



UNIVERSITÀ
DI PAVIA

DIPARTIMENTO DI STUDI UMANISTICI
Corso di Laurea Magistrale in FILOLOGIA MODERNA

LA POESIA CIVILE DI GIOVANNI PASCOLI: PER UN
COMMENTO A *ODI E INNI*

RELATORE

Prof.ssa GIANFRANCA LAVEZZI

CORRELATORE

Prof. MASSIMO CASTOLDI

Tesi di Laurea Magistrale di

MANUEL CONCARDI

Matricola n. 535723

Anno accademico 2024/2025

INDICE

Introduzione	p.	7
1. Il tema della prigionia	»	25
2. Il <i>folle andare</i> : le esplorazioni come viaggio ultraterreno	»	87
3. La geografia pascoliana nei paesaggi di <i>Odi e Inni</i>	»	159
Bibliografia	»	187

Lasciate il sepolcro alla carie
che roda anche il nome a chi giace
velato da parietarie
non resti che... PACE...

(G. Pascoli, OI, *Il sepolcro*, vv. 1-4)

INTRODUZIONE

1. A centoventi anni dalla prima pubblicazione di *Odi e Inni*¹ (Zanichelli, Bologna, 1906), la sensazione che si ha nel prendere in mano quest'opera, leggerla e studiarla è quella di trovarsi di fronte qualcosa di ancora in gran parte inesplorato, specie per quanto riguarda la sua lunga e intricata vicenda compositiva. Certo, negli ultimi anni – va detto – sembra essersi sviluppata un'attenzione maggiore nei suoi confronti – se non in modo organico, quanto meno a livello di singole liriche o di sperimentazioni metriche in essa presenti² – un'attenzione che l'opera merita, in quanto va a costituire l'esordio del Pascoli come poeta civile, aprendo un nuovo filone della sua produzione in versi che avrà seguito soprattutto con *Le Canzoni di re Enzo*, i *Poemi Italici* e i *Poemi del Risorgimento*. Tuttavia, attorno a questa silloge ancora troppi pregiudizi, esemplificati dalle parole di Cesare Garboli, che la vorrebbero «disorganica [...] mista di voci, timbri, suoni, colori diversi, intimi e civili, floreali e marziali: voci del cuore e suoni di guerra; e così superba, vittoriosa, orgogliosa nel presentarsi (*La piccozza*), quanto più, non appena se ne gratti la superficie, disarmata, scombinata, e rassegnata al nulla e alla morte (*Il sepolcro*)»; ma soprattutto, una raccolta «concepita a tavolino, pensata *dopo*: il solo libro di poesie del Pascoli che non coincida con la sua nascita e la sua formazione»³.

1 Riporto sempre il titolo *Odi e Inni* con la *I* maiuscola, come si evince dall'abbozzo del frontespizio per la tipografia (poi stampato tutto in maiuscolo nelle edizioni Zanichelli) conservato in archivio (G.55.1.1, c. 14).

2 L'unico commento moderno integrale a *Odi e Inni* è costituito dal terzo volume delle *Poesie* dei classici UTET curato da F. Latini e uscito nel 2008, di cui mi sono principalmente servito per il presente elaborato. Per il resto, nell'antologia *Poesie e prose scelte* curata da C. Garboli e uscita per «I Meridiani» Mondadori nel 2002 in due voll. sono riportate solo sei odi (*L'anima*, *Il sepolcro*, *Il cane notturno*, *A Ciapin*, *L'ederella* e *Alla cometa di Halley*, quest'ultima erroneamente inserita negli *Inni*) e un inno (*Manlio*) come facenti parte della raccolta, con l'aggiunta di *Andrée* in P²⁰⁰ e altre poesie come extravaganti (*Inno funebre ad Antonio Fratti* e *Crisantemi*). Apre la stagione di un rinnovato interesse per l'opera l'articolo di M. Pazzaglia, *Appunti su Odi e Inni*, «Rivista Pascoliana», 17, Pàtron, Bologna, 2005, pp. 139-158; e ancora attuale, e per certi versi illuminante, è il saggio di G. Barberi Squarotti, *In carcere a Ginevra e alla Martinica: l'ideologia di «Odi e Inni»*, «Quaderni pascoliani», 11, Tip. Gasperetti, Barga, 1977. Per il resto della bibliografia critica specifica su *Odi e Inni*, costituita per lo più, come si diceva, da articoli di commento a singole liriche o di interesse metrico, rimando alla Bibliografia, § 3.

3 C. Garboli, in G. Pascoli, *Poesie e prose*, cit., OI, *Premessa*, vol. II, p. 1195.

Ora, che *Odi e Inni* sembri una raccolta poco compatta, quanto meno esteriormente, nella materia trattata, è evidente anche solo leggendo i titoli delle liriche in essa contenute: si può facilmente passare da odi apparentemente d'occasione, dedicate a conoscenti del poeta (*A Gaspare Finali*, che mostra in realtà «uno dei più trasognati paesaggi dedicati dal poeta a San Mauro»⁴), ad altre prettamente di materia etico-politica, contro la guerra (si pensi al trittico *La quercia d'Hawarden-Bismarck-La favola del disarmo*, mutuato da P²⁰⁰), smentite subito da afflitti nazionalistici e populistici – i quali, invero, mi sembrano meno presenti di quanto non sia stato rilevato dalla critica⁵ – che si mescolano a liriche del Pascoli più tradizionale, incentrate sull'indagine del mondo, della vita e del cosmo (ad esempio *A una morta*, *L'anima* e *L'aurora boreale*). Di questo (apparente) *pot pourri* tematico sembra essere consapevole lo stesso Pascoli, che, anzi, nella *Prefazione* alla raccolta, uscita precedentemente con il titolo *Giovanni Pascoli ai Giovani* nel «Giornale d'Italia» il 18 marzo 1906 e invariata in tutte le edizioni successive, rivendica appieno tutte le contrapposizioni situazionali e ideologiche che si incontrano nel libro:

Per voi io canto, o giovinetti e fanciulle: solo per voi. Quali altri seguirebbero, con l'agevole docilità che la poesia richiede, il poeta, sì quando narra la comunione che passa per il viotterello⁶, sì quando descrive Achille e il suo cavallo che si parlano negli occhi⁷? Gli uni si sentono offesi dalla preterite cristiane, gli altri si mostrano uggiti dalle favole pagane⁸. «Altri tempi!» dicono gli uni e gli altri. E mi par di vedere i sogghigni sopra la *Porta santa*, e ho ancora nell'orecchio gli anatemi a proposito del *Pope*. E quelli che, leggendo l'inno al puro di sangue figlio dell'eroe⁹, avessero approvato il sognatore della pace, trovandosi poi avanti l'inno alle batterie siciliane¹⁰ ruggirebbero contro il cantore della guerra. E chi si commuove per il re che muore in piedi¹¹, non vuole poi sentir parlare di carcere che si schiuda e di catene

4 M. Pazzaglia, *Appunti*, cit., p. 140.

5 Nelle trittico di *Odi* dedicate alla campagna d'Africa (*La sfogliatura-A Ciapin-Convito d'ombra*) mi sembra in ogni caso che sull'orgoglio patriottico-colonialista, che pure è presente, prevalga la critica etico-politica contro il governo italiano, reo di aver mandato a morire tanti giovani (cfr. OI, *La sfogliatura*, vv. 21-24: «Nell'Agamè, sui morti che piangete, / sono molti anni che si vanga e si ara, / e il rosso tief si miete / pei fitaurari e i barambara», dove il *rosso tief* è il 'grano insanguinato' mietuto per i comandanti abissini), oltre che di aver macchiato l'onore militare del Regno (OI, *A Ciapin*, vv. 33-36: «Serba per quando, ciò che ha fermo in cuore, / coi nostri pezzi che al ghebi selvaggio / son come cani, e con il nostro onore / ch'è come paggio»). Mentre nell'inno *Al Re Umberto* è effettivamente elogiato il colonialismo (cfr. ivi, X, vv. 9-12: «Va, memore Italia, tra i primi / tu giunta per ultima. Doma, / costringi, e rialza e redimi! / va, giovane Roma!»), pur all'interno di un componimento in gran parte fondato sul pensiero "pacifista" tratto dagli scritti *La Ginestra* e *L'Èra nuova*, fondamentali, come vedremo, all'interno della struttura ideologica del libro.

6 Cfr. OI'06, poi CC⁴⁰⁷, *Il viatico*, ma anche OI, *A Giuseppe Giacosa*.

7 Cfr. OI, *Il dovere*.

8 Sono i componimenti di stampo classicistico: OI, *Il dovere*; OI, *Il ritorno*; OI, *Il corbezzolo*; OI, *L'antica madre*; OI, *Al Dio Termine*.

9 Cfr. OI, *Manlio*, inno dedicato al figlio di Giuseppe Garibaldi.

10 Cfr. OI, *Alle batterie siciliane*.

11 Cfr. OI, *Al Re Umberto*.

che si sciolgano¹²: e chi accoglie nel cuore il giuramento dei redivivi nelle parole di Mazzini¹³, respinge e aborre il pane di farro guadagnato dal duca degli Abruzzi¹⁴. E a cui dispiacque una poesia, una strofa, una parola del libro, tornerà con animo mutato sul tanto che forse gli era piaciuto e che non gli piacerà più. E così dunque dovranno far tutti, e tutti così faranno.

Voi, no. A voi può piacere nel tempo stesso la slitta dei cani che va piccola e nera sulla neve¹⁵, e il pope trasfigurato che passa il fiume vermiglio; voi potete ugualmente amare le brevichiomate vergini che danno i tre baci della risurrezione ai loro uccisori¹⁶, e il vecchierello schiavo di Dio che mura le pietre secolari¹⁷.

Pascoli *canta*¹⁸, dunque, questa sua nuova raccolta di poesia civile – in cui sembra dirsi tutto e il contrario di tutto – ai *giovinetti* e alle *fanciulle*: se la dedica «Alla Giovane Italia» posta in cima alla *Prefazione* può far subito pensare a una dichiarazione politica di stampo mazziniano, in realtà, tramite queste continue contrapposizioni poetiche e, di conseguenza, ideologiche, sembra che l'autore faccia riferimento ad altro, a un qualcosa di più sottile e nascosto; anche perché i seguaci repubblicani di Mazzini, seppur giovani, non si configurano certamente come dei fanciulli, e probabilmente essi stessi poco apprezzerrebbero il panegirico *in mortem* scritto per il re Umberto.

