

SINESTESIE ONLINE

SUPPLEMENTO DELLA RIVISTA «SINESTESIE»

ISSN 2280-6849

a. XI, n. 37, 2022

RECENSIONI

MICHELE BIANCO, *L'estetismo nella poesia di Giovanni Pascoli. Con una lettura ritmica, morfologica, fonica, metrica, sintattica e logico-formale*, Edizioni dell'Orso, Alessandria 2020, pp. 481.

Lo studio, pubblicato per i tipi delle Edizioni dell'Orso, si presenta impegnativo già nel suo offrirsi al lettore per la consistenza e la voluminosità editoriale. Aspetto, questo, significativo in quanto già di per sé è sicuro indice dell'accurato impegno e scrupoloso studio di cui l'Autore si è avvalso davanti ad una forma poetica così nuova ed originale nel panorama letterario italiano, e forse non solo.

Giovanni Pascoli è stato, a mio parere e senza dubbio alcuno, il più profondo conoscitore delle culture greca e

romana; delle espressioni poetiche greca e romana. È opportuno precisare: non somma quantitativa, forse si potrebbe dire enciclopedica, dei frutti a noi pervenutici di quel mondo antico; bensì la carne viva, la carne vivamente e perennemente presente, la carne spirituale, la carne poetica. Non è errato ricordare il suo costante interesse per la classicità: la tesi di laurea, lo studio della metrica classica, le antologie quali *Lyra* ed *Epos*, i numerosi premi nei concorsi internazionali di poesia latina di Amsterdam¹. Fra tutti e per tutti d'obbligo il pensiero corre a Publio Virgilio Marone, l'eletta anima simbolo sì della romanità classica, bensì ancor più fruttuosamente dell'intimità di quel mondo, schivo nell'esteriorità degli atteggiamenti ma ricco e dinamico in quell'essere

¹ «Arrivò quindi il momento della tesi di laurea che fu curata e composta con grande perizia e poi discussa il 17 giugno 1882 ottenendo il massimo dei voti e la lode; già da tempo l'interesse del Pascoli si era indirizzato verso lo studio della metrica classica e la tesi riguardava appunto la metrica di Alceo». L. BALDACCI, *La vita*, in G. PASCOLI, *Poesie*, Garzanti, Milano 1981, p. X. Poi: «Nel 1892 il Pascoli ottiene il primo premio e la prima di una lunga serie di

medaglie d'oro al concorso di poesia latina di Amsterdam. [...] Caro Severino [...] Avevo mandato al concorso di poesia latina dell'Accademia Regia disciplinarum Nederlandica un *poemation* scritto in fretta e furia per le feste di Ceppo. Ieri ricevevi un telegramma da Amsterdam, così: *Veianus* (è il titolo del *poemation*) *remporta prix Hoeffft*. È il premio che ebbe *temporibus illis Didacus Vitrioli*». Ivi, pp. XI-XII.

profondo che rende l'uomo umano a se stesso e all'universalità. Ecco: dotato dal Massimo/Fattor, che volle in lui/ del creator suo spirito/ più vasta orma stampar², lo vediamo seguire prima a Roma le lezioni di Elpidio, poi a Napoli, dove si avvertiva l'influsso di Filodemo – filosofo ed epigrammista a volte elegante –, frequentò nel «Giardino» la scuola dell'epicureo Sirone; lo vediamo in anni di studio matto e disperatissimo sognare, inseguire, costruire il proprio io interiore. Per nascita a contatto della natura nel podere di Andes, vera ma idillicamente sentita³, incontrò in un momento successivo Teocrito e la sua poesia; per il cui influsso incorniciò nel mondo

pastorale la sua realtà misurata, policroma, affettiva, smussata degli spigoli aspri e taglienti, volta ad una poesia dal verso levigato, raffinato, dalla complessa limpida simmetria⁴, da una lingua scarsamente affine a quella parlata dal popolo minuto⁵. Dopo una sua non felice esperienza come avvocato⁶ si trovò immerso nel violento periodo tumultuoso delle guerre e delle violenze d'ogni genere che, com'è noto, caratterizzò la fine della repubblica e l'inizio dell'impero. Sostenuto nella sua squisita sensibilità di uomo mite e desideroso di pace interiore ed esteriore⁷ per gran parte dall'epicureismo si ritirò nell'Arcadia⁸; non luogo fisico, bensì spirituale e poetico ad un tempo.

² A. MANZONI, *Il cinque maggio*, in ID., *Liriche e Tragedie*, Utet, Torino 1964, p. 92 (vv. 33-36).

³ «Le fatiche dei campi (aratura, cura della vigna, apicoltura) hanno, nella vita dei pastori, una parte marginale [...]. Nella loro vita poco programmata, per nulla affannosa, s'incontrano spesso fra loro nella serenità della campagna: conversano volentieri, si scambiano notizie, si divertono a punzecchiarsi, ma soprattutto suonano la zampogna e cantano». S. PENNACCHIETTI, *Premessa al testo*, in P.M. VIRGILIO, *Bucoliche*, Rizzoli, Milano 1996, p. XXI.

⁴ «In ogni caso il gusto per la simmetria è in Virgilio prevalente, e investe vari livelli anche dell'espressione poetica, come per esempio il numero dei versi di battute parallele, la disposizione di parole nel verso, le risorse metriche, l'ornato: il tutto alla ricerca di "una forte impronta di limpida armonia" che si pone in asse con la sua vocazione per le tessiture dei suoni, sofisticatissima fin da questo suo primo capolavoro. Il cesello prezioso di ogni particolare abbraccia anche il dominio, da subito estremamente elegante e raffinato, dell'arte allusiva», in A. FO, *Un profilo di Virgilio*, in P.M. VIRGILIO, *Eneide*, Einaudi, Torino 2012, p. XXVI.

⁵ «In generale il livello humilis della poesia bucolica si colloca all'interno di una lingua letteraria, che si compiace talvolta di evocare il sapore del sermo, ma disdegna l'uso della lingua viva come tessuto di fondo». Ivi, p. LXIV.

⁶ «Si tramanda che la sua timidezza non gli abbia consentito di intraprendere con successo la carriera forense». Ivi, p. X.

⁷ «Per il resto dovette condurre una vita umbratile, fra Roma e la Campania, dedicandosi fondamentalmente al lavoro poetico». Ivi, p. XIII.

⁸ Geograficamente «L'Arcadia è una regione montuosa del Peloponneso, che veniva considerata la terra d'origine di Pan, dio della pastorizia». Ivi, p. XX. Cfr., *Bucoliche* «*Pan Deus venit, quem vidimus ipsi* (ecloga X, verso 26); *Pan etiam, Arcadia mecum si iudice certet/ Pan etiam Arcadia dicat se iudice victum* (ecloga IV, versi 58-59)». Per i contemporanei, osservate le dovute differenze, cfr., Giosuè Carducci: «Rimanti; e noi, dimani, a mezzo il giorno,/ Che de le grandi querce a l'ombra stan/ Ammusando i cavalli e intorno intorno/ Tutto è silenzio ne l'ardente pian,/ Ti canteremo noi cipressi i cori/ Che vanno eterni fra la terra e il cielo:/ Da quegli olmi le ninfe

Si ritirò, sì, in un mondo che creò a sua personale misura: ovattato e discreto; ma non si trasformò in eremita. L'Arcadia è un paese in cui i fatti quotidiani, la realtà stessa giornaliera, le ordinarie occupazioni quotidiane sono tutti eventi filtrati dal sentimento stesso del Poeta⁹. Fatti e personaggi continuavano ad essere presenti anche in quel mondo simbolico rappresentato dalle *Bucoliche*: maestre di poesia per Roma e per i tanti secoli successivi.

Pascoli cominciò a comporre e a pubblicare le *Myricæ* a Livorno nel 1891 per i tipi di Raff. Giusti; opera questa che porta come sottotitolo una parte di un verso virgiliano: *arbusta*

usciran fuori/ Te ventilando co 'l lor bianco velo;/ E Pan l'eterno che su l'erme alture/ A quell'ora e ne i pian solingo va/ Il dissidio, o mortal, de le tue cure/ Ne la diva armonia sommergerà». G. CARDUCCI, *Davanti San Guido*, in *Rime Nuove*, Zanichelli, Bologna 1961, p. 293 (vv. 53-64). Pur con le differenze, dovute alla soggettiva sensibilità degli autori: «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/ più lime invide, più trapani ingordi;/ or che gli schiavi qua e là sdraiati/ sognano fiumi barbari; e la luna/ prendendo il monte, il monte di Marpeasa,/ piove un pallore in cui tremola il sonno./ Sono un fanciullo, sono anch'io di Paro;/ Scopas il nome». G. PASCOLI, (*Sileno*) *Poemi Conviviali*, in *Poesie*, cit., pp. 257-258.

⁹ «L'Arcadia è il paese di un'idealizzata vita quotidiana. Le occupazioni giornaliere, familiari, il continuo contatto con le stesse cose, la vita tranquilla sul suolo natio: tutto questo Virgilio avvolge del suo sentimento. Ma questa tranquilla vita di ogni giorno è qualcosa di

*iuvant humilesque myricæ*¹⁰. E *myricæ* tornano anche in altro verso virgiliano¹¹. La raccolta continuerà ad arricchirsi con una seconda (1892), una terza edizione (1894), una quarta (giugno 1897), una quinta (1900), una sesta (1903), una settima (gennaio 1905), un'ottava (1908) ed infine la nona e definitiva (1911)¹². Già da qualche tempo il suo interesse era rivolto alla poesia e alla metrica antiche tanto che il 2 giugno 1882 discusse ed ottenne la laurea, col massimo dei voti, con una tesi sulla metrica di Alceo¹³. In lingua italiana le *myricæ* sono le tamerici: eccole, così come le offre la natura: per Pascoli, siepi di melograno/fratte di tamerice; per D'Annunzio:

perduto. Quest'amore per le cose intime è fatto più di nostalgia che di felicità». B. SNELL, *La cultura greca e le origini del pensiero europeo*, LUISS University Press, Roma 2021, p. 410.

¹⁰ «*non omnes arbusta iuvant humilesque myricæ*»: questo verso in VIRGILIO, *Bucoliche*, ecloga quarta verso secondo.

¹¹ «*Illum etiam lauri, etiam flevare myricæ*». VIRGILIO, *Bucoliche*, cit., p. 158 (ecloga Decima, v. 13).

¹² «La scrittura breve, lirica, di *Myricæ*, se ha come punto di partenza il 1891, tuttavia si completa in anni successivi fino ancora alle correzioni e alle aggiunte dell'inizio del Novecento; e ha una disposizione rigorosamente unitaria per lingua, metri, disposizione di simboli». G. BÁRBERI SQUAROTTI, *Introduzione*, in G. PASCOLI, *Poesie*, Utet, Torino 2002, vol. I, p. 16.

¹³ «Arrivò quindi il momento della tesi di laurea che fu curata e composta con grande perizia e poi discussa il 17 giugno 1882 ottenendo il massimo dei voti e la lode; già da tempo l'interesse del Pascoli si era indirizzato verso lo studio della metrica classica e la tesi riguardava appunto la metrica di Alceo». L. BALDACCI, *Introduzione*, in G. PASCOLI, *Poesie*, cit., p. XXII.

Piove su le tamerici/ salmastre ed arse¹⁴: eccola questa piantina, umile ma tenace, che sa di vento e di sale, di mare dormiente e mugghiante venire a noi dal profondo del tempo. Non indarno: essa primeggia sulla penna dei cantori, testimone silenziosa delle speranze e dei miti dei mortali. E Pascoli, doloroso, ne raccoglie il messaggio e l'insegnamento: il turbine, improvviso, si abbatte, scuote quelle povere piantine che si piegano ma non muoiono. E pone il loro nome al sommo del suo libro, accanto alla memoria del padre Ruggiero.

Carlo Santoli, nella sua bella e puntuale *Introduzione* all'opera di Michele Bianco, "ripercorre lo studio di Renato Aymone sulla poesia pascoliana" (come egli stesso avverte in nota) non in modo puramente pedissequo, bensì rivivendo nell'intimo le tensioni proprie del nostro grande Romagnolo. Alle *Mirycaë* si addicono le *lacrymæ rerum* di virgiliana memoria¹⁵; Pascoli interpreta la locuzione poetica virgiliana in chiave più personale. Il dolore si abbatte sull'uomo singolo che non sfugge, né potrebbe, al male che coinvolge la Terra: pertanto, il pianto prima o poi attende tutti: il pianto è un antico retaggio tramandato come una liturgia sacra dai nostri padri. Senza una spirituale

palingenesi, fin da Il giorno dei morti – poesia posta all'inizio della raccolta – sembra che quasi tutta la morta sua famiglia voglia ricordare il tempo che fu e risvegliata dal sogno della vita: Sazio ogni morto, di memorie, posa./ Non i miei morti. Stretti tutti insieme,/ insieme tutta la famiglia morta,/ sotto il cipresso fumido che geme,/ stretti così come altre sere al foco/ (urtava, come un povero, alla porta/ il tramontano con brontolìo roco),/ piangono. E poi: o miei fratelli, che bevete ancora/ la luce, a cui mi mancano in eterno/ gli occhi, assetati della dolce aurora. Più oltre: Pietà pei figli che tu benedivi!/ In questa notte che non mai declina¹⁶,/ orate requie, o figli morti, ai vivi!. Poi, sempre non perdendo di vista la lettura di Aymone, Carlo Santoli prende ad analizzare altre liriche. In *Alba festiva* il settenario che chiude le precedenti terzine recita: la voce della tomba; tutta la vita ridotta in pillole, come pure la voce più profonda, definitivamente si risolve e si annulla. In *Speranze e memorie*, annota Santoli, C'è, inoltre, da osservare che la ripetizione degli attributi relativi alle "paranzelle" prima «bianche, bianche», poi, «nere, nere» si risolvono in una nota di enfaticizzazione dell'immagine stessa e che nella seconda strofa è evidente un calo di ispirazione. La ben più

¹⁴ *Grande Dizionario della Lingua Italiana*, Utet, Torino 2000, vol. XX, p. 705.

¹⁵ VIRGILIO, *Eneide* (libro I, v. 462): «sunt lacrimæ rerum et mentem mortalia tangunt».

¹⁶ «Soles occidere et redire possunt;/ nobis cum semel occidit brevis lux,/ nox est perpetua una dormienda». C.V. CATULLO, *Scrittori di Grecia e di Roma*, a cura di G. D'Anna, Editoriale Scuola, Roma 1999, vol. I (Carm. 5), p. 236.

ampia Romagna, che trova il suo antecedente in *Colascionata 1* e in *Severino Ferrari Ridiverde*, pur nelle successive integrazioni approda a una poesia compiuta sul piano tematico ed espressivo. La lirica è analizzata in ogni sua parte, verso dopo verso, e vengono evidenziate le espressioni più rispondenti all'ispirazione e quelle dallo spessore meno poetico, nonché il verso della tacchina, ricco di valore fonosimbolico. Comunque, oltre alla forzatura sintattica iniziale, alla gioia segue alla fine il momento doloroso che caratterizza l'apolide. In *Lavandare* si notano l'«aratro» collocato al centro del campo senza buoi, il suono, lo «sciabordare» delle lavandaie che queste producono battendo il bucato, un accorato lamento di una giovane innamorata, che vede ritornare l'inverno ma non l'amato¹⁷. Nel madrigale *Arano*, preponderante risulta la presenza della natura con la sua notazione cromatica di rosso e degli animali; tuttavia *L'uomo c'è*, ma è ridotto ad un piccolo segno indistinto. Il madrigale *Di lassù*¹⁸ è il segno dell'ebbrezza di sentirsi tanto in alto. Se in *Quel giorno* il fruscio di una gonna

viene ad esaltare il più piccolo rumore e in *Alba* risalta l'aliare muto delle rondini, se ne *Il sogno della vergine* il verbo ripetuto dondola diventa un suono onomatopeico, *Nella macchia*, si ha la poetica dell'indeterminato, dove si sente l'uggiolo lontano di un cane che insinua nel paesaggio arcano un infinito lamento. In *Dall'argine* i campani della mandria che lungi popola i campi e gli strilli della calandra giungono attutiti, lontani; e quello che più conta sono gli strilli e non la calandra e ne *L'assiuolo* l'aggettivo diventa un sostantivo e si fa soggetto, mentre ne *I due girovagli* l'imitazione è più efficace di quello pittorico. Spesso per Pascoli non si genera opposizione tra linguaggio onomatopeico-fonosimbolico e linguaggio convenzionale-tradizionale; ed egli è attento anche all'indistinto, all'indeterminato, alle impressioni le più sottili; così nei *Puffini dell'Adriatico* non si sa se quel «chicchiericcio» sia la voce degli uccelli oppure tremule risate di marinai. Se in *O reginella* fa capolino l'amore morale e consacrato dalla tradizione, in *Due cugini* l'amore continua la sua attualità anche dopo la morte, anzi nella morte;

¹⁷ «vi serpeggia anche certo simbolismo erotico: la fanciulla del canto non è stata semplicemente abbandonata, ma precedentemente sedotta, la metafora dell'aratura come atto sessuale consumato è comune nel linguaggio contadino». G. PASCOLI, *Poesie* (nota 10), p. 269.

