

OMERIZZAZIONE E DISOMERIZZAZIONE NELL'ANTICLO PASCOLIANO

*Georgio Pasquali dicatum, qui primus
Ioannem Pascoli Latinum poetam Italico
aequavit non humanitatis studiorum ratione
sed novissimae poesis gratia.*

1. Nel suo saggio «*Anticlo*»: *risoluzione pascoliana di uno spunto omerico*, uscito nel *Giornale storico della letteratura italiana* del secondo trimestre del 1984 (vol. CLXI, fasc. 514, pp. 209-226), Elvira Favretti ha illustrato con gusto lo sviluppo verso la stesura definitiva e poeticamente più valida che lo spunto omerico di *Odissea* IV 273-288 ha ottenuto nel passare dai 29 esametri latini dell'*Anticlus* del *Catullo calvos* (1897, vv. 180-208) agli 84 esametri italiani in nove lasse dell'*Anticlo* 1899 e infine ai 138 endecasillabi in sette lasse dell'*Anticlo* 1904, l'*Anticlo* «conviviale».

Nell'*Anticlus* del *Catullo calvos* la Favretti ha giustamente rilevato una certa secchezza. La quale non è da attribuire al carattere epillico del componimento, ma alla struttura della *satura* in cui è incluso: esso è insomma una delle pedine del *lusus* poetico tra Catullo *amore excruciat* e il saggio Calvo.

Con ragione la Favretti dice che nel primo *Anticlo* italiano Pascoli ha omerizzato l'*Anticlo* latino. Non mai come nella lingua l'abito fa il monaco; e infatti più che per la sua secchezza l'*Anticlus* ci colpisce per la sua virgilianità: nella sua veste latina un epillio epico doveva assumere, nonostante

le sollecitazioni originali del poeta moderno, un fondamentale stampo virgiliano. Spie di tale stampo sono, oltre tutti i prelievi dal testo dell'*Eneide* notati puntualmente dal bel commento di Alfonso Traina¹, certe assenze o divergenze rispetto a ciò che aspetteremmo dal trattamento omerizzante di una materia omerica. Chi voglia sentire la differenza tra Omero e Virgilio non ha che da leggere il più omerico, tematicamente parlando, degli episodi dell'*Eneide*, il grande notturno della caduta di Troia. Nell'*Anticlus* (*si parva licet...*) la stessa parsimonia di quegli epiteti rituali e corali che costellano il testo omerico; anzi, l'unico presente è quell'*armipotens* (*Menelaus*) del verso 200, che pare, nei confronti dell'epitetica greca, esclusivamente virgiliano (Traina, commento cit.). Notevole, di contro all'esclusiva presenza di *vir*, è l'assenza di *heros*, parcaemente usato da Virgilio e invece frequente, anche con valore epitetico, in Omero; e presentissimo, per ben cinque volte, è il femminile *coniunx*, indicante, come in Virgilio, un vincolo familiare canonico e solenne. Un importante sintassema è poi non solo tipicamente virgiliano, ma estraneo ad Omero: il presente storico, dominante nelle frasi principali, con aspetto sia durativo sia eventivo (*dimicat... personat*, 180; *instat et furit*, 189-190; *procumbit*, 191; *cingunt*, 201), e cedente il passo ai tempi passati nelle frasi dipendenti; senza contare l'intarsio della isolata circostanzialità dei participi (*pugnanti*, 180; *cognita, clausum*, 181; *absentis*, 184; *respondenti, volenti*, 186; *pugnans*, 191; *meritus*, 194; *audita*, 199; *miseratus*, 200; *gradiens*, 202; *admiranti*, 203; *aspectam*, 205; *miserata*, 207; *declinans*, 208) nella consequenziarietà sintatticizzata dei passaggi decisivi (*ni... compressisset*, 185; *donec... procumbit*, 191; *cum... conspexit*, 192-193; *si... morior*, 194-195; *ut vero... prodiit... et... semel adstitit*, 201-203; *ut... portem... servemque*, 205-206; *neu... fugiat*, 206). È significativo che nella versione in esametri italiani il presente storico scompaia, la narrazione si

¹ G. PASCOLI, *Saturae*, introduzione, testo, commento e appendice, a cura di A. Traina, Firenze 1968, 31-35.

distenda in catene di enunciati verbali prevalentemente paratattici, l'epiteto omerico si affermi con elementi ricalcati sul testo greco, la parola *eroe* si alterni a *guerriero*, e *cara coniunx*, *amata coniunx* cedano ai più intimi e domestici *la sua donna*, *la mia donna*. Si assiste insomma ad un simultaneo processo di slatinizzazione e grecizzazione nel *medium* italiano.

2. Per uscire dalla secchezza della pedina lusoria e conseguire la narratività dell'epillio il poeta doveva anzitutto mutare le dimensioni dello spazio narrativo. Ad un paesaggio appena alluso dal *furit nocturnus* (190), dalle *aedes Deiphobi* (191) e dagli *incendia* (201), e a un tema di partenza costituito dal guerreggiante Anticlo (*Dimicat Anticlus*, 180) e motivato dal breve *flashback* del cavallo di legno (181-188) sottentra il vasto scenario della città divampante sotto la luna piena, materiato con elementi tratti dall'*Iliade*, dalla tradizione ciclica (la *Piccola Iliade* di Lesche) e dall'*Eneide*, a cominciare dall'anaforico *L'alta città* dell'inizio, che corrisponde al *πόλις ἄκρη* dell'*Iliade* (cf. 6, 88, mentre *ἄκρόπολις* compare nell'*Odissea*, cf. 8, 494). Su questo sfondo si agita il saccheggio della città; e la comparsa del guerriero, che nell'*Anticlus* era avvenuta *ex abrupto* e in positivo (*Dimicat Anticlus*, 180), qui avviene per transizione e in negativo: *Ma non il Dolope Anticlo giungeva a le Porte Sinistre* (7); dove il costruito è da spiegare, piuttosto che con una dura inversione, con la cancellazione di un enunciato affermativo di passaggio alla seconda lassa e con la propagginazione del suo verbo nell'enunciato negativo che la apre: «Così tutti gli altri guerrieri giungevano alle Porte Sinistre, ma non Anticlo». È un costruito che si ripete come *incipit* delle lasse terza e quarta e consente entro ognuna uno sviluppo descrittivo che mette progressivamente a fuoco l'impotenza del guerriero ferito. Notevole è infatti la crescente intensità della formula: dal possibilistico imperfetto di *Ma non il Dolope Anticlo giungeva* (7) al definitivo passato remoto di *Ma non Anticlo tornò* (14)