Ci deve essere necessariamente un qualcosa di più: i giovinetti e le fanciulle sono gli unici in grado di apprezzare un'opera che si propone di trattare dei temi e delle situazioni tra le più disparate, senza avere alcun preconcetto dovuto all'appartenenza a una particolare ideologia politica o religiosa; ma come potrebbe piacere a dei bambini un'opera di poesia civile, etico-filosofica, un'opera con la quale l'autore sembra presentarsi come aspirante nuovo vate italiano? Questo è in realtà possibile, se assumiamo che per *giovinetti* e *fanciulle* Pascoli non intenda solo, letteralmente, le nuove generazioni d'Italia, ma soprattutto quel «fanciullo eterno, che vede il mondo con meraviglia, tutto come la prima volta»¹⁹ e che abita in ciascuno di noi, anche dopo lo sfiorire della giovinezza e il conseguente passaggio all'età adulta. Dunque, l'autore si rivolgerebbe in questo modo, sotto traccia, a quegli uomini e a quelle donne che non hanno ancora perso la facoltà di ascoltare il loro *fanciullo eterno*, l'anima

12 Cfr. OI, *Nel carcere di Ginevra*; OI, *Il negro di Saint-Pierre*; OI, *Pace!*

13 Cfr. OI, *Inno secolare a Mazzini*.

14 Cfr. OI, *Al Duca degli Abruzzi e ai suoi compagni*.

15 Cfr. OI, *A Umberto Cagni*.

16 Cfr. OI, *Alle «Kursistki»*.

17 OI, *Prefazione*, pp. 9-11. Il *vecchierello* è papa Leone XIII: cfr. F. Latini, *ivi*, nota 16.

18 Il verbo non è casuale: in calce alla silloge è posto come epigrafe «Canamus», ripreso sempre da Verg., *Ecl.* IV, v. 1: «Paulo maiora canamus».

19 Cfr. G. Pascoli, PD, *Il Fanciullino*, V, p. 13.

poetica che è insita dentro di loro, quell'anima che è capace di scorgere la poesia all'interno delle cose:

[...] la poesia, in quanto è poesia, la poesia senza aggettivo, ha una suprema utilità morale e sociale. E tu non hai mica ragionato, per rivelare a me il tuo fine. Tu hai detto quel che vedi e che senti. E dicendo questo, hai forse espresso quale è il fine proprio della poesia. [...] Poesia è trovare nelle cose, come ho a dire? il loro sorriso e la loro lacrima; e ciò si fa da due occhi infantili che guardano semplicemente e serenamente di tra l'oscuro tumulto della nostra anima.

A volte, non ravvisando essi nulla di luminoso e di bello nelle cose che li circondano, si chiudono a sognare e a cercare lontano. Ma pur nelle cose vicine era quello che cercavano, e non avervelo trovato, fu difetto, non di poesia nelle cose, ma di vista negli occhi. [...]

Or dunque intenso il sentimento poetico è di chi trova la poesia in ciò che lo circonda, e in ciò che altri soglia spregiare, non di chi non la trova lì e deve fare sforzi per cercarla altrove. [...] ²⁰

In queste pagine teoriche troviamo già diverse dichiarazioni importanti: la poesia in generale, e quella di *Odi e Inni* in particolare, ha una *suprema utilità morale e sociale*, dunque è civile nella misura in cui, attraverso la rivelazione di quello che si vede e che si sente, cioè attraverso la poetizzazione delle *cose*, si prefigge di portare agli uomini, o quanto meno a quelli che non hanno ancora sopito del tutto il loro fanciullino interiore, un messaggio etico.

La più grande differenza poetica che sussiste tra questo libro di poesia civile e il Pascoli lirico e narrativo dell'opera tradizionale, è la seguente: le *cose* non sono più solo cose (fiori, animali, oggetti e altro), ma diventano, «cose-eventi»²¹, cioè l'attualità assurge a uno dei soggetti poetici, se non a soggetto poetico preponderante. E per carpire il vero significato, l'essenza poetica celata all'interno di queste cose-eventi, è necessario spogliarsi di ogni ideologia e preconconcetto e provare a leggere tra le righe, provare a percepire la poesia proprio come farebbe un fanciullo, libero da ogni sovrastruttura, da ogni appartenenza a una corrente di pensiero. Quando continuano a domandare al poeta «Che *cosa* sei? cioè, di qual parte?», se è «per la fede o per la scienza? [...] col lavoro o col capitale?», egli risponde solamente: «*homo sum*»²², 'sono un uomo', sì con esplicita citazione dall'*Heautontimoroumenos* di Terenzio, ma anche con volontà anticipatrice di quello che è il vero messaggio etico del libro,

20 Ivi, VIII, pp. 19-21. Questo pensiero è espresso in forma più sintetica e forse più chiara in PD, *Il Sabato*, II, pp. 58-59: «Vedere e udire: altro non deve il poeta. Il poeta è l'arpa che un soffio anima, è la lastra che un raggio dipinge. La poesia è nelle cose: un certo etere che si trova in questa più, in quella meno, in alcune sì, in altre no. Il poeta solo lo conosce, ma tutti gli uomini, poi che egli significò, lo riconoscono. Egli presenta la visione di cosa posta sotto gli occhi di tutti e che nessuno vedeva».

21 M. Pazzaglia, *Appunti*, cit., p. 144.

22 G. Pascoli, *OI, Prefazione*, p. 11.

ovvero che tutti siamo uomini, indipendentemente dalla nostra condizione sociale, aristocratica, borghese o proletaria che sia:

[...] Oltre gli uomini occupati continuamente nella rissa della esistenza, vi sono quelli che vi si mettono in mezzo per sedarla. Oltre gli uomini ossessi dal dèmone della cupidigia e della rivalità, vi sono quelli che vogliono gettare dal cuore ogni acre fermento di contesa. Oltre gli uomini che non aspirano se non a star bene o meglio, vi sono quelli che non anelano se non a far bene, a fare, ogni giorno, ogni secolo, ogni millennio, meglio. Sono questi i veri uomini; di questi si compone la vera umanità, sempre, vogliam credere, progrediente nel dissomigliare alle bestie. Or bene, questi con le parole e più coi fatti e, soprattutto, con l'esempio, hanno sempre cercato di disarmare i rapaci e di aiutare gli oppressi; e sono dunque nella lotta, ma non della lotta. Sono pacieri, non guerrieri. Essi non hanno altro fine, o almeno, quando anche sembri il fine sia diverso o non ne sia alcuno, non ottengono altro effetto, che di promuovere l'umanità del genere umano. Di questi bisogna essere: contro, cioè, la divisione, non o di qua o di là²³.

Queste parole sono la rielaborazione di diversi concetti fondanti la lezione leopardiana che sta alla base degli scritti *La Ginestra*, *L'Èra nuova* e *L'Avvento*: in una società in cui l'uomo continua a lottare contro il prossimo invece che unirsi ad esso nella lotta esistenziale contro la Natura per il fatto che non ha ancora acquisito la consapevolezza del destino di morte comune a tutta la stirpe umana, fortunatamente vi è qualcuno che, invece, è consapevole della finitezza del proprio destino, e anela a *far meglio*, ad assomigliare più all'uomo che al bruto²⁴, a diventare, da *homo sapiens*, *homo humanus*²⁵, promuovendo, appunto, l'umanità del *genere umano*.

Quella volontà di fare, tramite la nuova poesia, della scienza coscienza, cioè di propagare all'umanità l'unica e sola verità rivelata dal progresso scientifico, ovvero la morte²⁶, mi sembra che sia incarnata appieno nella volontà poetica di *Odi e Inni*: giustamente, allora, afferma Garboli che dietro alle occasioni poetizzate, spesso vittoriose ed eroiche, vi è la morte, perché questo è il vero intento del poeta, il suo messaggio finale. E ha visto bene Giorgio Bàrberi Squarotti quando ha notato che

[...] il discorso d'attualità che il Pascoli svolge in *Odi e inni* non è che l'assunzione (che si ripropone accanto ai *Poemi conviviali*, sfruttando un altro ambito tematico e un altro repertorio di stile e di strutture,

23 Ivi, pp. 13-14.

24 Cfr. PD, *L'Èra nuova*, IX, pp. 123-124. E cfr. cap. 1, § 4.1.

25 Cfr. PD, *L'Avvento*, II-III, pp. 229-234. E cfr. cap. 1, § 5.4.

26 Cfr. M. Castoldi, *Da Calypso a Matelda. Giovanni Pascoli poeta dell'Èra nuova*, Mucchi, Modena, 2019, pp. 32-34.

che nei *Conviviali* è quello della cultura classica, apparentemente al livello dell'informazione scolastica, ma, poi, in realtà, attinta nelle pieghe e nelle varietà più segrete e più preziosamente iniziatiche) di un metalinguaggio di comunicazione per una ragione di fondo che rimane più o meno costante e fissa [...] allo stesso modo delle forme dei miti e delle storie del mondo classico nei *Conviviali*, in *Odi e inni* la cronaca contemporanea serve da veicolo per la manifestazione di quell'ideologia della morte che è uno dei motivi di fondo di tutta l'opera pascoliana, muovendo dal versante «privato» e familiare di *Myrica* e dei *Canti di Castelvechio* fino allo spazio culto dei *Conviviali*, per investire infine l'attualità immediata e clamorosa in *Odi e inni* (nei quali, quindi, la varietà e la contraddittorietà saranno soltanto degli eventi e delle situazioni che vengono accolte nel discorso pascoliano, non del discorso stesso, invece fortemente unitario). Chavez e Andrée, Luccheni e Umberto I, il duca degli Abruzzi e Antonio Fratti, la rivolta russa del 1905 e la morte di Bismarck, costituiscono, appunto, i diversi elementi del metalinguaggio che il Pascoli usa in funzione di diffusione del proprio messaggio che è, fondamentale, una meditazione ossessiva sul destino di morte degli uomini, così intensivamente presente alla rappresentazione pascoliana da annullare le radici stesse dell'azione e le ragioni della storia che vadano oltre la verifica dell'universale sorte umana, oppure da situarsi essa stessa come unico Valore, cioè come consacrazione dell'eroe e di ogni uscita dalla norma, si tratti della conquista poetica o di quella della scienza, delle esperienze delle nuove macchine o della lotta per la liberazione dei popoli oppressi.²⁷

Le cose-eventi poetizzate da Pascoli, dunque, pur avendo un intento celebrativo di fondo, o comunque un significato anche immediato e letterale, si configurano principalmente come “occasioni-spinta” adoperate per variare il più possibile e, anzi, far arrivare a più persone possibili il messaggio, unitario, dell'ineluttabilità del destino umano, della morte come fine necessario e inevitabile a cui tende ogni esistenza terrena.

