

RASSEGNA

DI CULTURA E VITA SCOLASTICA

Anno XXXVII - N. 12 - dicembre 1983 — Pubblicazione mensile. Abbon. annuale L. 12.000. Estero il doppio. — Roma - Via G. Borsi, 3 - c.c.p. 37432002
 SOMMARIO: Giovanni Nencioni, Rilettura poetica. — Francesco Gabrieli, L'orientalista del Piave. — All'attenzione dei lettori. — «I libri dell'anno per la scuola». Le scelte 1983. Schede di A. Greco, V. Vettori, M. Camilucci, B. Pento, N. Mangini, S. Pasquazi, S. Accardo, R. Bertacchini, A. Lo Schiavo, F. Del Beccaro. — Mario Medici, Linguaggi moderni. Spettacolo generale. — Giacinto Margiotta, Tra grammatica e retorica. — Guido Ghezzi, Ricordo di Luigi Volpicelli. Piccola storia di una grande amicizia. — Mario Rinaldi, La scomparsa di Luigi Ronga insigne storico della musica. — Recensioni (G. Pandini, P. A. Borgheggiani, P. Marletta, I. Di Iorio, R. Bertacchini). — *Sedendo et quiescendo* (Carducci, Zeno, Gentile). — Notiziario. — Libri ricevuti. — VITA SCOLASTICA: Giovanna Righini Ricci, Narrativa come personalizzazione e come ricerca della propria matrice. — *Trans Tiberim*: Alacrità e meditazione. — *Ordinamento della scuola*: Per i grandi problemi. — *Glossarietto*: Una nuova cultura dello sviluppo formativo? — Note e discussioni: Giuseppe Spina, Per la conoscenza della scuola a tempo pieno. — Carlo Cordié, Note di lettura: Libri recenti su Apuleio. — Pier Antonio Borgheggiani, L'ultimo Foscolo di Claudio Varese. — Notiziario. — *Fanale di coda*: Propositi e fatti. — Illustrazioni di Manzù e Migneco. — Spedizione in abbonamento postale Gruppo III (70%)

RILETTURA POETICA

di GIOVANNI NENCIONI

1. La moderna psicolinguistica e la neurolinguistica, assodato 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 imprimerlo dentro per recitarlo difilato all'insegnante (apprendimento concentrato e immotivato); modo che è lo stesso che si adopra 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 poesia (1). Mi spiego.

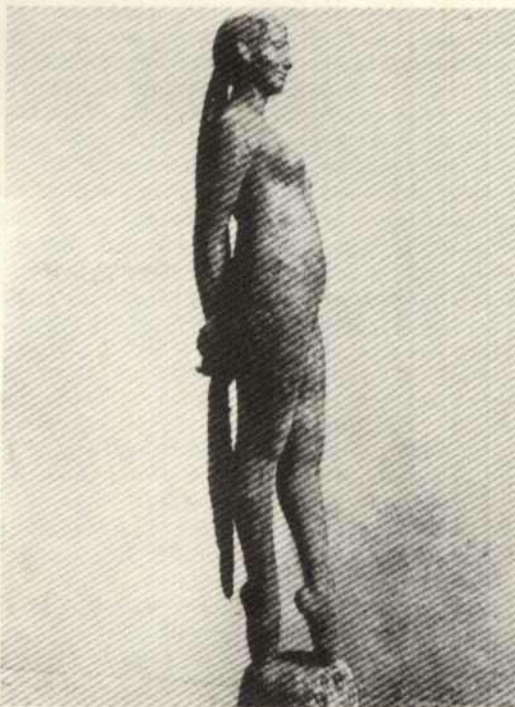
Leggere una poesia (intendo una breve lirica) significa rileggerla, cioè leggerla più volte non meccanicamente, ma con crescente volontà di capirla. La semiologia letteraria ci ha familiarizzati con l'idea che ogni rilettura di un testo produce una comprensione più ricca e in parte nuova rispetto alla 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 densità e l'intensità significative sono massime. In esso cioè tutti gli elementi sono significativi, 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 metrico (3).

