tra gli altri: *Quando prevale il significante. Disseminazione e 'senso' del suono nel linguaggio poetico di Giovanni Pascoli*, pp. 136-208; *Compromessi tra significanti. Tradizione e innovazione nelle figure ritmico-sintattiche pascoliane*, pp. 209-284)
- E. BONORA, *I «Conviviali», messaggio dalla beata riva* in G. PASCOLI, *Poemi conviviali*, introduzione e testo a cura di E. BONORA, Alpignano, Stamperia di A. Tallone, 1975, pp. XI-XXVIII
- L. BELLUCCI, *Il «Cieco di Chio» e i «Conviviali» omerici*, in «Studi e problemi di critica testuale» (Bologna), n. 11, ottobre 1975, pp. 174-187
- M. TROPEA, *Epigrafi di Giovanni Pascoli; Profilo del «Convito» di Adolfo De Bosis*, in «Siculorum Gymnasium» (Catania), gennaio-giugno 1975, rispettivamente alle pp. 41-96; 220-257
- R. TESSARI, *Pascoli, D'Annunzio, Fogazzaro e il Decadentismo italiano. Irrazionalismo e crisi dell'ideologia borghese tra '800 e '900*, Torino, Paravia, 1976
- G. BORGHELLO, *Introduzione al problema della simbologia pascoliana*, in «Filologia moderna», I (1976), pp. 25-55
- G. CERRI, *Frammento di teoria musicale e di ideologia simposiale in un distico di Teognide (v.*

1041 sg.): *il ruolo paradossale dell'auleta. La fonte probabile di G. Pascoli, «Solon», in «Quaderni urbinati di cultura classica», XXII (1976), pp. 25-38*

- G. GETTO, *Carducci e Pascoli*, Caltanissetta-Roma, Sciascia, 1977² (ed. agg., 1957¹)
- C. F. GOFFIS, «*Loci critici*» del Pascoli decadente, in *Letteratura e critica. Studi in onore di Natalino Sapegno*, a cura di W. BINNI et alii, Roma, Bulzoni, 1977, IV, pp. 621-634
- A. GIRARDI, *Ipotesi per una lettura dell'«Alexandros» pascoliano*, in «Giornale italiano di Filologia», N. X., VIII, 30 novembre 1977, pp. 316-323
- G. LEONELLI, *Serra e i «Conviviali»*, in «Nuovi Argomenti» (Roma), N.S., n. 55, luglio-settembre 1977, pp. 42-54
- G. LEONELLI, *Epifanie pascoliane*, in «Il contesto» (Urbino), n. 2, 1977, pp. 3-17
- V. RODA, *L'astro e la farfalla di Fogazzaro e Pascoli. Ideologia di una metafora*, in «Studi e problemi di critica testuale», 17 (1978), pp. 181-190
- R. BERTACCHINI, «*Cronaca bizantina*» e «*Convito*», riviste romane dell'estetismo decadente, in «Otto/Novecento», n. 5, settembre-ottobre 1978
- F. BETTINI, *Aspetti e tendenze del leopardismo pascoliano*, in «La Rassegna della Letteratura Italiana», 3 (1978), pp. 426-441
- G. DEBENEDETTI, *Pascoli: la «rivoluzione inconsapevole»*, Milano, Garzanti, 1979 (I edizione nella collana «Gli Elefanti», con prefazione di L. BALDACCI, ivi, 1994)
- G. OLIVA, *I nobili spiriti. Pascoli, D'Annunzio e le riviste dell'estetismo fiorentino*, Bergamo-Roma, Minerva Italica, 1979 (Venezia, Marsilio, 2002²)
- F. LIVI, *Lettura di «Alexandros»*, Barga, Gasparetti, 1979 («Quaderni Pascoliani», n. 13)
- W. HIRDT, *Giovanni Pascoli gedicht: «Il cieco di Chio»*, in «Italianische Studien» (Wien), Italianische Kulturinstitut, n. 2, 1979, pp. 53-65
- L. BELLUCCI, *Chi è Calypso? (Nota a «L'ultimo viaggio» di G. Pascoli)*, in «Studi e problemi di critica testuale» 18 (1979), pp. 187-201
- C. GARBOLI, *Restauri pascoliani*, in «Paragone», n. 354, 1979, pp. 3-40
- A. ROSSI, *Convivî e teatri in Pascoli*, in «Paragone», ivi, pp. 41-47
- E. GHIDETTI, *Le lettere di Giovanni Pascoli a Luigi Siciliani*, in «La Rassegna della Letteratura Italiana», 1-3 (1979), pp. 260-306
- A. TRAINA, *I puerilia pascoliani «Napoleone a Sant'Elena» e «Ferruccio a Gavinana». Restituzione secondo l'autografo*, in «Studi e problemi di critica testuale» 19 (1979), pp. 33-80
- G. PASCOLI, *Opere*, I, a cura di M. PERUGI, Milano-Napoli, Ricciardi, 1980
- G. PASCOLI, *L'opera poetica*, scelta e annotata da P. TREVES, Firenze, Alinari, 1980
- G. PASCOLI, *Poemi conviviali*, a cura di G. LEONELLI, Milano, Mondadori, 1980
- G. PASCOLI, *Saggi di critica e di estetica*, a cura di P. L. CERISOLA, Milano, Vita e Pensiero, 1980
- R. JACOBBI, *A che punto siamo col Pascoli?*, in «La Nuova Rivista europea», 17 (1980), pp. 51-65