alla nuda negazione di *Ma non Anticlo* (21), autorizzata dal fatto che il precedente enunciato affermativo (*si percotevano ancora con l'aste per Elena Argiva*, 20) non è cancellato. Ed un nuovo espediente sintattico, una richiamata cerniera interiettiva, trova il poeta per introdurre il lungo *flashback* degli appelli insidiosi di Elena agli eroi chiusi nel cavallo: *Ecco, allorquando il brusio... ecco che a tutti una voce...* (25 e 29). La stessa cerniera viene usata più avanti, all'inizio della lassa settima, per entrare nell'episodio finale: *Ecco, e la casa avvampò, di Deifobo* (51); ed è ribadita da verso a verso nella catastrofe, allo scopo di confrontare drammaticamente in paratassi due enunciati la cui naturale successione avrebbe richiesto l'ipotassi (come riconosce l'ultimo *Anticlo*: *E così, mentre già moriva Anticlo, / veniva a lui con mute orme di sogno / Helena*, 119-121): *Ecco ed Anticlo moria ne l'oscuro angiporto di Troia, / ecco e veniva ver lui con un tacito passo di sogno / Elena* (75-77). Un'altra cerniera per uscire dagli episodi retrospettivi è l'avverbio *ora* di 9 e 47 (*ora l'auriga attendeva...; Ora sentendo la vita fuggir*), che sposta il racconto dal piano dell'enunciato verso il piano dell'enunciazione; ed è notevole il *quando* usato, come *coniunctio relativa*, a introdurre una principale eventiva, con forte effetto d'inattesa chiusura: ... *quando Odisèo li frenò* (35); ... *quand'egli, morendo* (82); sintagma accortamente conservato nel finale dell'ultimo *Anticlo*: *La rosea bocca apriva già; quand'egli / - No - disse: - voglio ricordar te sola. -* (137-138).

Entro questo ordito processuale si muove la trama della favola, con una deissi temporale alternante tra il durativo imperfetto e l'eventivo passato remoto e con una consecutività prevalentemente paratattica, cioè implicita e a volte squallida (*Elena tacque e parti; ma Anticlo restò con la voce...*, 39), o con una ipotassi non complessa ma impacciata dall'embricarsi di relative (*Anticlo la bocca ad un grido / subito aprì, che morì sotto il grave calcar de la mano / del glorioso Odisèo, che gli disse...*, 35-37); deissi e paratassi che non mancano di

allearsi in delicate modulazioni aspettative: *e lo chiamava per nome, e gli disse le alate parole* (53).

E la trama è costellata di omerismi e di pseudomerismi. Sono omerismi l'etnico e il patronimico giustapposto al nome proprio di persona: *il Dolope Anticlo* (7), *Elena Argiva* (20, 28; Il. 6, 323 *Ἀργεΐη δ' Ἑλένη*), *il Calcodontiade Elefenore* (63; tal quale in Il. 2, 540 sg.; 4, 463 sg.); e l'epiteto detto appunto omerico: le *abili redimi* (11; cf. Il. 19, 395 sg. *ὁ δὲ* [Automedonte] *μάστιγα φαεινὴν / χειρὶ λαβὼν ἀραρυΐαν*, e l'*habilis arcus ed ensis* di Virgilio, En. 1, 218, e 9, 305), il *frassino grave* (14; cf. Il. 22, 387 sg. *ἔγχος / βριθὺ μέγα στιβαρόν*, e d'altronde lo spesso citato *μείλινον ἔγχος*, 6, 65, o *μελίη* «(lancia di) frassino», 2, 543 ecc.), i *domatori Troiani* e gli *Achei corazzati di bronzo* (19; cf. Il. 3, 127 *Τρώων θ' ἱπποδάμων καὶ Ἀχαιῶν χαλκοχιτώνων* [*alias χαλκοθώρηκοι*]), le *alate parole* (34, 53, 65), il *glorioso Odisèo* (37; è il *φαίδιμος*, applicato da Omero ad Achille, Ettore, Odisseo ecc.), l'*alta casa* (59 e 70; il *δόμος* o *δῶμα* degli eroi, come la *κλισίη* «tenda» di Achille, sono sempre alti [*ὑψηλός* o *ὑπερεφής*]), *Menelao potente ne l'urlo di guerra* (54 e 74; cf. Il. 3, 96 *βοῆν ἀγαθὸς Μενέλαος*, incrociato con l'*armipotens* o *bellipotens* virgiliani), la *divina Tindaride* (61 e 72), l'*incolpabile Atride* (64; *incolpabile* era già comparso, a rendere il greco *ἀμύμων*, nelle traduzioni omeriche del Monti e del Foscolo). Sentiamo invece come pseudomerico il costruito *un eroe da la testa chiomata* (52), perché il modo dell'acconciatura era in Omero un attributo etnico (cf. Il. 2, 542 *Ἄβαντες ὄπιθεν κομόωντες*; 3, 43 *κάρη κομόωντες Ἀχαιοί*; 4, 268 *κομόωντας Ἀχαιοὺς*, gli «Achei chiomanti» nella traduzione pascoliana; 4, 533 *Θρηϊκὲς ἀκρόκομοι*), oppure, come il colore dei capelli, un attributo individuale (*ἠύκομος* *Λητώ*, Il. 19, 413; *Κίρκη εὐπλόκαμος*, Od. 11, 8; *ξανθὸς Μενέλαος*, Il. 17, 673), quindi era applicato ad un nome comune di persona solo nel caso di un richiamo anaforico: *νύμφη / ναῖεν εὐπλόκαμος* (Od. 5, 57 sg.), detto della già nominata Calipso; *λίσσοιτο εὐώπιδα κούρην*, Od. 6, 142, detto della già celebrata Nausica; *θεὰ*

καλλιπλόκαμος, Od. 10, 310, detto della già presentata Circe, ecc. Nel sintagma cataforico qual è *un eroe da la testa chio-mata* l'epiteto ha un valore marcato che non rientra nel quadro della normale epitetica omerica; e se qualche caso ve ne fosse reperibile, quelle eccezioni non sarebbero idonee a un'opera di caratterizzazione, che ovviamente deve ricorrere alle costanti, alle isostile del modello. Espressioni omeroidi sentiamo anche la *rete del cuore* (40) che vuol rendere il greco *φρένες* e il latino *praecordia*, e lo *squallido sangue* (47), probabilmente col significato attivo di *foedans* e riecheggiante il *taeter cruor* di En. 10, 727-728; in Omero l'αἷμα è μέλαν ο κελαιῖ νόν ο κελαινεφές (Il. 7, 262; 14, 437; Od. 11, 36 e 98), nell'*Eneide* il *sanguis* e il *cruor* sono per lo più *atri*, se si eccettuano il caso del *taeter cruor* ora citato, il *crassus cruor* di 10, 349 e il figurato *vomere purpuream animam* di 9, 349, riflesso del πορφύρεος θάνατος di Il. 5, 83.

