

RILETTURA POETICA

1. La moderna psicolinguistica e la neurolinguistica, associando che la facoltà di linguaggio si fonda sulla memoria e di essa si nutre, cercano di individuarne i processi psichici e biologici, che la cibernetica simula dal canto suo coi calcolatori elettronici. Gli antichi cultori di mnemotecnica, fissando i temi ricorrenti del discorso e le relative costellazioni lessicali, si sforzarono di trovare nella lingua una logica sistemazione della realtà e anche di costruire una lingua che alla realtà corrispondesse e ne desse la chiave. I didatti odierni, obliterati il mito di Mnemosine madre delle Muse e quindi delle arti e le mirabili pagine che sant'Agostino nelle *Confessioni* (X 8 sgg.) dedicò ai «campi e palazzi della memoria», hanno invece relegato ai margini della scuola, o addirittura emarginato, l'apprendimento mnemonico persino della poesia, un tempo talmente tradizionale che quasi tutti i vecchi erano in grado di ripetere decine o centinaia di versi imparati a scuola nella loro adolescenza.

L'ostracismo stupisce tanto più quando vediamo concertisti, direttori d'orchestra, cantanti, attori valenti fare a meno di quel suggeritore che sta nella buca del palcoscenico o sulla partitura stampata. Evidentemente alla sua base c'è un equivoco: bisogna cioè distinguere tra due modi d'imparare a memoria, uno dei quali sarà quello di ripetere più e più volte un breve testo fino a imprimerselo dentro per recitarlo difilato all'insegnante (apprendimento concentrato e immotivato); modo che è lo stesso che si adopera per memorizzare

un numero telefonico, un indirizzo, una combinazione di cassaforte, una targa d'auto. C'è però un secondo modo (apprendimento distribuito e motivato), che consiste nella rilettura e che porta allo stesso risultato del primo, ma con ben altre implicazioni; ed è, secondo me, l'unico modo utile non solo d'imparare a memoria, ma addirittura di leggere, capendola, una poesia¹. Mi spiego.

Leggere una poesia (intendo una breve lirica) significa rileggerla, cioè leggerla più volte non meccanicamente, ma con crescente volontà di capirla. La semiologia letteraria ci ha familiarizzati con l'idea che ogni rilettura di un testo produce una comprensione più ricca e in parte nuova rispetto alla lettura precedente; e del resto la stessa prima lettura non è un atto di percezione simultanea, e quindi unica, come la visione di un quadro, ma, data la struttura progressiva del discorso, fornisce una comprensione progressiva e insieme retrograda, perché il valore delle parole precedenti viene via via messo a fuoco dalle seguenti e diventa definitivo a discorso concluso. A ben considerare, la stessa comprensione del quadro non è né fornita né avvantaggiata dalla sua percezione simultanea; per comprendere un quadro occorre non solo vederlo, ma guardarlo più volte nell'insieme e nei particolari, come ben sa chi si occupa di opere figurative. Ogni vera comprensione è insomma il risultato di una stratigrafia interpretativa.

La necessità della rilettura è tipica del testo poetico, perché in esso – come ci hanno insegnato gli esponenti del formalismo e della semiologia letteraria russi (faccio in particolare i nomi di Roman Jakobson e di Jurij Lotman)² – la

¹ Per le teorie sulla memoria si veda il IV volume, *Apprendimento e memoria* di J. FR. LE NY, G. DE MONTPELLIER, G. OLÉRON, C. FLORÈS, del *Trattato di psicologia sperimentale* a cura di P. FRAISSE e J. PIAGET, Einaudi, Torino, 1973.

² R. JAKOBSON, *Linguistica e poetica*, in *Saggi di linguistica generale*, Feltrinelli, Milano, 1966, p. 181 sgg.; J. M. LOTMAN, *La struttura del testo poetico*, Mursia, Milano, 1972.

densità e l'intensità significative sono massime. In esso cioè tutti gli elementi sono significanti, anche quelli che in un testo pragmatico vanno nel conto della ridondanza e dell'entropia; e quelli che si oppongono per distinzione non più di quelli che si confondono per somiglianza, riecheggiamento o ripetizione, insomma per equivalenza. Il testo poetico è dunque simile a una partitura musicale: procede non solo linearmente, ossia per «interanimazione» (dicendola alla Richards) dei suoi fattori lessicali contigui entro una struttura sintattica, ma, dopo un avvio filiforme, anche per spessori armonici crescenti e con richiamo costante all'intonazione in chiave. La struttura sintattica, consequenziale, è incrociata e spesso dominata da quella verticale, polifonica e di contrappunto, dovendosi adattare ad essere incisa dai fattori extralinguistici o paralinguistici dell'altra: cesure o pause, assonanze, rime, ritmo metrico³.