- L. BELLUCCI, *Achille secondo Pascoli*, in *Studi in onore di Raffaele Spongano*, Bologna, Boni, 1980, pp. 399-423
- L. VAN-LINT, *Osservazioni sulla metrica degli inni pascoliani*, in «Rassegna della letteratura italiana», LXXXIV (1980), 1-2, pp. 199-211
- S. BERARDESCA, *Poesia, amore e morte nel «Solon»: simboli della struttura poetica dell'invisibile in Pascoli*, in «Esperienze letterarie», 3 (1981), pp. 55-72
- G. SANTATO, *Per una semantica del possessivo pascoliano. Eros e linguaggio nei «Primi Poemetti»*, in «Lettere italiane», 4 (1981), pp. 576-588
- C. GARBOLI, *Poesie famigliari. Schede pascoliane*, in «Paragone», 1981, n. 372, pp. 3-43
- G. LEONELLI, *Antologia pascoliana*, ivi, pp. 73-80
- M. PERUGI, *Pascoli polverulento*, ivi, pp. 92-96
- A. OLDICORN, *Pascoli in progress: the contents of box L*, in «Quaderni d'Italianistica», 2 (1981), pp. 171-191
- G. PASCOLI, *Il fanciullino*, a cura e con un saggio di G. Agamben, Milano, Feltrinelli, 1982
- S. GIOVANARDI, *La presenza ignota. Indagini sulla poesia simbolista italiana*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1982
- A. TRAINA, *Virgilio e il Pascoli di «Epos» (la lezione tecnica)*, nel vol. coll. *Virgilio e noi*, (Atti delle 9 Giornate filologiche genovesi, 23-24 febbraio 1981), Genova, Istituto di Filologia classica e medievale, Facoltà di Lettere, Università di Genova, 1982, pp. 99-122
- L. BRACCESI, *Per le fonti di «Alexandros»*, in ID., *Proiezioni dell'antico (da Foscolo a D'Annunzio)*, Bologna, Pàtron, 1982, pp. 93-100
- M. BOAGLIO, *Pascoli: l'«Ultimo sogno» e la coscienza del nulla*, in «Lettere italiane», 3 (1982), pp. 414-425
- F. FELCINI, *Bibliografia della critica pascoliana [1879-1979], degli scritti dispersi e delle lettere del poeta*, Ravenna, Longo, 1982 (vol. che integra, aggiorna e rinnova il lavoro precedente: ID., *Bibliografia della critica pascoliana (1887-1954), con un saggio introduttivo*, Firenze, Le Monnier, 1957)
- A. TRAINA, *Cento anni di studi pascoliani (Addenda alla bibliografia del Felcini)*, in «Studi e problemi di critica testuale», 25 (ottobre 1982), pp. 335-342
- G. CAPOVILLA, *Inediti pascoliani. I: Il giovanile «Inno a la poesia»*, in «Giornale Storico della Letteratura Italiana», 506 (1982), pp. 245-270
- R. SALINA BORELLO, *Su per l'opposta balza. Materiali per lo studio dei rapporti tra Pascoli e D'Annunzio*, in «Otto/Novecento», 2 (1982), pp. 293-309
- P. TREVES, *Saffo e Socrate nella poesia pascoliana*, Barga, Tip. Gasperetti, 1982 («Quaderni pascoliani», n. 16)
- E. FAVRETTI, *I vecchi di Ceo*, Barga, Gasperetti, 1983 («Quaderni pascoliani», n. 18)
- V. R. GIUSTINIANI, *Intertestualità, allusioni, reminiscenze letterarie nella poesia pascoliana*, in «Rivista di studi italiani», I (1983), 2, pp. 30-49

- G. NAVA, *Pascoli e Leopardi*, in «Giornale Storico della Letteratura Italiana», 1983, n. 512, pp. 506-523
- V. R. GIUSTINIANI, *Intertestualità, allusioni, reminiscenze letterarie nella poesia pascoliana*, in «Rivista di Studi Italiani» (Toronto), 2 (1983), pp. 30-49
- R. BARILLI, *Giovanni Pascoli*, Scandicci (Firenze), La Nuova Italia, 1984 (ora riproposto in ID., *Pascoli simbolista. Il poeta dell'avanguardia "debole"*, Milano, Sansoni, 2000)
- G. PASCOLI, «*Thallusa*», Introduzione, testo, traduzione e commento a cura di A. TRAINA, Bologna, Pàtron editore, 1984
- M. RINALDI, *La poesia italiana di Giovanni Pascoli*, Napoli, La Nuova Cultura, 1984
- L. DAL SANTO, *La Grecità nell'opera trilingue di Giovanni Pascoli*, in *Giovanni Pascoli. Poesia e poetica*, Atti del Convegno di Studi pascoliani di San Mauro di Romagna, a cura di E. SANGUINETI et alii (1-2-3 aprile 1982), Rimini, Maggioli, 1984, pp.109-156
- P. E. PIERETTI, *Ecdotica anecdotica*, in *Giovanni Pascoli. Poesia e poetica*, ivi, pp. 411-458
- R. MELIS, *Due lettere inedite di Pascoli alla redazione del «Marzocco»*, in «Giornale storico della letteratura italiana», 1984, n. 513, pp. 105-115
- E. FAVRETTI, «*Anticlo*». *Risoluzione pascoliana di uno spunto omerico*, in «Giornale storico della letteratura italiana», 1984, n. 514, pp. 209-226
- M. PERUGI, *James Sully e la formazione dell'estetica pascoliana*, in «Studi di Filologia Italiana», XLII (1984), pp. 225-310
- M. PENNONE, *Preistoria dell'antologia pascoliana «Lyra»*, in «Giornale storico della letteratura italiana», 519 (1985), pp. 393-400
- G. NAVA, *Pascoli e Manzoni*, in *Studi di filologia e critica offerti dagli allievi a Lanfranco Caretti*, Roma, Salerno, 1985, II, pp. 605-647
- G. NENCIONI, *Omerizzazione e disomerizzazione nell'«Anticlo» pascoliano*, in «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa», a. III, vol. XV fasc. 2, 1985, pp. 559-580
- G. P. BORGHELLO, *Il simbolo e la passione. Aspetti della linea Pascoli-Pasolini*, Milano, Mursia, 1986
- S. SIMONE, *Giovanni Pascoli trasgressore del modello antologico carducciano*, in «Letteratura italiana contemporanea», 17 (1986), pp. 111-139
- G. BARBERI SQUAROTTI, *La poesia ovvero il fiore dell'inverno*, in «Letteratura italiana contemporanea», 18 (1986), pp. 261-273
- R. DI BIASIO, *La "notte" di Pascoli*, in «Otto/Novecento», 3-4 (1986), pp. 165-175
- C. A. LANDINI, «*Alexandros*» *tra mito e senso pascoliano dell'ignoto*, in «Testo», 14 (1987), pp. 70-91
- E. MARIANO, *Gabriele D'Annunzio e Giovanni Pascoli, ovvero l'Ellade e la Grecia*, in *Convegno internazionale di studi pascoliani. Barga 1983*, a cura di F. DEL BECCARO, vol. II, Barga, Gaspiretti, 1988, pp. 9-85
- E. MARIANO, *D'Annunzio e Pascoli. Miti e lingua nei classicismi opposti*, in «Quaderni