Non stilemi ma parole evocative, per dirla con Charles Bally, sono certi grecismi risalenti appunto al lessico omerico: quali *pròmaco* (9), *lebeti*, *tripodi* (43), *cratere* (56 e 67); parole quasi tutte presenti nella tradizione dei nostri volgarizzamenti omerici e virgiliani (*cratere* del resto è già in Boccaccio), come anche quell'*eroe* che sentiamo meno evocativo a causa del suo uso più frequente e più esteso al di fuori di quel settore. Del resto gli stessi elementi di contenuto della *fabula* del primo *Anticiclo* italiano sono quasi tutti omerici: salvo il notturno lunare, che risale alla *Piccola Iliade* di Lesche e all'*Eneide*, non c'è uno spunto tematico che non sia reperibile nell'*Iliade*. Lo stesso incendio di Troia è prefigurato in una similitudine di 22, 410-411:

ὥς εἰ ἅπανα
Ἴλιος ὄφρυόεσσα πυρὶ σμύχοιτο κατ' ἄκρης.

Agamennone in 6, 57-60 minaccia e auspica la morte di tutti i troiani, anche nascituri, insieme con la distruzione della loro città:

τῶν μὴ τις ὑπεκφύγοι αἰπὸν ὄλεθρον
χεῖράς θ' ἡμετέρας, μηδ' ὄν τινα γαστέρι μήτηρ
κοῦρον ἔοντα φέροι, μηδ' ὄ φύγοι, ἀλλ' ἅμα πάντες
Ἰλίου ἔξαπολοῖαι' ἀκήδεστοι καὶ ἄφαντοι.

E anche, in 4, 238-239, si prefigge la deportazione delle spose e dei figli troiani, una volta caduta la rocca:

ἡμεῖς αὐτ' ἀλόχους τε φίλας καὶ νήπια τέκνα
ἄζομεν ἐν νήεσσιν, ἐπὴν πτολίεθρον ἔλωμεν.

Lo stesso Priamo, scongiurando Ettore di evitare lo scontro con Achille, prevede di morire dopo aver veduto il massacro dei figli e dei bambini e la schiavitù delle figlie e delle nuore:

κακὰ πολλ' ἐπιδόντα,
υἱάς τ' ὀλλυμένους ἐλκηθείσας τε θυγάτρας,
καὶ θαλάμους κεραιζομένους, καὶ νήπια τέκνα
βαλλόμενα προτὶ γαίῃ ἐν αἰνῇ δηϊοτήτι,
ἐλκομένας τε νουὸς ὀλοῆς ὑπὸ χερσὶν Ἀχαιῶν.
(22, 61-65)

E finalmente Andromaca, nel lamento sul corpo di Ettore, prevede la deportazione propria e di Astianatte o, addirittura, l'uccisione del piccolo scagliato giù dalla torre:

ἢ τις Ἀχαιῶν
ρύψει χειρὸς ἐλὼν ἀπὸ πύργου, λυγρὸν ὄλεθρον
(24, 734-735)

uccisione, secondo la *Piccola Iliade*, effettivamente perpetrata da Neottolema, figlio di Achille.

Superfluo sarebbe citare il triste presentimento di Ettore sulla rovina di Troia e sulla cattività di Andromaca, rivelato nell'indimenticabile colloquio con la moglie (6, 447-465).

Ma anche la nostalgia dei combattenti, nel suo triplice oggetto di patria, moglie e casa, è presentissima nell'*Iliade*: si

vedano in 5, 212-216, le parole dell'arciere licio Pandaro a Enea:

*εἰ δέ κε νοστήσω καὶ ἐσόψομαι ὀφθαλμοῖσι
πατρίδ' ἐμὴν ἄλοχόν τε καὶ ὑπερεφῆς μέγα δῶμα*

per non parlare della *domina lanifica*, di cui l'*Odissea* ci dà un'immagine fastosa proprio in Elena reduce, nella reggia di Sparta (4, 131-135). Più icasticamente caratterizzante per tratti di stile e insieme di costume vuol essere la ripetizione ecoica del messaggio araldico, che alla Favretti sembra il massimo del pedantesco sfoggio pascoliano di omerismi (p. 217). E difatti il ricalco del modulo omerico è evidente, sol che si confrontino alcuni episodi araldici dell'*Iliade*, dove la citazione delle battute riferite è letterale, salvi gli opportuni adattamenti deittici: l'esortazione del Sogno cattivo ad Agamennone dormente (2, 23-33 e 60-70), la chiamata di Macaone a medicare Menelao ferito (4, 192-197 e 204-207), la domanda di Ettore in cerca di Andromaca e la risposta della dispensiera, ribaltamento in negativo della domanda (6, 376-380 e 382-389), l'elenco dei doni promessi da Agamennone ad Achille come risarcimento (9, 122-157 e 264-299), il messaggio di Zeus ad Ettore, portato da Iride (11, 186-194 e 200-209), il suggerimento di Era a Zeus sulla sepoltura di Sarpedone, ripetuto da Zeus ad Apollo (16, 453-457 e 670-675). La raffinatezza del ricalco giunge fino a sottolineare il distacco tra le due fasi col *disse*, tipica formula di passaggio omerica in alterne varianti (cf. 4, 192, 198, 208; 22, 77, 224, 273, 367, 395 ecc.). Ci sono poi delle figure stilistiche che sono insieme omeriche (e virgiliane) e pascoliane: la più notevole è lo straniamento per sineddoche, che sostantiva la qualità dell'aggettivo, trasformando un elemento accessorio in principale, e a volte cumula tal sineddoche con quella del numero, cioè del *singularis pro plurali*:

oltre molt'onda di mare, di là da molt'ombra di monti
(50, 58, 69)

cui può essere aggiunto il caso della *soffice spuma di lana* di 49, 59, 70. Ai due estremi troviamo il Pascoli più lirico (*L'assiuolo* di *Myricae*: *Venivano soffi di lampi / da un nero di nubi laggiù*, 5-6) e l'epos greco: cf. i notissimi sintagmi βίη Ἡρακλεΐη, βίη Ἐτεοκλεΐη, Πατρόκλοιο βίη (Il. 2, 658; 4, 386; 17, 187), κῆμα ῥόοιο (Od. 11, 639 ecc.), e anche, in Virgilio, En. 12, 45, *violentia Turni*.