Il lettore di una poesia deve dunque rileggerla fino al punto di percepire tutti gli effetti della sua doppia partitura, orizzontale e verticale; e ciò implica che di quel testo – un testo, giova ripeterlo, di estrema compattezza e densità, perché nessun elemento vi è avventizio o ridondante o adiaforo, ma tutti compresenti e consignificanti – egli giunga ad avere una percezione il più possibile simultanea e quindi globale, appunto come la visione di un quadro a lungo esaminato; che lo abbia, insomma, tutto memorizzato.

Ovviamente questo tipo di memoria simultanea è diverso da quello che consente di memorizzare testi assai lunghi. Si tratta di capacità diverse della stessa facoltà, rispetto a oggetti e per fini diversi. E come, udito un messaggio verbale, il ricordo della sua struttura sintattica diletta rapidamente,

³ Già JAKOBSON, nell'importante scritto *Poésie de la grammaire et grammaire de la poésie* (1960 e 1968), in *Questions de poétique*, Aux Editions du Seuil, Paris, 1973, p. 229 sg., aveva distinto le «similarità verticali» dalle «similarità orizzontali» del testo poetico.

mentre quello del suo contenuto può durare a lungo⁴, così ci sono dei limiti oggettivi sia per la memoria simultanea che per quella lineare. Per fare un esempio nel nostro campo, perché l'effetto-rima sussista occorrerà che non si superi una certa distanza fra le rime, sì che, superata quella distanza, la rima avrà valore per l'occhio ma non per l'orecchio; e anche gli altri fenomeni di correlazione-opposizione e di richiamo tra gli elementi della partitura verticale di una poesia avranno un limite oggettivo di percezione, misurabile cronologicamente e spazialmente. Ma finora a queste misure non ci si è applicati sistematicamente e i poeti si sono affidati all'empiria cristallizzata del metro tradizionale o libera del verso libero, complicando semmai la prevalente perpendicolarità dell'antica ricorrenza rimica con richiami trasversali.

Anche il testo lungo, sia di poesia (poema) sia di prosa (novella, romanzo), se il lettore non si fermi su un breve episodio, ha un suo tipo di memoria. Il testo lungo è fatto per esser letto di seguito e, se ha interessato il lettore, potrà essere riletto. Nel leggere la memoria, dopo un inizio in cui cerca di tesaurizzare tutto, si orienta selettivamente sulle cose che le sembrano più interessanti da ricordare. Si ha così una progressiva rastremazione, del fronte memoriale, una sintesi memoriale, condotta per lo più in funzione dell'intreccio e dell'epilogo, ma anche di certi temi o di certi personaggi. Ovviamente dopo una prima lettura in cui la memorizzazione sarà dominata dalla curiosità del fatto e quindi il testo via via sostituito da parafrasi assai riduttive, la nuova lettura attirerà l'attenzione su aspetti, temi e stilemi meno evidentemente funzionali, arricchendo la messe della memoria; la quale anche del testo lungo, o meglio degli elementi di esso

⁴ Si vedano su ciò i bei saggi: *La percezione e la memorizzazione delle frasi* di P. N. JOHNSON-LAIRD, in *Nuovi orizzonti della linguistica*, a cura di J. LYONS, Einaudi, Torino, 1975, p. 323 sgg.; e *Studi sul ricordo di frasi* di J. MEHLER e B. DE BOYSSON-BARDIES, in *Psicolinguistica: percezione, memoria e apprendimento del linguaggio*, a cura di F. ANTINUCCI e C. CASTELFRANCHI, Il Mulino, Bologna, 1976, p. 205 sgg.

memorizzati, farà un quadro, ma quel quadro sarà piuttosto di unità che di simultaneità⁵.