- dannunziani», n.s., 3-4 (1988), pp. 283-293
- M. T. FERRI, *Riti e percorsi della poesia pascoliana*, Roma, Bulzoni, 1988
- G. CAPOVILLA, *La formazione letteraria del Pascoli a Bologna, I: Documenti e testi*, Bologna, CLUEB, 1988
- G. BÀRBERI SQUAROTTI, *La critica pascoliana oggi*, in *Testi ed esegesi pascoliana*, «atti» del convegno di studi pascoliani (San Mauro Pascoli, 23-24 maggio 1987), Bologna, CLUEB, 1988, pp. 9-22
- G. CAPOVILLA, *Documenti della poetica giovanile del Pascoli*, ivi, pp. 35-48
- B. ZANDRINO, *Dentro il Sileno*, in *Lo specchio che deforma: le immagini della parodia*, a cura di G. BÀRBERI SQUAROTTI, Torino, Tirrenia Stampatori, 1988, pp. 99-119
- G. L. BECCARIA, *Polivalenza e dissolvenza del linguaggio poetico: Giovanni Pascoli*, in ID., *Le forme della lontananza. La variazione e l'identico nella letteratura colta e popolare: poesia del Novecento, fiaba, canto, romanzo*, Milano, Garzanti, 1989, pp. 162-179 (ora nella collana «Gli elefanti – Saggi», ivi, 2001)
- G. CAPOVILLA, *Fra le carte di Castelvecchio. Studi pascoliani*, Modena, Mucchi, 1989
- G. PASCOLI, *Agape*, Introduzione, testo, traduzione e commento a cura di M. BONVICINI, Bologna, Pàtron, 1989
- G. PASCOLI, *Ultima linea*, Introduzione, testo e commento a cura di M. T. CHERSONI, Bologna, Pàtron, 1989
- M. PERUGI, *Psiche e il fiore notturno*, in «Rivista pascoliana», 1 (1989), pp. 39-53
- A. TRAINA, *Esegesi pascoliane*, ivi, pp. 69-73
- R. CARBONE, *Elementi di letteratura su alcuni inediti pascoliani*, ivi, pp. 121-139
- A. ANDREOLI, *Da Banville a Mallarmé: D'Annunzio lesse Pascoli*, ivi, pp. 141-153
- I. TOPPANI, *Una nota su Giovanni Pascoli filologo virgiliano*, in «Auf», n. 7 (1989)
- M. DEL SERRA, *Pascoli*, in *Storia letteraria d'Italia. Il Novecento*, a cura di G. LUTI, Padova, Piccin Nuova Libreria, 1989, I, pp. 83-125
- M. PAGLIAI *I miti precari dei «Conviviali»*, in *Mito e precarietà*, Firenze, Franco Cesati, 1989, pp. 5-64
- P. FERRATINI, *I fiori sulle rovine. Pascoli e l'arte del commento*, Bologna, Il Mulino, 1990
- E. FAVRETTI, *Il mito, l'avventura, la calda vita: Pascoli, Marinetti, Saba*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 1990
- M. L. PATRUNO, *Moralisti e precursori. Critici pascoliani del primo Novecento (Croce, Serra, Cecchi, Borgese)*, Catania, Marino, 1990
- A. M. GIRARDI, *Interpretazioni pascoliane*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1990
- G. BÀRBERI SQUAROTTI, *La simbologia di Giovanni Pascoli*, Modena, Mucchi, 1990
- A. TRAINA, *Esegesi pascoliane*, in «Rivista pascoliana», 2 (1990), pp. 9-13

- A. DA RIN, *Pascoli e la nozione di poesia «epica»*, ivi, pp. 43-64
- C. DE FRANCESCHI, *Un capitolo inedito della critica pascoliana del Novecento: la tesi di laurea di Pier Paolo Pasolini (1945)*, ivi, pp. 81-103
- R. CARBONE, *La natura dell'antico. Studi pascoliani*, Scandicci (Firenze), La Nuova Italia, 1991
- A. ANDREOLI, *Il rapporto Pascoli-D'Annunzio alla luce di documenti inediti*, in *Nel centenario di Myrica*, Atti del Convegno di Studi pascoliani S. Mauro Pascoli, 19-20 maggio 1990, a cura di M. PAZZAGLIA, Firenze, La Nuova Italia, 1991, pp. 1-17
- F. FABBRINI, *Omero e l'epos di «Myrica»*, in «Atti e memorie della Accademia Petrarca di lettere, arti e scienze in Arezzo», LIII (1991), pp. 93-188
- A. TRAINA, *Poeti latini (e neolatini). Note e saggi filologici*, II Bologna, Pàtron, 1991 [seconda edizione riveduta e aggiornata, la prima è del 1989] (contiene tra gli altri *Pascoli e Sannazaro*, pp. 221-229)
- M. PERUGI, «*Elementi di letteratura*» di Giovanni Pascoli, in «Filologia e critica», XVI (1991), pp. 401-418
- M. MARCOLINI, *Gli «elementi di letteratura» di Giovanni Pascoli*, in «Lettere Italiane», 1 (1991), pp. 55-80
- F. CURI, *Eros e senilità*, in «Rivista Pascoliana», 3 (1991), pp. 35-63
- A. FAETI, *Il puer e il fanciullino*, ivi, pp. 65-73
- E. PASQUINI, *Pascoli e gli albori del Cristianesimo*, ivi, pp. 103-115
- D. RONDONI, *Lo sguardo, la nebbia, le stelle (per un'interpretazione del vedere pascoliano)*, ivi, pp. 135-146
- V. CITTI, *Quella portentosa fantasmagoria. Un frammento di traduzione aristofanea dalle carte Pascoli*, ivi, pp. 159-188
- C. STEFINLONGO, *Pascoli, Erodoto e Temistocle (note di commento ad «A Giorgio Navarco ellenico»)*, in «Paid», XLVI (1991), pp. 206-212
- C. CHIUMMO, *Shelley nella bottega di Pascoli*, Fasano, Schena, 1992
- C. VARESE, *Pascoli e Leopardi*, in ID., *Sfide del Novecento. Letteratura come scelta*, Firenze, Le Lettere, 1992, pp. 13-30
- C. VARESE, *Adolfo de Bosis*, ivi, pp. 31-56
- A. DA RIN, *Pascoli e la poesia epica. Un inedito corso universitario di Giovanni Pascoli*, Scandicci (Firenze), La Nuova Italia, 1992
- P. E. PIERETTI, *Giano bifronte. Identificazione del Pascoli allegorico*, in *Convegno internazionale di studi pascoliani. Barga 1983*, a cura di F. DEL BECCARO, vol. III, Barga, Gasperetti, 1992, pp. 43-159
- A. TRAINA, *In margine alle «Res Romanae» del Pascoli*, in «Rivista Pascoliana», 4 (1992), pp. 35-42
- S. CAMPANINI, *Tra due sognate concordie: il Virgilio di Pascoli professore alla Scuola Pedagogica*