¹⁸ L'inizio è un ricordo dantesco: «Quale allodetta che 'n aere si spazia/ prima cantando, e poi tace contenta/ de l'ultima dolcezza che la sazia (*Pd.*, XX, 73-75); forse c'è qualcosa di Giovanni Prati: «Quando nel ciel, dov'ella

spazia e grida,/ langue il sol moribondo e fuggitivo,/ nella zolla del suo campo nativo/ la dolce lodoletta si rannida;/ e tra quell'erba graziosa e fida,/ quando il roseo mattin si rifà vivo,/ su su per le ridenti aure del clivo/ la piuma e il canto nuovamente guida in: Lodoletta»; ed anche: «son fatto allodoletta; ed or mi bagno/ nell'aer dolce, e al vivo sol mi spaziao». G. PASCOLI, *A messer Cino*, in *Poesie*, vol. I, cit., p. 262.

e questo indipendentemente dal valore dell'espressione poetica. Se ne *Il passero solitario* tra il consapevole e l'inconscio emerge prepotente la domanda perenne della fede, del tema religioso, ne *Le monache di Sogliano* il Poeta ci chiede e si chiede la ragione di quel tono tanto accorato di colpa, di perdono a Dio ...e il tutto, la chiesa, l'organo, i ceri, l'officiante, i ritornelli, si risolve in motivi destinati apertamente a ridursi a puro materiale letterario. Continua, così, in *Pervinca* la solitudine errante di un cappuccino bianco la barba e gli occhi d'un turchino/ vuoto, infinito. Non diverso risulta il *Santuario* in cui il motivo religioso, del tutto svuotato di forza mistica, è avvolto in un'aura di aristocratica finezza e quasi immerso nella natura che tutto avvolge. *Stoppia* mostra un paesaggio realistico perché reso nudo dalla mietitura che genera il brusio delle messi scomparse ed in cui il grillo trilla e le lucciole ripercorrono i solchi bruni. Da *Sera d'ottobre* a *Novembre* Pascoli è cosciente del carattere slegato delle impressioni annotate e si sforza di rimediare organizzandole all'interno di una struttura densa di parallelismi spaziali, sintattici, ritmici, semantici. In *Ultimo canto* il vento leggero passa tra i cartocci mentre i passerini prendono il loro volo, il cielo si tinge di viola e la sfogliatrice pur cantando sente le lacrime che bagnano il suo cuore. In *Il piccolo bucato* l'ambiente naturale è livido; ma il bucato, piccolo perché è di un piccolo,

inneggia alla vita anche se da un tugurio triste come tomba si sente giungere una lunga nenia e la parola fascie fa sentire una trama fonosimbolica. *Novembre* c'illude inizialmente con una sembianza di primavera; ma subito dopo le piante stecchite, il cielo, il terreno e il vento ci riportano al vero, all'estate,/ fredda, dei morti. In *Temporale* prevalgono gli aspetti impressionistici e onomatopeici mentre in *Lampo* è da notare l'abilità del Pascoli nel far apparire e scomparire una realtà sensibile come una casa attraverso una sapiente scelta metrica. È la natura, rappresentata da esseri piccoli e indifesi, che si stupisce di un fenomeno come la pioggia che inesorabilmente la colpisce. Vi è in *Patria* una malinconia riassorbita nelle cose in quanto il pianto, che è atteggiamento propriamente umano, proviene dal suono mesto delle campane e così comunica il lamento per l'inutile illusione. È ora possibile, a conclusiva sintesi dell'ottima introduzione di Carlo Santoli, presentare la proposta di riflessione che se ne deduce: nella poesia di *Myricæ*, superato l'ingombrante ed eccessivo aspetto teorico del fanciullino, l'attenzione del lettore si dirige verso gli aspetti quotidiani della vita. Le piccole cose sono falsamente rappresentate per se stesse: esse e parimenti tutto quanto potrebbe apparire di più marginale nella natura sono molto importanti nell'uomo e per l'uomo perché simbolo di ciò che è veramente grande. *Myricæ*

rappresentano il leit motiv della poesia del Romagnolo per il suo riferirsi simbolico e temporale. La lingua originalissima, pur non rinnegando la tradizione, interpreta in modo personale ed originale il sentimento dell'autore: di qui la posizione delle parole, sovente ripetute, la ricerca di suoni fonosimbolici, le consonanti poste ad arte per l'imitazione: fonemi di sicuro suggestivi sì ma forse non per risonanza psicologica inconscia per quei suoni certamente sentiti e assaporati dal reale: essi medesimi, rivissuti e unificati quasi per ancestrale influsso

formano un insieme coinvolgente e rievocante in forma breve e quasi nostalgica la vita che fugge.

L'approfondito studio di Michele Bianco si apre con il capitolo *Sigle e abbreviazioni*: si tratta di una riflessione tanto tecnica quanto importante per la valenza che riveste, già nella semplice e ordinaria comunicazione scritta, la sonorità verbale¹⁹: e questo particolarmente per "sentire" il messaggio poetico, pascoliano in specie. Ma è anche difficile, in questa sede ripresentare in sintesi la necessaria sequenza dei vocalismi, dei simboli grafici

¹⁹ Già la classicità affermava non solo l'importanza degli studi ma anche del loro insegnamento fin dalle scuole (diremmo oggi) medie di primo grado. Quintiliano dedica all'argomento diverse pagine, troppe perché possano essere qui riportate. Forse è opportuno ricordare alcune affermazioni iniziali: «*Primus in eo qui scribendi legendique adeptus erit facultatem grammaticis est locus. [...] Hæc igitur professio, cum brevissime in duas partis dividatur, recte loquendi scientiam et poetarum enarrationem, plus habet in recessu quam fronte promittit. [...] Nec poetas legisse satis est: excutiendum omne scriptorum genus, non propter historias modo, sed verba, quæ, quæ frequenter ius ab auctoribus sumunt. Tum neque citra musicen grammaticæ potest esse perfecta, cum ei de metris rhythmisque dicendum sit.* (Chi avrà imparato a leggere e a scrivere, anzitutto farà posto agli insegnanti di grammatica. [...] Questa materia, dunque, molto sommariamente viene divisa in due parti, scienza del parlare corretto e commento ai testi poetici; al suo interno, però, nasconde più di quanto prometta in apparenza. [...] Né basta leggere i poeti: bisogna compulsare ogni genere di scrittori, non soltanto per i contenuti, ma anche per il lessico, poiché le parole sovente traggono autorità dall'uso degli autori. La grammatica, inoltre, dovendo trattare di metri e ritmi, non può essere completa

neppure se prescinde da nozioni di musica – traduzione di Stefano Corsi)». QUINTILIANO, *Institutio oratoria*, Rizzoli, Milano 2018, pp. 1-49 e segg.; pp. 98-99 e segg.). Secondo Emanuele Narducci, Cicerone nell'età giovanile, si accostò alla maniera asiatica rappresentata da Ortensio; maniera che giocava sulle assonanze, sull'equilibrio delle brevi frasi, sul rincorrersi di antitesi, sulle allitterazioni, sul colorito poetico. Cfr., CICERONE, *Pro Archia poeta oratio*, Rizzoli, Milano 1992. In particolare dalla nota n° 23 di p. 43: «Si osservi, per esempio, l'anafora e tutto il lessico del § 8: *Adest vir summa auctoritate et religione et fide, M. Lucullus; qui se non opinari sed scire, non audisse sed vidisse, non interfuisse sed egisse dicit* (È presente una persona assai autorevole, coscienziosa e degna di ogni credito, Marco Lucullo, che dice non già di credere, ma di sapere, non di aver sentito da altri ma di aver visto con i propri occhi, non di aver solo assistito, ma di avere avuto una parte preminente nel procedimento – traduzione di Giovanna Bentornati) –. Ivi, pp. 80-81. Inoltre dalla nota n° 58 di p. 59: «Si osservi, per esempio, l'elaborato rincorrersi delle riprese anaforiche nel § 21: *ex omni impetu regio atque totius belli ore ac faucibus ereptam esse atque servatam* (è stata salvata da ogni assalto del re e strappata dalle fauci spalancate dell'intera guerra). Ivi, pp. 96-97.

speciali, delle fonetiche sorde, sonore, tese e leni, tutti razionalmente studiati, catalogati ed esposti dall'Autore: pertanto non si può far altro che rimandare alla lettura diretta del testo. Il capitolo I ed alcuni altri successivi sono assecondati da una bibliografia attenta, accurata, ampia e significativa. Con chiara razionalità l'Autore analizza e giustifica vari aspetti relativi alla funzione estetica e poetica: ad essa è affidato il fine di comunicare la propria forma ...diletta l'orecchio (del lettore) con la veste musicale delle parole e suscitando in lui emozioni e moti d'animo. Pascoli con originalità innova, già a partire dalle *Myricæ*, con l'uso di una pluralità di metri: terzine a rima doppia, terzine di settenari, madrigale, ballate; frantuma il verso al suo interno e crea assonanze. Per i fattori della comunicazione e con riferimento al linguista Roman Jakobson specifica gli elementi della comunicazione: 1) il canale; 2) il codice; 3) l'emittente; 4) il destinatario; 5) il registro; 6) il contenuto. Sempre tenendo presente Roman Jakobson nel suo sviluppo interpretativo della comunicazione, egli abbina ad ogni momento degli elementi sopra indicati una specifica funzione. Così abbiamo una funzione conativa, quando viene evidenziato il destinatario; una fatica, quando ci si riferisce al funzionamento dell'elemento; una metalinguistica, quando l'attenzione è polarizzata verso il contatto tra l'emittente e il destinatario; una referenziale,

quando prevale il contenuto; ed infine una estetica o poetica, quando l'espressione si avvale di un linguaggio ricercato e raffinato, difficilmente rintracciabile nell'uso quotidiano del parlare nonché di forme metriche quali il decasillabo, il doppio senario, la paronomasia, l'anastrofe e la sinestesia. In sintesi si determina il seguente schema: 1) codice (il sistema dei segni in uso); 2) mittente (chi manda il messaggio); 3) messaggio (il testo concreto); 4) ricevente o destinatario (chi riceve il messaggio); 5) canale (il mezzo specifico usato); 6) contesto (le circostanze esterne della comunicazione). Esplicativo appare un raffronto sinottico tra le funzioni e gli elementi della comunicazione. La funzione estetica, a volte più a volte meno preminente, si estende e si applica a quasi tutti i campi della comunicazione umana, quali la pubblicità, la politica, la poesia, la religione. Fondamentale la ricerca anagrammatica di Saussure, anche se conosciuta con anni di ritardo. Dalla ricerca anagrammatica e nella ripetizione di vocali e consonanti deriva l'armonia del verso: dalla ripetizione delle parti del *mot-thème* (nome dell'eroe o del dio) e passando per i monophones si giunge ai diphones che, utilizzando l'identità fonetica, si giunge all'armonia del verso. Nello studio dei testi poetici in antiche lingue (latino, greco, sanscrito, antico germanico) egli volle rinvenire non solo la dimostrazione della sua ipotesi linguistico-poetica, ma ancor più il

conferimento di un nuovo significato all'espressione conseguentemente così strutturata. La funzione estetica, in altre parole, si identifica con la poesia; è il linguaggio che si fa poesia in quanto il suo fine è di mostrare se stessa. La seconda metà dell'Ottocento e il primo Novecento si caratterizzano per la pluralità di temi e di motivi ai quali si ispirerà il Pascoli che, a ragione, dovrà essere considerato il più grande innovatore della lingua italiana e dell'espressione poetica attraverso il costante uso di fonosimbolismi, fonosillabismi, onomatopoeie, ma anche per lo sviluppo delle scienze che andranno ad incidere sul pensiero; il tutto determinerà un humus culturale aspirante al rinnovamento se non al nuovo, all'inesplorato²⁰. In ogni campo dello scibile, le ricerche fanno cadere limiti che sembravano insormontabili. Psicologia e psichiatria danno vita alla

psicanalisi: Freud, Jung e Lacan non solo scoprono una nuova vita interiore dell'uomo, ma inventano un diverso linguaggio, idoneo a significare il contenuto emergente. La Scuola di Berlino, capitanata da Max Wertheimer, si apre ad orizzonti allettanti con l'affermazione della psicologia della forma o gestaltismo, mentre non mancano ulteriori indirizzi (quali la psicologia psicofisica, comportamentistica, del profondo e funzionale) che con il trascorrere del tempo metteranno in mostra il loro valore. K. Menheim continuerà ad esplorare la sociologia della conoscenza e del sapere mentre nuove prospettive si aprono e producono o riproducono idee morali, politiche ed economiche. Alla scuola di Marburgo faceva capo anche Ernst Cassirer che, insistendo con i suoi studi sulle forme espressive simboliche, definiva l'uomo come animale simbolico ²¹. Il

²⁰ Forse il tenere sotto mano alcune date potrà aiutare il paziente lettore a seguire meglio il discorso che si farà di seguito: la Comune di Parigi: 1871; Ludwig Feuerbach: 1804-1872; Stéphane Mallarmé: 1842-1898; Charles Baudelaire: 1821-1867; Jean Nicolas Arthur Rimbaud: 1854-1891; Paul Valéry: 1871-1945; Giosuè Carducci: 1835-1907; Francesco De Sanctis: 1817-1883; Giuseppe Ferrari: 1811-1876; Giovanni Verga: 1840-1922; Antonio Fogazzaro: 1842-1911; Augusto Comte: 1798-1857; Charles Darwin: 1809-1882; Karl Marx: 1818-1883; Friedrich Engels: 1820-1895; Cesare Lombroso: 1835-1909; Roberto Ardigò: 1828-1920; Claude Bernard: 1813-1878; Émile Zola: 1840-1902; Giovanni Pascoli: 1855-1912; Benedetto Croce: 1866-1952; Leone XIII: *Enciclica Aeterni Patris*: 1879; Leone XIII: *Enciclica Rerum Novarum*: 1891; Gabriele D'Annunzio: 1863-1938; Sergio

Corazzini: 1887-1907; Guido Gozzano: 1883-1916; Filippo Tommaso Marinetti: 1876-1942; Alfredo Panzini: 1863-1939; Sigmund Freud: 1856-1939; Alfred Adler: 1870-1937; Carl Gustav Jung: 1875-1961; Max Planck: 1858-1947; K. Brugmann: 1849-1919; Hermann Paul: 1846-1921; Christian von Ehrenfels: 1859-1932; Max Wertheimer: 1880-1943; Wolfgang Köhler: 1887-1967; John B. Watson: 1878-1958; John Henry Newman: 1801-1890; Maurice Blondel: 1861-1949; Lucien Laberthonnière: 1860-1932; Alfred Loisy: 1857-1940; Henri Bergson: 1859-1941; Karl Barth: 1886-1968; Pio X: *Enciclica Pascendi* 1907.

²¹ Tra le sue opere, sono da ricordare i tre volumi de *La filosofia delle forme simboliche* (1923-1929) e l'ultimo scritto *Saggio sull'uomo* (1941).