2. Abbiamo detto che la memoria simultanea è particolarmente legata alla durata temporale, la quale sulla pagina scritta si converte in distanza spaziale; e abbiamo citato in particolare l'esempio dell'effetto-rima. Ma questo è uno dei fenomeni fonosemantici più scontati per chi si occupa delle strutture della poesia. Anche le figure semantiche, i tropi, sono state studiate dalla retorica antica e dalla nuova retorica, nonché dalla semantica linguistica. Meno analizzate, invece, sono le figure sintattiche, quelle in specie raggruppate sotto il concetto di ordine delle parole e di parallelismo o ripetizione; meno analizzate sotto l'aspetto linguistico, perché parte di esse, quelle relative all'ordine delle parole (*ordo artificialis*), è fortemente condizionata dalla malnota norma istituzionale (*ordo naturalis*). Ma c'è di più: tutte le forme grammaticali, e le finzioni categoriali su cui si fondano (quali il sostantivo, il pronome, l'aggettivo, il verbo, l'avverbio), possono entrare nella partitura verticale, come ha segnalato Jakobson richiamando i lettori di poesia al livello grammaticale, oltre che al lessicale, della lingua. E possono entrarvi non solo in qualità di simmetrie ripetitive della stessa forma e funzione, ma in qualità di simmetrie dissimilate, cioè replicanti lo stesso tema in forme diverse grazie agli scambi intercategoriali consentiti dall'istituto dell'ipostasi, così ben descritto nella teoria generale dell'enunciazione di Charles Bally⁶. Si tratta dunque

⁵ Sul concetto di sintesi memoriale cfr. C. SEGRE, *I segni e la critica*, Einaudi, Torino, 1969, p. 79 sg.; e sulla memorizzazione dei contenuti e degli stilemi del racconto le osservazioni dello stesso SEGRE in *Le strutture e il tempo*, Einaudi, Torino, 1974, p. 15 sgg. Sul concetto di testo, da noi ripetutamente ma genericamente invocato, saranno da tenere presenti le cautele e le distinzioni dello stesso semiologo nel suo volume *Semiotica filologica*, Einaudi, Torino, 1979, p. 23 sgg.

⁶ Nel suo volume *Linguistica generale e linguistica francese*, Il Saggiatore, Milano, 1963, §§ 257-264.

– come dice il titolo stesso del brillante scritto di Jakobson a cui ci riferiamo – di un uso poetico della grammatica da mettere nel conto di quella «grammatica della poesia» che è nelle mire dei linguisti non meno che degli stilisti⁷.

Che le forme e le categorie grammaticali possano costituire figure lo si spiega col fatto che la grammatica – come ha visto acutamente Franz Boas, richiamato da Jakobson⁸ – «determina quali sono gli aspetti di ogni esperienza che *debbono* essere espressi» e di conseguenza «orientano l'attenzione della comunità linguistica in una direzione determinata»⁹. Le forme e le categorie grammaticali (cioè il sostantivo, il verbo, l'avverbio ecc. in quanto tali) sono quindi portatrici di una informazione vincolante e perciò più legata al fondamento antropologico della lingua che non il nucleo lessicale, il semema; e pertanto, come proprie della parte più arcaica, più naturale, più stabile del vario e complesso strumento, possono contenere valori ed esplicare effetti d'inopinata suggestione nella poesia. Se insomma il poeta, anche spontaneamente e inavvertitamente, sfrutterà quei valori con scelte calzanti e con opportuno contrappunto di ripetizioni o di variazioni, le forme e le categorie grammaticali acquisteranno una ipersignificanza che le trasformerà in figure.

Proprio su questo aspetto della grammatica della poesia meno frequentato dai commenti letterari vorremmo esercitare la memoria e la lettura, cioè – fondendo i due termini in uno – la rilettura. Prenderemo a questo scopo due brevissime liriche di Giovanni Pascoli; e la ragione della preferenza è che quel poeta, specialmente nelle raccolte *Myricae* e *Canti di Castelvecchio*, unisce la brevità e la densità di certi suoi componimenti col rispetto delle strutture normali della lin-

⁷ R. JAKOBSON, *Poésie de la grammaire et grammaire de la poésie* cit., p. 219 sgg.

⁸ *La nozione di significato grammaticale secondo Boas*, in *Saggi di linguistica generale* cit., p. 170 sgg.

⁹ *Ivi*, pp. 170 e 174.

gua e quindi ci consente di muoverci, come linguisti, sul sicuro.