Se fosse solo questo, però, il significato soggiacente al pensiero pascoliano e, dunque, alla sua opera, il tutto sfocerebbe nel nichilismo, nel quale invece bisogna ben guardarsi dal cadere²⁸: alla lezione cosmica di CC, *Il ciocco*²⁹ – per la quale esiste una corrispondenza inscindibile tra microcosmo e macrocosmo nella circolarità e infinitezza del ciclo vitale, tale per cui a ogni morte corrisponde una nascita sotto altra forma – deve, a mio avviso, aggiungersi anche la meditazione del Pascoli critico di Dante, secondo una linea interpretativa, inaugurata da Maurizio Perugi con l'antologia delle *Opere* di Pascoli pubblicata in due volumi per l'editore Ricciardi tra 1980 e 1981, che da qualche hanno la critica

27 G. Bàrberi Squarotti, *In carcere*, cit., pp. 9-10.

28 Sembra aderirvi, invece, G. Bàrberi Squarotti, *ivi*, p. 14, che si spinge fino a indicare come messaggio di fondo dell'intera raccolta «l'inutilità della storia e, ugualmente, di ogni azione in essa, che non può essere altro che l'illusione perduta e vana di un esito, di una trasformazione, di un riscatto o di una liberazione o di una vendetta di fronte al comune destino di morte degli uomini». Cfr. anche cap. 1, §§ 1.4 e 6.2.

29 Trattata, tra l'altro, anche in alcune poesie di *Odi e Inni*: cfr. OI, *La Porta Santa*; OI, *Il negro di Saint-Pierre* (cfr. cap. 1, §7); OI, *Alla cometa di Halley* (cfr. cap. 2, § 2.1); OI, *Chavez* (cfr. cap. 2, § 2.2). Cfr. anche G. Lavezzi, in CC, *Il ciocco*, pp. 261-266.

pascoliana si è prefissata di indagare maggiormente³⁰. È solo adoperando un'interpretazione poetica allegorica, basata sul commento di Pascoli alla *Commedia* dantesca sovrapposto al sistema etico-filosofico dei *Pensieri e discorsi*, che l'ideologia soggiacente alla maggior parte dei componimenti di *Odi e Inni* riesce a risultare non pericolante, posta sull'orlo di un crinale, ma compatta e ben congegnata: è così, dunque, che la prigione (cfr. cap. 1) si configura come condizione di stallo tra la vita e la morte, di non essere o, per usare un'espressione pascoliana, di vita mistica, la stessa che tocca eternamente agli ignavi nel vestibolo, mai davvero vivi e dunque non davvero morti³¹. E se, come crede Pascoli, la condizione degli ignavi è la stessa di chi si è smarrito nella selva oscura, ovvero di chi ha perduto il lume di grazia attraverso il quale si detiene la virtù della prudenza, cioè la capacità di discernere il bene dal male, è così che, per scampare a questa condizione di limbo ben peggiore della morte³², bisogna sfidare la morte stessa, ucciderla, come fa lo stesso Dante-personaggio di OI, *Alla cometa di Halley*³³, cioè morire misticamente:

Gl'ignavi, se volevano morire di quella morte mistica che è morte alla morte e rinascita alla vita, dovevano, quando erano vivi, uscir dalla selva, dove chi si aggira è come morto, e vive non vivo. Ma essi, no, non furono mai vivi, e si aggirarono sempre per la selva, in cui era bensì luce, e luce di luna piena, ma quale essi non usarono per uscire dai pruni della servitù. Non vollero essi quella morte che è la vita, e perciò vivi non furono. Per essere vivi, dovevano mettersi per quel *passo*: morire. Errarono invece irresoluti nel fioco lume della selva selvaggia, come ora corrono senza effetto nel fioco lume del vestibolo. La selva aveva il *passo*, per il quale potevano trovar la morte che è vita; il vestibolo anch'esso ha un *passo*, per il quale essi non saprebbero trovare se non quella morte che è la morte totale, dell'anima. Ma né per quello vollero mettersi, quand'erano corporalmente vivi, e così non vissero mai, perché non morirono della morte che è vita; né per questo possono, per quanto vogliono. [...]»³⁴

30 Cfr. M. Castoldi, *La lezione di Giuseppe Nava*, in G. Nava, *Scritti pascoliani*, a cura di M. Castoldi, con la collaborazione di B. Aldinucci, S. Casini, C. Chiummo, N. Ebani, F. Latini, F. Podda, E. Tatasciore, L. Venturini, Collana «Rivista Pascoliana», 14, Pàtron, Bologna, 2022, p. 17.

31 Cfr. G. Pascoli, *SV, Il passaggio dell'Acheronte*, III, p. 89: «Oh! i rifiuti della vita e della morte! Non possono passar l'Acheronte, perché sono misticamente vivi; non possono attraversare la porta, perché sono corporalmente morti». Nel cap. 1 si darà ampia dimostrazione di questa teoria: qui basti, come anticipo, una spia aggettivale da OI, *Pace!*, III, vv. 19-20: «Schiudete la carcere esangue, / sciogliete le ignave catene!».

32 Si vedrà la disperazione dell'Ignoto padre dell'anarchico Lucheni per la condanna all'ergastolo del figlio (cfr. OI, *Nel carcere di Ginevra*, VII, vv. 8-10: «o piango, o figlio, sopra il tuo destino; / piango per ciò, che non t'uccideranno, /ti lasceranno vivere Caino!») e di Ludger Sylbaris per l'annullamento della sentenza capitale dovuto all'eruzione distruttiva della Montagna Calva (cfr. OI, *Il negro di Saint-Pierre*, III, vv. 4-6: «L'ebbero, negro, l'ebbero la morte! / O negro, uccisi il giustizier sul palco, / uccisi il carcerier dietro le porte»).

33 Cfr. OI, *Alla cometa di Halley*, IV, vv. 10-13: «Egli era il peregrino del Mistero. / E tu la morte gli accennasti, ed esso / la vide, e l'abbracciò col suo pensiero, // e sì l'uccise nel potente amplesso».

34 *SV, Il passaggio dell'Acheronte*, II, pp. 81-82.

Per essere davvero vivi bisogna morire, la morte è vita: è così che la lezione dantesca si congiunge e, forse, funge da base della stessa lezione cosmica del Pascoli, in cui a ogni tramonto corrisponde un'alba, a ogni fine corrisponde un inizio, a ogni morte corrisponde una rinascita³⁵.

Quella che Cesare Garboli ha definito «la sindrome» di *Odi e Inni*, raccolta nella quale non si trova «altro che il sublime e l'eroico», in cui «eroici sono tutti» e in cui vi è una «predilezione un po' troppo pronunciata, un po' troppo entusiasta, ai limiti della patologia, per tutto ciò che si presenta al mondo sotto il profilo più avventuroso, più temerario (il polo, i deserti, i cieli, le steppe, i vulcani), in termini estremi e in forma eroica e oltreumana»³⁶, è in realtà una caratteristica ideologica, prima che stilistica, irrinunciabile: eroi sono gli esploratori (cfr. cap. 2), Andrée, Chavez, il duca degli Abruzzi, Umberto Cagni e Dante stesso, che hanno sacrificato loro stessi per il bene comune, intraprendendo un viaggio verso l'ignoto, verso luoghi inhospitali e inesplorati, un viaggio a tutti gli effetti ultraterreno, compiendo il quale, come Dante, ci si appropria della conoscenza della morte, si muore misticamente e si rinasce alla vita eterna; ma eroi sono anche i minatori del Sempione, che hanno partecipato a una guerra pacifica per portare all'umanità un progresso tecnologico³⁷, così come eroe è Pallante, morto per la futura grandezza delle «tre Rome»³⁸. Eroi sono anche tutti coloro che hanno combattuto in guerra³⁹, ma eroe è soprattutto il poeta, che, tramite la funzione eternatrice della sua poesia, è in grado di insegnare la strada a chiunque volesse appropriarsi della conoscenza e, soprattutto, della coscienza della morte⁴⁰, quella coscienza che è in grado di generare un'umanità perfettamente affermata e realizzata in quanto tale, affratellata dal comune destino di morte, dall'incombente vertigine del nulla⁴¹. Insomma, eroi sono tutti coloro che apportano un di più di conoscenza – che si declina sempre e comunque nella conoscenza della morte – alla società comune.

35 Cfr. cap. 1, § 2.1.

36 C. Garboli, in G. Pascoli, *Poesie e prose*, cit., p. 1300.

37 Cfr. OI, *Gli eroi del Sempione*, ode trattata nel cap. 2, §§ 4.1-2.

38 OI, *Al corbezzolo*, v. 80. Cfr. cap. 2, § 4.2.

39 Si pensi a OI, *A riposo*, vv. 45-52: «Poi dorma il sonno più forte, l'ultimo; / serenamente; poi ch'egli l'ultimo / dei sonni, forte, non più forte, / lo sa; la conosce la morte: // poi ch'egli cadde già per l'Italia, / poi ch'egli visse tra noi già martire! / Fosse ora morto di ferite, / oh! dava alla Patria due vite!». L'ode è dedicata al tenente Vittorio Asinari di Bernezzo, eroe della terza Guerra d'Indipendenza contro l'Austria: cfr. F. Latini, *ivi*, pp. 189-190.

40 È il motivo dell'ode proemiale *La piccozza*, che si lega alla rivisitazione pascoliana della dichiarazione di poetica stilnovistica «l' mi son un che [...]» di *Pg.* XXIV, vv. 52-54, contenuta in OI, *Alla cometa di Halley*, V, vv. 12-13: «Io mi son un che penso – // egli diceva – e sempre è il mio domani». Cfr. in proposito cap. 2, § 2.1.