- (le lezioni dell'anno 1908-1909), ivi, pp. 43-50
- S. PEGORARO, *La passione dell'ascolto. Pascoli e i romantici inglesi*, ivi, pp. 61-92
- A. SOLDANI, *Osservazioni sugli elementi greci nel lessico dei «Poemi conviviali»*, in ivi, pp. 127-153
- L. BELLUCCI, *Semantica pascoliana*, ivi, pp. 33-63
- P. MONTEFOSCHI, *Pascoli: lo scarto metrico come spazio semantico*, in ID., *L'imperfetto bibliotecario. Esempi di intertestualità nel Novecento*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1992, pp. 61-91
- A. SOLDANI, *Archeologia e innovazione nei «Poemi conviviali»*, Scandicci (Firenze), La Nuova Italia, 1993 («Quaderni di San Mauro», 10) (che rifonde anche il precedente contributo del 1992)
- P. ROSSI, *I fiori del male: Giovanni Pascoli*, in «Purdue University Conference on Romance Languages, Literatures, and Film (1992)», *Romance Languages Annual*, 4, 1992, pp. 348-52 (e consultabile all'url: <http://tell.fl.purdue.edu/RLA-Archive/1992/Italian-html/Rossi,Patrizio.htm>)
- P. BOITANI, *L'ombra di Ulisse: figure di un mito*, Bologna, Il Mulino, 1992 (1998²)
- P. P. PASOLINI, *Antologia della lirica pascoliana. Introduzione e commenti*, a cura di M. A. BAZZOCCHI, con un saggio di M. A. BAZZOCCHI e E. RAIMONDI, Torino, Einaudi, 1993
- Appendix pascoliana*, a cura di A. TRAINA, P. PARADISI, Bologna, Pàtron, 1993
- M. A. BAZZOCCHI, *Circe e il fanciullino. Interpretazioni pascoliane*, Scandicci (Firenze), La Nuova Italia, 1993
- F. MUZZIOLI, *Pascoli e il simbolo*, Roma, Lithos, 1993
- F. DEL BECCARO, *Studi pascoliani*, a cura di F. LIVI, Lucca, Pacini Fazzi, 1993
- G. Pascoli, *Myrica*, Introduzione di P. V. MENGALDO, note F. MELOTTI, Milano, Rizzoli, 1993
- A. MENICHETTI, *Metrica italiana. Fondamenti metrici, prosodia, rima*, Padova, Antenore, 1993
- S. PAVARINI, *Pascoli e il simbolismo*, in «Lingua e stile», XXVIII (1993), pp. 531-551
- L. BRACCESI, *Echi di storia greca nella cultura italiana dell'Ottocento*, in *Lo studio storico del mondo antico nella cultura italiana dell'Ottocento, [Incontri perugini di storia della storiografia antica e sul mondo antico, 3., Acquasparta, Palazzo Cesi, 30 maggio -1 giugno 1988]*, a cura di L. POLVERINI, Napoli, Edizioni Scientifiche, 1993, pp. 387-404
- L. DERLA, «Homo viator». *Una metafora pascoliana*, in «Otto/Novecento», 3-4 (1993), pp. 49-63
- L. BELLUCCI, *Per «Il sonno di Odisseo»*, in «Studi e problemi di critica testuale», 43 (ottobre 1993), pp. 141-50
- E. GRAZIOSI, *Pascoli edito e ignoto: «Colore del tempo»*, in «Rivista pascoliana», 5 (1993), pp. 93-119
- E. MARCHETTI, *La «Nuova Antologia» e la prima critica pascoliana*, ivi, pp. 153-163
- G. F. PASINI, *Il Pascoli e le fonti*, ivi, pp. 165-183

- M. SERIACOPI, *Una nota sull'interpretazione pascoliana dell'Ulisse di Dante*, ivi, pp. 185-188
- G. PASCOLI, *L'Era nuova: pensieri e discorsi*, a cura di R. Ronchi, Milano, Egea, 1994
- M. MORONI, *Estetismo/Modernismo in Italia. Soggetto panico, soggetto dietro la siepe, soggetto pubblico: D'Annunzio, Pascoli, Palazzeschi*, in «Quaderni d'Italianistica», 1-2 (1994), pp. 61-74
- M. A. BAZZOCCHI, *Nascita di un'antologia: Pasolini lettore di Pascoli*, in «Rivista pascoliana», 6 (1994), pp. 9-31
- L. BELLUCCI, *Semantica pascoliana: a) del filare, b) del tessere, c) il cane*, ivi, pp. 33-63
- E. SALIBRA, *Voce e mito nell'estetica pascoliana*, ivi, pp. 133-158 (ora in EAD., *Pascoli e Psyche*, Roma, Bulzoni, 1999, pp. 19-52)
- G. PASCOLI, *Storie di Roma*, introduzione e note di A. TRAINA, traduzione di P. FERRATINI, Milano, Rizzoli, 1994
- S. ORLANDO, *Omero nelle versioni poetiche del '900* in *La traduzione fra antico e moderno. Teoria e prassi*. Atti del Convegno, Firenze 6-7 dicembre 1991, Firenze, Polistampa, 1994, pp. 73-82
- R. LAVALVA, *Ritorno a Calypso*, in «Romance Languages Annual» (West Lafayette), vol. 6, 1994, pp. 283-288
- J. GAILLARD, «*L'eroe senza pace*»: *Sonno, Ritorno e Ultimo viaggio dell'Odisseo pascoliano*, in «Romances Languages Annual», ivi, pp. 253-260
- D. MESSINEO, *Il viaggio di Ulisse da Dante a Levi*, Firenze, Atheneum, 1995
- G. PASCOLI, *Reditus Augusti*, a cura di A. TRAINA, Bologna, Pàtron, 1995
- M. A. BAZZOCCHI, *Pascoli: interpretazione e simbolismo*, in «Rivista pascoliana», 7 (1995), pp. 9-30
- G. BERNARDI PERINI, *Alla ricerca del trocheo perduto. Un passo di Ennio e una congettura pascoliana da recuperare*, ivi, pp. 31-36
- F. LATINI, *Antico sempre nuovo*, ivi, pp. 67-87
- G. PASCOLI, *Saturae (Catullo calvos, Fanum Vacunae)*, premessa e traduzione di A. TRAINA, ivi, pp. 214-231
- C. PISANI, *Bibliografia della critica pascoliana (1980-1994)*, ivi, pp. 233-268
- A. ANDREOLI, *Scritti dispersi del Pascoli messinese*, ivi, 7 (1995), pp. 277-280
- E. PAPPALARDO, *Linguaggio e poesia. Rassegna di studi pascoliani (1955-1980)*, in «Lettere italiane», XLVII (1995), 1, pp. 117-159
- F. AUDISIO, *Pascoli: Metrica "neoclassica" e metrica italiana*, in «La Rassegna della letteratura italiana», 3 (1995), pp. 34-91
- A. ANDREOLI, *Le biblioteche del fanciullino. Giovanni Pascoli e i libri*, Roma, De Luca, 1995 [con saggi di G. NAVA, *I romanzi tra i libri di Castelvecchio*, pp. 143-146; A. TRAINA, *I Virgili di Castelvecchio*, pp. 147-148; M. PAZZAGLIA, *Pascoli e l'Archiginnasio*, pp. 149-154]
- M. GRAGNOLATI, *Giovanni Pascoli. Varianti «conviviali» (1895-1905)*, in «Revue des études