La poesia *Allora* di *Myricae* è costituita di quattro quartine di novenari (*abab*) e fu pubblicata nel «Marzocco» del 23 febbraio 1896 e poi nella quarta edizione della raccolta (1897). La trascriviamo per intero:

*Allora... in un tempo assai lunge
felice fui molto; non ora:
ma quanta dolcezza mi giunge
da tanta dolcezza d'allora!*

*Quell'anno! per anni che poi
fuggirono, che fuggiranno,
non puoi, mio pensiero, non puoi,
portare con te, che quell'anno!*

*Un giorno fu quello, ch'è senza
compagno, ch'è senza ritorno;
la vita fu vana parvenza
sì prima sì dopo quel giorno!*

*Un punto!... così passeggero,
che in vero passò non raggiunto,
ma bello così, che molto ero
felice, felice, quel punto!*

Non bisogna trascurare il titolo, non solo perché Pascoli usa intitolare le sue composizioni, e con titoli di solito trasparenti, che intendono orientarci nella lettura; ma perché il titolo è, oltre che un indice tematico, un indice grammaticale, costituendo un precontesto collegato anche formalmente col contesto che lo segue. Difatti l'avverbio deittico *allora*, che punta vagamente verso il passato e come titolo pone la poesia sotto l'indice tematico del tempo, ricompare tal quale nell'avvio della prima quartina, ma subito determinato e

insieme sostituito da un complemento di tempo che gli toglie il cenno deittico e approfondisce la sostanza:

Allora... in un tempo assai lunge.

Solo il filtro della remotizzazione e della neutralizzazione (cioè del distacco dall'enunciante) nella seconda parte del verso rompe l'esitazione a parlare di felicità in forma di predicato nominale di prima persona. Ma quel *felice*, all'inizio del secondo verso, in posizione forte, rampollato dal *lunge* della chiusa del verso precedente e rafforzato da un *molto* motivato dall'*assai* comparso in quella chiusa, è come decapitato dall'allitterante *fui* che immediatamente lo segue: un tempo verbale aoristico, che indica un fatto esaurito, senza proiezioni nel presente; tanto esaurito, che nella seconda parte del secondo verso, dove ricompare l'immediatezza del cenno deittico nell'avverbio *ora*, esso è del tutto eclissato. Notevole è la struttura chiasmica dei due versi, i cui segmenti estremi contengono i due opposti deittici avverbiali *allora-ora*, mentre i segmenti interni contengono lo spunto narrativo; ho detto opposti, perché creano una opposizione diametrale ed esclusiva tra i due poli dell'asse del tempo, creano lo stesso asse del tempo su cui corre e correrà il confronto del poeta:

*ma quanta dolcezza mi giunge
da tanta dolcezza d'allora!*

Il tempo dunque esiste, ma (ecco la ragione di quel *ma* all'inizio del terzo verso) non soltanto per dividere, anche per unire. Se fra i due poli estremi non può correre l'esaurita felicità, può correre, anzi corre la dolcezza, che *giunge* (la forza di quel presente in rima smentisce l'aoristico *fui*) se non con la stessa intensità (la correlazione *quanta-tanta* non implica equivalenza), con la medesima qualità, come pare indicare la ripetizione dell'identico nudo sostantivo per i due poli del tempo. Lo spazio tra i quali, prima vuoto, sembra ora col-

mato, tanto che può riaprirsi il contatto diretto tra il presente e il passato. Ma quel contatto e il conseguente ritorno, chiudente il circuito strofico, del deittico iniziale costringono il poeta a guardare dentro l'*allora*, a misurare la durata della propria felicità. Ed ecco che l'indefinito *allora* si definisce in un anno, unico nella serie degli anni passati e futuri, fermo nel ricordo:

*Quell'anno! per anni che poi
fuggirono, che fuggiranno,
non puoi, mio pensiero, non puoi,
portare con te, che quell'anno!*

Lo sdoppiamento dell'io, che introduce consapevolmente la dimensione della memoria, rompe però l'appena tentato contatto tra l'*ora* e l'*allora*, che passa sul conto del tu. Si fa dunque chiaro che anche la *dolcezza* che proviene dal passato, e che sembrava colmare ininterrottamente il vuoto tra i due poli, non è l'antica, non è una dolcezza di vita, ma di ricordo. E si noti, in questo seguito di metamorfosi, che l'avverbio di tempo della prima strofa ha ceduto il posto ad un sostantivo munito di un indice deittico e di una intonazione esclamativa che ne fa un annuncio di scoperta: una scoperta di memoria. L'ipostasi grammaticale consente, come vedremo, di tener fermo per tutto il componimento il tema del tempo variandone la forma ed è uno dei mezzi con cui un dominatore della lingua può moltiplicare i modi dello sviluppo del discorso, conservandone il filo testuale, la coesione dei successivi elementi e insieme evitando effetti di monotonia; e così (ciò che in questa sede c'interessa soprattutto) costituendo una tramatura verticale di assonanze grammaticali, bene avvertibile dal lettore rileggente e di effetto più sfumato e più suggestivo che non di rime schiette.