41 Cfr. M. Castoldi, *Da Calypso*, cit., pp. 37-47.

Questa la linea interpretativa che, a mio avviso, bisogna tenere in considerazione se si vuole comprendere a fondo *Odi e Inni* e considerarla come opera o, quantomeno, volontà di opera civile intrisa di profondi messaggi etico-escatologici. Dico volontà di opera perché non completamente riuscita, poco compresa e aspramente criticata dal pubblico fin dalla sua pubblicazione, forse proprio a causa della sua sottigliezza, del suo continuo rimandare a significati allegorici e anagogici reconditi, del suo essere pindarica (non solo nelle forme metriche) e difficile. Ritengo sia bene tenere sempre a mente queste parole di Giuseppe Nava, scritte in merito a un commento al mito autobiografico sviluppato in OI, *La piccozza*:

In realtà, come spesso nel Pascoli, le cose sono molto più complesse di quanto non appaia a prima vista. Se c'è infatti un autore a cui si possa applicare con successo il criterio postmoderno del *double-coding* d'un testo, d'una sua duplice destinazione e d'un suo doppio livello di interpretazione, per il lettore ingenuo e per il lettore sottile e raffinato, questo è proprio Pascoli: di qui la sua diffusione nel canone scolastico e tra il pubblico piccolo-borghese nella prima metà del Novecento, e insieme la sua fortuna presso i poeti contemporanei e, da Contini in poi, presso le persone colte, come autore difficile e chiuso, ad alto tasso di artificio, nella seconda metà del secolo.⁴²

Allora, volendo provare a essere lettori sottili e raffinati, nell'affrontare lo studio di *Odi e Inni* bisognerà dalla «parvenza» trarre l'«essenza», ovvero cogliere a ritroso il messaggio salvifico che il «poeta sacerdote» dell'era nuova, attivato il suo «fanciullo» interiore, ha voluto lasciarci:

Questa è la luce. La scienza in ciò è benefica, in cui si proclama fallita. Essa ha confermata la sanzione della morte. Ha risuggellate le tombe. Ha trovato, credo, che non si può libare il nettare della vita con Giove in cielo. Il rimprovero che le si fa, è il suo vanto. O meglio sarà, quando da questa negazione il poeta sacerdote avrà tratta l'affermazione morale: il poeta, cioè il fanciullo che d'or innanzi veda, con la sua profonda stupefazione, non più la parvenza, ma l'essenza. Chi sa immaginare le parole per le quali noi sentiremo di girare per lo spazio? per le quali sentiremo di essere mortali? Perché noi sappiamo questo e quello; non lo sentiamo. Il giorno che lo sentiremo... *saremo più buoni*.⁴³

2. Data questa compattezza ideologica nascosta, è difficile continuare a credere che *Odi e Inni* sia un'opera concepita a tavolino, pensata dopo, in cui sostanzialmente vi sono poesie che Pascoli non sapeva bene dove collocare. Senza avere la minima ambizione di chiarire qui

42 G. Nava, *La Piccozza o del mito autobiografico*, in Id., *Scritti pascoliani*, cit., p. 283.

43 G. Pascoli, PD, *L'Èra nuova*, X, p. 125.

la complessa vicenda compositiva e la storia editoriale del libro, mi sembra però utile riportare qualche sondaggio esplorativo che ho effettuato tra archivio e carteggi.

L'opera è già nominata in una lettera del 31 maggio 1899, dunque ben sette anni prima della sua pubblicazione, spedita da Messina e indirizzata ad Angiolo Orvieto: «Io vorrei trattare con te per una collaborazione viva viva, sulla base di una macchinetta da scrivere, di quelle che sono presso la Lega Industr[iale] Italiana, come vedi dall'unito avviso, e d'una macchinetta fotografica di poco prezzo... Per queste due cose, che mi sono necessarie a Castelvechio, non qui, ti seppellirei sotto myricae, poemetti, poemetti, poemi conviviali e inni e odi, etc. etc.»⁴⁴. Se, come sembra, il libro era già in lavorazione, ciò significa che la data di ideazione della raccolta deve necessariamente essere anteriore. Servirà condurre in merito uno studio più approfondito, ma non mi stupirei affatto se l'idea di comporre un'opera di poesia civile in metro barbaro o, meglio, "neoclassico", sia da attestarsi intorno al 1897: in quell'anno, infatti, Pascoli pubblica su «Il Marzocco» del 21 febbraio l'inno pindarico (dunque con tripartizione in strofe, antistrofe ed epodo) *Al Principe Giorgio* (poi OI, *A Giorgio navarco ellenico*), e su «La Tribuna», precisamente il 6 giugno, l'inno funebre *Ad Antonio Fratti*, prima sperimentazione di esametri italiani dattilici scissi⁴⁵. Allo stesso anno, del resto, risalgono la prima stesura di OI, *Andrée*, inizialmente anch'esso pensato come inno pindarico⁴⁶, e la pubblicazione, su «Roma. Carità e Lavoro», *Recueil Artistique International MDCCCXCVII*, dell'ode saffica neoclassica *Convito d'ombre*, che riproduce cioè, come OI, *Crisantemi* e PC, *Solon*, esattamente l'endecasillabo saffico, costituito da due dipodie trocaiche con in mezzo un dattilo⁴⁷.

Questo interesse per la metrica neoclassica e, in particolare, per la lirica pindarico-corale sembra derivare da un biglietto inviato a Pascoli il 26 settembre 1896 da Gabriele d'Annunzio, in cui gli chiedeva un consulto per tradurre in versi due passi dal coro dell'*Antigone* di Sofocle. Pascoli, angosciato, comincia allora a chiedersi cosa stia facendo d'Annunzio, perché gli serva tradurre il coro dell'*Antigone*. Da lì comincia a pensare a Pindaro, a Stesicoro, a Bacchilide, rispondendo alla richiesta di aiuto solo molto tempo dopo, e senza svolgere l'esercizio di traduzione richiesto: la risposta saranno proprio i due inni *A*

44 Id., *Lettere inedite del Pascoli ad Angiolo Orvieto*, XVIII, pp. 1885-1886.

45 Così li definisce F. Scaglione, *La reinvenzione dei metri classici negli «Inni» di Giovanni Pascoli*, «Stilistica e metrica italiana», 17, Edizioni del Galluzzo, Firenze, 2017, pp. 216-218.

46 Presto riconvertito in poemetto in terzine, entrerà in P²⁰⁰, prima di venire definitivamente spostato in OI¹⁰⁶: ma vista la primigenia volontà di scriverlo nella forma dell'inno pindarico, si potrebbe ipotizzare che Pascoli avesse già in mente di destinarlo all'embrione di *Odi e Inni*.

47 Cfr. G. Pascoli, *Poesie e prose*, cit., *Regole di metrica neoclassica*, vol. II, pp. 287-288.

Giorgio navarco ellenico e Ad Antonio Fratti, scritti anche con una volontà di anticipare sul tempo una possibile incursione dannunziana nel campo della lirica pindarico-corale⁴⁸. In ogni caso, Pascoli il 7 ottobre 1896 informa Adolfo de Bosis che gli manderà «una poesia nuova: *Sotto il sicomoro*, nel metro forse saffico autentico, con rime come i *Crisantemi*»⁴⁹, ovvero OI, *Convito d'ombra* (cfr. vv. 23-24: «La tomba all'ombra / del sicomoro»). Il 1° gennaio 1897 scrive un'altra lettera al de Bosis in cui lo tempesta di domande per sapere su cosa stia lavorando d'Annunzio:

I ... di Gabriele indovino che cosa sono. Io sento echi lontani. È un'idea che era anche in me e che godo intanto che realizzi l'insuperabile *Stesichoros*. I ... sono *cori* o *inni* È vero? E io che devo ancora scrivergli? Gli scriverò prima di befanà.

[...]

E Bacchilide? Torna a noi dall'Egitto, torna a noi da... Francavilla... [...]⁵⁰

A Francavilla al Mare risiedeva sì il de Bosis, ma da lì era arrivato il bigliettino di d'Annunzio; su Bacchilide, poi, Pascoli scriverà due articoli intitolati *Dalle tombe egizie – Bacchylides* (I e II), pubblicati su «La Tribuna» rispettivamente il 29 dicembre 1897 e il 3 gennaio 1898⁵¹. In ogni caso, rispetto alla curiosità del poeta su cosa abbia in mente di scrivere d'Annunzio, il de Bosis non tarda a rispondere: «No: i ... di Gabriele non sono inni. Per questa volta, sei molto lontano. Sarà bene lasciarti ancora nella curiosità!»⁵². La lettera successiva di Pascoli al de Bosis, sempre dei primi di gennaio 1897, sembra mostrare la prima volontà di scrivere un'opera costituita da inni pindarici: «I ... sono versi francesi. Meglio se inni. Inni voglio fare anch'io e cori. Oh! se durasse per un anno o due questo mio fervore»⁵³. Si potrebbe dunque ascrivere a questo periodo la prima ideazione, se non delle *Odi*, quanto meno dell'altra metà dell'opera, quella degli *Inni*.

Troviamo l'opera, già con titolo definitivo *Odi e Inni* e già in progetto di stampa, in una lettera ad Alfredo Caselli del 2 ottobre 1901: «Comincerò con Marchi (i due fogli, di 16 complessive pagine dei Canti di Castelvecchio, li faremo tirare, e li terremo in serbo) o le *Odi*

48 Cfr. C. Garboli, *ivi*, *Premessa*, pp. 180-183; e cfr. anche op. cit., *Versioni da Saffo e da Orazio*, *Premessa*, vol. I, pp. 1171-1172.

49 M. Pascoli, *Lungo la vita di Giovanni Pascoli*, memorie curate e integrate da A. Vicinelli, Mondadori, Milano, 1961, p. 506.

50 *Ivi*, p. 509.

51 Completati da un terzo articolo intitolato *Menandro* e pubblicato, sempre su «La Tribuna», il 10 gennaio 1898: cfr. M. Pascoli, *Lungo la vita*, cit., p. 577.

52 *Ivi*, p. 510.

53 *Ivi*, pp. 510-511.

e *Inni*, o i *Poemi Conviviali*. Ho bisogno d'un giorno per vedere quale mi torna di più, ora, in questa nostra desolazione»⁵⁴. La lettera testimonia l'idea che a Pascoli balenava in questo periodo, ovvero, considerate le problematiche (soprattutto economiche) riscontrate con l'editore Sandron, di farsi editore di sé stesso attraverso la collaborazione di Caselli, e stampare le sue opere presso il tipografo Alberto Marchi di Lucca⁵⁵. Ma, soprattutto, testimonia la consueta abitudine dell'autore a lavorare su più tavoli contemporaneamente (poetici in questo caso, ma in diverse lettere del periodo il poeta si lamenta, quasi ossessionato, dal tempo sottrattogli dalla preparazione de *La Mirabile Visione*): *Canti di Castelvechio*, *Odi e Inni* e *Poemi conviviali* nascono e crescono nello stesso periodo, si compenetrano nelle ambientazioni (cfr. cap. 3) e, in parte, nei motivi e nelle forme metriche. Si pensi ai *Poemi conviviali* che, come già osservato da Giorgio Bàrberi Squarotti⁵⁶, sono di fatto complementari a *Odi e Inni*: nei primi vengono inserite tematiche personali e moderne all'interno di un'ambientazione classicistica, attraverso la preponderanza assoluta dell'endecasillabo sciolto; nell'opera di poesia civile, invece, vengono assolutizzate tematiche moderne all'interno di un'ambientazione prevalentemente moderna o contemporanea (ma anche classica), attraverso la trasposizione italiana dei metri classici della lirica monodica (le *Odi*) e della lirica pindarico-corale (gli *Inni*). E si pensi alla struttura pindarica di certi componimenti dei *Canti di Castelvechio* (ad esempio *La poesia*, *La canzone della granata*, *Il croco*), che deve molto alla spinta metrica neoclassica sperimentata precedentemente negli *Inni*⁵⁷.