- italiennes», 1-4 (1995), pp. 133-156
- L. BRACCESI, *Il modello Alessandro*, in ID., *Poesia e memoria: nuove proiezioni dell'antico*, Roma, «L'Erma» di Bretschneider, 1995, pp. 121-134
- A. BERTONI, *Dai simbolisti al Novecento. Le origini del verso libero italiano*, Bologna, Il Mulino, 1995
- G. BÀRBERI SQUAROTTI, *Il mito di Omero*, in «Revue des études italiennes», a. 41, n.s., n. 1-4 (1995), p. 9-22 (poi in ID., *Le capricciose ambagi della letteratura*, Torino, Tirrenia Stampatori, 1998, pp. 49-65)
- G. CAPECCHI, *La commedia del fanciullino. Le lezioni inedite del Pascoli alla Scuola Pedagogica di Bologna*, in «La Rassegna della letteratura italiana», VIII (gennaio-aprile 1996), 1, pp. 125-158
- E. ELLI, *Pascoli e l'antico: i «Poemi Conviviali»*, in «Aevum», 3 (1996), pp. 721-746
- M. MARCOLINI, *La rivoluzione consapevole. Rassegna di studi pascoliani (1980-1995)*, in «Lettere italiane», XLVIII (1996), 1, pp. 101-148
- F. CURI, «L'impoetico». *Preliminari su D'Annunzio, Pascoli e il Novecento*, in «Poetiche», 2 (1996), pp. 3-19
- M. A. BAZZOCCHI, *Pascoli, il mito e i «Poemi conviviali»*, in «Rivista pascoliana», 8 (1996), pp. 17-30
- V. CITTI, «Solon» e la ricezione dell'antico, *ivi*, pp. 63-80
- G. RAFFAELLI, *Il «Fanciullino» e i «Conviviali» “omerici”*, *ivi*, pp. 95-120
- G. AVEZZÙ, *Una corona per Esiodo. Pascoli, Esiodo e l'«Almanacco»*, in «Aevum Antiquum», 9 (1996), pp. 235-242
- A. CARBONETTO, *La poesia latina di Giovanni Pascoli*, Scandicci (Firenze), La Nuova Italia, 1996
- L. BELLUCCI, *Semantica pascoliana*, Scandicci (Firenze), La Nuova Italia, 1996 (che rifonde i precedenti contributi)
- O. LONGO, *L'ultimo viaggio di Odisseo. Una lettura pascoliana (e omerica)*, in «Quaderni Urbinati di Cultura Classica», N.S. vol. 53, n. 2 (1996), pp. 165-179
- F. BAUSI, *L'allegrezza dell'artefice. Esametro e distico elegiaco nella poesia italiana di Giovanni Pascoli*, in «Studi e problemi di critica testuale», ottobre 1996, pp. 105-129
- A. BIONDI, *Metamorfosi del mito e resistenza alla morte nei «Poemi di Psyche» di Giovanni Pascoli*, in «Otto/Novecento», numero unico (1996-1997), pp. 85-131
- R. BARILLI, *I «Poemi conviviali» e la Bibbia giapetica*, in *I «Poemi conviviali» di Giovanni Pascoli*, Atti del Convegno di Studi di San Mauro Pascoli e Barga (26-29 settembre 1996), a cura di M. PAZZAGLIA, Scandicci (Firenze), La Nuova Italia, 1997, pp. 1-15
- G. BÀRBERI SQUAROTTI, *Il discorso sulla poesia nei «Conviviali»*, *ivi*, pp. 17-36
- GIOV. BÀRBERI SQUAROTTI, *Esiodo nei «Conviviali»*, *ivi*, pp. 37-52
- M. A. BAZZOCCHI, *Il volto femminile del mito*, *ivi*, pp. 53-70
- C. CHIUMMO, *Il silenzio delle sirene*, *ivi*, pp. 71-83

- C. CHIUMMO, "We are all Greeks" («Hellas, Preface»): Shelley e la classicità dei «Conviviali», ivi, pp.85-98
- V. CITTI, *La ricezione dell'antico nei «Poemi conviviali»*, ivi, pp. 99-131
- M. L. GHELLI, *Il carteggio Pascoli-De Bosis*, ivi, p. 133-158
- A. GIRARDI, *«I gemelli»: simbolo e autobiografia*, ivi, pp. 159-171
- G. GUGLIELMI, *Per una lettura dei «Conviviali»*, ivi, pp. 173-184 (ora con il titolo di *Il silenzio delle sirene nei «Poemi Conviviali»*, in ID., *L'invenzione della letteratura: modernismo e avanguardia*, Napoli, Liguori, 2001, pp. 59-69)
- G. LEONELLI, *Esperienze d'un commentatore dei «Conviviali»*, ivi, pp. 185-192
- M. MARCOLINI, *I «Poemi conviviali»: un libro per la critica di domani*, ivi, pp. 193-232
- G. NAVA, *La struttura dei «Poemi conviviali»*, ivi, pp. 233-248
- G. RAFFAELLI, *Decorazione di un mito. Achille dai «Conviviali» al dovere*, ivi, pp. 249-268
- E. SALIBRA, *Lettura del «Sileno»*, ivi, pp. 269-294 (ora in EAD., *Pascoli e Psyche*, Roma, Bulzoni, 1999, pp. 53-82)
- A. SOLDANI, *La tecnica dello sciolto nei «Conviviali»*, ivi, pp. 295-327
- M. PAZZAGLIA, *Tra San Mauro e Castelvecchio. Studi pascoliani*, Scandicci (Firenze), La Nuova Italia, 1997
- P. PEPE, *Giovanni Pascoli e la visione dell'«autre»: i piani della prevedibilità*, in «Critica letteraria», 94 (1997), pp. 59-68
- L. PITINO, *Pascoli tra critica e poetica*, ivi, pp. 159-163
- G. NAVA, *Il mito vuoto: «L'ultimo viaggio»*, in «Rivista pascoliana» 9 (1997), pp. 101-114
- E. SALIBRA, *Simboli e strutture del «Sileno»*, ivi, pp. 145-174 (ora in EAD., *Pascoli e Psyche*, Roma, Bulzoni, 1999, pp. 83-118)
- P. PARADISI-C. PISANI, *Bibliografia della critica pascoliana (1995-1996 e «addenda» al 1994)*, ivi, pp. 201-209
- G. BÀRBERI SQUAROTTI, *Pascoli: Orfeo e l'Eden*, in «Rivista di studi italiani», 2 (1997), pp. 161-175
- Concordanze dei «Poemi conviviali» di Giovanni Pascoli*, a cura di C. MAZZOTTA, Scandicci (Firenze), La Nuova Italia, 1997
- C. GARBOLI, *Pascoli lesbico*, in «Paragone-Letteratura», n. 11-12, 1997, pp. 3-8
- F. ORLANDINI, «Il Convito» rivista di lettere ed arte di fine Ottocento, in ID., *Solitudine tra i poeti. Saggi sulla letteratura dell'Ottocento e del Novecento*, 1997, leggibile solo all'url: http://www.literary.it/dati/literary/orlandini/solitudine_tra_i_poeti.html
- G. PASCOLI, *Poesie. Vol. III: Poemi conviviali. Poemi Italici. Le canzoni di Re Enzo. Poemi del Risorgimento. Inno a Roma. Inno a Torino*, a cura di A. VICINELLI, Milano, Mondadori, 1997
- M. POZZI, L. NOTARI, *Fiori e piante nella poesia di Pascoli e di Montale: repertori e studi*,