Ma ormai abbiamo capito il gioco; precisamente il gioco delle scatole cinesi, come è quello (*nihil in litteris novi*) del sonetto LXI del Petrarca:

*Benedetto sia 'l giorno, e 'l mese, et l'anno,
et la stagione, e 'l tempo, et l'ora, e 'l punto,
e 'l bel paese, e 'l loco ov'io fui giunto
da' duo begli occhi che legato m'anno.*

Si veda il crescendo, in ampiezza, dei contenitori temporali del primo verso, e il decrescendo del secondo (nonché del terzo, però spaziale); e si veda, *ad abundantiam*, il crescendo, in intensità, della seconda quartina:

*et benedetto il primo dolce affanno
ch'ì' ebbi ad esser con Amor congiunto,
et l'arco, et le saette ond'ì' fui punto,
et le piaghe che 'nfin al cor mi vanno.*

Ma Petrarca gioca al cumulo, alla ridonanza, all'enfasi per dire una cosa sola: benedetto il momento e il luogo in cui m'innamorai di Laura, e tutto ciò che li circondava e li conteneva, per il semplice fatto che al centro di tutto c'era Laura.

In questa poesia di Pascoli è altra cosa. Intanto, la sovrabbondanza seriale, le figure del cumulo e dell'elencazione non sono possibili: la successione temporale di Pascoli è ben ridotta: *allora (- ora) - anno - giorno - punto*. Manca la categoria *mese*; e i due estremi della serie, *allora-ora*, non sono due mere categorie temporali, ma due situatori nella durata esistenziale; e le stesse categorie temporali (*l'anno*, il *giorno*, il *punto*) sono le più elementari e spontanee della cronometria popolare. Categorie più precise avrebbero appesantito il gioco, gli avrebbero conferito un carattere pedantesco che non doveva avere; sottile sì, ma non pedantesco. Anche per il

cuore di Pomponia Grecina non esistono che i giorni e gli anni, di contro alla minacciosa eternità:

*Sed labi Graecina dies exhorret et annos
anxia guttatim, quasi de vitrea clepsydra*

(186-187).

Perché il tempo del Pascoli, a differenza di quello del Petrarca, non è un tempo reale, ma un tempo bergsoniano.

Il grido di scoperta esploso in *Quell'anno!* che apre la seconda strofa poteva essere positivo; e lo era, nonostante lo sdoppiamento dell'io introducente la dimensione della memoria, anche in forza di quell'affettuoso e quasi geloso *portare con te* dell'ultimo verso. Ma nella strofa terza il tono passa, musicalmente, in minore: all'esclamazione succede una riflessione, in cui l'*anno* si riduce, senza transizione, a *un giorno*, posto in posizione iniziale e anticipata rispetto al deitico, di cui costituisce il deluso predicato nominale, mentre le due relative esplicative, ciascuna martellata dal privativo *senza* (una volta in rima ed in arcatura), ti fanno sentire presente e definitivo il nulla della privazione:

*Un giorno fu quello, ch'è senza
compagno, ch'è senza ritorno.*

Direi che, mentre nella strofa precedente la misura del tempo (*anno*) era autosufficiente e perciò esclusivamente dominatrice, in questa strofa viene espansa, mediante le due relative, da una qualificazione di irripetibilità che evoca, come controparte, il tempo ripetibile, dandogli un valore del tutto negativo e cancellando ogni traccia dell'affettuoso *portare con te* e della *dolcezza*, sia pure di ricordo:

*la vita fu vana parvenza
sì prima sì dopo quel giorno!*

La *vita*: dalla misura del tempo, che regge, nelle sue variazioni ipostatiche, il filo testuale di questa lirica, equivocando fra le tradizionali scansioni del tempo reale e quelle del tempo interiore, l'amara verifica di questa strofa, in cui la persona del poeta non compare più, come assorbita nel rigore della deduzione, passa al nome che totalizza la durata e l'esperienza esistenziali. E il peso del nome (*vita*) che il poeta dà al tempo ripetibile è tale che la ribaditura della misura del tempo irripetibile in fine di strofa (*quel giorno*) ne risulta estenuata. Ma è tuttavia quella che regge il filo e rilancia il gioco; lo rilancia in forma esclamativa e manifestamente negativa (*Un punto!*), come dimostra la mancanza del deittico: una stupita constatazione della vera dimensione dell'iniziale *allora*, finalmente svelatasi, al di sotto della quale non si può andare. E qui viene da pensare al significato dell'alternarsi continuo di due tipi di costrutto sintattico: la predicazione dichiarativa e la predicazione esclamativa, la prima imperniata sul giudizio riflesso, la seconda sull'intuizione improvvisa e quasi rivelata. Si alternano perché l'un tipo scaturisce dall'altro, come momenti conoscitivi di una meditazione, tra consapevole e inconsapevole, che ruota attorno al mistero della felicità; la quale qui non viene, come in altre poesie del Pascoli, negata in sé stessa, quasi una illusione sfuggente («non è, la vedi: è, non la vedi», *La felicità nei Primi poemetti*), ma è negato il tempo in cui dovrebbe posarsi. Essa non appartiene al tempo reale; è infatti ridotta a un punto, e forse nemmeno ad esso, perché quell'istante non fu, sembra, afferrato; ma proprio per ciò al poeta parve così bello da sentirsene felice. E si noti come, proprio dopo aver constatato che il vago e ampio *allora* dello spunto meditativo si è ridotto ad un istante appena sfiorato, la dichiarazione iniziale *felice fui molto* ricompaia nella sostenutezza dell'ordine inverso (*molto ero / felice, felice*), nell'insistenza della ripetizione e nella sostituzione del durativo *ero*, in rima, all'aoristico e metricamente atono *fui*, quasi a voler prolungare la durata istantanea del *punto*. Il quale, chiudendo la lirica come soggetto in extrapo-

sizione e riassumendo il deittico, riapre con intonazione vibrata il contatto diretto del poeta col suo passato, ora che il tempo reale, o tale creduto, è distrutto. Quel punto – potremmo dire con un bisticcio – si è trasformato in un patetico puntiglio del ricordo.

3. Il lavoro d'interpretazione che abbiamo esposto, costringendoci a rileggere più volte la breve lirica ce l'ha impressa nella memoria; non in quella metafisica, di cui abbiamo parlato or ora, ma in quella fisica (o biologica) dei processi mentali tesaurizzanti. E l'abbiamo oltretutto tesaurizzata non meccanicamente, ma consapevolmente, sì che possiamo afferrarla, aiutati dalla sua compattezza e densità, in una visione simultanea e insieme distinta; come ci eravamo proposti. Una visione siffatta ci fornisce, ovviamente, molti più elementi che non abbiamo qui dichiarati, avendo noi di proposito privilegiato quelli pertinenti alla «grammatica poetica» in senso stretto, cioè alle strutture grammaticali in quanto costitutive della partitura verticale. Potremmo anche indugiare sul rapporto tra le strutture sintattiche e quelle metriche, variante il movimento ritmico e melodico del novenario; sulla qualità delle scelte lessicali, sulla tessitura rimica e in genere fonetica; sulla duttilità e plasticità insomma di tutto lo strumento linguistico nelle mani esperte del nostro artefice.

Preferiamo insistere sui fatti grammaticali, sottoponendo a «rilettura» un'altra breve lirica del Pascoli, che ha notevoli affinità con la prima e le è perciò collegata da una complementare intertestualità. Si tratta di *Lontana*, rispetto pubblicato separatamente nel 1893 e poi accolto nella terza edizione di *Myricae* (1894); anch'esso appartenente a quel prodigioso decennio che preparò i *Canti di Castelvecchio* (1903).

Se *Allora* è sintatticamente costruita sullo sviluppo e sulla ipostasi di un complemento di tempo già contenuto nel titolo, *Lontana* è sintatticamente costruita sullo sviluppo propaginato, e non ipostatizzato, di un predicato nominale,

anch'esso già contenuto nel titolo. La mancanza della metamorfosi rischia una ripetizione echeggiata o martellante, che tuttavia evita con sagaci accortezze l'effetto di monotonia e di ossessività. La prima di tali accortezze è di rinviare l'immediata ripresa del tema dello spazio, impostato dal titolo. Infatti il momento dell'enunciazione, diversamente dalla poesia precedente (*Allora - ora*), è fuori dello spazio, nel tempo, quindi eterogeneo: il poeta, di sera, chiuso in sé, ricorda e s'interroga e interroga:

Cantare, il giorno, ti sentii: felice?

Poi sembra uscire dal ricordo e dalla sera per ricreare lo spazio diurno:

*Cantavi; la tua voce era lontana:
lontana come di stornellatrice
per la campagna frondeggiante e piana.*

Era dunque, che veniva dai campi, un canto di giovane contadina? La stessa forma metrica, il rispetto, con la sua forte evocatività sembra affermarlo. Ma sembra soltanto, perché il poeta si limita a dire «come di stornellatrice», e quel *come* alza un velo d'irrealtà non solo sulla cantatrice ma anche sullo spazio campestre, spazio immaginario eppur dotato di una realtà romagnola dall'imponente verso che lo presenta:

per la campagna frondeggiante e piana.