All'11 ottobre 1901 risale un'altra lettera molto interessate spedita da Pascoli al Caselli prima della sua partenza per Messina: «Caro Alfredo, ti mando come stampe raccomandate, due fascicoli o plichi, che contengono il nucleo – di cose edite ma quasi sconosciute – dei *Canti di Castelvechio* e delle *Odi e Inni*. Domani avrai forse anche il nucleo dei poemi conviviali. Le poesie sono numerate; e a mano a mano ti manderò l'indicazione di ciò che mi si deve mandare in bozze. Anche l'ordine non è quello; e c'è molto da emendare e da aggiungere. S'intende che le poesie che ti mando non son già tutte! sono le edite, ripeto. Preferisco averle presso te; perché con le diavolerie che incontrerò laggiù, ho paura che finiscano per bruciarmi le carte!»⁵⁸. Questo primo nucleo, dunque, di *Odi e Inni* inviato al

54 G. Pascoli, *Carteggio Pascoli-Caselli*, CXCVI, p. 176.

55 Cfr. F. Florimbii, *ivi*, pp. 152-153, nota 4. Cfr. anche op. cit., CCXV-CCXVII, pp. 194-196.

56 Cfr. G. Bàrberi Squarotti, *In carcere*, cit., pp. 9-10.

57 Cfr. G. Lavezzi, in G. Pascoli, CC, *Introduzione*, p. 44.

58 G. Pascoli, *Carteggio Pascoli-Caselli*, CCI, p. 183.

Caselli sembra potersi rintracciare in una carta dattiloscritta conservata in archivio (G.55.1.1, c. 16⁵⁹) che, già a prima vista, sembrerebbe proprio un abbozzo di indice; ma poi l'annotazione «poesie ms. e giornali che sono da Alfredo» è inequivocabile. Dunque non un vero e proprio indice, ma, in ogni caso, il primo nucleo dell'opera, costituito, nell'ordine, per le *Odi*, da *La piccozza*, *A Ciapin* (con la *i* corretta a mano su una *h*), *Crisantemi*, *L'isola dei poeti*, *La lodola*, *La sorba* (poi OI, *L'ultimo frutto*), *Il cane* (poi OI, *Il cane notturno*), *Convito d'ombre* e, aggiunta posteriore manoscritta, *Il Serchio* (poi OI, *Al Serchio*); per gli *Inni*, da *Al Principe Giorgio* (poi OI, *A Giorgio navarco ellenico*), *Ad Antonio Fratti*, *Pace!*, *Alle batterie siciliane*, *Il ritorno di Colombo*, *Manlio*, *L'antica madre*, *Al Re Umberto*, *Al Duca degli Abruzzi e ai suoi compagni*, *A Umberto Cagni*, *La Porta Santa*, *A Verdi*, *Alle «Kursistki»*⁶⁰. Tutti questi componimenti entreranno subito in OI⁰⁶, all'infuori di *Crisantemi*, che invece dovrà attendere di essere inserita da Maria in OI¹³.

Al maggio 1905 sembra risalire un piano di lavoro («il da fare urgente») per la composizione e stampa di *Odi e Inni*, riportato da Maria in *Lungo la vita di Giovanni Pascoli*⁶¹. Tra titoli provvisori e accenni incipienti di poesie ancora da comporre (poche) o da ricercare (la maggior parte, se la datazione del piano è corretta), si riconoscono, tra le *Odi*, *Gli eroi del Sempione*, *Il sepolcro* («Lasciate che cresca»), *La sfogliatura* («I morti di Adua in campagna»), *Nel carcere di Ginevra* («L'arciduchessa e l'assassino»), *Il negro di Saint-Pierre* («L'uomo rosso»), *Il vecchio* («Quel vecchio che si inginocchia?»), *La piccozza* («Da me»), *L'isola dei poeti* («L'isola del sole»), *Crisantemi*, *La sorba* (poi OI, *L'ultimo frutto*), *La cutrettola*, *La lodola*, *Convito d'ombre* («Toselli»), *A Gaspare Finali* (anch'essa, come *Crisantemi*, entrerà solo in OI¹³), *Al corbezzolo*; tra gli *Inni*, l'*Inno secolare a Mazzini*, *Alle batterie siciliane* («Adua»), *Il ritorno di Colombo*, *A Giorgio navarco ellenico*, *Ad Antonio Fratti*, *Pace!*, *Manlio*, *Al Re Umberto*, *A Verdi*, *Al Dio Termine*, *Alle «Kursistki»*, *La Porta Santa*, *L'inno del ritorno* (cioè OI, *Al Duca degli Abruzzi e ai suoi compagni*), *A Umberto Cagni*, *L'antica madre*. Mancano, rispetto all'indice del 1901, le odi *A Ciapin*, *Il cane notturno* e *Al Serchio*, che però entreranno in ogni caso in OI⁰⁶. E, soprattutto, mancano ancora, all'infuori di *Nel carcere di Ginevra*, i componimenti esclusi da PP⁰⁴, ovvero la sezione *Nel presente* (*La quercia d'Hawarden*, *Bismarck*, *La favola del disarmo*) e *Andrée*. In più, si rileva la presenza dell'ode *Ad Alfredo Caselli*, esclusa poi da OI e pubblicata solo nelle

59 Cfr. Figura 1.

60 I titoli degli *Inni* mostrano spesso imprecisioni dovute probabilmente a una scrittura veloce e solo personale, a mo' di appunto, per cui li ho trascritti nella forma corretta.

61 Cfr. M. Pascoli, *Lungo la vita*, cit., pp. 759-760.

Poesie varie, oltre che di poesie mai realizzate, tra cui le odi «L'elettricità boia», «Il vireless», «Il ciliegio etc.», e gli inni «Agricoltura», «a (Virgilio e Dante)?...», «a Dio». L'inno «a Dante?» non va confuso con OI³13, *Inno degli emigrati italiani a Dante*, come invece fa Augusto Vicinelli⁶², perché la statua dedicata al poeta, occasione-spinta del componimento, venne eretta nel cuore di Manhattan solo nel 1911, quindi molto dopo la redazione di questo piano di lavoro.

Se le *Odi*, rispetto alla prima edizione dell'opera, pubblicata nel 1906 per l'editore Zanichelli, sembrano ancora un cantiere aperto – mancano infatti all'appello *L'anima* (poi OI²07, *A una morta*), *Il viatico* (poi CC⁴07), *La sera* (poi CC⁴07, *L'imbrunire*), *L'aurora boreale*, la sezione *Nel presente* esclusa da PP³04, *L'ederella*, *L'agrifoglio*, *Il dovere* e i due poemetti drammatici *Il ritorno* e *Il sogno di Rosetta* – gli *Inni*, con l'esclusione di *Andrée* e de *Il pope*, pubblicato su «Il Marzocco» il 29 gennaio 1905 con titolo *Il padre Gapony*, sono praticamente definitivi, e subiranno la sola aggiunta dell'*Inno degli emigrati italiani a Dante* in OI³13. Sono proprio i mesi finali del 1905 il periodo in cui Pascoli licenzia tutte le odi mancanti all'appello: escono su «Il Marzocco» *L'aurora boreale* il 12 novembre, *L'anima* il 10 dicembre, *La sera* il 12 dicembre, *Il viatico* il 24 dicembre e *Il dovere* il 31 dicembre; mentre *L'agrifoglio*, della cui composizione si sa ben poco⁶³, entrerà direttamente in OI¹06; quanto a *L'ederella*, invece, essa era già stata pubblicata il 15 febbraio su «Natura ed Arte». OI¹06 consta dunque di 45 componimenti: più precisamente, 28 odi e 17 inni.

La seconda edizione di *Odi e Inni* esce un anno dopo la prima, nel 1907, e vede, a fronte della riassegnazione de *Il viatico* e *La sera* ai *Canti di Castelvechio* e dello spostamento in *Appendice* dei poemetti drammatici *Il ritorno*⁶⁴ e *Il sogno di Rosetta*, l'aggiunta di tre odi: *L'anima* – che provoca il cambiamento nel titolo di OI¹06, *L'anima*, ora *A una morta*, oltre che una serie di varianti testuali – *A Giuseppe Giacosa* e *La rosa delle siepi*. OI²07 consta dunque di 46 componimenti: 27 odi, 17 inni (che restano invariati) e 2 poemetti drammatici in *Appendice*.

La terza edizione, pubblicata postuma nel 1913 sotto la supervisione di Maria⁶⁵, è quella che vede l'integrazione più corposa, eseguita tenendo fede alla volontà dell'autore. Entrano

62 Cfr. A. Vicinelli, *ivi*, p. 760, nota 1.

63 Nell'archivio è presente solo una copia in pulito idiografa, di mano di Maria: cfr. G.55.5.1, c. 1.

64 Cfr. cap. 3, § 2.3.

65 Da OI³13, posta dopo la *Prefazione*, è presente un'*Avvertenza* che recita: «Questa terza edizione si accresce di ciò che l'autore stesso aveva destinato a questo volume; ossia delle odi: *I crisantemi*, *A Gaspare Finali*, *A riposo*, *Alla cometa di Halley*, *Ad una rócca*, *Chavez* e *Abba*, e dell'*Inno a Dante degli emigrati italiani*. Ora questi otto lavori sono definitivamente a posto qui, e l'edizione non subirà in seguito altri mutamenti. / Bologna, maggio del 1913. / M. P.».

dunque in coda alle *Odi* sette componimenti, tra cui due di vecchia data, *Crisantemi* e *A Gaspare Finali*, presenti nei due elenchi di titoli esaminati ma finora esclusi da Pascoli, e cinque “nuovi”⁶⁶, in quest’ordine: *A riposo*, *Alla cometa di Halley*, *Ad una rócca*, *Chavez* e *Abba*. L’entrata di *Crisantemi* provoca inoltre qualche spostamento, inquadrato nella volontà di andare a costituire un quadrattico floreale di odi saffiche⁶⁷ – *L’agrifoglio*, *L’ederella*, *La rosa delle siepi*, *Crisantemi* – a ricordare la sezione myricea *Alberi e fiori*. In più, si verifica un’aggiunta anche in coda agli *Inni*, che ora vedono come *explicit* l’*Inno degli emigrati italiani a Dante*: pubblicato su «La Tribuna» il 23 agosto 1911, è l’ultimo componimento scritto da Pascoli a entrare nel libro. L’edizione definitiva di *Odi e Inni* consta dunque di 54 componimenti: in particolare, 34 odi e 18 inni, completati dai due poemetti drammatici che restano invariabilmente in *Appendice*⁶⁸.