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



G. Manzù, *Passo di danza*.

L'ORIENTALISTA DEL PIAVE

di FRANCESCO GABRIELI

Dieci anni fa, il 6 dicembre 1973, moriva nella patria Mistretta Antonino Pagliaro. Al rivelarsi di un incurabile male, si era poco prima, con stoica compostezza, ritirato da Roma nella sua isola natia; e lì egli si spese, fedele a se stesso e ai prediletti studi, cui aveva per tanti anni così validamente contribuito. Chi lo ricorda qui, suo collega a lungo nella Facoltà di Lettere romana e alla Accademia dei Lincei, non fu propriamente suo amico, per le ragioni che ora dirò: ma tanto più spero che valga, ora, questa testimonianza.

Lo conobbi nei miei giovani anni, giovane anche lui ma con qualche anno di più, che lo aveva fatto combattere nella Grande guerra. Nella redazione della *Cultura delollisiana*, e poi nella *Enciclopedia Italiana*, venni in familiarità con quell'uomo allampanato, dall'inconfondibile accento siciliano, ma che aveva già, dopo l'addio alle armi, acquistato in Italia e in Germania tanta dottrina in un riservato settore dei miei stessi studi orientali, l'iranistica; ed entro di essa in uno dei suoi settori più ardui, il pahlavi e le altre lingue dell'Iran premusulmano. Ce ne sarebbe stato abbastanza per far nascere tra noi quell'amicizia che invece non fiorì mai, divisa come eravamo da opposte idee politiche, e un po' anche dalla riservatezza del suo carattere, consono alle sue origini isolate e agli studi coltivati. L'ex-combattente Pagliaro era in politica fascista militante, ciò che rendeva difficile per me una vera intesa e confidenza: ma quell'azzurro nastrino che portava all'occhiello, il segno del valore in guerra, me lo rendeva sempre rispettabile, con qualche mio rammarico per la impossibilità di un approccio più intimo e affettuoso.

Dalla *Enciclopedia* egli poco dopo uscì, a causa di un duello che spiace al Gentile e agli altri dirigenti dell'Istituto. Ma la cattedra di glottologia che conquistò alla Università di Roma, Pagliaro non la ebbe certo per meriti politici, ma per il suo severo lavoro di scienziato. Egli seppe mantenere separate in sé le due personalità, di politico e di studioso; il primo, una volta caduto il fascismo, non mutò casacca come molti altri «camerati», non recitò mea culpa ma, che io sappia, non si imbrancò nemmeno fra i vacui e turbolenti nostalgici: lo studioso accentuò invece la quantità e qualità del suo lavoro scientifico, allargandosi dall'iniziale specialità orientalistica ai più familiari orizzonti della linguistica indeuropea e della nostra civiltà letteraria delle origini. Nacquero così quei suoi acuti e brillanti saggi di critica semantica (sul contrasto di Celo d'Alcamo, sul ritmo cassinese,

A pag. 4:

**I libri dell'anno
per la scuola italiana
LE SCELTE 1983**

su famosi e controversi problemi di esegesi dantesca), che portarono Pagliaro in prima fila fra i nostri italianisti, anche se non tutte le sue interpretazioni ebbero uguale fortuna. Il suo fiuto e intuito linguistico, di cui aveva dato i primi saggi nel campo della grecità (la sua tesi di laurea fu sul digamma eolico) e dell'iranistica (Epica e romanzo nel Medioevo persiano, e interpretazione di difficili testi giuridici ed epigrafici medio-persiani) finirono col misurarsi sui nodi poetici dell'amore di Francesca e del disdegno di Guido. Tutto un gruppo di giovani, più d'uno oggi egli stesso in cattedra, lo seguirono con entusiasmo. Né va dimenticato un Pagliaro saggista, come provano le assai fini pagine d'un suo libretto, Ceneri sull'Olimpo.

Più tardi, sopiti dal tempo fra noi ingrati ricordi, la compagnia lincea ci aveva entrambi accolti, in una colleganza senza più frizioni: il mio arabo e il suo persiano convivevano pacificamente, e io ascoltavo la sua parola, dotta e perentoria, ammirandone la geniale sicurezza, e

ripensando talora, con qualche malinconia, ai nostri anni migliori; quando, in un diverso clima, avremmo potuto diventare veri amici, come quegli altri coetanei e condiscipoli (Guido Calogero, Felice Battaglia, Guido Martellotti) con cui quell'intimo rapporto si era subito affermato di slancio, per durare poi un'intera vita. Dall'iranista di Mistretta non mi divideva ormai più nulla, fuorché quella domanda (tutti problemi, questi, che lui non si sarà certo mai posto nei miei riguardi): come aveva potuto quell'uomo di così alto intelletto e generoso animo (anche di questo, ricordo bene qualche esempio) accomunarsi a una volgare schiera di facinorosi e profittatori? La risposta me la dava, ma solo in parte, quel brillio dell'argento guadagnato sul Piave, nei più gravi giorni della patria in armi per una giusta causa. Il resto è silenzio. Avrei voluto essergli vicino dieci anni fa, nei suoi ultimi tristi giorni, per rompere quel silenzio, per congedarmi a cuore aperto da lui.