Friburgo, Edizioni universitarie Friburgo Svizzera, 1997

- G. LEONELLI, *Pascoli e la critica*, in «Lettura Pascoliana Urbinate», a cura di G. CERBONI BAIARDI, A. OLDCORN e T. MATTIOLI, Ancona, Il lavoro editoriale, 1998, pp. 9-28
- R. LAVALVA, *L'Ulisse dei «Conviviali»*, ivi, pp. 115-132
- D. BISAGNO, *La parola della madre. Traduzione e commento dei «Poemata christiana» di Giovanni Pascoli*, prefazione di E. GIOANOLA, Milano, Jaca Book, 1998
- G. L. RUGGIO, *Giovanni Pascoli. Tutto il racconto della vita tormentata di un grande poeta*, Milano, Simonelli, 1998
- C. MAZZOTTA, *Restauri pascoliani tra edizioni e concordanze*, in «Rivista pascoliana», 10 (1998), pp. 181-195
- C. PISANI, *Microrestauri pascoliani*, ivi, pp. 201-210
- M. CASTOLDI, *Calypso, la poesia e la coscienza del nulla. Nota in margine a «Semantica pascoliana» di Laura Bellucci*, in «Studi e problemi di critica testuale», 57 (1998), pp. 159-175
- A. GALANO, *La poesia di Guido Gozzano fra suggestioni classiche e modernità*, Napoli, Arte Tipografica, 1998
- S. PARODI, *I vocabolari come fonte di ispirazione*, in *La buona lingua della polvere: cataloghi, repertori e lessici tra erudizione, narrativa e politica*, (relazioni presentate alla Tavola rotonda tenuta a Firenze nel 1995), a cura di F. SANTI, Bottai, (Impruneta), SISMELE Edizioni del Galluzzo, 1998, pp. 65-72
- P. PETROBELLI, *Il mito di Ulisse e la musica*, in *Ulisse: archeologia dell'uomo moderno* (Relazioni presentate al Convegno tenuto a Roma nel 1996), a cura di P. BOITANI e R. AMBROSINI, Roma, Bulzoni, 1998, pp. 233-241
- E. BOVERO, *Bestiari «fin de siècle»: Lettura di Pascoli e D'Annunzio sub specie animalium*, in «L'immagine riflessa. Testi, società, culture», n.s. VII (1998), fasc. 2, pp. 361-380
- F. BRUNO, *Pascoli nel decadentismo. La poetica del simbolismo*, in ID., *Il decadentismo in Italia e in Europa*, a cura di E. BRUNO, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1998, pp. 237-265
- GIOV. BÀRBERI SQUAROTTI, *Dentro il «Sileno». Motivi classici e simboli cristiani nei «Poemi conviviali»*, in *Motivo, archetipo, parola. Per una tipologia del mito in letteratura*, a cura di C. LARDO, Manziana, Vecchiarelli, 1998, pp. 75-87 (anche in ID., *Favole antiche: modelli, imitazioni, scrittura*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2000, pp. 101-116)
- G. PASCOLI, *Carteggio Giovanni Pascoli, Adolfo De Bosis*, a cura di M. L. GHELLI, Scandicci (Firenze), La Nuova Italia, 1998 (ora in G. PASCOLI, *Carteggio Pascoli-De Bosis*, a cura di M. L. GHELLI; *Carteggio Pascoli-Bianchi*, a cura di C. Cevolani, Bologna, Patron, 2007)
- C. PISANI, *Oltre Castelvecchio. Autografi di Giovanni Pascoli nelle biblioteche e negli archivi*, Scandicci (Firenze), La Nuova Italia, 1999 («Quaderni di S. Mauro. Strum. e testimonianze per l'Ediz. Nazionale», n. 4)
- E. SALIBRA, *Pascoli e Psyche*, Roma, Bulzoni, 1999
- R. TERRENI, *Il tempo della storia nei «Poemi conviviali»*, in «Rivista pascoliana» 9 (1999), pp. 121-126

- P. PARADISI, *Supplemento alle Bibliografie pascoliane*, ivi, pp. 201-206
- M. PAZZAGLIA, *Pascoli, la storia, la morte*, Scandicci (Firenze), La Nuova Italia, 1999
- E. SALIBRA, *Psyche anima o farfalla nei «Conviviali» di Pascoli*, in EAD., *Pascoli e Psyche*, Roma, Bulzoni, 1999, pp. 147-178
- G. NAVA, *Giovanni Pascoli*, in *Storia della letteratura italiana*, diretta da E. Malato, Roma, Salerno, 1999, VIII, pp. 635-712 (cfr. in part. §9. *L'attualizzazione dell'antico: i «Poemi conviviali». I «Carmina» latini*, pp. 690-696)
- R. AYMONE, *Unam te: Calypso, Helena e l'ultima verità*, in ID., *Il bruco e la bella. Saggi pascoliani*, Cava de' Tirreni, Avagliano, 1999, pp. 19-26
- A. DI BENEDETTO, «*Le rovine d'Atene*»: *Letteratura filellenica in Italia tra Sette e Ottocento*, in «*Italica*», vol. 76, n. 3 (1999), pp. 335-354
- M. SANTAGATA, «*Alcyone*»: *un congedo fra Pascoli e Petrarca*, in *Giovanni Pascoli: sconosciuto? Incompreso? Reticente?*, «*Paragone-letteratura*», n. 21-22-23, gennaio-giugno 1999, [num. monogr. dedicato a G. Pascoli], pp. 3-26
- G. NAVA, *Commento a «Psyche»*, ivi, pp. 27-52
- A. OLDCORN, «*O tòn Adonin*», ivi, pp. 112-122
- G. CAPOVILLA, *Per un ordinamento cronologico della poesia pascoliana. Le prime edizioni dei testi pubblicati in vita*, ivi, pp. 123-140
- E. SALIBRA, *Folclore, mito, ritorno. Lettura dell'«Ultimo viaggio»*, ivi, pp. 156-197
- G. PASCOLI, *Poemi conviviali. Gastmahlgedichte. Italienisch-deutsche Ausgabe*, traduzione e postfazione di W. HIRDT, Tübingen, Stauffenburg Verlag, 2000
- G. CAPOVILLA, *Pascoli*, Roma-Bari, Laterza, 2000 (cfr. part. cap. 4 *I tre scrittoi*, § 2.4 *I «Poemi conviviali»*, pp. 113-126)
- R. FARAGÒ, *Giovanni Pascoli: un conviviale*, in ID., *Vie della memoria. Letture e proposte: Dante, Pascoli, Gozzano, Cinelli, Pavese, Tomasi*, Cosenza, Progetto 2000, 2000, pp. 35-50 (su «*La cetra di Achille*»)
- M.F. FERRINI, *La porpora e il mare*, in «*Atti dell'Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti*» (Classe di scienze morali, lettere ed arti) CLVIII, 1999-2000, pp. 47-94
- C. PISANI, *Bibliografia della critica pascoliana (1997-1999)*, in «*Rivista pascoliana*», 12 (2000), pp. 241-249
- P. PARADISI, *Bibliografia della critica pascoliana. Integrazioni 1921-1999*, ivi, pp. 251-255
- F. GALLUZZI, *I poeti come i pittori: suono, immagine e memoria in Pascoli*, in «*Antologia Viesseux*», a. VI, n. 18, settembre-dicembre 2000, pp. 47-59
- W. HIRDT, *I «Poemi conviviali» fra mitografia e filosofia*, in «*Studi italiani*», n. 1 (2000), pp. 75-95 (il saggio appare come postfazione in G. PASCOLI, *Poemi conviviali. Gastmahlgedichte. Italienisch-deutsche Ausgabe*, trad. e postf. di W. HIRDT, Tübingen, Stauffenburg Verlag, 2000, pp. 303-330)
- F. MICHELINI, *Le fonti di Sergio Corazzini*, in «*Studi Novecenteschi*», n. 60 (2000), pp. 331-345