3. Consideriamo ora brevemente la struttura e i vari temi che Pascoli dispiega in *Odi e Inni*. Intanto, l’opera è già di per sé divisa in due parti: le *Odi*, afferenti alla lirica monodica, e gli *Inni*, relativi alla lirica pindarico-corale. La distinzione, tuttavia, non è solo metrica, o, meglio, la forma è strettamente relazionata a differenze tematiche e stilistiche: infatti, se gli *Inni* sono fondamentalmente tutti “civili”, fortemente impegnati, legati alla celebrazione di personalità tra le più disparate (in vita o in morte che siano), le *Odi* hanno una varietà maggiore di modi poetici, di ambientazioni e di tematiche. Ma questa maggiore varietà è ben compensata da una strutturazione più rigida, pensata spesso a gruppi di due, tre o quattro poesie legate tra loro; al contrario, negli *Inni* l’unitarietà del messaggio poetico, a volte ripetuto fino al limite dell’ossessione, è bilanciata da una maggiore *variatio* in termini di soggetti poetici, pur tutti rientranti nell’ambito della poesia celebrativa.

Nelle *Odi*, soprattutto, vi è una forte bipartizione in due “filoni”: da un lato una maniera poetica ancora fortemente lirica, legata all’opera maggiore di Pascoli (*Myricae* e *Canti di Castelvecchio*), utilizzata per dispiegare tematiche allegoriche, autobiografiche ed esistenzialiste; dall’altra, una poetica già “civile”, impegnata socialmente e politicamente,

66 In ogni caso, già tutti pubblicati su rivista: escono su «Il Marzocco» *A riposo* il 12 dicembre 1909, *Alla cometa di Halley* il 9 gennaio 1910, *Ad una rócca* il 14 agosto 1910, *Abba* il 27 novembre 1910; mentre *Chavez* esce su «Il Secolo XX» nel gennaio 1911.

67 Cfr. F. Latini, in *OI*, *L’ederella*, pp. 174-175.

68 Per la vicenda editoriale, cfr. anche M. Pazzaglia, *Appunti*, cit., pp. 139-142.

aggettante verso i modi celebrativi, senz'altro più solenni, degli *Inni*⁶⁹. Ovviamente, se vi sono alcuni componimenti che stanno in modo netto da una parte o dall'altra (si pensi al tritico *Nel presente*, proveniente da P²⁰⁰, fortemente schierato politicamente; o, d'altro canto, a *L'anima*, ode prettamente cosmica, metafisica), è in ogni caso comune la compresenza di entrambe le modalità. In particolare, possiamo inserire nel cosiddetto filone allegorico-autobiografico tutta la prima parte delle *Odi*, a partire dalle due liriche iniziali *La piccozza* e *La lodola*, fortemente metapoetiche e auto-celebrative, fino ad arrivare a *L'isola dei poeti*, ode alla Sicilia, terra che, grazie al deragliamento onirico causato dal viaggio in treno, si trasfigura in una rappresentazione moderna dei Campi Elisi⁷⁰. In questa prima sezione, spicca per contiguità tematica e ambientale il dittico costituito *Il sepolcro* e *Il vecchio*: entrambi i testi presentano il motivo della circolarità del ciclo vitale nel microcosmo, rappresentato dai «vilucchi», dal «rovo» e dall'«edera»⁷¹ cresciuti sulla tomba del defunto e dall'albero piantato avanti la fossa dal «vecchio»; albero «che sarà tutto nidi»⁷², con questa esclamazione finale che incarna un fortissimo e commovente – data anche la gravidanza nella poetica pascoliana del sostantivo *nidi* – messaggio vitalistico. Fortemente autobiografiche sono anche le due odi alcaiche (anch'esse contigue) *L'aurora boreale*, che prende le mosse dalla reale visione, nel 1870, del fenomeno atmosferico da parte del poeta, studente al Collegio di Urbino diretto dai Padri Scolopi⁷³; e *Il cane notturno*, anch'essa sviluppata all'interno di un meccanismo onirico, scatenato dal latrato di un cane, che si pone come controcanto notturno di MY, *Patria*⁷⁴.

69 Cfr. C. Varese, *Il Pascoli di «Odi e Inni»*, «Rassegna della Letteratura Italiana», vol. 67, n. 1, 1963, pp. 61-65.

70 Ma è anch'essa lirica programmatica della nuova stagione poetica pascoliana: cfr. F. Bausi, *Dall'isola dei poeti alla buona madre Bologna. Il nuovo Pascoli di Odi e inni*, in *Pascoli e le vie della tradizione*, atti del convegno internazionale di studi, Messina 3-5 dicembre 2012, a cura di V. Fera, F. Galatà, D. Gionta e C. Malta, Università degli Studi di Messina, 2017, pp. 37-80.

71 G. Pascoli, *OI, Il sepolcro*, vv. 5-6 e 13.

72 *OI, Il vecchio*, vv. 1 e 36.

73 Cfr. F. Latini, in *OI, L'aurora boreale*, pp. 46-47. E cfr. cap. 2, § 3.1.

74 Cfr. cap. 3, § 2.1.

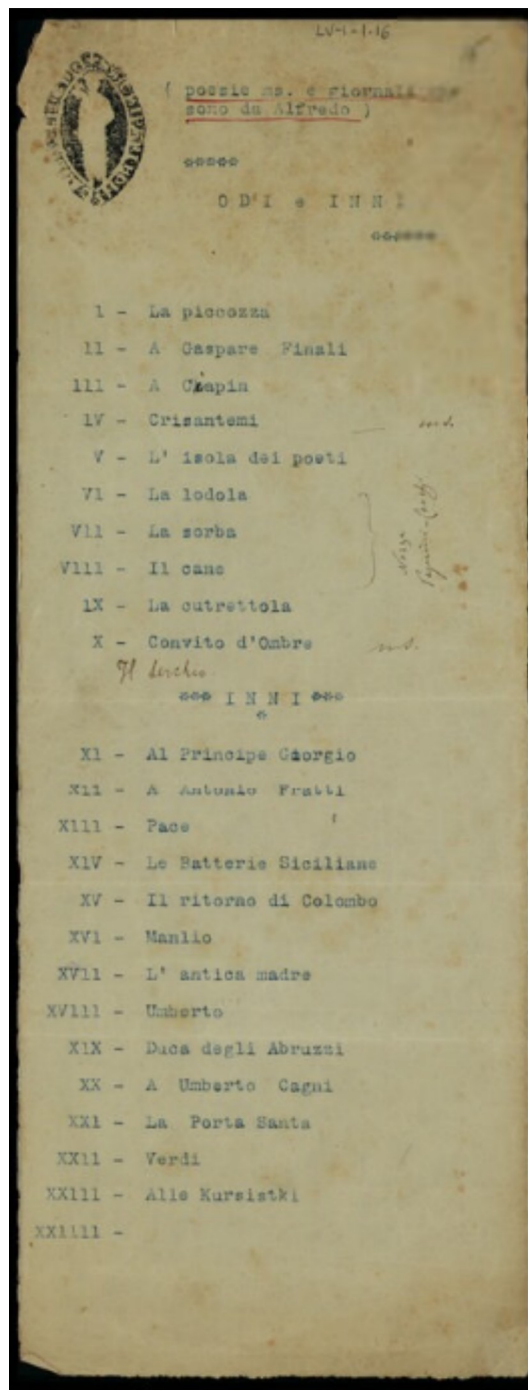


Figura 1: G.55.1.1, c. 16 - Redazione dattiloscritta dell'indice con annotazioni autografe e un timbro raffigurante San Pietro riconducibile ad Alfredo Caselli.

1. IL TEMA DELLA PRIGIONIA

1. Dopo le odi sulla campagna d’Africa (*La sfogliatura*, *A Ciapin*, *Convito d’ombre*) e la “conviviale” *Il dovere*, dedicata a un Achille-Ruggero reso consapevole dal suo cavallo Sauro, una volta sconfitto Ettore, di dover morire⁷⁵, Pascoli colloca un dittico che ha come tema di fondo la prigionia. Le due odi, *Nel carcere di Ginevra* e *Il negro di Saint-Pierre*, aventi la veste metrica del poemetto in terzine – scelta obbligata per la prima delle due, pubblicata già in P²00 – hanno ciascuna come protagonisti due assassini incarcerati, entrambi reietti, oppressi, vinti dalla vita⁷⁶: Luigi Lucheni, anarchico italiano condannato all’ergastolo per l’omicidio dell’imperatrice Elisabetta d’Austria, perpetrato a Ginevra il 10 settembre 1898; e Ludger Sylbaris, un giovane condannato a morte per l’omicidio di un uomo e rinchiuso nella prigione sotterranea di Saint-Pierre della Martinica in attesa dell’esecuzione⁷⁷. Sembrerebbe dunque esserci una prima differenza tra i due: uno è un ergastolano, l’altro invece attende con ansia e disperazione il patibolo. Ma il giorno dell’esecuzione non arriverà mai, perché l’8 maggio 1902 – questa è l’occasione-spinta che induce Pascoli a inscenare l’episodio – il vulcano La Pelée erutta mostrando per la prima volta al mondo intero tutta la sua potenza devastatrice, distruggendo completamente Saint-Pierre: l’unico sopravvissuto è proprio il condannato a morte⁷⁸, che si ritrova sì libero, ma in un deserto desolato. Anche l’impianto scenico e retorico è simile, poiché entrambe le odi si svolgono nella dimensione onirica: nello

75 Il dovere è proprio la morte.

76 Cfr. G. Bàrberi Squarotti, *In carcere a Ginevra e alla Martinica: l’ideologia di «Odi e Inni», «Quaderni pascoliani», 11, Tip. Gasperetti, Barga, 1977, pp. 14-16.*

77 In realtà, dalle memorie di Sylbaris, pubblicate su un articolo del «Wide World» tradotto poi sul numero di dicembre 1903 de «La Lettura», non sembra che questi sia stato condannato alla pena capitale, né che la vittima sia morta a causa dello scontro: cfr. *A Saint-Pierre della Martinica*, «La Lettura», a. III, n. 12, pp. 1114-1117. Resta da capire se la condanna a morte sia pura fantasia del poeta o se sia stata riportata da altre fonti.

78 Così stando alle memorie del protagonista, ma quanti siano stati effettivamente i sopravvissuti all’eruzione de La Pelée è una questione controversa e dibattuta: ad esempio, A. Lacroix, *La montagne Pelée et ses éruptions*, Masson et C.ie, Parigi, 1904, pp. 299-303, riporta che, oltre a Sylbaris (qui chiamato Louis Cyparis), è sopravvissuto anche un calzolaio di nome Léon Compère. Questo particolare, probabilmente ignoto a Pascoli, non cambia nulla, ovviamente, nel significato e nel messaggio del testo.

specifico, in *Nel carcere di Ginevra* a Lucheni parla l'Ignoto, l'*umbra* del padre; ne *Il negro di Saint-Pierre* si verifica un dialogo tra Sylbaris e la Montagna Calva, il vulcano, appunto⁷⁹.