In sostanza il poeta non esce dal suo ricordo, che si concentra nel senso di lontananza, e lo scava. Ma non al modo in cui lo scavò Leopardi nella *Sera del dì di festa*, citato a questo proposito: dove l'allontanarsi ed estinguersi del canto nella notte suscita l'angoscioso pensiero del trapassare delle cose umane quasi senza lasciare orma. L'angoscia di Leopardi è cosmica, e non per nulla accanto ai fuggevoli sollazzi del

giorno festivo egli colloca – piaccia o non piaccia – l'impero romano. Pascoli non si è posto la domanda dell'*ubi sunt?* («Or dov'è il suono / Di que' popoli antichi?», 33-34), ma la domanda *felice?*. È ancora il tema della felicità, coniugato non più, come nella lirica precedente, con la categoria del tempo ma con quella dello spazio. E la risposta a quella domanda il poeta deve trovarla scavando in quel senso di lontananza che, a differenza di quella di Leopardi, non è allontanamento, cioè un progressivo attenuarsi e finire; è permanenza di un ostacolo insuperabile.

Insuperabile, è vero, dall'orecchio, e tuttavia superato dal cuore:

*Lontana, sì, ma io sentia nel cuore
che quel lontano canto era d'amore:*

dove colpiscono l'effetto di raddoppiata distanza, prodotto dallo sdoppiamento tra la voce e il canto entrambi predicati come lontani (e il secondo, per di più, deitticizzato: «quel lontano canto»), e tuttavia l'abolizione momentanea della distanza in forza di una vocazione di vita fonosimbolizzata dalla rima *cuore-amore*. Rima da taluni tacciata di facile, ma rituale in un rispetto, e quindi inevitabile, se lo stesso Leopardi la sentì necessaria nella situazione paesana rievocata in *A Silvia*:

*Non ti molceva il core
La dolce lode or delle negre chiome,
Or degli sguardi innamorati e schivi;
Né teco le compagne ai dì festivi
Ragionavan d'amore.*

(44-48)

Anche la lontananza ha dunque perduto la dimensione fisica; è diventata, come il tempo, «bergsoniana». È inguadabilità, incommensurabilità psichica; superata dallo slancio del

cuore, ma non annullata, perché vi si annida e resiste, a confermare che, se anche si raggiunge l'amore, non si tiene la felicità:

*ma sì lontana, che quel dolce canto,
dentro, nel cuore, mi moriva in pianto.*

Quel dolce canto, cioè «quel canto, benché dolce»; come prima *quel lontano canto*, cioè «quel canto, benché lontano». Qui il poeta punta sulla gravidanza ed usa il «segno zero» verticalmente ripetuto; «segno zero» non meno efficace di quello lessicalizzato, ma certo meno incombente e tutto affidato alla collaborante percettività del lettore. Incombe invece la quadruplica ripetizione del predicato *lontana*, invariante grammaticale che serra la coesione semantica del breve componimento e ne fa un motivo a vortice che gira struggentemente su se stesso. Ad attenuare il peso della iterata invariante soccorrono l'accorta variazione posizionale e connettiva e la conseguente modulazione dell'intensità significativa. Mentre il primo *lontana*, in rima e in forte pausa all'uscita del secondo verso, ripone con energia il tema dello spazio posto dal titolo, l'uncinata sua ripresa all'inizio del terzo verso dà avvio alla elaborazione interiore di quel tema e all'evocazione di uno spazio del ricordo, e quindi intacca la denotatività dell'immediato precedente. Nei due distici, poi, che chiudono il rispetto e danno – secondo vuole il genere – il succo della breve meditazione, il predicato *lontana* ricompare in posizione forte, all'inizio del quinto e del settimo verso, come fulcro della risposta alla domanda iniziale. Ma vi ricompare in posizione e connessione diversa col testo che segue, a segnalare appunto la sua bivalenza: *Lontana, sì, ma - ma sì lontana, che*; e difatti lo sviluppo del primo distico vede protagonista l'io del poeta, che sfida la distanza al punto di rinostrarla, come scongiurandola, nel verso seguente:

*Lontana, sì, ma io sentia nel cuore
che quel lontano canto era d'amore:*

mentre lo sviluppo del secondo distico vede il poeta soggiacere ad un destino che gli s'impone:

*ma sì lontana, che quel dolce canto,
dentro, nel cuore, mi moriva in pianto.*

E qui è impossibile non rilevare la crudezza denotativa e definitiva dell'ultimo verso, dove il poeta abbandona il riserbo linguistico (prima giunto fino all'estremo del «segno zero») con quell'avverbio-sonda che cancella ogni riferimento esterno (*dentro, nel cuore*) e con quel *morire* che, nonostante il valore metaforico, pesa come il *morire* della *Sera del dì di festa*.