Novecento vede il sorgere/risorgere di una molteplicità di temi: elemento irrazionale, la triplice mutazione della società, il tempo che si fa labile²², come in Svevo e in Ricoeur, la filosofia che celebra il suo ultimo momento. Pascoli seppe unire, con la poesia e nella poesia, gli ultimi echi del Positivismo²³, utilizzando l'esattezza della nomenclatura zoologica e botanica, con la rappresentazione del proprio sentimento, dell'intera famiglia umana fusa in un immenso arcobaleno di luci. Se, come aveva insegnato Quintiliano, anche la prosa non poteva fare a meno della inventio, della dispositio e della elocutio a maggior ragione il Circolo

linguistico di Praga esaltava la funzione estetica nell'espressione poetica, con l'esaltazione della peculiarità del segno, già a partire dalle forme metriche e dalla sonorità dei detti dialettali. Così la poesia s'invera nel momento della creazione in cui, attraverso la parola e il linguaggio, l'inventio, ancora in forma globale ma presente nella spiritualità fantastica dell'autore, si rende nella forma oggettivamente verificabile e concretamente visibile; non per nulla continua ad essere valido l'insegnamento di Giustiniano: *nomina sunt consequentia rerum*²⁴. Hegel, coerentemente con il suo sistema, assegna allo Spirito la

²² «Pensiamo alla sovrapposizione di suggerimento fono-simbolico, lingua dialettale e polivalenza semantica che è insita nello Zvani che la madre rivolge in un soffio al poeta in regolari ritorni, ne La voce: in un solo termine vengono a confluire il diminutivo dialettale del suo nome (Giovannino = Zvani in dialetto romagnolo, con tutta la connotazione d'affetto di cui è capace una simile forma), l'allusione al significato dello "svanire", cioè del dissolversi, dello sparire come sono scomparsi gli uccisori del padre e il tempo passato, e del morire, , così come è morto il padre, come è morta la madre che pronuncia il suo nome in un "soffio"». F. STELLA, *Esempi di fonosimbolismo pascoliano*, estratto da «Studi Medievali e Moderni», Dipartimento Università G. D'Annunzio, n. 2, 1997, pp. 202-203.

²³ «In questo indeterminato accostamento ai dati della Natura, molti dei termini naturalistici pascoliani diventano dei "motivi", vengono cioè astrattizzati, privati di concretezza, e usati soprattutto nella loro valenza evocativa e simbolica». Ivi, p. 216.

²⁴ Il dibattito sulla natura dei nomi, cioè delle parole, è antico: c'è chi sostiene che i nomi hanno la loro origine e validità nella convenzione e chi ne afferma la naturalità, l'esistenza oggettiva. Principalmente nel *Cratilo* Platone

affronta e approfondisce il problema. Cratilo, seguace dell'insegnamento di Eraclito, afferma il convenzionalismo («[...] o Cratilo; tu dirai che altro è il nome, altro ciò di cui è il nome, non è vero? [...] Soc. Tutti i nomi, dunque, sono stati dati bene? – Crat. Tutti, quanti almeno sono nomi – Soc. O allora? Per il nostro Ermogene qui, come dicevamo poco fa, o dobbiamo dire che questo nome [...] non è il suo, [...] oppure che si gli fu dato, ma a torto – Crat. Io credo che non sia il suo, o Socrate, ma sembri»); Ermogene la razionalità oggettiva del linguaggio («Sì, perché io, o Socrate, non conosco altra giustezza di nome che questa: che cioè io posso ogni cosa chiamarla col nome che le posi io, e tu a tua volta con un altro che le ponesti tu. [...] È giusto, dunque, mi sembra, chi nasce da leone chiamarlo leone, e chi da cavallo, cavallo. [...] Che se un cavallo generi, contro natura, un vitello [...], non puledro bisognerà chiamarlo, ma vitello»). Socrate affida al politico il compito di creatore delle parole e quindi del linguaggio: egli, nel coniarle, sta attento a che esse stiano a significare la cosa reale che vogliono rappresentare e che, nel contempo, si ispirino, derivandole, dal mondo universale e necessario delle idee, universalmente vere (Soc. «Diciamo che sono qualche cosa per se esso stesso il bello, il

creazione del linguaggio, che diviene intelletto e quindi ragione. In tal modo il linguaggio diventa il medio con cui e per cui si oggettivizza per ritornare all'essere. Anche per Marcuse il linguaggio, condiviso, diventa il mezzo attraverso il quale soggetto e oggetto si integrano. Per Benjamin l'uomo, con il linguaggio, signoreggia la natura. Per Horkheimer e Adorno l'uomo domina il linguaggio sì che al di fuori di esso non trova più né il mondo né se stesso. Per Heidegger il linguaggio è poetico e pertanto creativo. Per Goldoni l'uomo non può usare la ragione senza linguaggio, per cui i due momenti si pongono tra loro in relazione necessaria. Hölderlin scriverà che l'uomo – “abitatore del linguaggio” – non sarà l’“errante della verità” nella “contrada dell'Essere, ma il viandante alla ricerca della sua ombra”. Per Raffaele Bruno il linguaggio segue l'andamento logico mentre il poetico dice dis-dicendo; ma in fondo li accomuna in quanto li tiene in connessione reciproca. Se per Pascoli il poeta è il demiurgo che conferendo il nome alle cose fa sì che la poesia si realizzi nelle cose stesse. Così il poeta si espone alla contraddizione del linguaggio: la parola poetica proclama l'In-finito – il

Non-finito – , che prova la propria negatività in quanto il Non ne determina la finitezza e la fa essere ciò che “è”-che ogni volta “è”. Ritornando a Jakobson, l'essenza simbolica, complessa, polisemica della poesia è frutto della sovrapposizione della similarità alla contiguità. Mentre la poesia si divide in generi, il linguaggio pratico vuole messaggiare se stesso. Se Saussure sostiene uno strutturalismo linguistico; se Garroni si fida e non si fida delle tendenze egemoniche della semiotica, Della Volpe vede nella poesia il suo carattere specifico che è polisenso. In poesia, la polisemicità è una pluralità aggiunta di significati che, in un unico discorso poetico, dà vita al discorso poetico e alla sua autonomia. In tal modo il lettore è invitato a costruire il suo personale percorso di lettura, come parimente necessaria diventa la conoscenza dell'esperienza artistica e letteraria dell'autore con cui il lettore entra in comunicazione: così, attraverso la funzione simbolica, si trasmette un nuovo universo e la lingua da oggetto diviene soggetto. Per Hölderlin l'abitare dell'uomo dovrebbe essere poesia come per Heidegger è dimora dell'Essere. L'Antico e il Nuovo Testamento comunicano all'uomo che

buono e così ognuno degli enti, oppure no? – Crat. A me pare di sì, o Socrate – Soc. Quell’“esso stesso”, dunque, consideriamo: non già se è bello un volto e qualche cosa di simile, tutte cose che sembrano fluire; bensì esso stesso, diciamo, il bello, non è sempre tale quale è?»). Correntemente, i nomi possono

mutare: «Anzitutto questo bisogna pensare dei nomi, che spesso, quando facciamo nomi ricavandoli di dove vogliamo, ora aggiungiamo lettere, ora ne togliamo, e spostiamo gli accenti». PLATONE, *Cratilo*, in ID., *Opere*, Laterza, Bari 1967, vol. I, pp. 193-258.

l'Eterno Padre infinitamente ama sì che il Suo Amore diventa il pensiero-guida di Dio. San Giovanni, nel *Prologo* del Suo Vangelo, ci dice che In principio era la parola; poi, parafrasando l'Ecclesiaste, c'insegna che le parole dei poeti sono come pungoli, sono la nostra vita e longevità. Secondo la Rivelazione manifestata sul Sinai, è la Parola che ha permesso all'amore di Dio di rendersi visibile, comunque in modo tale da diventare Egli medesimo l'Emmanuel, Dio che viene a vivere con noi qui sulla terra. Ma, perché sia ascoltata compresa e accolta, occorre che la parola trovi un cuore che sappia udire, un cuore che si apra all'ascolto, un cuore che consideri quella parola, infinito amore, gioia e letizia. Mosè, davanti al roveto ardente, si chiede: Perché il roveto arde e non brucia? Egli, come dovrebbe avvenire in ogni uomo, rimane affascinato dall'amore divino che, bruciando, inebria con il suo calore senza consumare, senza che il roveto s'incenerisca mentre la sua luce supererà il tempo e s'irradierà in ogni tempo. Dio si fa uomo come noi siamo nella nostra povera umanità; come Mosè che vede e ascolta e si confonde nell'estasi di ciò che accade. Dio-Jawè si rende visibile sull'Horeb: dal nome di questa montagna etimologicamente si determinano molti significati. Già da Anassagora la parola ha assunto un'importanza centrale, un'entità creatrice. Dio dice e di conseguenza crea: la Sua è parola creatrice, al pari della poesia Così la poesia,

utilizzando la parola come medium comunicativo, pur se limitatamente, parlando crea; muta la realtà incidendo sui livelli psico-neurologici dell'individuo. Tutti siamo «uditori della parola», come dice Rahner, anche se spesso «ascoltatori smemorati», come afferma S. Giacomo. Il dire di Dio è creazione al pari della poesia. Parimenti, a Mosè che chiede (e vuole significare la tanto perenne quanto sempre insoddisfatta aspirazione umana) la risposta di Dio è: Io sono Colui che sono; quindi è con la parola che l'Eterno si pone in relazione con l'uomo, con il Suo popolo, rendendosi disponibile ad essere sempre presente, a tessere e stabilire legami. Inoltre la parola stessa, decadendo e materializzandosi, diventa concretezza, storia; assume significato, comunicante e comunicato, cosa. Per Heidegger il linguaggio diventa la casa dell'essere, la dimora dell'uomo. Se, nella Conferenza di Vienna del 1935, Husserl attribuisce al filosofo e al poeta la capacità di esplicitare il senso profondo delle cose; se il senso noematico trova il suo inveramento nel senso noetico, il frammento manifesta il bisogno di concretezza collegando, attraverso la metafora, elementi lontani senza cancellare le differenze così che la verità si rende evidente nel monismo hegeliano dello Spirito Assoluto ed essa verità è più vicina allo spirito del poeta: ciò che è vero è nel rapporto; non è una, ma duplice. La parola poetica, parola bruciante al pari del

Roveto Ardente, trasmette vita, è discreta, fa uscire il poeta da sé e il suo dire diviene il suo darsi.

Senza dimenticare né il Preraffaellismo²⁵ né il Parnassianesimo²⁶, veniva acclarata l'esigenza per cui il momento estetico non potesse non essere attributo costitutivo, necessario e qualificante il decadentismo: senza estetismo non esisteva il decadentismo. Gli scrittori, e complessivamente gli artisti, considerarono Walter Horatio Pater (che nel 1873 aveva pubblicato i suoi *Studies in the History of the Renaissance* nei quali sosteneva la tensione verso il bello) l'antesignano della loro aspirazione all'estetica; influenzarono Oscar Wilde²⁷ e specialmente John Ruskin (1819/1900) che giunse a sostenere, nella sua *The seven Lamps of Architecture*, che l'imitatio naturæ è la conditio necessaria della pulcritudo. Se un nuovo edonismo

viene affermato in Huysmans e in Wile, in Gautier l'arte non può avere utilità alcuna, mentre nel D'Annunzio de *Il piacere* diventa superominico. L'antichità classica ci offre un esempio di decadentismo estetizzante nel *Satyricon* di Lucio Petronio Arbitro, scritto dalla lingua agile e snella e da una pluralità di generi letterari e di registri linguistici. Giovanni Pascoli certamente fu decadente ed esteta, ma non si chiuse, non fu immobile come nel vivere inimitabile di Dorian Gray e di D'Annunzio. Egli effuse se stesso, la sua commossa spiritualità, nella viva e vissuta compenetrazione con tutto il pulsante cuore classico²⁸ nell'equilibrio e nella compostezza virgilianamente formale sia della poesia latina che dei *Poemi Conviviali*, sia nel suo estetismo decadente, sia nelle *Myricæ* vibranti per la purezza e l'ingenuità delle cose piccole come nella

²⁵ Il Preraffaellismo ebbe origine in Inghilterra verso la metà del XIX secolo ed ebbe punti in comune con i Nazareni tedeschi e con i Puristi italiani; si proponeva un ritorno alla semplicità e alla spiritualità dei primitivi in opposizione al materialismo e all'abilità tecnica del tardo Rinascimento. «Ebbe carattere composito e non spontaneo». F. DALMASSO, *Grande Dizionario Enciclopedico*, Utet, Torino 1960, vol. X, pp. 425-426.

²⁶ A questo movimento aderirono molti giovani poeti francesi, di diversa estrazione, che ebbero come obiettivo una riforma del dire poetico affermando l'«impassibilità» dell'autore, sempre posto a confrontarsi con una materia difficile da imbrigliare. Nacque così la famosa teoria dell'«arte per l'arte» proponente una non tradizionale libertà espressiva; così, in molti ebbero la possibilità di affermarsi nel decadentismo e nel simbolismo.

²⁷ *Il ritratto di Dorian Gray* (*The Picture of Dorian Gray*) è il più noto e forse il capolavoro di Wilde e costituì un esempio cui si ispirarono molti scrittori. Il romanzo crea un mondo astratto, fantastico e poetico in cui signoreggiano lunghi discorsi di estetica e vagheggiamenti di cose belle.

²⁸ «E, in verità, nessuno meglio del Carducci ridiede alla «barbara» strofa l'agilità, l'impeto e la leggerezza dell'alcaica greca. Diversi il tono e il movimento ritmico dell'alcaica pascoliana. Predilesse il Pascoli, perché più congeniale alla sua sensibilità poetica, la strofa saffica, alla quale seppe, con arte mirabile, conferire, particolar modo nelle *Myricæ*, e in taluni *Poemi conviviali*, quell'aura rarefatta e sospesa della strofa di Saffo». B. GENTILI, *La metrica dei Greci*, G. D'Anna, Messina-Firenze 1951, p. 89.

manifesta magia di suoni, onomatopoeie e musicalità squisita e rara, comunque adombranti cose grandi se non anche universali (*Canti di Castelvecchio, Primi Poemetti, Nuovi Poemetti*), sia nella storia civile in prosa (*Pensieri e discorsi*), sia nella storia patria in poesia (*Odi e inni, Canzoni di Re Enzo, Poemi italici, Poemi del Risorgimento*), sia nella prosa, che è poesia mostrata in altra forma espressiva (*Il fanciullino, Minerva oscura, Sotto il velame, La mirabile visione, Miei pensieri di varia umanità*), sia nella domestica casa, suo perenne e dolce rifugio, con i suoi affetti più profondi, quelli i cui occhi possono vedere ed ivi contemplarsi e quelli che dormono il sonno profondo e perenne, sia i *Versi danteschi*, omaggio forse a quell'incomparabile pellegrino che si spoglia della sua povera e

pesante umanità per assurgere alla più splendente delle vite concepibili. Questi è Giovanni Pascoli, poeta policromo in un suo decadentismo misurato, apparentemente gracile, sonoro di una soffusa bellezza. Già Walter Binni si adopera a sfrondare l'opera del Romagnolo dall'accessorio, dal non autentico, dal "decadente" Decadentismo per così evidenziare gli aspetti peculiari di una nuova letteratura, quella del Novecento. *Ars longa sed vita brevis*: da sempre l'uomo, consapevole dei suoi personali limiti temporali, ha tentato e tenta di fermare l'ora transeunte con una sua produzione, di pensiero o d'arte²⁹: ma il futuro non è ancora e il passato conserva un suo intrinseco valore per gli aspetti che vivono nel presente, che è per ciascuno e per tutti³⁰. Ecco: seduto su

²⁹«L'esigenza verso un sapere "fermo" di una realtà "mobile" veniva già dagli antichi iscritta tra le aporie filosofiche fondamentali; eppure l'uomo non cessa dal tentativo di arrestare in qualche modo l'attimo fuggente; la teoria della corrente di coscienza non impedisce a James di scrivere i *Principles of Psychology*, e la teoria dell'inobiettività del soggetto trascendente non impedisce a Gentile di scrivere la Teoria generale dello spirito come atto puro». M. LAENG, *L'educazione nella civiltà tecnologica*, Armando Editore, Roma 1971, p. 18.