1.1. Che *Nel carcere di Ginevra* si sviluppi totalmente all'interno del mondo dei sogni è evidente (anche se inizialmente con forma interrogativa) sin dal «...Dormi» iniziale, reiterato a I, v. 4, con cui incomincia, *ex abrupto*, il poemetto:

...Dormi, – parlò – figlio dell'uomo ignoto?
dal tuo delitto erri lontano? hai morso,
per non tornarvi, al dolce fior del loto?

Dormi? Oh! lontano tu sei già trascorso.
Nel sonno oscuro il tuo pensier calpesta
suolo senz'eco e vie senza rimorso.⁸⁰

I tre punti di sospensione iniziali ci introducono in un monologo già cominciato, aperto da una serie di interrogative di cui non conosciamo ancora il mittente (quel *parlò* non potrebbe essere più lapidario e allo stesso tempo indefinito), mentre il destinatario è il *figlio dell'uomo ignoto*: questi ha commesso un *delitto* e forse – la certezza l'abbiamo a I, 4 – sta dormendo, ha morso il *dolce fior del loto*, il fiore dell'oblio, *per non tornarvi*, ovvero per non rimuginare sul misfatto compiuto, per non ritornare con la mente al luogo e al tempo dell'omicidio. Bisogna stare attenti, tuttavia, come quasi sempre tanto in *Odi e Inni* quanto nell'intera opera pascoliana, ai diversi significati, più profondi, allegorici, che possono avere le espressioni, in particolare quando ci troviamo nella sfera del sogno: se è vero che andare *lontano* con la mente senza avere sensazioni fisiche o coscienza è proprio del sogno, è altrettanto vero che lo stesso si verifica per l'ultimo sogno, cioè per la morte, soprattutto se il cuore dell'addormentato è «taciturno e vuoto»⁸¹.

Infatti la situazione descritta richiama in modo antifrastico proprio MY, *Ultimo sogno*: nella *myrica* il poeta è disteso sul letto in posizione funebre e vede, in una *visio* allucinatoria che potrebbe forse avere i caratteri della paralisi del sonno, sua madre al capezzale, che però non parla («e vidi la mia madre al capezzale / [...] // Libero!... inerte sì, forse, quand'io / le

79 Cfr. F. Latini, in G. Pascoli, OI, pp. 144-145 e 158-159.

80 OI, *Nel carcere di Ginevra*, I, vv. 1-6.

81 Ivi, v. 8.

mani al petto sciogliere volessi»⁸²); nell'ode, invece, è il padre il protagonista della visione, che piange «a capo del tuo letto» e parla «nel tuo carcere muto»⁸³. Da notare l'enfasi retorica e la simmetrica disposizione tra l'interrogativa «Non m'odi?»⁸⁴ e l'imperativo, con annessa dichiarazione di identità, «Odimi: sono il padre tuo, l'Ignoto»⁸⁵. Dunque non è solo il padre sconosciuto di Lucheni che sta parlando, ma è il Mistero, l'Ignoto stesso personificato: retrospettivamente, allora, quella rima iniziale *ignoto* : *loto* acquista una valenza pregnante, è la spia che segnala sin da subito il carattere fantasmatico della figura che parla, apparsa in visione grazie all'oblio provocato da un sonno che ha i caratteri della morte.

1.2. L'episodio ha chiaramente una valenza autobiografica, non solamente per i richiami a *Ultimo sogno*, ma anche per l'analogia con l'apparizione dell'*umbra* materna nella successiva CC, *La voce*⁸⁶, che consola, distogliendolo da pensieri suicidi, il Pascoli del travagliato periodo bolognese. Il tema della prigionia è dunque sentito in modo particolare dall'autore, essendone stato coinvolto in prima persona, da innocente per giunta. E, anzi, Pascoli sembra proprio rivedere, in parte, nella figura dell'omicida i suoi trascorsi giovanili: del resto, entrambi hanno fatto parte del movimento anarchico; entrambi sono stati reietti, pellegrini, affamati e senzاتetto (Lucheni: «Eri un reietto, / un solitario nella dura via; / andavi senza pane e senza tetto // e senza nome»⁸⁷; il giovane Pascoli: «Quando avevo tanto bisogno / di pane e di compassione, / [...] // una notte, su la spalletta / del Reno, coperta di neve, / dritto e solo»⁸⁸). Inoltre, entrambi erano orfani, sebbene per motivi diversi: sulle morti dei genitori del poeta non credo ci sia bisogno di aggiungere nulla; per quanto riguarda Lucheni, la fonte individuata da Piero Treves come quella utilizzata da Pascoli, l'articolo di Alfredo Oriani intitolato *Il mistero dell'anarca*, ci informa che l'anarchico

82 MY, *Ultimo sogno*, vv. 7-10. Sul mutismo della madre, cfr. G. Lavezzi, *ivi*, p. 599.

83 OI, *Nel carcere di Ginevra*, II, vv. 2-3. Con evidente citazione foscoliana dal sonetto *Un dì, s'io non andrò...*, v. 6: «parla di me col tuo cenere muto». Se l'espressione può avere, come sempre, il suo significato letterale, è a mio avviso il primo indizio della condizione di non vita provocata dal carcere, di cui si dirà di seguito.

84 G. Pascoli, OI, *Nel carcere di Ginevra*, I, v. 7. Poi «M'odi?» a II, v. 4.

85 *Ivi*, I, v. 10.

86 *Nel carcere di Ginevra* viene pubblicata per la prima volta sulla «Minerva» del 25 dicembre 1898 e inserita poi in P²00; *La voce*, composta probabilmente nel marzo 1902, è subito inserita in CC¹03. Cfr. rispettivamente F. Latini, in OI, p. 145 e G. Lavezzi, in CC, p. 245. Per *La voce*, si vedano in particolare le quartine dedicate alla reclusione nel carcere di San Giovanni in Monte, vv. 37-60.

87 OI, *Nel carcere di Ginevra*, II, vv. 4-7.

88 CC, *La voce*, vv. 13-19. Ma si veda anche CC, *Il nido di «farlotti»*, v. 36: «senza più padre senza più pane». Il motivo del pellegrino è ovviamente centrale nella poesia pascoliana, a cominciare da MY, *In cammino*; in OI il collegamento immediato è con l'ode proemiale *La piccozza*.

[...] Era italiano, ma nato a Parigi da un uomo e da una donna forse ignoti l'uno all'altra e congiunti da un qualche vizio più urgente della fame: poi la madre lo abbandonò ad un ospizio, che gli diede il pane e le scarpe, insegnandogli a mezzo un mestiere col quale non avrebbe potuto vivere. Appena diventato un ragazzo, l'ospizio gli chiuse dietro le porte per sempre.

Il ragazzo non sapeva dove andare. Ovunque arrivasse, il luogo non mutava: era sempre la stessa diffidenza a ogni domanda, il medesimo silenzio in tutti gli occhi, ai quali salivano gli appelli de' suoi sguardi stanchi; quando aveva fame, quando aveva freddo, nessuno se ne accorgeva; i poveri lo guardavano anche più duramente dei ricchi, che gli negavano l'elemosina. Ma siccome voleva vivere, cercava sempre; d'estate come le mosche cercano le immondizie, d'inverno come gli uccelli anche quando il ghiaccio ha indurito la neve sulla campagna. [...]⁸⁹

Quindi, Lucheni è stato abbandonato volontariamente dal padre (*senza nome* rimarca proprio questo fatto: gli manca una parte di identità), dalla madre e perfino dalla società, che si è rifiutata di fornirgli un impiego dignitoso: «e la tua patria t'intimò: *Va via!* // anche tua madre, *Va!* ti disse... Ebbene?»⁹⁰.

L'«abbandono» della madre subito da Pascoli è chiaramente non volontario, ma non mancano accuse di colpevolezza da parte del poeta, già in MY, *Colloquio*: «morire! così presto! / partire, o madre, come sei partita! // Tu non dovevi»⁹¹; anche nell'ode proemiale *La piccozza* il tono è di rimprovero: «Non quando mi avviai trepido / c'era una madre che nel mio zaino / ponesse due pani / per il solitario domani. // [...] // Non c'eri!»⁹². E si potrebbe discutere anche sull'effettiva volontarietà dell'abbandono di Lucheni da parte della madre, la quale probabilmente viveva già in una condizione di indigenza e non era in grado di crescere un figlio: nonostante ciò, i *Va via!* e *Va!*, intimati all'anarchico rispettivamente dalla *patria* (sineddoche per 'compatrioti') e dalla madre, hanno forse una relazione con quel canino «*Va! Va!*»⁹³ di OI, *Il cane notturno*, a metà tra verbo e latrato, tra linguaggio pre-grammaticale e grammaticale⁹⁴; vogliono disumanizzare le due entità che dovevano nutrire, crescere, educare

89 A. Oriani, *Ombre di occaso, Il mistero dell'anarca*, p. 40. E cfr. P. Treves, in G. Pascoli, *L'opera poetica*, OI, *Nel carcere di Ginevra*, vol. I, pp. 497-498.

90 OI, *Nel carcere di Ginevra*, II, vv. 9-10.

91 MY, *Colloquio*, II, vv. 7-9. Accusa poi rettificata a IV, vv. 3-8: «Ma se lo so, con che dolce lamento / chiedevi al cielo e con che fiochi gridi // che ti lasciasse! [...] / S'era per mamma, t'avrei qui; lo sento: / viva; lo so: perdonami: sorridi».

92 OI, *La piccozza*, vv. 2-9.

93 OI, *Il cane notturno*, v. 17.

94 Altri esempi di questa ambiguità categorica di linguaggio si possono trovare in CC, *Il fringuello cieco*, vv. 1-2, 18: «Finch... finché nel cielo volai, / finch... finch'ebbi il nido sul moro / [...] / Finch... finché non vedo, non credo»; CC, *Ov'è?*, vv. 40-42, 54-56: «Oh! il cielo! il tuo cielo! e ne chiedi / col fievole grido a chi vedi: / *ov'è? ov'è?* / [...] / Oh! ecco il suo cielo infinito! / e più non si sente il vagito: / *ov'è? ov'è?*»; MY, *Dialogo*, v. 30: «*v'è di voi chi vide... vide... videvitt?*», dove addirittura vi è il passaggio progressivo (o regressivo?) grammaticale-indeterminato-pregrammaticale: cfr. G. Contini, *Il linguaggio di Pascoli*, in Id.,

Lucheni e che, appunto, umanità nei suoi confronti non l'hanno proprio avuta, abbandonandolo come uno scarto, come un rifiuto della vita e della società.