E giacché ho pronunciato la parola «metaforico», parola inevitabile trattando di poesia, devo rilevare che le due brevi liriche qui «rilette» sono poverissime di metafore, non di quelle, ovviamente, d'uso, ma di quelle «di riuso», ossia proprie del linguaggio poetico. Tale povertà metaforica può spiegarsi con quanto ha osservato Jakobson, che in una poesia la presenza delle figure d'immagine è inversamente proporzionale alla presenza delle figure grammaticali¹⁰; che appunto dominano, come abbiamo cercato di dimostrare, le partiture di *Allora* e di *Lontana*.

Anche in *Lontana* c'è un gioco: non quello delle scatole cinesi della poesia *Allora*, per cui *l'allora* si riduce a un anno, un giorno, un punto; ma il gioco ambiguo della lontananza interiore, che non vale a disconoscere la vita, ma non vale a viverla con abbandono e pienezza, e che dalla possibile-impossibile felicità, dal desiderato ed effimero amore trae al più la lacrimosa dolcezza del ricordo. Le due liriche si formano infatti nell'ambito di quella poetica pascoliana che, ha osservato Nadia Ebani¹¹, vede la poesia come memoria e

¹⁰ *Poésie de la grammaire et grammaire de la poésie* cit., p. 227.

¹¹ *Pascoli tra poetica e poesia*, in «Paragone/Letteratura», n. 394, dicembre 1982, p. 24 sgg.

come canto del sogno, e il presente come ricordo; e nel ricordo, vorrei aggiungere, dissolve insieme il tempo e lo spazio, secondo ci mostra, con tecnica quasi sperimentale, una lirica del *Ritorno a San Mauro, Mia madre* (1903), dove spazio e tempo s'incrociano e interagiscono annichilandosi, perché le sensazioni uditive e olfattive vengono dal ricordo, lo spazio da una visione onirica, e il tempo stesso del ricordo perde ogni durata divenendo un puro simbolo della vita e così negando alla vita sostanza e ragione.

4. Si sono fatti e si fanno – ed io non me ne sono sottratto – riferimenti a Leopardi come «interlocutore quasi inesorabile» del Pascoli; ma giustamente la Ebani esorta alla cautela e alla distinzione. Per *Lontana*, ad esempio, ci potremmo permettere il riferimento, oltre che alla *Sera del dì di festa*, all'*Infinito*: come Leopardi dalla siepe, così Pascoli è precluso dal buio della sera; l'uno ricorda e fantastica, l'altro ricorda e interroga. Ma l'infinito di Leopardi affranca romanticamente dal limite della realtà, procurando piacere; la lontananza indefinita di Pascoli (come l'indefinita durata di *Allora*) estenua la vita e le dà il sapore della morte. I riferimenti che, leggendo Pascoli, si possono fare a Leopardi sono a mio avviso decettivi e deludenti; sembra che lui stesso si compiaccia di suscitarli e di contraddirli: si pensi al *Passero solitario* di *Myrica*, un titolo quasi a dispetto.

La stessa perplessità suscitano in me i riferimenti a poeti stranieri, per esempio a Poe (e, perché no?, a Shelley) a proposito di *Allora*. Certo, Pascoli fu uomo di più vaste letture di quanto non si sia creduto in passato; ma non posso dimenticare, a mortificazione della smaniosa ricerca di fonti, l'irritata ammirazione dell'illustre stendhalista di Grenoble Vittorio Del Litto, il quale un giorno mi confessò che Pascoli dava a lui, adusato ai poeti di Francia, un'impressione lacerata: l'impressione di un poeta provinciale e campagnolo, e tuttavia così nuovo e originale da non invidiare, in certi suoi spunti e modi e sensi, gli europeissimi simbolisti francesi. Io

credo che la chiave di quella impressione fosse semplicemente nel fatto che Pascoli è e resta, nonostante le sollecitazioni allotrie, un poeta italiano; talmente italiano da riuscire a far poesia moderna in versi latini.