FRANCESCO GABRIELI

per fini diversi. E come, udito un messaggio verbale, il ricordo della sua struttura sintattica dilegua rapidamente, mentre quello del suo contenuto può durare a lungo (4), 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 memorizzati, farà un quadro, ma quel quadro sarà piuttosto di unità che di simultaneità (5).

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 Bally (6). Si tratta dunque — 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 stilisti (7).

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 Jakobson (8) — « 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 lingua 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 distanza:

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 diametrica 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 colmato, tanto che può riaprirsi il contatto diretto tra il presente e il passato. Ma quel contatto e il conseguente ritorno, chiudendo 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 ci 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'i' ebbi ad esser con Amor congiunto,
et l'arco, et le saette ond'io fui punto,
et le piaghe che 'infin al cor mi vanno.*

Ma Petrarca gioca al cumulo, alla ridondanza, 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 introduttore 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 deittico, di cui costituisce il 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 stupida 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 costruito 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 se 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 sentirsi 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 extraposizione 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 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).

RASSEGNA
DI CULTURA E VITA SCOLASTICA
00197 Roma - Via G. Borsi, 3
c/c n. 37432002

Direttori: AMLETO DI MARCANTONIO
e AULO GRECO

Comitato tecnico: ROSARIO ASSUNTO - RENATO BALZARINI - EMANUELE CARUSO - GUIDO D'ANNIELLO - FELICE DEL BECCARO - DANTE DI PALMA - MARIO FORTE - RENZO FRATTAROLO - ROBERTO GIANNARELLI jr. - EMILIO GRECO - VINCENZO LA MENDOLA - ALDO LO SCHIAVO - BENIAMINO MACALUSO - GIACINTO MARGIOTTA - MICHELE MASTROSTEFANO - GIOVANNI NENCIONI - SILVIO PASQUAZI - MARIO PETRUCCIANI - EMILIO PRISINZANO - DOMENICO PURIFICATO - ANTONIO TRAGLIA - FERRUCCIO ULIVI - VITTORIO VETTORI

Segretaria di redazione: PAOLA DI MARCANTONIO

Responsabile: AULO GRECO

Abbonam.: annuale L. 12.000. Per scuole e docenti L. 10.000. Estero il doppio. Sostenitore da L. 30.000 in su.



All'attenzione dei lettori

Nel 1984 l'abbonamento a « Rassegna di cultura e vita scolastica » sarà di lire 12.000. Per le scuole e per i docenti: lire 10.000.

Il presente avviso, determinato da esigenze di carattere economico, riguarda anche le scuole che finora hanno avuto la rivista in dono.

Nel presente fascicolo è allegato

modulo di c.c.p. n. 37432002

da utilizzare per l'abbonamento 1984.

Rassegna di cultura e vita scolastica entra, con il 1984, nel 38° anno di vita e diventa provvisoriamente periodico trimestrale. Manterrà inalterata formula pubblicitaria e qualificazione degli articoli e delle note.

L'abbonamento sostenitore è di lire 30.000.

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 propagginato, 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'irrealità non solo sulla cantatrice ma anche sullo spazio campestre, spazio immaginario eppur dotato di una realtà romana 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 ormai domina il suo ricordo. 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, deittizzato: « 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;
Nè 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, incommensura-

bilità 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 pregnanza 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 quadruplicata 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 rinominarla, 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 grammaticali (10); 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 Eban (11), vede la poesia come memoria e 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 inter-

agiscono 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 Eban 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 suscitargli 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.

GIOVANNI NENCIONI

(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.

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

(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.

(5) Sul concetto di sintesi memoriale cfr. C. SEGRE, *I segni e la critica*, Einaudi, Torino, 1969, p. 79 sgg.; e sulla memorizzazione dei contenuti e degli stili 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.

(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.

(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.