3. Ma questo sapiente e insistito archeologismo è di continuo cimentato e rotto dagli spunti modernamente pascoliani. E non tanto da quelli visivi, del paesaggio notturno divampante sotto il sereno chiarore lunare, o da quelli fonici, del rotolio dei carri da guerra carichi di prigioniere urlanti o dello strepito dei combattenti nella casa di Deifobo (tocchi effettuosamente esaltati dall'incalzante ritmo dattilico dei lunghi esametri pascolianamente «neoclassici»), ma dagli spunti che scendono *in interiore homine* ora attraverso i vortici dell'ansia e della stanchezza (*l'uno de l'altro sentendo l'anelito breve ne l'ombra*, 24; *dolce chiamava per nome, / l'un dopo l'altro, gli eroi, sommovendone l'anima stanca*, 31-32), ora attraverso la fatalità delle opposizioni diametrali (*Al suo passaggio sereno scrosciavano gli ultimi muri, / s'irrigidivano i vinti con l'ultimo loro singulto*, 79-80), ora attraverso le allucinazioni sinestesiche (*con pallidi cori di donne, / simili a canti che loro giungessero ombrati dal sonno*, 26-27, *con un tacito passo di sogno*, 76; e anche *quando gli Achei palpitavano già d'ogni piccola pesta*, 28, dove a *pesta* «orma» è stato aggiunto il sema della sonorità, come in *La civetta* di *Myricae* a *orma*: *ancor, nell'aria, l'orma / c'è del tuo grido*, 31-32); e soprattutto con l'ambivalenza della memoria, espressa nell'*immemore* del verso 44 (*spinse tra candidi seni di vergini, immemore, il ferro*) e del verso 83 («*No, non parlare; che immemore io muoia, ch'io muoia felice*»), che indica nel primo caso l'estraneità alla situazione guerresca per l'incombente ricordo della casa e degli affetti lontani, nel secondo la cancellazione di quel ricordo. «*Immemor* – scrive Alfonso Traina analizzando fine-

mente le parole del latino pascoliano relative alla memoria e al sogno – rischia di capovolgere il suo senso etimologico: dall'oblio del passato a una memoria ossessiva, che fa dimenticare il presente»².

E tuttavia nella convivenza degli spunti originali tesi a un significato, e dell'archeologia omerica intesa a fornirli di uno scenario remoto, maieutico di quel significato, si avverte uno stridore. Lo ha avvertito lo stesso poeta: la maieusi non era riuscita, l'amplificazione omerizzante dell'aneddoto omerico non era congrua al nuovo significato. Di tale incongruità potremmo cercare la ragione noi stessi con gli affilati strumenti di analisi letteraria di cui oggi disponiamo. Ci sembra più istruttivo, perché più intrinseco al fare e al farsi del poeta, seguire il suo ripensamento autocritico confrontando la prima redazione italiana con la seconda e ultima.

4. Anzitutto, la rinuncia all'esametro «neoclassico», ricostruzione veramente archeologica, come ci dimostrano gli elucubrati scritti teorici del Pascoli che la motivano: precisamente la lettera *A Giuseppe Chiarini. Della metrica neoclassica* (1900) e le *Regole di metrica neoclassica* (1899-1900)³. Quell'esametro, magistralmente applicato dal suo inventore a tradurre *Illiade* e *Odissea*, si prestava benissimo a rendere in italiano l'interpretazione pascoliana di Omero, cioè a un'operazione di filologia poetica legittimata a foggiare (come si costata in recenti traduzioni in prosa ritmata) strumenti *ad hoc*; ma non si prestava ad incarnare metricamente una creazione autonoma. Invece di domandarci il perché, ci fermiamo all'evidenza: quel metro Pascoli l'ha usato solo per tradurre esametri greci e latini, ma altrui; i propri esametri latini dell'*Hymnus in Romam* e dell'*Hymnus in Taurinos*

² *Il latino del Pascoli. Saggio sul bilinguismo poetico*, Firenze 1971, 104.

³ G. PASCOLI, *Prose I. Pensieri di varia umanità*, a cura di A. Vicinelli, Milano 1946, 904-976, 987-1007.

(1911) li ha convertiti in endecasillabi sciolti e perfino in strofe rimate.

A lasse di endecasillabi sciolti, avvivati da assonanze o, in punti emergenti, da rime bacciate è infatti affidato il contenuto dell'ultimo *Anticlo*: alla forma indubbiamente più spontanea al poeta, colorita da rime facili e struggenti come *muore / cuore* (113-114) o sibilline come *niuna / una* (19-20, 100-101, 117-118) o ribadite *in verbum* come *cuore / cuore* (42-45), *ancora / ancora* (75-77). Di ribadimenti, a materiare l'ansia dei fatti e degli animi, spesseggia l'agile tessitura metrica, traboccante da un verso nell'altro col variare delle unità melodiche e delle cesure: *il vasto urlò del giorno, / l'urlo venato da virginei cori* (10-11); *forse / era già sera, e forse già sul mare / tremolava la stella Espero, e forse / la luna piena già sorgea dai monti* (13-15); *come la voce dolce più che niuna, / come ad ognuno suona al cuor sol una* (19-20); *Era la donna amata, era la donna / lontana* (21-22); *ché non prede voleva; egli voleva / udir* (49-50); *Digli che fugge alle mie vene il sangue / ... / E digli che per lui muoio e che muoio / per la sua donna, ed ho la mia nel cuore* (94-97); *e parli / a me la voce della mia lontana: / parli la voce* (98-100); *con la voce lontana, con la voce / della sua donna* (134-135). Di contro al crescente incalzare di queste ripetizioni e riprese, sottese da una eloquenza naturale, diminuiscono o scompaiono le formule della eloquenza di scuola delle prime due stesure: quali, ad esempio, la formula asseverativa «se è vero, come è vero, che...» (*si quicquam de te meritus procul omnibus aegre, / invitus, morior*, 194-195; *se muoio per lui*, 61; *se muore per te*, 72), o la terza persona nominale per la prima pronominale (*va, digli che fugge ad Anticlo la vita / ... / Digli che muoio per lui*, 55-57), mossa melodrammatica ripresa dall'araldo in modo generico e astratto (*mi ti manda un guerriero cui fugge la vita / ... / Sappi che muore per te*, 66-68). Si confronti nell'*Anticlo* ultimo, dopo l'univoco messaggio del morente (*Digli che fugge alle mie vene il sangue*, 94), l'operazione complessa dell'araldo, che passa dall'indeterminato al determinato con un crescendo dramma-

tico: *Uno mi manda, da cui fugge il sangue / sì come il vino da cratere infranto: / Anticlo, che muore per te, che muore / per la tua donna, ed ha la sua nel cuore* (111-114). Ed è sotto la spinta del crescendo che l'araldo trasforma in un appello esortativo (*Oh! vada la divina Helena, e parli*, 115) la richiesta avanzata dal morente in un registro più sommesso: *Che venga la divina Helena, e parli* (98).