³⁰ «Che Ivan il Terribile nel 1564 abbia costituito la sua guardia del corpo e che in un altro anno abbia perduta una partita a scacchi col medico personale, sono due fatti appartenenti del pari al passato. Ma uno è un fatto storico, mentre l'altro è, tutt'al più, un semplice fatto che attesta alcuni rapporti o avvenimenti storici. Mentre questo secondo, infatti, è effettivamente passato ed ha esaurito tutta la sua realtà, [...] il primo, in un certo senso, non è passato, ma si è trasmesso di generazione in

generazione, ed è giunto sino all'epoca nostra. [...] è diventato parte integrante della nostra realtà. Il passato storico, quindi, è un passato, in un certo, profondo senso, imperituro, che supera il potere del tempo, e che si preserva dalla decomposizione e dall'oblio: è un passato vivente, mai estinto». S. HESSEN, *Fondamenti filosofici della pedagogia*, Armando Editore, Roma 1956, vol. I, p. 19. In sintesi «D'altra parte, abbiamo pure imparato che solo il presente è vivo (e il passato e il futuro sono nella misura in cui riescono ad essere a loro volta presente), tanto che la storia dovrebbe dirsi tutta storia "contemporanea"». M. LAENG, *L'educazione nella civiltà tecnologica*, cit., p. 17. Ancora oggi: «Non possiamo pensare qualcosa come reale senza pensarla nel presente, cioè come reale adesso, o che sia stata a suo tempo presente, che a suo tempo sia stata "adesso". Qualcosa che sia sempre stata soltanto passato, o che sarà soltanto futuro, mai c'è stata e mai sarà. Ugualmente: ciò che è adesso, un tempo era futuro e sarà a suo

questo piccolo atomo opaco del male, potresti vedere giungere silenzioso un vecchio aèdo cieco, bianco per antico pelo, aggirantesi tra gli avelli, abbracciarli e interrogarli; ed essi gli risponderanno: dall'eterno Orèb si sentirà solenne una Voce: Io sono Colui che Sono; il *fiat* sublime della giovanissima Maria grazie al quale si riaprono le porte del Cielo; sulla sabbia del fluttuante mare, là dove l'onda sonante si adagia per addormentarsi in un ultimo sonno, si potrà vedere la cerulea madre consolare l'invincibile figlio con parole dolci e soavi, accarezzandogli per amorevole conforto il biondo crine; i dolci versi e i focosi destrieri governati con mano accorta dal giudizioso auriga; il Pio al quale gli Dei hanno affidato l'arduo compito di dar vita ad una gloria che egli non vedrà mai; una città³¹ che non potrà spegnersi né veder sorgere nulla di più grande; il costante interrogativo e

interrogarsi: *An Deus sit*; l'immortale pellegrino perdere gli umani sensi davanti all'Acheronte per poi aleggiare di fronte a quella Beatitudine che è luce intellettuale piena d'amore; la musicalità sonora ed accattivante che accompagna la giovane ad abbandonarsi alla morte. Ecco; questa è la *Weltanschauung* pascoliana³² che si vitalizza negli ultimi anni dell'Ottocento e che si irradia nei primi del Novecento in una nuova sensibilità i cui orpelli sono le cose piccole della vita quotidiana; in cui i morti ricostituiscono la famiglia là nel cimitero, verde per gli alti cipressi e per i mai persi amori, lassù nel ceruleo cielo dove c'è *Chi ara e semina* perché l'uomo possa oggi e sempre nutrirsi di pane spirituale. L'esperienza socialista ed anarchica che Pascoli ebbe tra il 1876 e il 1879 è di non facile interpretazione e dimostra ancora una volta, qualora ce ne fosse bisogno, la complessità del

tempo passato». R. SPAEMANN, *La diceria immortale*, Cantagalli, Siena 2008, p. 33.

³¹ Il padre Anchise, dal secolo che non ha più tempo, profetizzando preannuncia al figlio Enea il destino luminoso che i suoi lontani discendenti saranno chiamati a realizzare; destino che la futura città e i suoi cittadini non potranno mai dimenticare per tutti i tempi futuri: «*Excudent alii spirantia mollius aera/ (credo equidem), vivos ducent de marmore volutus,/ orabunt causas melius caelique meatus/ describent radio et surgentia sidera dicent:/ tu regere imperio populos, Romane, memento /hæc tibi erunt artes) pacique imponere morem,/ parcere subiectis et debellare superbos* (Con maggior arte, altri al bronzo daran forme e quasi respiro,/ sì lo concedo, e dal marmo trarranno dei volti viventi,/ e sapran meglio difender le cause e tracciare al compasso/ gli

itinerari del cielo, e predire le stelle che sorgono;/ tu col dominio ricorda, Romano, di reggere i popoli/ - queste saran le tue arti - e di imporre una norma alla pace,/ ai sottomessi usare clemenza e schiacciare i superbi)». VIRGILIO, *Eneide*, cit., pp. 282-283 (Libro VI, vv. 847-853).

³² «*et simul gaudeo iudicium animi mei comprobari, quod semper statui neminem sapientiae laudem et eloquentiae sine summo studio et labore et doctrina consequi posse* (d'altra parte mi compiaccio che trovi conferma la convinzione che ho sempre nutrito, vale a dire che nessuno possa conseguire fama di sapienza e di eloquenza senza studio, fatica e dottrina grandissimi - traduzione a cura di Mario Martina e di altri interpreti)». M.T. CICERONE, *De Oratore*, Rizzoli, Milano 1994, pp. 562-563. (Liber II, 363).

mondo pascoliano. Forse è più esatto concordare con il suggerimento del Chimenz: essere, quello del Pascoli di quel periodo, atteggiamento non di ribellione ma comune a tanti giovani, intellettuali e non, dell'Emilia di allora. La sua produzione poetica rivela l'accostamento agli accenni evangelici, pietosi e umanitari del socialismo, spogli però della teoria della lotta di classe, e dei problemi delle masse contadine e dei braccianti che l'emigrazione alleggeriva. Egli accostava tutti questi spinosi problemi non a un'azione politica, ma li assoggettava all'idea di una fraternità universale fra gli uomini posti di fronte alla morte. Il processo poetico pascoliano ha inizio, tra il 1876 e il 1880, con alcune poesie di *Myricæ* ispirate all'amore per le cose umili, alla bellezza delle cose, a contentarsi del poco senza ambiziosità per i beni grandiosi: qui vi è l'impronta fortemente simbolistica che rinnova la nostra tradizione letteraria. Nella edizione del 1891 si può notare un interesse verso l'oggetto: si tratta di un verismo lirico che sfuma presto tanto che nella edizione del 1894 nasce una nuova forma di simbolismo, piegato verso scene cupe. È la poetica del «fanciullino», che con la sua

evasione dall'urgere dei problemi del mondo moderno presenta molti contatti con il decadentismo europeo e che si allontana dalla nostra precedente poetica: è una poesia che imita il modo espressivo intuitivo dei fanciulli, quindi spontaneo ed immediato, non razionale. L'aspetto ancora più esplicitamente nuovo consiste nel diventare il Romagnolo ascoltatore sensibilissimo delle voci eterne del dolore dell'umanità. Il linguaggio, anch'esso nuovo, diventa quasi sempre aderente agli argomenti costituenti la poesia: ricco, nomi propri delle cose, influenze dialettali, onomatopee, suggestivo, unico, spezzato. Rientrano in questo contesto *Myricæ*, *Primi poemetti*, *Nuovi poemetti*, *Canti di Castelvecchio*. Nelle raccolte che seguirono (*Odi e Inni*, *Poemi italici*, *Poemi del Risorgimento* o le *Canzoni di Re Enzo*) appaiono intenzioni oratorie e composizioni cerebrali. L'ultimo decennio del XIX secolo si caratterizzò per il declino del positivismo³³ e il graduale affermarsi dello spiritualismo e di un neo idealismo. Pascoli prese parte a questi momenti culturali con i suoi studi su Dante (*Minerva oscura*, 1898; *Sotto il velame*, 1900; *La mirabile visione*, 1902) Dante può essere

³³ Il nostro tempo vede approfondirsi ed ampliarsi la dialettica tra il naturalismo e lo spiritualismo con una certa prevalenza del primo: «Dobbiamo fare i conti con una teoria naturalistica della conoscenza che oggi si appoggia sulla teoria dell'evoluzione e sulla neurobiologia. Questa teoria interpreta la conoscenza come forma di adattamento

dell'organismo al proprio ambiente [...] ma, più radicalmente, che gli stati dell'organismo umano intenzionati alla comprensione di ciò che è, in realtà sono solo un risultato adattativo. Una qualche forma di trascendenza è solo un'illusione». R. SPAEMANN, *Cos'è il naturale*, Laxis, Torino 2012, p. 14.

compreso solo se si penetra nel suo mondo etico e religioso: l'oltremondo diventa realtà autentica. I temi della carità, della giustizia e della pietà, considerati al di là di ogni lotta di classe (*L'era nuova* (1899), *Una sagra* (1900), *L'eroe italico* (1901), *L'avvento* (1901), *Il settimo giorno* (1901) mostrano come il suo nazionalismo diventi più sofferto, più aderente alla sensibilità piccolo-borghese. La tavolozza di questo Nostro poeta è vasta, complessa, variegata e spazia dal dolore e dall'amore di *Myricæ* alla natura dai ridenti colori nei *Canti di Castelvechio*, ai campi e alle faccende domestiche dei *Primi poemetti* e dei *Nuovi poemetti*, alla storia nazionale e all'italianità delle *Canzoni di re Enzo* e dei *Poemi del Risorgimento*, alla silloge *Odi e inni*, al linguaggio raffinementamente estetizzante proprio della poesia parnassiana francese; nell'immaginario dialogo con gl'immortali spiriti antichi il nostro Poeta trasferisce la sua intima spiritualità nella loro vita e nei loro ideali: così l'Odisseo dell'*Ultimo viaggio* diventa un Ulisse pascoliano quando l'ormai vecchio eroe, constatato il verificarsi della profezia di Tiresia, inesorabilmente sospinto dal suo stesso inesorabile destino, con i pochi amici, i migliori e i più fidati, riprende il mare per ignota destinazione; giunto all'isola di Calypso e abbandonato da tutti, da solo torna a navigare e dopo le tante esperienze lascia la vita tra i flutti, tra il salso delle alghe. In Oigia la dea lo aveva pianto e abbracciato

con amore perenne e gli aveva donato una nuova, diversa immortalità. Né bisogna dimenticare gli 805 componimenti e i *Carmina*, frutto di una prodigiosa attività creatrice. Dunque, le tante perle vanno da temi metafisici quali il mistero, il dolore, il destino dell'uomo e del cosmo; l'amore per la campagna, per la contemplazione del cielo, per la natura come se fosse la dolce compagna dell'onnipresente e coinvolgente figlio di Venere; gli ovidiani i tibulliani i virgiliani motivi che si effondono in canto; il tema dell'uscita (*Exodus*) che si riverbera sull'emigrazione degli italiani all'estero, sul personaggio André, su Ulisse. Le già ricordate complessità e pluralità dei temi impediscono un'interpretazione univoca della poesia pascoliana. Manara Valgimigli si sofferma sia su questa difficoltà interpretativa che rende questa poesia la più difficile sia sulla di lui figura e storia sia sull'evoluzione della sua erudizione; anche Attilio Momigliano e Francesco Flora parlano di difficoltà, mentre Benedetto Croce dice di barlumi ma mai di poesia organica. Molteplici gli studi che seguirono quelle prime riflessioni; molti confinarono la poesia del Nostro nelle *Myricæ*, molti altri nei *Conviviali*, alcuni altri si adoperarono a valorizzare gli scritti in latino, mentre Domenico Petrinì la considerò «poesia della poesia». La critica di ispirazione marxista, che trova in Gramsci il suo antesignano e in Enrico Corradini e Piero Treves i degni

continuatori, considera il Pascoli l'autore del concetto di "nazione proletaria" e di "socialismo nazionale" quando Flora specifica che il suo è sì un socialismo ma virile e tutto intriso di spiriti cristiani. Ritornando al Flora, egli pone in guardia il lettore dal giudicare seguendo la cronologia delle raccolte: molti componimenti sono coevi anche se successivamente raggruppati e pubblicati in libri tra loro successivi. Inoltre bisogna uscire dalla figura di maniera per ricercare la vera novità: vi è la musa della perplessità e dell'ansia, della medesima sintassi di immagini, della coincidenza tra l'infinitamente grande e l'infinitamente piccolo, all'ombra della morte. Il Pighi nota che egli utilizza i vari idiomi sì, ma filtrati ed unificati. Getto, ricollegandosi al Parodi, parla di un misticismo sentimentale per cui, nel commentare la *Divina Commedia*, potrebbe giungere ad essere l'iniziatore, l'introduttore ad un sacro mistero come quando prende la pineta di Classe a modello della selva oscura, come quando vede l'ispirazione della *Commedia* in un gusto simbolico coloristico, "bizantino". Se c'è qualcosa che decade nel "Decadentismo" è la razionalità: ecco il ricorso a motivi irrazionali quali le ossessioni, le melanconie, le droghe, il bizzarro, il brutto, l'eroticismo morboso, la convinzione, profonda ma giusta e vera, dell'incapacità della scienza a rendere le anime felici. Per questo, tra la fine dell'Ottocento e l'inizio del Novecento, ogni scrittore si

rifugia in un suo personaggio-mito avvalorando in tal modo l'irrazionalità incombente. Pascoli non sfugge: c'è il profondissimo conoscitore della classicità e il compositore di mirabili carmi, ma anche l'irrazionalista, il compositore che prende le mosse da Il fanciullino. Egli si ricollega ai decadenti europei, francesi in particolare, pur continuando a mostrare una sua personalità autonoma e originale. Per Pascoli la poesia è un'epifania, una coscienza conoscitiva in una situazione concreta, quasi l'iniziatore di una via, propriamente e soggettivamente pascoliana, al simbolismo; epifania che comunque consente all'uomo di avvertire il mistero dell'universo fuori, al di là dalla riflessione, rompendo la logicità del pensiero e affermando l'esistenza di una lingua profetica. Ne consegue il frammentarismo che cerca di contenere nel frammento la complessità di significato dell'universale: in tal modo Pascoli, inventando un linguaggio tutto suo, diventa un precursore dei crepuscolari, dei futuristi e degli ermetici. Così il suo nuovo linguaggio, musicale e allusivo, non solo influenzerà l'ulteriore Novecento ma dissolverà i tradizionali concetti di ragione. Per Mario Moroni l'"io" del poeta vive nelle cose. Per P.P. Pasolini quella del Pascoli è musicalità lessicale, poetica; è una musicalità che diviene musica propria delle parole, tanto che il soffermarsi sui particolari costituisce l'effluvio poetico delle cose; certamente meno provinciale e più europeo di

quanto si possa pensare. Gian Luigi Beccaria rileva come in letteratura il significante, l'udibile, prevalga sulla parola, il concettuale. Per Contini l'indefinito si può captare solo con mezzi linguistici esatti e rigorosi in quanto, secondo l'analisi di Cazzato, il mondo si manifesta all'artista in termini di voce e di suono in un accordo in cui la tradizione non è mai dimenticata e il nuovo si apre all'abbondanza ritmica e musicale. Prendendo ad esempio alcuni versi de *Il gelsomino notturno* si pone in evidenza l'ipermetro in cui una sillaba di troppo del verso superiore refluisce in quello inferiore, mentre contemporaneamente il verso superiore così ridotto rima con il terzo. In tal modo lo strumento poetico s'immerge nell'autonomia del significante ritmico. Anche per Stefano Giovanardi l'unità ritmica rispecchia la scansione metrica del verso prescelto. Dunque la lirica pascoliana si sviluppa seguendo una bipolarità: la regolarità metrica dalla quale emerge la tendenza alla dissolvenza di tale regolarità. Bellini e Mazzoni pongono in rilievo la regolarità dell'impalcatura con all'interno versi caratterizzati da spezzature brevi e frequenti e da dislocazioni inconsuete; Debenedetti è convinto della non consapevolezza della rivoluzione operata dal nostro Autore mentre Marcolini della piena consapevolezza; Sanguineti pensa che la sua poesia approda, con l'accettazione del principio di conciliazione delle classi sociali, all'encomio medio-

borghese e che i poeti "decadenti" non riuscendo ad affidarsi alla sostanza si affidano alla forma; Veronesi sottolinea la "potenza associativa e analogica"; G. Agamben parla della lingua morta e della poetica della voce morta. Il poeta raffigura l'arte in un fanciullino: ingenuo e ignaro, timoroso del buio e dell'ignoto, sognante sogni non definiti ciascuno si accosta e vive la vita fino all'estrema vecchiaia sempre ragionando a suo modo. Il presente studio prosegue prendendo in considerazione le riflessioni espresse sul Pascoli e sulla sua poesia. Barilli traccia una sintesi storico-cronologica degli autori e delle correnti ed assegna al Romagnolo un posto stabile tra i grandi della nostra letteratura. Aneschi lo considera l'espressione della fine del XIX secolo. Momigliano vorrebbe limitarne la portata ma probabilmente l'accresce. Cecchi considera quella una lirica fatta di lampeggiamenti e di sottintesi, di risonanze e di echi: in tal modo *Myricæ* sono poesia immortale. Renato Serra vede la difficoltà nel definire il profilo del Nostro, profilo che soddisfi tutti gli interpreti. Noto il giudizio negativo del Croce sul Decadentismo e sul Pascoli, Karl Vossler si sofferma sull'aspetto onirico-simbolico della lirica pascoliana. Per Momigliano la sua poesia è una vibrazione che si ripete ora più bassa ora più alta senza dimensioni e senza linee invalicabili. Borgese ed ancora Vossler si soffermano sull'aspetto frammentario e sull'impressionismo