- P. PIERO, *Il violino di Orfeo: metamorfosi e dissimulazione del classicismo*, Bologna, Pendragon, 2000 (cfr. part. cap. VIII *Classicismo e simbolismo*, § 8.1 *Pascoli, Omero e il superfanciullino*, pp. 269-302)
- GIOV. BÀRBERI SQUAROTTI, *L'aedo degli schiavi: Esiodo e Pascoli*, in Id., *Favole antiche: modelli, imitazioni, scrittura*, Alessandria, Edizioni Dell'Orso, 2000, pp. 87-100
- L. BALDACCI, *Preliminari per Pascoli*, in ID., *Novecento passato remoto pagine di critica militante*, Milano, Rizzoli, 2000, pp. 105-114
- R. BARILLI, *Pascoli simbolista. Il poeta dell'avanguardia "debole"*, Milano, Sansoni, 2000 (che ripropone ID., *Giovanni Pascoli*, Scandicci (Firenze), La Nuova Italia, 1984)
- G. PASCOLI, *Tutte le poesie*, a cura di A. COLASANTI, traduzione e note delle *Poesie latine* di N. CALZOLAIO, Roma, Newton Compton, 2001 (2010³)
- G. BALDASSARRI, *Per l'officina dei «Conviviali»: «Anticlo»*, in *Miscellanea di studi in onore di Claudio Varese*, a cura di G. CERBONI BAIARDI, Manziana, Vecchiarelli Editore, 2001, pp. 145-156
- G. BALDASSARRI, *Per l'officina dei «Conviviali»: «Sileno»*, in «Levia Gravia», III (2001), pp. 115-135
- M. BOAGLIO, *Trasposizioni dell'antico: «Solon» e la poesia del convito*, in «Campi Immaginari», 25 (2001), pp. 77-87
- I. GALLINARO, *Fonti pascoliane del «Deserto dei Tartari»*, in «Revue des études italiennes», 3-4, 2001, pp. 291-298
- G. GUGLIELMI, *Il silenzio delle sirene nei «Poemi Conviviali»*, in *L'invenzione della letteratura: modernismo e avanguardia*, Napoli, Liguori, 2001, pp. 59-69 (con titolo mutato è il saggio: *Per una lettura dei «Conviviali»*, in *I «Poemi conviviali» di Giovanni Pascoli*, Atti del Convegno di Studi di San Mauro Pascoli e Barga (26-29 settembre 1996), a cura di M. PAZZAGLIA, Scandicci (Firenze), La Nuova Italia, 1997, pp. 173-184)
- R. TERRENI, *I «Poemi conviviali»: aspetti cronologici e macrotestuali*, in «Rivista pascoliana», 13 (2001), pp. 155-187
- G. PASCOLI, *Poesie e prose scelte*, a cura di C. GARBOLI, 2 tomi, Milano Mondadori, 2002 («I Meridiani»)
- G. PASCOLI, *Poesie*, a cura di M. PAZZAGLIA, Roma, Salerno, 2002 («I diamanti»)
- M. PAZZAGLIA, *Pascoli*, Roma, Salerno Editrice, 2002 (cfr. part. cap. IX *L'attualizzazione dell'antico: I «Poemi conviviali», i «Carmina» latini*, pp. 225-256)
- E. ELLI, *Pascoli e l'antico: dalle liriche giovanili ai «Poemi conviviali»*, Novara, Interlinea, 2002 (in cui il II cap., *L'«antico» e i «Poemi conviviali»*, riprende in forma «profondamente rielaborata e ampliata» il saggio apparso su «Aevum» nel '96)
- G. LEONELLI, *Introduzione ai «Poemi conviviali»*, in *Studi di Italianistica per Maria Teresa Acquaro Graziosi*, a cura di M. Savini, Roma, Aracne, 2002, pp. 445-454
- G. BALDASSARRI, *Per l'officina dei «Conviviali»: «Il sonno di Odisseo»*, in «Critica Letteraria», a. XXX, 115-116 (2002), pp. 593-614