Questo processo di disaccademizzazione è ben visibile nelle più profonde e più audaci dimensioni e articolazioni della deissi. La descrittiva indugiante apertura scenografica, imperniata su una facile anafora (*L'alta città divampava*, 1), cede ad un avvio dinamico non solo per la puntuale narrazione di un fatto ma per la concorrenza di due anafore inattese: l'una prodotta dalla congiunzione *e*, che conclude un'azione presupposta, l'altra dal sintagma *dentro il cavallo*, che sfruttando lo stupore della preposizione *si* è finalmente disfatto della pedantesca determinazione che affliggeva le due stesure precedenti: *equi lignea in alvo*, 182; *nel cavallo d'Epeo*, 8; *dentro il cavallo d'Epeo*, 23. Ma c'è una complicazione, precisamente una *contradictio in adiecto*: la conclusività dell'avvio è solo apparente, perché l'imperfetto di *E con un urlo rispondeva Anticlo* (1) non è un *imperfectum pro perfecto* denotante un'azione avvenuta, ma l'apodosi di un periodo ipotetico della irrealtà, rivelato dal corrispondente tempo della protasi posticipata (*se a lui la bocca non empia col pugno*, 3); con un effetto di disambiguazione ritardata, a vertigine del lettore. Questa seconda anafora chiuderebbe lo spazio scenico dentro il ventre buio del cavallo, se una terza anafora, immediatamente successiva (*a quell'aerea voce*, 2; ripresa poco dopo: *la voce alata dileguò lontano*, 6), non aprisse il contatto con lo spazio esterno; uno spazio esterno proiettato dal di dentro e perciò costruito di sinestesie (*li fuori / impallidiva il vasto urlio del giorno*, 9-10; *che udian dietro una nera ombra di sonno*, 12) e di trasognate intuizioni (*forse / era già sera, e forse già sul mare / tremolava la stella Espero, e forse / la luna piena già sorgea dai monti*, 13-17). Spazio pertanto omogeneo all'in-

cantesimo della memoria e del desiderio (*ed allora una voce ecco al cavallo / girare attorno, che sonava al cuore*, 17-18), in forza del quale la moglie che fila e tesse nella casa lontana diviene, da ricordo struggente (*pensava a la ricca sua casa, / dove la donna filava una soffice spuma di lana*, 48-49), immagine presente e sensibile: *udì lei nelle stanze alte il telaio / spinger da sé, scendere l'ardue scale; / e schiuso il luminoso uscio chiamare / lui* (34-37). Spazio che in forza di un chiasmo appunto deittico (*la donna / lontana, accorsa in quella ora di morte, / da molta ombra di monti, onda di mari*, 21-23; *egli sbalzò d'un tratto / su molta onda di mari, ombra di monti*, 32-33), non presente nella stesura esametrica (50, 58, 69), assume la reversibilità del *vóσtoς*.

L'uscita dal ventre buio del cavallo immette i guerrieri nello spazio reale della città illuminata dal plenilunio e destinata a diventare, per opera loro, incendio, saccheggio e strage. Il fatto che lo spazio esterno non sia posto come un dato iniziale, oggettivo, da cui si risalga a quello interno e interiore per motivare la particolare vicenda di Anticlo (come nella versione in esametri neoclassici), ma si generi da quello interno e interiore, è il mutamento più felice, che dà al poemetto una più potente e diretta capacità di significato. Grazie a questa nuova orditura deittica prendono risalto e sviluppo alcuni spunti prima mortificati: quali l'*interpretatio nominis* dell'eroe come *nemico di gloria* (della *fama loquax* di ovidiana memoria, *Epistulae ex Ponto*, 2, 9, 3) e come *forte per forza* (52-53, 27-28) e la demotivazione bellica della sua violenza, che si spiega col non avere egli accettato le ragioni dello spazio reale. Perciò i ripetuti *ma* ad inizio di verso, che prima, aiutati da un artificio sintattico, scandivano il progressivo svelarsi e aggravarsi dello stato letale dell'eroe, ora, nella loro nuda evidenza, rintoccano anzitutto il perdurare dell'alienante incantesimo e il destino che si matura per chi ne è prigioniero: *Ma quella voce gli restò nel cuore*, 42; *Ma era nella sacra Ilio il nemico / di gloria Anticlo, non in Arne ancora, / fertile d'uva, o in Aliarto erboso*, 52-54; dove ben si nota il tra-

svalutarsi degli epiteti omerici (Il. 2, 503 e 507), non più evocativi, non più omerizzanti, ma carichi di presagio. L'ultimo *ma*, dopo quelli esplicativi dell'assenza di Anticlo dalla scena dell'azione (*Ma non ancora alle Sinistre Porte / Anticlo eroe dalla città giungeva*, 63-64; *Ma non giungeva Anticlo: egli giaceva / sul nero sangue*, 73-74), sostituisce la cerniera narrativa *ora*, che nell'altra redazione serve ad uscire dall'antefatto, dal *flashback* (47-48), mentre qui non c'è tale necessità, ma quella, ben più significativa, di tornare a contrapporre il coinvolgimento degli altri guerrieri nella causa del conflitto alla estraneità di Anticlo: *Ma pensava alla sua donna morendo / Anticlo* (85-86).

Torna opportuno, parlando di particelle avverbiali, rilevare la riduzione, nella stesura conviviale, degli ammennicoli transitivi e presentativi. L'*ora*, che per quattro volte richiama alla situazione presente (4, 9, 47, 84), è del tutto scomparso; e *ecco*, che altrettante volte introduceva interiettivamente, rafforzato dalla congiunzione *che* o *e*, l'evento nuovo (*Ecco... / ecco che a tutti una voce /.../arrivò de la donna lontana*, 25-30; *Ecco, e la casa avvampò, di Deifobo*, 51; *Ecco ed Anticlo moria.../ ecco e veniva ver lui.../ Elena*, 75-76), sopravvive soltanto come fattore catalitico dell'attesa cieca e trasognata nel ventre del cavallo, ma preparato ed evocato da un *allora* (*ed allora una voce ecco al cavallo / girare attorno*, 17-18) che nel testo precedente non è mai comparso e invece nell'ultimo, insieme con *ancora*, scandisce l'alternarsi, attorno al destino di Anticlo, del tempo di lui e del tempo degli altri guerrieri: *Tacquero allora intorno a lei gli eroi*, 131; *Ma era nella sacra Ilio il nemico / di gloria Anticlo, non in Arne ancora*, 52-53; *Ma non ancora alle Sinistre Porte / Anticlo eroe dalla città giungeva*, 63-64; e *dentro eravi ancora / fremere d'ira, strepere di ferro*, 75-76; *intorno all'amante ultimo, ancora / gli eroi /.../ contendean ai Troiani Helena Argiva*, 77-80. La deissi temporale, tesa nel terzo *Anticlo* tra i due estremi *allora* dell'improvviso e dell'atteso rivelarsi della voce, si spoglia dunque dei complicati sintassemi catalitici del secondo

Anticlo per puntare su pochi e semplici avverbi e congiunzioni, tra le quali soprattutto *ma* ed *e*, e sulla coordinazione asindetica:

Ma pensava alla sua donna morendo
Anticlo, presso l'atrio sonoro
dell'alta casa. E divampò la casa
come un gran pino; ed al bagliore Anticlo
vide Lèito eroe sul limitare.
Rapido a nome lo chiamò: gli disse:

(85-90)

Naturalmente, la riduzione e semplificazione dei nessi è inversamente proporzionale alla pregnanza e polivalenza dei superstiti, affidati, nel loro manifesto *understatement*, alla integrazione del lettore. È specialmente il caso dell'*e*, ora additivo o completivo (*E contro gli sedeva Helena Argiva, / tacita, sopra l'alto trono d'oro; / e lo sgabello aveva sotto i piedi*, 107-109), ora presentativo (*E divampò la casa / come un gran pino*, 87-88; cf. *Ecco, e la casa avvampò, di Deifobo*, 51), ora deduttivo (*e quando uscì con gli altri eroi / ... / gli nereggiava di grande ira il cuore; / e per tutto egli uccise, arse, distrusse*, 43-46; cf. *Quando coi principi uscì, nereggiante di collera il cuore, / arse, distrusse, scannò*, 41-42), ora epifanico (*E già la bocca apriva ella a chiamarlo*, 133; cf. *Stette sul capo a l'eroe: già le labbra ell'apriva a parlare*, 81). L'aumento di allusività che in tal modo si realizza nei nessi sintattici accresce la possibilità di fuga da una significazione propria, denotativa, verso una significazione impropria, simbolica.