musicale. Per Mazzamuto a giudicare Pascoli si misero politici e giornalisti, comunque coloro che non erano in possesso di adeguati strumenti culturali idonei ad una critica serena e seria. Ne scaturirono risultati contraddittori: i pascoliani, che provenivano dalla cultura laica e dai liberali di sinistra, e gli antipascoliani. Né gli furono ostili spiriti chiaramente religiosi quali Ermenegildo Pistelli e Luigi Pietrobono. Anche dopo la sua morte molti ne celebrarono le lodi. Emilio Cecchi sostiene che le *Myricæ* sono l'opera sua maggiore; così anche per Goffredo Bellonci le *Myricæ* rivelarono all'Italia un grande poeta. D'Annunzio lo definì l'ultimo figlio di Virgilio e Luigi Valli ci insegnò che gli scritti danteschi sono impressioni di luce. Per Natale Scalia Pascoli è il dominatore spirituale della generazione testè trascorsa. Per Cesare Angelini Pascoli è tutto inteso al dono divino del canto. Ma anche in tanti furono avversi tanto che la «Ronda», nel 1919, promosse un referendum dal titolo, "Pascoli e noi", con l'intento di definire in modo chiaro e definitivo la sua arte. Cardarelli demolisce il pascoliano e il decadentismo e per Riccardo Bacchelli la poesia è il risultato dell'applicazione disperata e complicata di un metodo del vuoto. Alfredo Gargiulo si sofferma sugli aspetti oscuri, sugli equivoci suoi e sulle incertezze sue. Enrico Thovez coglie vicino a momenti di pura poesia un senso di dolcezza melensa. Nel 1913 Borgese percepiva un

frammentismo pascoliano sociale e intellettuale; anche Papini Prezzolini Corradini, credettero di poter ristabilire un nuovo impegno sociale della letteratura e Arturo Onofri scriveva che bisognava separare la poesia non solo da ogni altra attività umana ma in primo luogo dalla letteratura. Se, sulla scia di Momigliano, alcuni critici si sono soffermati sull'aspetto "noumenico" dell'inconoscibilità, pur sempre nell'ambito del soggettivo "stato d'animo", e quindi vedono nella silloge *Myricæ* la forma poetica migliore. Inoltre sulla scia di Alfredo Galletti, che considerava Pascoli immerso in un estremo romanticismo panteistico e simbolico ma condito di una "religiosità del mistero", si posero Francesca Morabito e Balbino Giuliano. La Morabito fa confluire nell'irrazionalismo romantico materialismo e cristianesimo, misticismo sentimentale e contemplativo. Per Balbino Giuliano Pascoli agita una «concezione religiosamente agnostica» e si manifesta quale spirito religioso dell'ateismo; ragion per cui il capolavoro è dato dai Poemi conviviali. Piemontese afferma che ogni silloge afferma e ruota intorno ad una propria peculiare caratteristica; comunque l'Autore rinviene nella letteratura antica elementi e suggerimenti che costituiranno l'indispensabile filtro che gli consentirà di manifestare il suo mondo d'intima dolcezza, musicale e colorito, ricreato con una lingua nuova. Per Armando Zamboni Pascoli vive il suo tempo, spesso

intriso di tono religioso, avvicinandosi alla Fede, anche se non ne fu investito dal vivo raggio. Ettore Cozzani vede un Pascoli «poeta religioso celato in una tenebra inaccessibile» che perviene «ad un cristianesimo senza fede». Enrico Turolla crede d'incontrare il Pascoli maggiore in Odi e Inni in quanto è ivi che c'è se non il superamento almeno il tentativo di superare il mondo di dolore. Devoto tenta di storicizzare il mondo pascoliano spostando Pascoli dall'aspetto linguistico a quello della poetica, mentre Meozzi si sofferma sulla religiosità ed eticità del poeta. Chimenz sostiene che il Romagnolo fu un fanciullino malato d'amore, tra lo slancio della carne e la pace dei sensi, travolto dalla tragedia, dalla sventura, dalla morte. Per Curto Pascoli si richiama all'idealismo platonico rinnovato dall'Acri e, nella contemplazione e nell'esaltazione della bellezza, diventa il primo poeta moderno e disciude alla poesia una nuova età. Per Valgimigli Pascoli, partendo dal Fanciullino, è chiuso nel mondo egocentrico delle sue sensazioni per cui il suo frammentismo lo porta a rifarsi a Omero: così l'imitare il suono il canto il verso degli uccelli vorrebbe identificarsi con l'andare oltre il romanticismo decadente. Capasso considera la poesia pascoliana alla stregua della poesia giapponese e vede il valore del frammento in una «compiutezza dell'incompiutezza». Pasolini nota l'esistenza dello haikaismo nella poesia del Nostro, sì che di simili *heautés*

de détail le *Myrycæ* abbondano. Viola vede un Pascoli inabile alla dialettica dello spiritualismo moderno e lontano da una filosofia professionalmente e attentamente vagliata e seguita; e la stessa eternità dello spirito è sentita come eternità biologica in quanto la sua formazione lo informa e lo conduce verso quella conoscenza scientifica propria del positivismo. Antonelli insiste sulla poetica della musicalità e su Pascoli iniziatore del Novecento, seguito in questo da Spagnoletti che rinviene occorrenze pascoliane in Saba, Robora, Onofri, Montale, ecc. Petrocchi rimarca l'aspetto musicale e il registro plurilinguistico del Romagnolo. Vannucci mostra l'incidenza dei sacerdoti italianisti e latinisti che furono suoi insegnanti nel Collegio degli Scolopi di Urbino e di personalità quali Francesco Donati, Geronte Cei, Giuseppe Giacoletti, Alessandro Serpieri. Russo legge la sua lirica in un Sitz im Leben decadentistico ed evidenzia la bellezza del suo frammentarismo. Pirromalli parte dall'aspetto linguistico giovanile per approdare alle *Myricæ*, fulcro della sua attività poetica. Sapegno sostiene il suo essere realismo antidecadente, tra un mero impressionismo e la poetica della memoria dell'oggetto; discorso che si esprime con un verso spezzato, singhiozzato. Flora, con la sua preziosa opera, mette in risalto la novitas della forma poetica pascoliana che sintetizza il motivo georgico e il senso cosmico. Getto, seguito e integrato da Giannangeli e

Lucarelli, insiste sul tema cosmico, mentre Contini affronta il rapporto tra il poeta e il Novecento e distingue tra un linguaggio pre-grammaticale e post-grammaticale. Biondolillo esclude il simbolismo e descrive la poesia come sensitiva, visiva e uditiva. Per Luzi l'opera pascoliana presenta il carattere dell'"infinitezza", per cui il rapporto con i grandi decadenti europei è solo apparente. Durand individua la modernità novecentesca del poeta che così manifesta una personalità e una forza di grande rilievo e di un fascino che non tramonta. Bárberi Squarotti incentra il suo studio sulla simbologia in chiave psicanalitica, strutturalistica e stilistica e Debenedetti insiste sullo scardinamento radicale delle strutture poetiche tradizionali. Bosco stabilisce un confronto tra la poesia pascoliana e le esperienze degli scapigliati e dei crepuscolari. Beccaria riflette sul ruolo del significante e sulle figure ritmico-sintattiche. Mazzali è tutto proiettato nel Novecento. Per Luigi Baldacci Pascoli si presenta come antiletterario e antipetrarchista. Gli ultimi anni hanno visto una forte intensificazione di studi pascoliani, ciascuno interessante per l'aspetto considerato; comunque tutti miranti a collocare il Romagnolo nel Novecento. Basti qui ricordare i convegni e i nomi di: Garboli, Nava, Leonelli, Pazzaglia, Capecchi, Seriacopi, Tropea, Roda, Castoldi, Aida Apostolico (che si sofferma sia sul fonosimbolismo sia sul "fruscio di gonne" e sugli

animali sia sull'orrore del vuoto cosmico e abissale), Oliva (che esplora la dimensione plurosignificativa del rapporto simbolico interno al segno linguistico), Cavallo-Bruni (che crea nel suo ulissismo un Ulisse nuovo ed una Calipso "sensuale" che dona a Ulisse morto una sua immortalità), Tomasello, Ferri, gli Atti dell'Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti del 2009, Cencetti, Graziosi, l'Omaggio a Giovanni Pascoli nel centenario della nascita, Varese, Gramsci, Giannangeli, Luccarelli, Maria Pascoli, Cencetti. Il decadentismo non ha abolito le figure retoriche della poesia tradizionale. Alcune figure intellettive, secondo una sistemazione riferita da Angelo Marchese, si possono distribuire in quattro classi: a) i "metaplasmi", che sono il risultato di operazioni morfologiche sulla lingua; b) i "metatassi", che sono le operazioni sintattiche sulla lingua; c) i "metasememi", che sono le operazioni semantiche sulla lingua; d) i "metalogismi", che sono le operazioni logiche sulla lingua. I metaplasmi e i metasememi operano all'interno di una sola parola e modificano l'espressione, mentre i metaplasmi e i metatassi modificano l'espressione e trasformano il contenuto. Le figure intellettive, che costituivano il pregio della lirica tradizionale, si affiancavano a quelle empiriche, attinenti alla veste acustica dell'enunciato. Poi, la sinestesia può essere una figura empirica in entrata in quanto si tratta di sensazioni che il soggetto conoscente subisce

dall'esterno. Così l'estetismo è un processo empirico sia per la musicalità dolce sia per la presenza di sensorialità diverse, cioè per una sinestesia che si traduce in una estetica percettiva passiva. Le altre figure possono essere definite in uscita perché l'autore le usa nel momento in cui vuole provocare gradevoli emozioni. Il decadentismo ha privilegiato le figure empiriche; e specialmente il Pascoli che ha usato frequentemente il fonosimbolismo. Una tabella antropica può illustrare chiaramente le figure distinte in due iperclassi, intellettive ed empiriche. Le iterazioni, cioè le matatassi empiriche, sono figure sintattiche che possono veicolare un corredo sèmico; e sono: annominazione (ripetizione di un vocabolo con significato variato); antanaclasi (ripetizione di un vocabolo variato nel significato); diafora (ripresa di un termine con nuovo significato o diversa sfumatura). Se nel Carducci la parola è copia del lessico classico nel Pascoli è inventata e creata originalmente, a volte rendendo significativi gli stessi suoni: egli realizza in tal modo il suo fonosimbolismo. Bellini e Mazzoni ricordano Gianfranco Contini che vede la presenza di una lingua pregrammaticale, in quanto sfuggente alla grammatica, ed una post-grammatica, in quanto includente lingue speciali e nomi propri. Se la reinvenzione del significato vuol dire mettere in crisi l'arbitrarietà del segno, d'altra parte il fonosimbolismo mostra bella efficacia quando la parola non è

semanticamente precisa, bensì quando si avvale dell'onomatopea, della lingua pregrammaticale, del suono che lega unità verbali, semanticamente lontane, per via alogica. Dunque: il fonosimbolismo utilizza il suono per reinventare altri significati, significati simbolici. Per esempio: ne *La cavalla storna* la -r- ripetuta fa sentire e vedere i cavalli che mangiano; come il fonema -k- fa sentire e vedere il fucile che spara e uccide. Questo procedimento linguistico non si limita a cercare effetti sonori interni ad una determinata sequenza di parole ma viene a creare come una sinfonia strumentale che attiva la sfera emotiva; i fonemi occlusivi suggeriscono forza, le consonanti fricative producono un effetto liscio e scorrevole, la consonante palatale laterale comunica mollezza e liquidità, la vibrante palatale energia e movimento. Pascoli, profondo conoscitore del greco e del latino, non si adagia pedissequamente sulla tradizione; è stato sempre lui il creatore della lingua secondo l'aspetto fonico: in tal modo l'autore trasmette significati aggiuntivi mediante la valenza evocativa e suggestiva dei suoni medesimi. A tal fine diventa interessante osservare il triangolo vocalico frutto dell'organo umano parlante. Così l'organo lingua quando appoggia l'emissione dei suoni verso i denti si hanno vocali «palatali», quando verso l'interno le «velari», più morbide. In tal modo le «palatali» alte possono trasmettere un senso di chiarezza e di

incisività, mentre le vocali «velari» toniche offrono l'impressione dell'oscuro e del chiuso. Infatti si determina differenza sonora e di significato tra una velare tonica e la stessa vocale «aperta». Il Romagnolo è un vero maestro innovatore nel fonosimbolismo, ma pure nelle variazioni ritmiche. Queste riflessioni, che erroneamente potrebbero essere considerate "di scuola", vedono il loro attuarsi, il loro prendere vita e particolare armonia, nelle poesie, come per esempio *Il gelsomino notturno*: a comunicare è il poeta del "doppio ritmo": quello del verso prescelto e quello "riflesso" che infrange la metrica tradizionale. Un'accurata analisi della disposizione degli accenti ritmici dei versi, già a partire dalla rima ipermetra e della rima per sinalefe, mostra un Pascoli assertore di una proficua compresenza tra rispetto della norma e seguace della sperimentazione metrica. La sinestesia, figura retorica rilanciata dal decadentismo, è legata alle sensazioni percettive, per cui molti sono gli esempi: vista+udito; udito+vista; tatto+vista; vista+tatto; gusto+tatto; olfatto+udito; olfatto+gusto; udito+tatto. La poetica del "fanciullino" ispira il lessico – raffinato e per pochi intenditori secondo l'esempio virgiliano – che l'esperienza infantile utilizza dando quel nome alle cose secondo il suono suggerito dalla natura. I termini usati, con la contemporanea presenza dei gergali e specialistici, sono quelli che più facilmente si

imprimono nella memoria del lettore e il procedimento sintattico privilegia la paratassi per asindeto, quasi una espressione frammentaria, ellittica ed impressionistica. L'epoca in cui il Nostro visse fu di transizione: il positivismo iniziale aveva smarrito la sua capacità attrattiva e sorgevano o andavano risorgendo proposte di pensiero spiritualistiche o che si rifacevano a precedenti filosofie che respingevano il materialismo. Spirito profondamente sensibile, avvertì fino a smarrirsi le contraddizioni del suo tempo; poi, l'uccisione, per mano ignota e rimasta impunita, aggravò la sua condizione spirituale. La sua intensa umanità lo indirizzò a ripiegarsi sulle cose più umili, che trasfigurò ricorrendo al simbolo; a scoprire nel "fanciullino" il dolore personale che si slarga fino a diventare universale; a contemplare e a cantare la natura la campagna la vita austera ma forte dei contadini; a rivivere un senso religioso. La civiltà greca e latina non è stata per lui qualcosa né di trascorso né di libresco: era la vita stessa che si trasmetteva di tempo in tempo perché la stirpe latina – la romanità – era stata originariamente semplice, pura, agricola. Sente palpitare là in quella brulicante campagna l'antico ma pur sempre attuale anelito per il lavoro nei campi: Catone, Varrone, Lucrezio, Orazio, Cicerone, Virgilio – ma specialmente Orazio e Virgilio che vissero anch'essi in un'epoca di transizione tra orrende immagini di sangue e di stragi – da

profeti celebravano un'epoca di Fede, di Pace, di Pudore; e non ultimo il Mantovano che da visionario aveva cantato il sorgere di un nuovo ordine universale. Quella *humanitas* era la sua, come sua fu la nota epica per Roma antica, per la Terza Italia, sulla scia di Carducci, tanto che D'Annunzio lo definì «ultimo figlio di Virgilio». Il *prisco* eroe Pallante e i rozzi pastori abitavano in povere capanne di legno che il fuoco poteva facilmente divorare per far luogo a edifici eterni nel tempo; e mentre l'aratro insonne tracciava – Deo iuvante – sul Palatino il solco per le mura della nuova città e l'aquila dalle immani ali dal cielo mirava quel lavoro e il lontano fulgido imperio dall'onde del Tevere veniva la voce di quei forti che aprivano con la prora, nuovo vomere, le vie nel fluttuante mare. E quell'aquila maestosa vedeva Roma avanzare su quelle strade dritte come solchi con le disciplinate legioni e con i picconi e con cadenzato passo di gloria e con intimo fremito in zone remote e inospitali verso l'universale imperio; l'acuto occhio da lungi mirante vedeva che il compito futuro di quella città, maestosa tanto che il sole

non avrebbe mai visto nulla di più grande, si andava espandendo non per cupidigia di dominio ma per la civiltà assegnatale dal destino e che avrebbe dovuto diffondere, deposte le armi, con la sapienza delle leggi e con le superiori arti della pace. E lì, tra quelle mura che si andranno d'ora in ora sempre più allungando, otterranno ospitalità e piena cittadinanza tanti popoli che vi troveranno pace e sicurezza e vi potranno deporre la loro storia e i propri dei. Roma per Pascoli è sempre grande: verranno secoli bui, verranno barbari e non barbari e vi porteranno ferro e fuoco, ma il Campidoglio rimarrà sempre lì; e la lampada millenaria, una volta accesa, continuerà ad ardere nella tomba del primo eroe fino a quando uno dei vecchi pastori tornati là tra le vecchie case quasi un Fauno la riporterà alla luce del sole, nonostante i tanti e ripetuti tentativi per spegnerla³⁴. Pascoli non rifiutò mai la Patria; anzi affermò che l'uomo viene prima della Patria anche se è questa che lo inserisce nel consorzio umano; ugualmente i lutti e le glorie gli offrono argomenti e spunti per la sua lira. Profetò la redenzione del