- G. BALDASSARRI, *Per l'officina dei «Conviviali»: «I vecchi di Ceo»*, in «Studi Novecenteschi», XXIX, n. 63-64, giugno-dicembre 2002, pp. 79-126
- M. CASTOLDI, *Una postilla ritrovata a due prose pascoliane: «Eco d'una notte mitica» e «La scuola classica»*, in «Rivista Pascoliana», 14 (2002), pp. 49-63
- G. NAVA, *Pascoli e la mentalità magica*, ivi, pp. 199-209
- E. SALIBRA, «*La buona novella*». *Explicit dei «Poemi conviviali»*, in «Paragone-letteratura», n. 39-40-41 (2002), pp. 3-53
- N. MINEO, *L'intertestualità dei Primi Poemetti di Giovanni Pascoli: la presenza dei classici latini e greci*, in *Studi in memoria di Giovanna Finocchiaro Chimirri*, a c. di S. CRISTALDI, Catania, Edizioni CUECM, 2002, pp. 249-269 (anche in *Seconda Lettura Pascoliana Urbinate*, a c. di G. CERBONI BAIARDI, A. OLDCORN, T. MATTIOLI, Ancona, Il Lavoro editoriale-Fondazione Cassa di Risparmio di Pesaro, 2003, pp. 79-104)
- G. PASCOLI, *Poemi e canzoni*, a cura di M. PAZZAGLIA, Roma, Salerno, 2003 («I diamanti»)
- G. BÀRBERI SQUAROTTI, *I «Conviviali» e l'idea di poesia*, in ID., *I miti e il sacro. Poesia del Novecento*, Cosenza, Luigi Pellegrini Editore, 2003, pp. 51-70
- R. BERTAZZOLI, *Giovanni Pascoli. Il mito e il suo crepuscolo*, in P. GIBELLINI (ed.), *Il mito nella letteratura italiana. III. Dal Neoclassicismo al Decadentismo*, a cura di R. BERTAZZOLI, Brescia, Morcelliana, 2003, pp. 245-292
- D. BARONCINI, *Pascoli e l'inquietudine del classico*, in «Rivista Pascoliana», 15 (2003), pp. 9-21
- A. HAFERKAMP, *Giovanni Pascoli fra tardo Romanticismo, disincanto e utopia. Un saggio sul poeta dei Poemi Conviviali*, ivi, pp. 89-97
- A. TRAINA, *Retractationes pascolianae*, ivi, pp. 179-184
- M. MELE, *Pascoli critico e le traduzioni omeriche*, in «ACME: Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università degli studi di Milano», 3 (2003), pp. 223-254
- A. HAFERKAMP, *Giovanni Pascoli: Spätromantiker-Entzauber-Utopist. Ein Versuch über den Dichter der «Poemi Conviviali»*, Aachen, Ed. Shaker Verlag, 2003
- R. MARNOTO, *O Ulisses de Dante e a sua presença na cultura italiana do século XX*, in Atti del Congresso Internacional Penélope e Ulisses, Coimbra, 2002, Coimbra, APEC, Instituto de Estudos Clássicos, 2003, p. 167-195
- A. SOLE, *Su due poemetti odissiaci di Giovanni Pascoli*, in Studi in onore di Michele Dell'Aquila, Pisa-Roma, Istituti Editoriali e Poligrafici Internazionali, 2003, Vol. 2, pp. 193-203
- G. PASCOLI, *Prose disperse*, a cura di G. CAPECCHI, Lanciano, Casa Editrice Rocco Carabba, 2004
- G. BALDASSARRI, *Per l'officina dei «Conviviali»: «Tiberio»*, in *Miscellanea di studi in onore di Giovanni da Pozzo*, a cura di D. RASI, Roma-Padova, Editrice Antenore, 2004, pp. 599-610
- A. CARROZZINI, «*E vide anche la morte, anche il dolore*»: *il poeta e la storia nei «Poemi Conviviali»*, in «Rivista Pascoliana», 16 (2004), pp. 41-71
- M. PAZZAGLIA, *Alcune proposte per l'esegesi dei «Poemi Conviviali»*, in «Rivista Pascoliana», 16 (2004), pp. 115-135

- G. BALDASSARRI, *Nell'officina dei «Conviviali»: «Gog e Magog» (e dintorni)*, in *L'occhio e la memoria. Miscellanea di studi in onore di Natale Tedesco*, Palermo, Editori del Sole, 2004, pp. 412-423
- F. COPPITELLI, *Figure di suono e figure di mare in Pascoli*, in «Linguistica e letteratura», XXIX (2004), pp. 171-207
- D. FERRARIS, *L'inquiétude d'Ulysse: de Dante à Pascoli*, in *Modèles médiévaux dans la littérature italienne contemporaine*, études réunies par D. FERRARIS & M. MARIETTI, Presses Sorbonne Nouvelle, 2004, pp. 247-276
- D. BARONCINI, *Introduzione. Pascoli e l'innocenza del classico*, in G. PASCOLI, *Letture dell'antico*, a cura di Ead., Roma, Carocci, 2005, pp. 15-62
- G. BALDASSARRI, *Nell'officina dei «Conviviali»: «La cetra d'Achille»*, in «Esperienze letterarie», 1 (2005), pp. 1-38
- D. BARONCINI, *Ombre del nulla nei «Poemi Conviviali»*, in «Rivista Pascoliana», 17 (2005), pp. 9-22
- G. NAVA, *Il cieco di Chio*, ivi, pp. 111-130
- G. BALDASSARRI, *Nell'officina dei «Conviviali»: «I gemelli»*, in *Filologia e interpretazione. Studi di letteratura italiana in onore di Mario Scotti*, Roma, Bulzoni, 2006, pp. 431-448
- M. MARTELLI, *La canzone della rondine di Giovanni Pascoli*, in «Rivista Pascoliana», 18 (2006), pp. 91-110
- M. MARTELLI, *Due restauri testuali a «I Gemelli»*, in «Studi Italiani», lug./dic. 2 (2006), pp. 61-65
- G. BALDASSARRI, *Nell'officina dei «Conviviali»: «Alexandros»*, in «L'Ellisse. Studi storici di letteratura italiana», a. I (2006), «L'Erma» di Bretschneider, pp. 101-123
- G. BALDASSARRI, *Nell'officina dei «Conviviali»: «La civetta»*, in *Studi in onore di Pier Vincenzo Mengaldo per i suoi settant'anni*, a cura degli allievi padovani, Firenze, Sismel-Edizioni del Galluzzo, 2007, vol. II, pp. 1083-1109
- G. CERRI, *Pascoli e L'ultimo viaggio di Ulisse*, in *Omero mediatico. Aspetti della ricezione omerica nella civiltà contemporanea. Atti delle giornate di studio*, Ravenna, 18-19 gennaio 2006, a cura di E. CAVALLINI, Bologna, d.u. press, 2007, pp. 15-31
- M. PERUGI, «*Col riso innumerevole dell'onde» («L'Ultimo viaggio», VIII 450): identità europea di una metafora conviviale*, in «Rivista Pascoliana», 19 (2007), pp. 109-130
- F. SENSINI, *Metamorfosi dell'antico e sdoppiamenti dell'io: «Le Memnonidi»*, ivi, pp. 131-158
- G. PASCOLI, *Poemi Conviviali*, a cura di G. NAVA, Torino, Einaudi, 2008
- C. PISANI, *Filologia e poesia tra Pascoli e D'Annunzio*, in «Rivista Pascoliana», 20 (2008), pp. 103-112
- G. PASCOLI, *Poesie*, vol. IV, *Poemi conviviali*, a c. di GIOV. BÀRBERI SQUAROTTI, Torino, UTET, 2009, pp. 19-397
- G. BALDASSARRI, *Nell'officina dei «Poemi conviviali». Stratigrafie ideative e redazionali di «Gog e Magog»*, in «Filologia e critica», XXXIV (2009), pp. 383-431

- A. Battistini, *La dimensione antropologica dei Poemi Conviviali*, in «Rivista Pascoliana», 21 (2009), pp. 169-173
- M. A. BAZZOCCHI, *Archeologia del mito: Nava lettore dei Poemi Conviviali*, ivi, pp. 175-177
- S. NANNINI, *Premonizioni della moderna esegesi omerica nei Conviviali*, ivi, pp. 179-187
- M. PAZZAGLIA, *A proposito dei Conviviali: osservazioni*, ivi, pp. 189-194
- E. GRAZIOSI, *La lezione e il magistero di Alfonso Traina*, ivi, pp. 197-203
- P. PARADISI, *Per la storia del Saggio sul latino del Pascoli di Alfonso Traina*, ivi, pp. 205-255
- G. PASCOLI, *Poemi Conviviali*, prefazione di P. GIBELLINI, a cura di M. BELPONER, Milano, Rizzoli, 2010