5. Come dei sintassemi, così è, nell'*Anticlo* conviviale, dei lessemi. Spariscono alcuni grecismi o latinismi evocativi, che Bruno Migliorini avrebbe detto parole storiche: quali *prò-maco* e *lebetes*, mentre restano *cratere*, *tripode*, *auriga*. Sparisce anche il sintagma pseudomerico *un eroe da la testa chiomata* (52), e alcuni epiteti omerici stereotipici e rituali vengono

cancellati, o sostituiti da attributi più significanti, o trasposti dalla funzione meramente epitetica ad una funzione predicativa o circostanziale. Vien meno, ad esempio, il ripetuto sintagma (*disse*) *le alate parole* di 34, 53 e 65, sostituito nei due ultimi casi dal semplice *disse* di 90 e 110, mentre l'attributo di *alato* o *aereo* è efficacemente applicato (2 e 6) alla voce illusiva fluttuante attorno al cavallo. Il *glorioso Odisèo* dell'*Anticiclo* esametrico (37) cede ad *Odisseo Cent'Arte* (38), l'*incolpabile Atride* (64) al *vincitore Atride* (92 e 110), la *divina Tindaride* (61 e 72) alla *divina Helena* (98 e 115) che, alternando con *Helena Argiva*, toglie la dotta mediazione del patronimico e ripristina la continua ossessiva presenza del nome fatale. Il *potente ne l'urlo di guerra / figlio d'Atrèo* (54-55, 74) si dispiega predicativamente nel *vincitore Atride, / di cui s'ode il feroce urlo di guerra* (92-93) e si episodizza nel *seguiva / tra le fiamme il feroce urlo di guerra* (102-103). Meno scontati epiteti omerici vengono nuovamente introdotti: le *stanze alte* dove tesse la moglie di Anticlo e donde scende per le *ardue scale* (34 e 35) sono il piano superiore della casa, dove abitavano le donne, l'*ὑπερώϊον* da cui, per la *κλιμαξ ὑψηλή*, Penelope scende nella sala dove sono i pretendenti in Od. 1, 328-330 (come l'*alta casa / di Deifobo*, 74-75, è una parte della reggia di Priamo); e il *luminoso uscio* (36) dalla soglia pascolianamente *inverdita* nella claustrale attesa riecheggia le *θύραι φαειναί* delle dimore di Alcinoò e di Circe (Od. 6, 19; 10, 225). Le nude *aste* di 20, ricercando un complemento epico, risolvono l'astratto *δολιχόσκιον ἔγχος* di Omero nel concreto *rigavano di lunghe ombre le fiamme* dell'*Anticlo* conviviale (84) e giungono fino a sanguinare: *egli trovò l'Atride / poggiato all'asta dalla rossa punta* (104-105). Un caso di attenuazione della patina classicistica è la sostituzione del *vergini* di *spinse tra candidi seni di vergini... il ferro* (44) col più dimesso *fanciulle di spinse nel seno alle fanciulle il ferro* (48), dove l'assaporata crudeltà dell'azione, contagiata dal modello tassesco (*Spinge egli il ferro nel bel sen di punta, / che vi s'immerge, e 'l sangue avido beve*, *Gerus. liber. 12, 64*), perde ogni

compiacimento (cf. Tasso, *ivi*, 12, 65: *Segue egli la vittoria, e la trafitta / vergine minacciando incalza e preme*); e il suo trasferirsi, in forma aggettivale, nei *virginei cori* (11) delle *Phrygiae euhantes orgia* di *Eneide* 6, 517-518.

Alla scrostatura di certo smalto omerico si accompagna una operazione più incisiva: la scrostatura di certi smalti da Secessione klimtiana. La *pendula nebbia d'un gran plenilunio d'oro* di 2 e 78 si riduce a *la luna / piena pendeva in mezzo della notte* (43-44) o, conservando il maestoso latinismo, a un *plenilunio* semplicemente *sereno* (50) o che *brillava* sull'incendio (122). L'oro recede dal valore metaforico a quello proprio del prezioso metallo predato (*e oro e bronzo, il carro [attendeva]*, 66) o decorante il trono di Elena (*tacita, sopra l'alto trono d'oro*, 108); e la filatura della pittorica *soffice spuma di lana* (49, 59, 70) cede al domestico *telaio* (34-35). Ad un costruito alla greca che serve a far stucchevole quadro, come *nereggiante di collera il cuore* (40), succede, mediante analoghe trasposizioni categoriali, il nuovo e potente *gli nereggiava di grande ira il cuore* (45); mentre, all'inverso, le sinestesie divengono più complesse e audaci, ad approfondire la deissi dello spazio psichico: il macchinoso *allorquando il brusio de la turba vani, che nel giorno / era durato a l'intorno con pallidi cori di donne* (25-26) si concentra in *quando già lì fuori / impallidiva il vasto urlò del giorno, / l'urlò venato da virginei cori* (9-11), e il *veniva ver lui con un tacito passo di sogno / Elena* (76-77) diviene *veniva a lui con mute orme di sogno / Helena* (120-121), dove l'intensificarsi del sema del silenzio presta ad *orme* il sema della sonorità. Il massimo della attivazione semantica e sinestesica si tocca nella superba aggiunta *gli eroi / rauchi di strage* (131-132), che è più facile sentire che spiegare.

Al sentire del lettore mirano infatti i ritocchi più raffinati come i più semplici, sottraendo l'immaginario alla interpretazione razionale e retorica cui lo dispongono il comporre poetico tradizionale e le corrispondenti attese dell'educato lettore. È il «modo fanciullesco [del fanciullino-poeta pasco-

liano] che si chiama profondo, perché d'un tratto, senza farci scendere a uno a uno i gradini del pensiero, ci trasporta nell'abisso della verità»⁴. Ecco che l'impallidire e la vastità dell'urlo del giorno (e non più *nel giorno*, come nell'*Anticlo* esametrico) sono un intrico tale di sensazioni e immagini da non consentire l'analisi del lettore, ma imporsi, come il *rauchi di strage*, a quella percezione intuitiva e globale che regge gl'infiniti e infinitesimali e fulminei processi associativi del linguaggio. Anche il sopprimere l'accezione metaforica di *morire*, applicata al grido di Anticlo soffocato dal pugno di Odisseo (36), per conservarne solo l'uso proprio (cf. i vv. 57, 85, 96, 113, 119 dell'*Anticlo* definitivo), contraddice significativamente un'ovvia attesa del lettore di testi poetici.