³⁴ Mi piace qui ricordare alcune parole di Cicerone: «*Qua re suo iure noster ille Ennius "sanctos" appellat poetas, quod quasi deorum aliquo dono atque munere commendati nobis esse videntur. Sit igitur, iudices, sanctum apud vos, humanissimos homines, hoc poetæ nomen quod nulla umquam barbaria violavit. Saxa atque solitudines voci respondent, bestiae sæpe immanes cantu flectuntur atque consistunt* (Per questo ben a ragione il nostro celebre Ennio chiama

«sacri» i poeti, perché sembrano esserci stati affidati quasi per dono benevolo degli dei. Sia dunque, giudici, sacro presso di voi, uomini coltissimi, questo nome di poeta, che mai nessuna gente, per quanto barbara, ha osato oltraggiare. Le rupi e i deserti rispondono al suono di una voce, spesso bestie feroci si arrestano placate dal canto)» M.T. CICERONE, *Pro Archia*, cit., pp. 92-95.

popolo, si crucciò per l'emigrazione di tanti italiani che lasciano le verdi valli per chiedere pane e fuoco ed invoca Virgilio per chiedergli un canto pastorale e si augura che la terra torni ad essere rigogliosa di uve e di pingui ulive. Quel popolo, così, col piccone e con le braccia risorge e nel nome di Roma s'incammina verso un grande avvenire, consapevole della sua missione di civiltà. La poesia dei suoi ultimi anni vede la presenza di Dio anche là dove non si pronuncia il Suo nome. Sentiva amore spontaneo per la Madonna; e Biagini narra che incise questo distico sotto un'immagine di Maria: *Ad Divinum Puerum*: «o divino fanciullo concedi che puri canti io canti ai fanciulli – e la diletta tua Madre mi assista». Volle sistemare il quadro della Madonnina in casa tanto che uno scarpellino preparò la cornice di pietra e al Caselli chiedeva un braccio di ferro artistico che reggesse una lampadina fregiata d'arte all'aria aperta accanto alla Sua immagine e una targhetta di marmo su cui far incidere la storia di Maria. Un cappuccino, poi, avrebbe benedetto l'immagine. Scriveva ancora al

Caselli di cercare anticaglie e terracotte e una copia del S. Giovanni di Donatello per adornare una sua chiesina, mentre Mariù avrebbe raccolto i fiori del giardino, le preghiere e le pie memorie. Al sacerdote comunicava il suo progetto: voleva rifare la chiesina e adornarla con oggetti d'antico conio, con cose sacre e belline. Il padre Alessandro Ghignoni avrebbe fatto il disegno della cappella della «Vernina» mentre Vittorio Corcos avrebbe dipinto il quadro della Madonna e Plino Novellini avrebbe affrescato la cappellina. In una lettera all'amica Emma Corcos parla della chiesina e con gli occhi della fantasia la vede già completa con il quadro della Madonna: «Una Madonna addolorata a questo modo, la vedrò io mai in un quadro del Maestro, avanti la lampadina che parla il linguaggio mistico della fede e dell'amore?».

Lettura ritmica. Il metro ed il ritmo costituiscono la forma astratta e la materia concreta della sensazione acustica. Il ritmo è un valore in condominio tra poesia e musica³⁵; e noi tutti ce ne accorgiamo avvertendo la dolce

³⁵ «*Isocrates [...] tum primus intellexit etiam in soluta oratione [...] modum tamen et numerum quondam oportere servari. Ante hunc enim verborum quasi structura et quaedam ad numerum conclusio nulla erat* (Isocrate [...] fu tra l'altro il primo a comprendere che anche nella prosa [...] è tuttavia necessario osservare un certo ritmo e una certa cadenza. Prima di lui infatti non vi era né quella che si potrebbe chiamare una strutturazione delle parole, né una chiusa ritmica delle frasi – traduzione di Emanuele Narducci)». M.T. CICERONE, *Brutus*,

Rizzoli, Milano 2020, 32-33, pp. 118-119. Poi: [Eloquentia – mio] «*hoc vero sine ulla dubitatione confirmaverim sive illa arte pariatum aliqua sive exercitatione quadam sive natura rem unam esse omnium difficillimam. Quibus enim ex quinque rebus (dalla nota n° 29: inventio, dispositio elocutio, memoria, actio) constare dicitur, earum una quæque est ars ipsa magna per sese*» (Questo potrei però affermare senza alcun dubbio: che – l'eloquenza – la si acquisti mediante una qualsiasi dottrina o con un certo esercizio o grazie a un talento naturale, non vi

cadenza dei versi parisillabi e dell'ottonario. Il ritmo fa trottare il cavallo, ma è anche la preghiera alla Madonna, con andamento dattilico. Il ritmo dattilico classico si basava sul valore quantitativo delle sillabe. Oggi, la differenza quantitativa tra vocale tonica breve e lunga la si avverte nelle coppie oppostive di parole accompagnate dall'intensità o meno della consonante successiva. L'energia fonatoria si può esplicitare o con l'adozione di vocale tonica lunga+consonante scempia o con l'adozione di vocale tonica breve+consonante intensa: e ciò sia all'interno di coppie di sostantivi sia all'interno di voci verbali. La poesia classica si basava sulla successione musicale di sillabe brevi e lunghe: le prime erano "tenute" un tempo doppio delle seconde e la sillaba breve, detta «mora», era l'unità di misura che determinava la quantità sillabica; così il dattilo aveva tre sillabe e quattro more. Nel dattilo la sillaba tonica è la prima del piede per cui la sua impostazione tonica è: Arsi, Tesi, Tesi (Arsi è la sillaba accentata e Tesi è la parte atona). Essendo il piede l'unità di misura un piede ripetuto sei volte forma l'esametro, l'esametro dattilico, che

nella poesia greca e latina era il verso più antico e più usato. Data la possibilità di sostituire due brevi con una lunga l'esametro dattilico è duttile e può contenere un numero variabile di sillabe, da un minimo di dodici ad un massimo di diciotto; non solo: il dattilo si può ridurre in un trocheo quando manca dell'ultima sillaba (una sillaba lunga seguita da una sola breve, per un totale di tre soli tempi, anziché quattro). Pascoli, nella sua Lettera a Giuseppe Chiarini, analizza due versi: uno di Publio Ovidio Nasone (*Metamorfosi*, Libro VI, 376), l'altro di Virgilio (*Eneide*, Libro VIII, 596). Il verso di Ovidio, pur essendo un esametro dattilico di sei pedi ma mancando di una sillaba (quindi catalettico) risulta di due sillabe (in disyllabum) secondo lo schema generale: Lunga-Breve-Breve; ma se nella sequenza le due brevi possono essere sostituite da una lunga e dovendo risultare le more sempre uguali nei vari pedi la prima vocale del primo piede diventa lunga; poi la medesima sillaba con la vocale sempre con accento lungo ripetuta nel verso anche se parte di una parola danno il suono onomatopeico del qua qua qua dei ranocchi nello stagno. Pascoli non

è un'altra cosa così difficile. Si dice infatti che consista di cinque parti; e ciascuna di queste, presa da sola, rappresenta una grande arte)». Ivi, 25, pp. 112-112. Ancora: «*qui distincte, qui explicite, qui abundanter, qui inluminatae et rebus et verbis dicunt et in ipsa oratione quasi quendam numerum versumque conficiunt: id est quod dico ornate* (oratore i cui discorsi sono chiari, ordinati, copiosi, splendidi sia per

contenuto sia per forma; l'oratore che anche nella prosa crea un ritmo direi quasi poetico: questo è lo stile che io chiamo ornato)». M.T. CICERONE, *De Oratore*, cit., p. 53, pp. 606-607. Le prose del Pascoli si caratterizzano per adeguata facondia ed afflato poetico e richiamano – a tutto vantaggio del Romagnolo – l'*ars dicendi* di Francesco De Sanctis.

si sofferma su altre figure pur presenti: 1) il chiasmo grammaticale; 2) le allitterazioni; 3) le sintetiche; 4) la sinestesia fra il tatto (aqua) e l'udito (maledicere). Virgilio riprende un verso di Ennio e lo rende con un esametro dall'andamento dattilico tanto che il ritmo degli zoccoli dei cavalli che galoppo e quello del verso sono un tutt'uno. Lo stesso ritmo, cioè la tipica alternanza ternaria del dattilo, lo si ritrova in tanti decasillabi pascoliani che recano gli accenti forti sulla 3[^], 6[^] e 9[^]; cadenza questa che forse aveva attinto dall'espressione infantile, imitativa e orecchiabile. Nel verso virgiliano il ritmo assume un valore prezioso, una veste soprattutto più allusiva; e l'esametro con l'accostamento di un participio sostantivato ed aggettivo ottiene la cadenza fonica del -tù -tù: il fonosimbolismo di Virgilio non si esaurisce nella cadenza ritmica ternaria per l'imitazione del suono del galoppo dei cavalli; i tonfi degli zoccoli si avvertono dalla «coppia delle dentali» consonanti specialmente occlusive disposte ed avvicinate ad arte. Pascoli rileva che quello delle allitterazioni è il più pregiato effetto fonico del verso; però non manca una paronomasia (cioè fonemi reiterati nelle due parole ma diversamente combinati) in quanto i fonemi coinvolti sono ripresi integralmente mentre una paronomasia sintetica, presente in quanto i richiami fonici corrono su due dei tre tratti distintivi, si modifica secondo la sequenza: nasale/velare -

velare/nasale con il secondo membro ribaltato a rovescio rispetto al primo. È da notare una consonanza che però è un'altra paronomasia sintetica in quanto la dentale occlusiva sonora -d- allittera con la corrispondente sorda t. Sempre nel campo dentale si possono notare due altre allitterazioni sintetiche: la prima nella sillaba -dan- con l'incontro della -d- con la -n- (eterogeniche per occlusione e nasalità, ma concordi per dentalità e sonorità). In sede nasale le allitterazioni sintetiche sono collocate in posizione consecutiva per cui emerge sia l'allitterazione -m/n- sia l'inversa -n/m-. Nel campo velare si verificano allitterazioni sintetiche fra l'occlusiva sorda [k] e la sonora [y] e viceversa; la triplice ripresa della bilabiale -p- e delle otto -u- dell'esametro. Le figure sintattiche vedono la presenza dei fonemi -t/u- e -k/w/a- (questa in posizione anaforica). Nell'esametro considerato è notevole l'iperbato, cioè l'inversione della costruzione diretta; inoltre nella costruzione dell'esametro si nota una ipallage, cioè un accostamento invertito delle parole. Inoltre, dal punto di vista degli scarti semantici, si possono notare due sineddoche radicate nella forma «ungula». Virgilio compone il verso 268 del libro VI dell'*Eneide* con spondei (piede bisillabico), piede molto duttile essendo le due sillabe componenti entrambe lunghe. Coerentemente con l'insegnamento virgiliano, Pascoli predilige il ritmo ternario/anapestico, come testimoniano

alcuni versi desunti da *Myricæ*. Pascoli ama vivere in campagna; i suoni prodotti e provenienti dal mondo animale, vegetale e minerale – con tutto il mondo creato - trovano risonanza partecipata nella sensibilità profonda del suo animo. Come Virgilio, d'altra parte: nel famoso verso 596 il rimbombo degli zoccoli è trasmesso, veicolato dalle consonanti occlusive sorde. Nella lettera al De Bosis dice che la vera poesia supera tempo e nazionalità; ed è sempre poesia: e la vita di campagna, con la serena pace di un'ecologica armonia, ascolta l'acustica della natura e il suo incisivo e consolante ritmo. Nel ritmo, sia nella parola degli antichi sia nei pigolii delle passere, si notano due accenti; e l'arte dello scrittore percepisce quelli della natura più o meno piacevoli a seconda della sua personale sensibilità. Nei vocaboli composti – sia italiani che stranieri – si possono rinvenire sia l'accento principale che il secondario, il quale si potrebbe definire complementare perché completa il momento tonico del composto. Nella lettera a Giuseppe Chiarini Pascoli parla dei due tipi di accenti, dei due ritmi che provengono dalla natura: mettendosi la sera in ascolto dei grilli e delle cicale si avverte un disordine sonoro, ma se si ha la pazienza di ascoltare con attenzione si sente come uno scampanello cadenzato, ordinato, differente dalla fiamara scrosciante del Serchio. Nella poesia si avverte la distinzione tra accento principale e accento secondario;

praticamente la medesima distinzione che in musica si ha tra la nota in battere e la nota in levare. Con questa distinzione abbiamo: a) un accento musicale come avviene nell'altezza tonale delle lingue romanze; b) e un accento dinamico che si basa sulla lunghezza e sull'intensità, come avviene nelle lingue classiche. Si potrebbero far coincidere le sillabe toniche con le arsi, ottenendo un endecasillabo bi-tonico per la prosodia romanza; così un trittonico per la prosodia romanza potrebbe essere un giambico catalettico per la prosodia classica: l'importante è che gli accenti non occupino posizioni consecutive ma siano intervallate da due o tre atone. È possibile il passaggio tra valori quantitativi e quelli tonali nel caso in cui si possa ricorrere alla seguente equazione binaria: SILLABA LUNGA=sillaba tonica e SILLABA BREVE=sillaba atona. Pertanto le strutture ritmiche tonali possono coincidere con i termini della struttura quantitativa combinando sillabe lunghe e brevi con quelle toniche e atone: si possono avere versi in giambico (tesi-arsi→atona-tonica), in trocaico (arsi-tesi→tonica-atona), in dattilico (arsi-tesi-tesi→tonica-atona-atona), anapestico (tesi-tesi-arsi→atona-atona-tonica). Petrarca e Tasso hanno a volte utilizzato il ritmo giambico: singolare risulta l'esempio del Tasso che pone un accento tonico secondario anche se la sillaba sta in arsi: la bellezza del verso sta nel valore disuguale e variabile delle arsi. L'accento

grammaticale non è una nota più elevata ma un tempo forte, per cui leggendo un verso ritmicamente le parole perdevano l'accento grammaticale e assumevano quello ritmico. D'altra parte l'accento viene definito diversamente a seconda dell'uso: può essere «tonico», «grafico», «fonico», «ritmico». Dante e logicamente Pascoli hanno usato endecasillabi a ritmo dattilico-catalettico. Pascoli, tra i ritmi ternari (dattilo, anapesto, trocheo, giambo), ha prodotto prevalentemente i suoi versi con il giambo. Oltre alla diversa natura prosodica, la metrica classica e la moderna si differenziano per: 1) la presenza della rima (spesso presente nella poesia moderna ma non necessaria nella classica); 2) l'isosillabismo (il numero delle sillabe è fisso nella poesia moderna); 3) la fisiofonia (la pronuncia delle parole non cambia nella poesia moderna); 4) l'isoritmia (il ritmo nella poesia moderna è costante). La lettura quantitativa greca e latina prevede una pausa, una cesura, una interruzione vocale sempre alla stessa altezza del verso; le cesure tagliano il piede, non la parola, e sono in posizioni variabili. La più frequente nell'esametro dattilico è la semiquinaria, cioè dopo l'arsi del terzo piede: per il condizionamento acustico bilaterale tra sillabe lunghe e sillabe toniche è agevole scrivere versi italiani con cadenze classiche. Carducci infuse nei versi italiani lo stesso ritmo dell'esametro dattilico, componente del distico elegiaco: ed

ottenne il suo risultato con una metrica «barbara» sommando un settenario più un novenario. Nel trasferimento da valori tonali a quantitativi si possono avere le seguenti situazioni: a) nell'endecasillabo: 1) con cadenza tritonica basta rendere forte anche la prima e il ritmo è ternario come nel dattilo; 2) con cadenza bitonica basta collocare gli accenti sulle altre sillabe pari per avere il giambo; b) se sul settenario: 1) che ha la sillaba tonica fissa sulla 6^a si fanno cadere sulle precedenti altri accenti si ottiene il giambo; 2) se l'accento cade sulla 3^a sillaba si ha il ritmo ternario anapestico; c) l'ottonario può accogliere il trocaico e d) nel decasillabo il ritmo anapestico; e) l'ottonario si adatta al trocheo e il f) novenario al ritmo dattilico, tutte sempre nel rispetto delle sillabe accentate. Quindi tutta la metrica romanza è compatibile con la quantitativa classica a condizione che le sillabe toniche corrispondano alle arsi e le atone alle tesi. La coincidenza tra le sillabe «forti» del piede classico e le toniche romanze crea l'armonia ritmica cara al Nostro. Gli endecasillabi pascoliani de L'ultimo viaggio con la sostituzione delle lunghe con le toniche assumono quasi sempre il ritmo giambico con il risultato che l'ultimo piede diventa catalettico, mentre se l'accento tonico cade sulla settima sillaba il ritmo diventa dattilico come in altri componimenti di *Myricæ* e di *Canti di Castelvecchio*. I suoi versi, nella stragrande maggioranza, seguono il ritmo

giambico, vale a dire una breve e una lunga, mentre di anapesti se ne trovano soltanto due ne L'ultimo viaggio.