Ciò che più sorprende è l'eliminazione di verbi e attributi indicanti atteggiamenti o moti psichici o contenenti semi valutativi: come *cupido* (*cupido ancor de la voce*, 22), *felice* (*ch'io muoia felice*, 83), *stanco* (*l'anima stanca*, 32), *squallido* (*lo squallido sangue*, 47), e perfino il pascolianissimo *immemore* (44 e 83); *palpito* (*Ed in un palpito ognuno... si mosse*, 33); *desiderare* (*desiderava una voce*, 46), *sommuovere* (*la voce che l'anima già gli sommosse*, 22; *sommoventone l'anima stanca*, 32). Chi verifichi vedrà che questi verbi di sensi o moti interiori sono sostituiti da verbi indicanti una gestualità o percezione estrovertite: *sbalzò ciascuno quasi a porre il piede / su l'inverdita soglia della casa* (24-25); *egli sbalzò d'un tratto / su molta onda di mari, ombra di monti* (32-33); *udì lei nelle stanze alte il telaio / spinger da sé, scendere l'ardue scale* (34-35). Di tutta la tavolozza assiologica resta un solo colore, o meglio sapore: il *dolce*, attributo esclusivo della voce, che però nell'*Anticlo* conviviale si presenta tre sole volte, in posizione fortemente predicativa (19, 100, 117), dalle sei che compariva ridondantemente nell'*Anticlo* esametrico, due volte anche in funzione avverbiale (31, 82). (Certa ridondanza del primo *Anticlo* italiano è dovuta alla coazione del lungo metro quasi

⁴ G. PASCOLI, *Il fanciullino*, in *Prose*, I cit., 14.

costantemente dattilico, come si dimostra ad evidenza in particelle pronominali o avverbiali che il lettore avverte quali zeppe metriche; ecco due esempi: *arse, distrusse, scannò; giù nelle fumanti rovine / egli avventò, con gl'infanti, i lebeti ed i tripodi intatti*, 42-43 [cf. e per tutto egli uccise, *arse, distrusse. / Gittò nel fuoco i tripodi di bronzo*, 46-47]; *ché ne la casa gli eroi già venuti coi mille vascelli*, 17 [cf. *gli eroi venuti con le mille navi*, 78]).

La soppressione degli attributi o verbi elencati sopra è, e non poteva non essere, correlativa a quella di sostantivi congeneri. Vengono cancellate due parole essenziali: *anima* (già vista in unione col verbo *sommuovere* e con l'aggettivo *stanco*, 22 e 32) e *vita* (*sentendo la vita fuggir con lo squallido sangue*, 47; *digli che fugge ad Anticlo la vita / rapida*, 55-56; *un guerriero cui fugge la vita / rapida*, 66-67); due parole che non solo sono presenti nell'*epos* virgiliano (tanto è vero che una di esse si ripresenta nell'*Anticlus* del *Catullo*, 206-207: *neu vita sub umbras / cum lacrimis fugiat sese miserata*), ma in quello omerico, con varietà lessicale e concettuale che stupefa in un mondo in cui «non è chiara la separazione netta fra corpo e anima», tra la funzione vitale e l'attività razionale, tra l'organo fisico e l'individualità della persona⁵. Nell'*Anticlo* conviviale tutto il vitale e il sensorio confluiscono nelle due sole concretissime parole *cuore* e *sangue*, la prima perdendo in italiano la varianza sinonimica che pur aveva in Omero e cercava di conservare parzialmente nell'*Anticlo* esametrico con l'immagine omeroide di 39-40: *restò con la voce / della sua donna lontana nel mezzo a la rete del cuore*, soppressa in 42: *Ma quella voce gli restò nel cuore. Cuore*, presente cinque volte nella prima redazione, sale a nove presenze nella seconda (mentre nell'*Anticlus* latino compariva solo *pectus*:

⁵ Cf. T. BOLELLI, *Il valore semasiologico delle voci ἦτορ, κῆρ e καρδίη nell'epos omerico*, «Annali della Scuola Normale Superiore», S. II, XVI, 1948, 65-73, e i precedenti U. WILAMOWITZ, *Die Heimkehr des Odysseus*, Berlin 1927, 189-201, e J. BÖHME, *Die Seele und das Ich im homerischen Epos*, Leipzig 1929.

moribundo pectore portem / unam te, 205-206); *sangue*, presente tre volte nella prima, sale a cinque presenze nella seconda redazione, dove non è più *squallido* ma *nero* (74) e dove sostituisce l'astratto *vita*: *Digli che fugge alle mie vene il sangue / sì come il vino ad un cratere infranto*, 94-95; *uno... da cui fugge il sangue / sì come il vino da cratere infranto*, 111-112 (cf. la redazione esametrica, 55 e 66, che ha la parola *vita*); e dove finalmente costituisce col *fuoco* le due risultanti della distruzione di Ilio, sulle quali passa impartecipe Elena chiaramente svolta in mito lunare: *Ella passava tacita e serena, / come la luna, sopra il fuoco e il sangue* (123-124).

Si potrebbe osservare che *cuore* nella lingua e nella poesia italiana è talmente polisemico da superare la varianza sinonimica di Omero, e del pari *sangue*; o che il cuore è un luogo deputato della poesia pascoliana. Forse è questa l'osservazione più propria: *cuore* è insieme un luogo deputato e una parola chiave della poesia pascoliana, di quella poesia che, per essere «la coltivazione, affatto nativa, della psiche primordiale e perenne», è anche arte di togliere, non di aggiungere, è una rinuncia «di tanti ghirigori, così facili a farsi, di tante bellurie, così piacevoli alla vista, di tante dorature, che danno tanta idea della propria ricchezza», ma anche di una umanità non elementare né spontanea⁶. Se si esamina il campo associativo delle due parole, si vede che esso si è dilatato e intensificato: la voce della donna lontana non suona più *a l'orecchio* di Anticlo, come in 62 e 73 (*ch'anco mi suoni a l'orecchio la voce più dolce che niuna!*; *ch'anco gli suoni a l'orecchio la voce più dolce che niuna!*), ma *al cuore* (*una voce... / che sonava al cuore*, 17-18; *come ad ognuno suona al cuor sol una*, 20 e 101; e *come suona forse al cuor sol una*, 118). *Insanguinato* è il guerriero vittorioso atteso dall'auriga, come *rossa* di sangue è la punta dell'asta di Meneleao (66, 105); i cavalli del carro non più *odorano* (12) ma *fiutano* il sangue sparso (72); e il sangue è visto uscire dalle *vene* di Anticlo e degli altri morenti (94 e

⁶ PASCOLI, *Il fanciullino* cit., 36, 43 e *passim*.