Lettura morfologica. L'intervento, a fini estetici all'interno della parola, può far sì che le figure retoriche: 1) o aggiungono alcunché alla parola; 2) o modificano nel suo corpo la parola; 3) o tolgono qualcosa alla parola; cioè si ha: 1) o una addizione; 2) o una permutazione; 3) o una soppressione. Le tre operazioni, chiamate «metaplasmi», possono modificare la parola o all'inizio, o all'interno, o alla fine. Le figure più frequentemente utilizzate nei componimenti pascoliani sono: 1) l'apocope (sottrazione alla fine della parola); 2) la metatesi (modifica alla fine della parola); 3) la sincope (sottrazione nel corpo della parola); 4) l'assimilazione (evoluzione all'inizio della parola). La parola apocopata vede la caduta della vocale finale atona e la sillaba finale viene meno; così una bisillaba diventa un monosillabo e una trisillaba una bisillaba e un termine, conservando il proprio accento, da proparossitono diventa parossitono perché la terzultima sillaba diventa penultima. Le metatesi sono metaplasmi che si sono originati nei parlanti dalla latinità volgare: si tratta di uno scambio di posto nella stessa parola ma che conserva il suo significato originale. L'evoluzione dei foni viene riscontrata a carico delle consonanti liquide -l- e -r-, anche se in Pascoli troviamo foni diversi dalle liquide. Le sincope sono perdita di un fonema

all'interno di una parola attraverso la fusione di una vocale contigua: le parole con le iniziali tre sillabe diventano bisillabe, quasi sempre per ragioni metriche. Per le assimilazioni si tratta di un metaplasmo, di una trasformazione avvenuta nel corso dei secoli dal latino parlato, che vanno a costituire un arrotondamento acustico. La varietà centro-settentrionale di italiano vede la trasformazione della fricativa dentale sorda -s - nella -ʃ - non solo davanti a consonante sonora ma pure in posizione intervocalica o in postonia: il suono dell'unica consonante intermedia alle vocali si appoggia alle vocali (= assimilazione bi-laterale) producendo la sonorizzazione della consonante sorda intervocalica. Queste assimilazioni bi-laterali sono di primo livello mentre gli altri tratti fonici, quello gènico e quello tòpico, restano invariati. Le assimilazioni in genere si prestano a conseguire l'armonia fonatoria. Ugualmente, nel parlato è più comodo seguire la sequenza: SONORA-SONORA-SONORA che non la sequenza: SONORA-SORDA-SONORA. L'assimilazione si esercita: a) in forme singole; per esempio: "PECTŪS">«petto»; b) in voci endo-dinamiche per la trasformazione attiva all'interno per cui una sibilante diventa sonora; c) nei composti parasintetici: un nome, con l'aggiunta di un prefisso o di un suffisso, sonorizza la sua fricativa finale a causa delle due vocali adiacenti; d) nella dimensione sincronica l'influenza si esercita tra due parole

adiacenti e sequenziali, nel “continuum” della fonetica sintattica. Si può determinare un processo detto di “co-articolazione” in quanto i margini delle articolazioni adiacenti si sovrappongono senza la possibilità di distinguere dove finisca un suono e dove inizi un altro successivo: si forma un “continuum” nel quale i confini delle unità sfumano. In una articolazione consonantica si può determinare una trasformazione della “debole” adiacente: il fono “forte” assimila quello “debole” o sul versante della sonia («sinsonia» = stessa configurazione di sonorità), o sul versante della genia («singenia» = stesso processo generativo) o sul versante della topia («sintopia» = comunanza di luogo e di organi fonatori). L’assimilazione può essere o parziale o totale: è parziale quando il processo assimilatorio coinvolge uno o due tratti; è totale quando coinvolge tutti e tre (sònico, gènico, tòpico) e di «livello» per la mutazione di uno o due tratti. L’articolazione consonantica scaturisce da tre parametri: a) la sonorità che coinvolgendo i muscoli fonatori determinano le consonanti sorde e le consonanti sonore; b) il grado di apertura generativo delle seguenti classi di consonanti: 1) occlusive, con grado di apertura pari a zero; 2) nasali, quando l’aria del parlante esce dalle fosse nasali; 3) affricate, quando la consonante parte chiusa ma finisce aperta; 4) laterali, quando l’aria esce dai bordi della lingua; 5) vibrante, quando la realizzazione è

intermittente, cioè chiusura/apertura; 6) fricative, per il massimo grado di apertura; c) il luogo nel quale si articola la consonante: 1) le bilabiali, per le consonanti prodotte da entrambi i labbri; 2) le labio-dentali, per le consonanti prodotte dal labbro inferiore e i denti incisivi superiori; 3) le apicodentali, per le consonanti prodotte dall’apice della lingua e gli alveoli dentali superiori; 4) le apicopalatali, per le consonanti prodotte dall’apice della lingua ed il palato osseo anteriore; 5) le dorsopalatali, per le consonanti prodotte dal dorso della lingua ed il palato osseo anteriore; 6) le dorsovelari, per le consonanti prodotte dal dorso della lingua ed il palato molle posteriore. L’esame dell’origine dei suoni è importante nell’esame della poesia pascoliana; così il lessico, pregiato, si arricchisce con l’uso di vocaboli assimilati e la portata della confezione poetica si amplia. Nel fatto poetico le assimilazioni si concretizzano: 1) nella REGRESSIVA, TOTALE, di 3° livello; 2) nella REGRESSIVA, PARZIALE, di 2° livello; 3) nella REGRESSIVA, TOTALE, di 3° livello; 4) nella REGRESSIVA, TOTALE, di 2° livello; 5) nella PROGREGRESSIVA, TOTALE, di 2° livello; 6) nella REGRESSIVA, TOTALE, di 2° livello; 7) nella REGRESSIVA, TOTALE, di 1° livello; 8) nella REGRESSIVA, TOTALE, di 2° livello; 9) nella REGRESSIVA, TOTALE, di 2° livello; 10) nella REGREGRESSIVA, TOTALE, di 3° livello; 11) nella REGRESSIVA, TOTALE, di 2° livello; 12) nella PROGREGRESSIVA, TOTALE, di

2° livello; 13) nella REGRESSIVA, TOTALE, di 2° livello. È bene notare che le assimilazioni si caratterizzano e si diversificano per la diversa estensione delle caratteristiche su cui si basano i livelli assimilativi.

Lettura fonica. A partire dagli studi del russo Roman Jakobson ha preso sempre più importanza la sonorità del linguaggio; è stato notato che i primitivi sanno parlare ma non sanno scrivere perché non sanno abbinare ancora fonemi e grafemi. Poi, le tradizioni e le cognizioni giuridiche e tecniche guadagnate con l'accumulo dei saperi oralmente trasmessi erano aspetti importantissimi nella quotidianità di tutti i popoli, più o meno evoluti. La voce popolare, con il logorio dei termini dovuto all'uso, ha determinato sostanziali trasformazioni, i volgarismi; si è determinato anche il caso del latinismo per voci riprese dalla lingua morta per cui non si notano alterazioni rispetto a quella originaria latina: il volgarismo continua ad essere vivo nell'oralità mentre il latinismo è voce spenta nel tempo. La lingua orale ha aspetti più importanti della scritta non solo perché è più facile da ricordare ma perché diventa ornata a carattere estetico; inoltre la funzione estetica fondata sull'acustica non è trasferibile in altra lingua se non nel significato, stando attenti però al fatto che un medesimo significato in parlate diverse assume suoni diversi. La ripetizione degli stessi fonemi si chiama allitterazione, parallelismo fonico

posto all'inizio di due o più parole. Pascoli, poeta empirico, ricorre spesso alle allitterazioni in quanto producono sul destinatario una ricaduta acustica nel campo emozionale. Particolare attenzione meritano le allitterazioni con le affricate: di queste un processo viene denominato «allitterazione sintetica» ed un altro viene denominato «puntuale» in quanto riprende punto per punto i tratti fonetici di una consonante. Fatta eccezione per la lingua francese e per alcune flessioni del dialetto toscano, risultano gli incroci tra le occlusive e le fricative coinvolte nell'affricazione: pertanto le affricate si relazionano con le occlusive e con le fricative. La complessa struttura, che consente la fonazione delle consonanti per il flusso d'aria espiratorio, determina quattro fasi articolatorie consecutive: 1) «attacco» (= congiungimento dell'apice della lingua con l'osso palatale anteriore); 2) «tenuta» (= blocco del flusso d'aria espiratorio); 3) «stacco» (= indebolimento del contatto occlusivo); 4) «rilascio» (= fuoriuscita del flusso d'aria espiratorio). Le fricative sfruttano un restringimento del canale vocale, senza che le parti aderiscano in modo ermetico, ed hanno carattere continuo; le occlusive mostrano un'assenza di suono ed hanno carattere momentaneo. Dunque, la realizzazione consonantica è consentita da una linea vocalica che coinvolge tutto l'apparato fonico. La consonante affricata, partendo occlusiva e finendo aperta, risulta sorda se

le coppie generatrici sono sorde e sonora se le coppie generatrici sono sonore; se, poi, alla singenia si uniscono la sintopia e la sinsonia le allitterazioni vengono definite sintetiche. Pascoli, nel suo poema epico, ha realizzato accostamenti che per la percezione acustica le due consonanti mostrano una relazione di parentela fonica e fonemica, mentre in alcune regioni dell'Italia centrale, per allofonia, si determinano articolazioni specifiche. Per quanto riguarda gli incroci consonantici nasali gli incroci tradizionali risultano essere la soluzione più comoda, anche se alcuni scaturiscono da un contesto sintopico, quali una labiodentale o dorso velare, ed altri incroci allofoni o varianti. Le seguenti tre relazioni: 1) consonanti sintopiche (stesso luogo articolatorio); 2) consonanti singeniche (stessa famiglia articolatoria); 3) consonanti sinsoniche (stesso carattere di sonorità) coagulano le allitterazioni che si definiscono «sintetiche» quando coinvolgono due dei tre fasci di fibre componenti e «puntuale» quando coinvolgono tutti i tre i fasci. L'allitterazione «sintetica» è più seducente in quanto funziona come sublimale. Vi sono altre allitterazioni da considerare: le sintopiche in quanto entrambe le consonanti sono dentali e le eterosoniche perché le consonanti risultano connesse tra una sorda e l'altra sonora. Per quanto riguarda le coppie minime oppositive (= diverso significato a causa di un solo fonema) in genere vengono a limitare

le opposizioni distintive per non compromettere la comprensione ma per garantire l'efficacia della comunicazione. Non secondaria è l'eterosonia che interviene in diverse coppie consonantiche. Pascoli utilizza spesso le allitterazioni «sintetiche» perché, per la loro similarità fonica maggiormente coinvolgono l'orecchio dell'ascoltatore; esse possono essere anche definite «parallitterazioni» e le due consonanti di quel tratto difforme possono essere: 1) etero-topiche, se coincidono nella propria configurazione genica e sonica; 2) etero-geniche, se coincidono nella propria configurazione topica e sonica; 3) etero-soniche, se coincidono nella propria configurazione topica e genica.

Lettura metrica. Il senso e il suono sono due momenti comunicativi: il primo si articola su una più ampia catena espressiva mentre il secondo vede il contenuto della comunicazione non circoscritto né esaurito nei confini perentori del verso: la poesia va a capo quando termina il verso, ma la prosa quando termina il concetto da esprimere. L'inarcatura, termine che traduce il francese "enjambement", trascura le regole logiche della prosa e infrange pure il cosiddetto parallelismo fonico-semantico e fonico-sintattico. Dunque, in poesia si determinano le seguenti inarcature: 1) attributiva; 2) connettiva; 3) determinativa; 4) espansiva; 5) predicativa.

Lettura sintattica. Le «metatassi» sono figure che cambiano la struttura

sintattica ortodossa; per soppressione si ottengono lo «zeugma» e l'«ellissi»; per soppressione-addizione si crea il «chiasmo»; per permutazione si ottengono l'«anastrofe», l'«iperbato» e l'«ipallage». L'ipallage è una figura sintattico-semantiche che non assegna il suo riferirsi all'oggetto più vicino e in genere si articola su quattro termini: due sostanze e due pertinenze. L'ipallage è un caso particolare di enallage, cambiamento della funzione grammaticale, e può essere data da: a) scambio di due voci di forme verbali; b) sostituzione di un verbo transitivo con uno intransitivo; c) accusativo alla greca; d) concordanza a senso; e) sostituzione di un avverbio con un aggettivo; f) sostituzione di un nome con un verbo. A volte Pascoli costruisce le ipallagi con una sola sostanza ed una sola pertinenza e, per questo, i versi così composti costituiscono delle «semi-ipallagi». L'endiadi è una figura logico-sintattica che esprime un unico concetto logico con due parole coordinate. Si possono verificare due tipi di endiadi: la prima è chiamata «determinativa» (in origine una coppia di sostantivi uniti dalla congiunzione «e») si trasforma in «determinato+determinante», la seconda in «sostantivo+attributo». Piuttosto raro è un tipo di endiade chiamato «complementare» in quanto è formato dall'unione di «aggettivo+complemento [di causa o di modo]». Le endiadi erano già in uso nei dispositivi retorici classici ed erano classificate

tra le figure di «duplicatio» e di «amplificatio» e si sono sedimentate nell'uso comune del parlare. Il criterio della ridondanza tautologica contiene precisazioni già implicite nelle idee madri e richiede l'operazione logica della sintesi. Lo zeugma (cioè «giogo», «legame», «connessione») vede la dipendenza di due oggetti da un unico predicato mentre per correttezza a due oggetti dovrebbero corrispondere due forme verbali. Inoltre lo zeugma è imparentato con l'«ellissi» perché si fonda sulla soppressione di un elemento della frase. Il chiasma o chiasmo (figura retorica in cui due termini esprimenti concetti paralleli vengono accostati in modo inverso sì che i termini del secondo si contrappongono nell'ordine a quelli del primo) si riferisce sì alle figure sintattiche ENDIADI – RISULTATO – OPERAZIONE chiamate «cumulative» in quanto si pone a cavallo di due classi retoriche ma può anche coinvolgere una diversa classe retorica. In questo secondo caso si hanno figure «bifronti» in quanto in una classe le figure risultano sintattiche e in un'altra le medesime retoriche. Si può parlare sia di un chiasmo grammaticale in cui si incrociano due attributi con due sostantivi, ma anche di un chiasmo lessicale in cui la ripresa incrociata di lemmi è meno intellettiva e più empirica e si fonda sull'eco lasciata nell'orecchio dell'ascoltatore. Pascoli ha utilizzato sia il chiasmo lessicale, sia semilessicale, sia grammaticale. Anche l'ellissi può essere una figura

«bifronte» in quanto è ammessa sia una specie grammaticale-sintattica sia una logico-retorica e consiste nella soppressione di un termine o di una frase. In poesia l'ellissi grammaticale viene incontro ai meccanismi retorici della brevitas al fine di non ripetere lo stesso identico lemma mentre l'ellissi logico-retorica è frequente nella lingua parlata in quanto la parte taciuta si può ricomporre riferendola al contesto del dialogo. L'«ellissi» logico-retorica può essere utilizzata anche «in absentia», cioè quando in assenza di parti del discorso precedenti l'interpretazione è affidata alle intuizioni e alle competenze culturali dell'ascoltatore. Inoltre altre due figure, l'anastrofe e l'iperdato che si possono definire «olo-sintattiche» oppure «pan-sintattiche», operano esclusivamente nell'ambito delle strutture sintattiche. Nello stile classico il campo sintattico è regolato dai seguenti tre criteri: a) il verbo è collocato alla fine della proposizione; b) i vari complementi si pongono tra il soggetto ed il predicato; c) il complemento di specificazione (determinante) precede il nome (determinato) cui si riferisce. Le lingue romanze presentano un diverso ritmo sintattico costituito dalla sequenza SOGGETTO-PREDICATO-COMPLEMENTO, sequenza definita «costruzione diretta». L'anastrofe, che è un'alterazione della sequenza sintattica e realizza una «costruzione inversa» difficilmente si adatta alla costruzione diretta delle lingue

romanze. La differenza è affidata al fatto che in latino la funzione logica è affidata alla quasi sempre diversa scansione delle consonanti finali, cioè alle desinenze dei casi, mentre nelle lingue romanze le desinenze si riducono al singolare/plurale indipendentemente dalla collocazione delle parole nei casi. L'anastrofe semplice consiste nell'inversione di due parole contigue. L'iperbato è più disordinato (in genere più di due parole) rispetto all'anastrofe (in genere due parole) in quanto risulta dall'inserimento di più elementi nella strutturazione del sintagma. Gli autori classici hanno approfondito con analisi sistematica e assidua la strutturazione dell'eloquio operando sulla disposizione dei vocaboli all'interno del verso o della frase. A partire dalla memoria aristotelica e passando per Cornificio Cicerone e Quintiliano, l'articolazione della frase si strutturava in «*dispositio*» o ordinamento dei pensieri nel discorso; in «*inventio*» o articolazione della frase; in «*elocutio*» o armonica eleganza dell'espressione; in «*memoria*» o tecnica dell'arte mnemonica; in «*pronuntiatio*» o il modo di porgere in pubblico, i gesti e il portamento. Pascoli conosceva bene tutti questi aspetti della retorica classica e li adoperava secondo la sua personale sensibilità nella costruzione delle sue poesie. Le iterazioni sono figure retoriche che sottolineano una parte della comunicazione con la ripetizione di alcune parole; e possono essere: a)

strettamente sintattiche se ammettono una posizione nell'enunciato; b) lessicali se nella ripresa si verifica una variazione di significato delle parole. Le iterazioni strettamente sintattiche sono: a) l'ANAFORA, quando la ripresa avviene all'inizio di ciascun verso; b) l'EPIFORA, quando la ripresa avviene alla fine di ciascun verso o frase; c) l'ANADIPLOSI, quando l'inizio del verso successivo riprende le parole che concludono il verso precedente; d) l'EPANADIPLOSI (o «epanastrofe») quando al termine di un verso o di una frase viene ripetuta una parola detta all'inizio; e) l'EPANALESSI quando la ripresa della parola avviene in qualsiasi posto dell'enunciato; f) l'EPIZEUSI quando la ripetizione della parola avviene senza interruzioni consecutivamente; g) l'ANTIMETABOLE (o «antimetatesi») quando la ripresa avviene in ordine invertito rispetto al primo. Le iterazioni lessicali o semantiche sono: 1) la DIAFORA quando la parola immediatamente viene riutilizzata ma con diverso significato; 2) l'ANTANACLASI quando, grazie alla polisemia, la parola – anche se caratterizzata da marginali variazioni formali – viene ripetuta con significati diversi; 3) l'ANNOMINAZIONE (o poliptoto) – che prende anche il nome di «figura etimologica» - quando un lemma variato nella forma ed uno originale sono collegati dalla stessa radice. Specialmente Pascoli utilizza sia nelle liriche sia nei Canti epici tutte queste figure retoriche.

Lettura semantica. Utilizzando le coordinate cartesiane, sull'asse delle ordinate si può collocare l'asse paradigmatico della selezione (o asse paradigmatico della sostituzione) e sull'asse delle ascisse l'asse sintagmatico della combinazione (o l'asse sintagmatico della concatenazione) che, complessivamente, si chiamano gli assi del linguaggio. I cosiddetti «meta-sememi» sono le figure di trasformazione del linguaggio mediante operazioni semantiche. Ponendo un termine sul punto 0 delle coordinate cartesiane sull'asse delle ordinate si porranno termini diversi ma compatibili in quanto selezionati con il primo collocato sul punto 0, mentre sull'asse delle ascisse si potranno porre termini combinabili sia con il primo posto sul punto 0 sia con quelli frutto della selezione sia con quelli posti sulle ascisse. Ne deriva che sull'asse della selezione le unità significative sono i paradigmi e su quello della combinazione le unità sono i sintagmi. Se l'espressione è costruita utilizzando i termini presi dall'asse definito ascisse o sintagmatico si utilizzeranno quelli logicamente contigui; se con quelli presi dall'asse definito ordinate o paradigmatico si avranno termini semanticamente equivalenti e logicamente similari. Le parole costituenti una lingua sono tutte riunite in un libro chiamato vocabolario. Il parlante potrà sempre attingere a questa fonte e utilizzare e connettere le parole che sceglie secondo il fine che si propone di conseguire e

secondo la sua personale sensibilità. In ogni caso, i vocaboli non sono tutti conosciuti; e tra i conosciuti non sono tutti utilizzati in un certo momento. I paradigmi, in quanto tra loro sostituibili, sono scelti per il loro utilizzo e quelli scartati e non menzionati sono considerati «in absentia»; i sintagmi sono le unità semantiche che, concretamente ed esplicitamente utilizzate per la costruzione comprensibile dell'enunciato, vengono considerati «in praesentia». Entrambi gli assi sono necessari per rendere la comunicazione reale ed efficace: senza i paradigmi sarebbe vuota e senza i sintagmi sarebbe cieca. Così, estendendo il significato, un soggetto che si affiderebbe elusivamente alla realtà e all'aver i piedi per terra sarebbe allineato sulla polarità combinatoria «in praesentia» mentre chi si affida a mondi immaginabili ma lontani dalla realtà sarebbe allineato sulla polarità combinatoria «in absentia». Due risultano i gruppi in cui si esplicitano le trasformazioni semantiche: dall'asse paradigmatico deriva il gruppo «metaforico» e da quello sintagmatico quello «metonimico»; il primo ammette la sostituibilità dei termini, il secondo la concatenabilità per cui tra loro sono divergenti. Sull'asse paradigmatico si sviluppano la metafora³⁶, la similitudine e la sinestesia; sull'asse sintagmatico la antonomasia, la metonimia e la

sineddoche. Con la metafora si sostituiscono due termini tra loro simili; con la similitudine si opera una metafora ampliata, anche se i due termini non sono sempre invertibili; con la sinestesia si ricorre a una metafora imperniata sulle sfere sensoriali. La metonimia sfrutta le relazioni logiche tra un significato e gli altri correlati; così quando la relazione metonimica coinvolge campi semantici diversi si definisce termine traslato e esterno, quando il trasferimento semantico non travalica il medesimo versante discorsivo si definisce interno. La sineddoche non rientra nella metonimia in quanto il legame è «quantitativo», in quanto il trasferimento semantico è sulla relazione di quantità. Con l'antonomasia si scambia un nome comune con uno proprio che per tradizione contiene i caratteri qualificanti il nome comune. Le sineddoche sono traslati che sostituiscono un termine con un altro quantitativamente contiguo; può essere: parziale/totale o totale/parziale; singolare/plurale o plurale/singolare; semicale se esprime l'iponimo al posto dell'iperonimo (iponimicale) oppure l'iperonimo invece dell'iponimo (iperonimicale). Volendo sostituire i termini di "genere" e di "specie" rispettivamente con "iponimicale" e con "iperonimicale" il significato che ne deriva è: con iponimo (= sottoposto) si determina il

³⁶ «*Similitudinis est ad verbum unum contracta brevitatis* (La metafora è una breve similitudine

ridotta a un'unica parola»). M.T. CICERONE, *De Oratore*, cit., pp. 682-683 (Liber III, 89).

significato più specifico della cosa di cui si parla mentre con iperonimo (= sovraordinato) quello più generico. Il significato più specifico è quello più ricco di sèmi; quindi le parole piene di significato sono i sostantivi, i verbi, gli avverbi e gli aggettivi mentre le altre, “lessicali”, sono definite “funzionali” e rappresentano parole vuote di significato. L’iponimo veicola un significato più specifico e l’iperonimo uno più generico per cui la portata sèmica di quest’ultimo è più ridotta dell’iponimo; ma se si considera l’ampiezza referenziale (se cioè ci si vuole riferire al numero reale degli individui esistenti) l’iperonimo avrà una portata maggiore dell’iponimo. Il rapporto tra la misurazione dell’ampiezza referenziale e quella della portata sèmica dell’iponimo e nell’iperonimo è inversamente proporzionale. Pascoli ha usato le sineddoche nelle sue composizioni. Le metonimie (= figure retoriche con le quali si esprime un concetto con un termine diverso ma legato da un rapporto di dipendenza) sono: 1) «congiuntiva» quando l’elemento utilizzato sostituisce un altro col quale si congiunge; e ciò in due modi: a) «efficiente» se al posto dell’autore si menziona l’opera, per esempio letteraria; b) «materiale» se al posto del manufatto si parla della materia con cui il prodotto è fatto; 2) «astratta» quando un termine astratto sostituisce il corrispondente concreto; 3) «causale» quando si sostituisce la causa all’effetto; 4) «concreta» quando si

sostituisce il concreto all’astratto; 5) «connotativa» (o «emblematica» o «allusiva») quando si sostituisce un sintagma con un altro la cui comprensione è affidata a particolari codici culturali; 6) «consecutiva» quando si sostituisce l’effetto alla causa; 7) «locativa» quando si sostituisce il luogo all’occupante; 8) «strumentale» quando si sostituisce il mezzo all’operatore; 9) «temporale» quando si sostituisce il periodo storico ai viventi di quel determinato periodo. In ogni caso, specialmente per stabilire e comprendere la differenza e i rapporti tra quella «causale» e quella «consecutiva», è opportuno determinare quel che l’autore voleva dire: se ha sottinteso la conseguenza la metonimia è «causale»; se è passato alla conseguenza la metonimia è «consecutiva». La metafora, traslato principe del polo «paradigmatico», mette in relazione somiglianze che appartengono a campi semantici diversi. La sinestesia si ha quando un solo vocabolo della coppia è portatore di una traslazione semantica mentre l’altro è usato in senso proprio; pertanto tale figura si può definire «monotropica». Nel caso in cui entrambi i vocaboli sono usati per semplici accostamenti sono configurazioni sinestetiche o «diestesiche», “di doppia percezione”, quindi è considerata figura “passiva”, in entrata. Le sinestesie “cenestesiche” sono legate alle condizioni di salute del soggetto, a un «*sensus sui*», e non si possono riferire alle tradizionali sfere sensoriali.

Pascoli ha abbinato i cinque sensi nel confezionare le sue combinazioni poetiche. La similitudine mette in relazione di similarità due elementi semantici. Le similitudini «metaforiche» sono quelle che lavorano sulla singola parola mentre le similitudini «metalogiche» sono quelle che lavorano sulla frase. L'ossimoro gioca sull'accostamento antitetico o di due parole o di due frasi di senso opposto.

Letture logica e lettura lirica guidata. I «metalogismi», come pure le «metatassi», sono figure retoriche logiche che coinvolgono più parole; i «metasemi» alterano il significato di una sola parola e i «metaplasmi» (assonanza, consonanza, allitterazione, paronomasia, rima, diafe, sinalefe, dieresi e sineresi) lavorano all'interno di una sola parola. Le operazioni a livello morfologico sono i «metatassi», a livello sintattico le «metatassi», a livello semantico i «metasemi» e a livello logico i «metalogismi» (= figure di pensiero). Se in prosa l'espressione segue il principio aristotelico di non contraddizione, la poesia può trasgredire questo principio e conferire agli enunciati significati nuovi e a prima vista contraddittori. I «metalogismi» possono far perdere il significato letterale della frase e l'«ironia» camuffa il pensiero con parole di significato opposto. Vengono esaminate da diversi punti di vista le seguenti poesie di Pascoli: *Arano, X Agosto, Il gelsomino notturno, Il lampo, Il tuono, La cavalla storna, La mia sera, Lavandare, Le*

rane, Nebbia, Novembre e Romagna. Si notano le seguenti figure: il chiasmo lessicale e non grammaticale (detto anche antimetabole = ripetizione di lessemi disposti in ordine inverso); l'anafora (= ripresa iniziale consecutiva); l'anadiplosi (= ripresa della fine precedente all'inizio successivo); l'epizeusi (= ripresa senza intervalli fissi); l'epanalessi (= ripresa libera); l'annominazione (= ripresa di un lessema variato nella forma); l'antanaclasi (= ripresa di uno stesso lemma, ma con un diverso significato).

Conclusione. Per presentare il libro ho creduto opportuno ripercorrere quanto sintetizzabile in esso contenuto in modo tale da consentire al paziente e benevolo lettore di seguire, seppure in nuce e con tutte le avvertenze possibili, lo sviluppo degli argomenti, plurimi al pari dei motivi che hanno suggerito al Pascoli le sue creazioni spesso innovative mai superficiali. Il lavoro di Michele Bianco risulta così assai curato, particolarmente profondo in tutte le analisi, giustamente consono a tutti gli studi contemporanei condotti dai maggiori e più insigni docenti sulla poesia del Romagnolo. In tal modo siamo di fronte ad una autentica preziosità: per quanto io ne possa sapere, gli illustri critici si sono soffermati ad analizzare singole parti o sezioni con suggerimenti di grande valore. Michele Bianco è andato oltre: ha riunito in un solo elaborato tutto quanto potesse condurre ad una conoscenza della poesia pascoliana che non

si limitasse ad una lettura epidermica, sempre primaria ed importante in ordine temporale, ma che, superato il provvisorio, si accostasse al Romagnolo con atteggiamento aperto, riflessivo e critico. C'è un insegnamento volto a chi si pone in ascolto per conoscere la contemporaneità vissuta nel quotidiano, le sofferenze e le angustie così diffuse e così pertinaci. Ma c'è anche un qualcos'altro che va oltre, che supera questo diretto momento didattico. C'è in insegnamento indiretto che è un tutt'uno con l'esperienza vissuta ed intera del Poeta. È la vitale importanza della disciplina. Da tempo si parla della disciplina e della inventio, spesso condannando come pesante, angusta ed inutile la prima ed esaltando esageratamente la seconda come espressione autentica dello spirito innovatore dell'uomo. Per lo più, c'è un comune atteggiamento giustamente aspirante al nuovo ma che non vede che senza l'accumulo delle invenzioni e delle scoperte, di tutto quanto noi definiamo col termine generico di cultura, ogni generazione si troverebbe ad inventare di nuovo la ruota. Con la disciplina si ha a disposizione tutto quanto di consolidato nel corso dei millenni trascorsi andiamo ad ereditare. Però non ci si può adagiare nella convinzione del nihil sub sole

novi e diventare un acritico laudator temporis acti né assumere l'atteggiamento di chi è preso da una irrazionale prurigo novitatis. Da Pascoli, profondo conoscitore per una disciplina conseguita con studio continuo di tutta la cultura classica, ci viene questo silenzioso insegnamento: l'inventio è la capacità innovativa personale che segue, arricchisce e modifica quanto trasmesso, anche sotto forma di tradizione, dalla disciplina. L'uomo non è una monade isolata nel tempo e nello spazio: è l'erede del passato e l'antesigmano del futuro³⁷.

Luciano Stella

³⁷ «nescire autem quid ante quam natus sis acciderit, id est semper esse puerum. Quid enim est ætas hominis, nisi ea memoria rerum veterum cum superiorum ætate contextitur? (Ignorare quanto sia accaduto prima della propria

nascita equivale a essere sempre un fanciullo. A cosa valgono infatti gli anni di un uomo, se la memoria del passato non li riannoda a quelli dei suoi antenati?». M.T. CICERONE, *Pro Archia*, cit., p. 66 (nota n° 78).