126). Anche il registro degli affetti e delle loro manifestazioni si fa più forte e più elementare: il tentato *grido* di Anticlo (35) diviene *urlo* (1), il suo *desiderare* (*desiderava una voce*, 46) diviene *volere* (*ché non prede voleva; egli voleva / udir... / la voce della sua donna lontana*, 49-51; *voglio ricordar te sola*, 138). Rimane felicemente invariato il riferimento alla moglie come *la sua donna*, antica espressione nobile e insieme popolare, che semplifica la varietà del lessico omerico, dove si va dall'ambiguo ἄλοχος alla *κουριδίη ἄλοχος* di Agamennone (1, 114) e alla *μνηστῆ ἄλοχος, εἰκνῖα ἄκοιτις* desiderata dal *θυμὸς ἀγήνωρ* di Achille (9, 398-399). Non si dimentichi d'altronde che il vocativo con cui l'eroe di Omero chiama la propria moglie è *γύναι* (cf. Ettore ad Andromaca in 6, 441).

È infine sorprendente, ma non inconsequente, che nelle lase V e VI dell'*Anticlo* conviviale, le più arcaicamente strutturate per la ripetizione speculare del messaggio araldico, si appaino l'accentuarsi della stilizzazione e l'emergere del soprasenso. Quando *Lèito eroe, figlio di Alectryone* (*Λήϊτος ἥρως*, Il. 6, 35, *υἱὸς Ἀλεκτρυόνος μεγαθύμου*, 17, 602), riferisce a Menelao che Anticlo sta morendo non solo per lui (come si limitava ad affermare la redazione esametrica, 57 e 68) ma anche per la donna di lui avendo la propria nel cuore (96-97, 113-114), si stringe quel legame tra la morte ed Elena che, annunciato da Odisseo sul piano dell'ambigua insidia, si conclude sul piano del simbolo superante la vita. La chiave di volta del trapasso sono i due *forse* con cui il messaggero si distacca dalla omerica ripetitività araldica per dissociare la realtà del vissuto, riaffermata nelle parole di Anticlo (100-101), dalla realtà del sogno: *la voce dolce forse più che niuna, / e come suona forse al cuor sol una* (117-118). E tra l'una e l'altra faccia del messaggio – quella della certezza e quella del dubbio – come al centro di un dittico, sta la figura dell'Atride poggiato all'asta, il piede sul nemico, davanti ad Elena seduta sul trono, coi piedi sullo sgabello (104-109); figurazione in cui la rigidità del gesto evoca la pittura vascolare piuttosto che il racconto epico. È questo punto di massima stilizzazione

lineare, cioè di massima rarefazione dell'omerismo, che apre il varco alla catastrofe pascoliana.

6. Il mondo di Omero è un mondo remoto, ma complesso e compiuto; è il risultato di una esperienza totale, analizzata ed espressa da una lingua ricca delle corrispondenti specificazioni denotative; è una realtà contestualmente piena, gremita, che come tale presenta e significa tutta e sola se stessa. Se dunque un simbolo è – come si dice – un segno che rappresenta una cosa per significarne un'altra, l'*Illiade* e l'*Odissea* non possono essere lette simbolicamente. Perché un testo divenga capace di simbolo, occorre che la sua realtà sia piuttosto accennata che espressa, sia scarnita dello spessore proprio od originario. Le Elene di Gustave Moreau e di Albert Samain per caricarsi del loro soprasenso fatale e crudele si tuffano in una morbosa chincaglieria bizantineggiante, che le disomerizza⁷; e l'Elena *reine triste* di Paul Valéry per diventare un ghirigoro allusivo si estenua in un parnassianismo spettrale e «geometrico»⁸. Era stata l'aderenza tematica e retorica alle fonti omeriche e virgiliane a trattenere Nicolò Tommaseo entro i limiti dei loro romantici sviluppi psicologici nel poemetto in esametri *Voluttà e rimorso. Elena* (1835), forse non ignoto a Pascoli, che nell'*Anticiclo* esametrico si era messo, per certi aspetti, sulla stessa via: la via dell'omerizzazione riesumatrice, nel Tommaseo passata attraverso il filtro pedantesco dell'esercitazione neoclassica, in Pascoli ravvivata da un neoellenismo decadentistico. Era una via senza sbocco. Il poeta antico e nuovo, legatissimo all'*epos* di Omero da un rapporto non più scolastico, ha intuito che per il passaggio di quel mondo al simbolo era necessaria un'operazione non di ricostruzione ma di evanescenza; era cioè neces-

⁷ Cf. M. PRAZ, *La morte, la carne e il diavolo nella letteratura romantica*³, Firenze 1948, 301 sgg.

⁸ P. VALÉRY, *Hélène* (1891), in *Oeuvres*, Bibliothèque de la Pléiade, I, 1957, 76 e 1537-1539.

sario che quella sua realtà compatta e compiuta si assottigliasse fino a diventare una trasparente favola, beninteso omerica, ma insieme popolare, dove l'eroe si riducesse, nelle sue funzioni vitali e affettive, ad una primitiva elementarità di cuore e sangue, di amore e ira. Questa embrionalità di sostanze, appoggiata ad una intelaiatura di forme stilizzatissime, era il migliore punto di fuga per una prospettiva di ultrasensi non solo più casti di quelli dei decadenti «bizantini» e più vicini allo spirito dei vegliardi troiani ammiratori della bellezza di Elena⁹, ma per la creazione di un mito differente da quello dell'eterno femminile perverso. E più grande ci appare l'originalità di Pascoli, se consideriamo che stilizzazioni analoghe non riuscirono a svincolare da quel mito ossessivo altri artisti contemporanei. All'audace operazione pascoliana, che investe tutto il gruppo dei poemi conviviali «omerici», la stessa lingua latina dovette apparire inadeguata, come troppo concreta e legata ad una cultura classica proto- o tardoimperiale (lo dimostra anche la tematica dei *Carmina*), come renitente all'agile escursione della lingua naturale per i molti gradini della propria scala, dal viscerale al prezioso. E questa tanto più morbidamente appoggiata a un esondante e qua e là rimato o assonanzato endecasillabo tradizionale che alla ritmica battuta del rifoggiato esametro «neoclassico».

Affermò Giorgio Pasquali, nel suo felicissimo saggio *Poesia latina di Pascoli*¹⁰, che «nei carmi originali italiani e latini, a Omero, massimamente dove ne riproduce la lettera, Pascoli è quasi altrettanto infedele quanto nelle sue versioni». Con le precedenti osservazioni noi abbiamo cercato di dimostrare perché dovesse esserlo.

⁹ Così giustamente PRAZ, *o. c.*, 310.

¹⁰ Fasc. X di *Lecture pascoliane* a cura di J. De Blasi per il Lyceum di Firenze, Firenze 1937, 8; poi in *Terze pagine stravaganti*, Firenze 1942, p. 255.