1.3. Umanità che Lucheni aveva originariamente, nonostante una vita difficile e trascorsa, fin dall'infanzia, nella miseria. «Eri – suprema gioia – eri innocente!»⁹⁵, gli ricorda l'Ignoto, che anzi assume su di sé la responsabilità del crimine commesso dal figlio, come se la causa prima dell'omicidio fosse stata proprio l'abbandono a una vita da orfano vagabondo: «Son io che uccisi, forse; io non veduto»⁹⁶; notevole inoltre che entrambe le affermazioni siano collocate a inizio di strofa, sempre nell'ottica di una calibrata costruzione retorica del monologo. Ma è il discorso riportato dell'omicida, probabilmente pronunciato in un momento di disperazione («tendendo le tue braccia»), mentre cercava di capire i motivi delle sue disgrazie, che comincia a introdurre il vero messaggio pascoliano e dei due poemetti e dell'intera opera:

«Voi tristi, io buono; e voi tutto ed io niente!

Perché lo soffro, non perché lo faccia,
conosco il male; e voglio che non resti
del vostro male nel mio cor la traccia:

io v'amo!» [...]»⁹⁷

Il *voi* è chiaramente da riferirsi ai ricchi, ai potenti, a coloro che prevaricano gli oppressi, e sono proprio i primi a essere *tristi*, cioè 'malvagi', in opposizione a *buono* e di significato sicuramente diverso dal «mesti» a III, v. 7. Nonostante Lucheni sia vittima innocente e conosca il *male* solo ed esclusivamente perché è abituato a subirlo dai potenti attraverso i loro soprusi, egli rimane indigente, mentre questi possiedono *tutto*.

Il patetico grido finale d'amore è una dichiarazione di innocenza, di purezza di cuore, di bontà⁹⁸ e allo stesso tempo una disperata e inascoltata ultima richiesta di essere reintegrato

Varianti e altra linguistica, pp. 219-226.

95 G. Pascoli, OI, *Nel carcere di Ginevra*, III, v. 1. E cfr. A. Oriani, *Ombre di occaso, Il mistero dell'anarca*, p. 46: «Non poteva egli pure vantarsi innocente?».

96 G. Pascoli, OI, *Nel carcere di Ginevra*, II, v. 1.

97 Ivi, III, vv. 2-7.

98 Antifrastrico rispetto ad A. Oriani, *Ombre di occaso, Il mistero dell'anarca*, pp. 40-41: «Poi qualcuno gli disse: – Tu odii; – e allora capì di avere sempre odiato, anche all'ospizio, nelle sale di lavoro sotto le occhiate gelide dei prefetti, e nei corridoi, ove tante notti non aveva potuto dormire come gli altri, dentro

nella società. Compiendo l'omicidio, Lucheni è passato automaticamente da «dolce vittima» a «sciagurato [...] boia»⁹⁹, ed è proprio qui che la sua storia diverge da quella di Pascoli: il primo è passato dalla parte sbagliata della storia, dalla parte degli oppressori; mentre il secondo, leggendo negli occhi dell'*umbra* della madre «la preghiera / di vivere e d'essere buono»¹⁰⁰, l'ha messa in pratica e ha raggiunto la gloria attraverso lo studio, il lavoro e la poesia.

1.4. Lucheni ha dunque sprecato «con un'ebbra voluttà», con un desiderio inconscio, quasi non fosse lucido nel momento della risoluzione a uccidere¹⁰¹, un'esistenza intera condotta nel «pianto non deterso / e non veduto»: pianto che è «superbo» perché provocato da un «dolor [...] santo», un dolore che permette di stare saldamente ancorati alla parte dei buoni, dei giusti, cioè degli oppressi, e che sarebbe venuto meno solo con la morte («ti si sarebbe addormentato accanto»¹⁰²). In pratica, il male è connaturato all'esistenza stessa del mondo e della specie umana, e lo si può o fare o subire, senza vie alternative.

Sembra proprio riemergere quel pacifismo di Pascoli, già mostrato in gioventù nell'episodio dell'ode a Passanante¹⁰³, per il quale il vero male è la violenza, qualunque essa sia. Giustamente Giorgio Bàrberi Squarotti, facendo riferimento anche alla tragedia manzoniana *Adelchi* come possibile fonte di questa ideologia della “provvida sventura”, ha sostenuto che «C'è una completa identità fra la violenza di chi detiene il potere e la violenza di chi insorge [...] contro il potere, in quanto uguale ne è il frutto: l'uccisione, la morte. [...] come verifica, in punto di morte, Adelchi, non c'è alternativa nella storia a fare il torto o

l'oscurità rotta appena dal lucignolo fumoso di una lanterna». E cfr. G. Bàrberi Squarotti, *In carcere*, cit., pp. 16-17. Anche se – lo segnalo sin d'ora – l'interpretazione generale dell'opera nel saggio citato è fuorviata, come ha rilevato M. Pazzaglia, dal misconoscimento di una fonte a dir poco fondamentale: *L'Èra nuova*; cfr. M. Pazzaglia, *Appunti su Odi e Inni*, «Rivista Pascoliana», 17, Pàtron, Bologna, 2005, p. 151.

99 G. Pascoli, OI, *Nel carcere di Ginevra*, III, vv. 9-10.

100 CC, *La voce*, vv. 79-80.

101 Cfr. A. Oriani, *Ombre di occaso, Il mistero dell'anarca*, p. 48: «Quel Caserio, che pugnalò il secondo presidente della repubblica francese, non compì forse l'atto ferale colla impassibile precisione di un sonnambulo [...] ? [...] Quell'Henry, che gettò una bomba in un caffè parigino massacrandone la folla, non serbò la faccia opaca di un allucinato dinanzi alla lunga processione dei feriti, e non rispose con un gesto di statua alla madre piangente, la quale tendeva le braccia verso di lui?».

102 G. Pascoli, OI, *Nel carcere di Ginevra*, IV, vv. 1-4.

103 Cfr. M. Pascoli, *Lungo la vita di Giovanni Pascoli*, p. 82: «Mentre egli stava per cominciare a parlare, da un folto gruppo che si era messo dietro le spalle gli fu passato un foglio scritto, dicendogli di leggere forte. Lesse; e appena letto stracciò il foglio e lo gettò a pezzi in terra con disprezzo e disgusto. Si trattava di una poesiaccia che esaltava l'azione del Passanante, e terminava con la... sublime idea di fare “col berretto del cuoco una bandiera”. Molti applaudirono, alcuni gli chiesero perché l'aveva stracciata; ed egli: “Perché? perché non si deve uccidere; la vita è sacra, a chiunque appartenga, e deve essere sempre rispettata da tutti”. Biasimò l'atto insano del Passanante che non poteva considerarsi che un pazzoide o un pazzo a dirittura».

subirlo, onde uscirne con la morte è l'unica possibilità tragica che rimane all'uomo»; anche se le sue conclusioni sembrano virare un po' troppo verso il radicale e il nichilistico, quando arriva a dire che per l'*innocente* pascoliano non è possibile «nessun desiderio di azione e di miglioramento e di rinnovamento del mondo» e che «la rivolta contro l'ingiustizia per il Pascoli è male»¹⁰⁴: non è il gesto di protesta in sé che è foriero del male (del resto, Pascoli celebra con un certo trasporto emotivo e ammirazione le manifestazioni pacifiche negli inni *Alle «Kursistki», Il pope* e – seppur non propriamente pacifiche – *Pace!*, certo finite nel sangue sempre per colpa di chi detiene il potere), ma lo è la violenza di cui può, e non deve, essere macchiata qualsiasi azione umana volta al progresso. Compiendo un omicidio, Lucheni ha dunque «disertato» dalla milizia degli sventurati per arruolarsi nelle file dei tiranni, ha «tolto a qualche regia scure / il ferro per il suo pugnale plebeo»¹⁰⁵: si rimarca, anche attraverso il chiasmo *regia scure : pugnale plebeo*, l'identità tra le armi tipiche di re e plebe, di forma diversa ma forgiate della stessa materia, il *ferro* intriso di sangue e violenza.

1.5. Lucheni, il senzatetto, in realtà una casa ce l'aveva: «Tuo focolare era il dolor del mondo»; ma, incosciente, ne uscì, seguendo la direzione del suo pugnale che «cercò, cercò, con odio vagabondo»¹⁰⁶ non una vittima predeterminata, ma una qualsiasi che non fosse della schiatta degli indigenti. In questo «andar fatale» verso la morte, dell'anarchico ma anche di Elisabetta, l'Ignoto gli chiede se avesse rivolto alla vittima, caratterizzata, allo stesso modo dei reietti ignorati e spregiati dalla società, dal «pianto in ignorate ciglia»¹⁰⁷, le parole di misericordia e di compassione già destinate in precedenza a qualche altro suo “fratello” infelice:

«Tu mi sei sacro per il pane e il sale:

ave, infelice della mia famiglia!

conosco il segno che non si cancella:

104 G. Bàrberi Squarotti, *In carcere*, cit., pp. 19-20.

105 G. Pascoli, OI, *Nel carcere di Ginevra*, IV, vv. 7-10. Per l'impiego del lessico militare, cfr. F. Latini, ivi, note ai vv. 7 e 9-10. In realtà, come riporta A. Oriani, l'arma del delitto non è un pugnale, che dunque avrà valenza simbolica, bensì una lima: cfr. *Ombre di occaso, Il mistero dell'anarca*, p. 40.

106 G. Pascoli, OI, *Nel carcere di Ginevra*, V, vv. 1-3. Il pugnale che cerca vagando la vittima potrebbe forse richiamare l'atto II del *Macbeth* di W. Shakespeare, dove il protagonista ha una visione allucinatoria (sempre in uno stato di incoscienza, dunque) di un pugnale insanguinato che lo guida verso l'omicidio del re Duncan, suo cugino.

107 G. Pascoli, OI, *Nel carcere di Ginevra*, V, vv. 4-5. Dello stesso Lucheni si è detto che piangeva non veduto: cfr. ivi, IV, vv. 1-2. Per l'interpretazione, cfr. F. Latini, ivi, V, nota al v. 5.

va!»?... No: con l'arma che gocciò vermiglia

passasti il cuore d'una tua sorella!¹⁰⁸

Il v. 6 è oscuro e pone qualche difficoltà nell'interpretazione. Giustamente, Francesca Latini ha messo in rilievo l'intratestualità con NP, *Pietole*, in cui ritorna la stessa espressione «per il pane e il sale»¹⁰⁹, e con OI, *Il pope*: «Coi peccatori, coi miseri / che la lebbra hanno del male, / egli nei trivii e quadrivii / mangia il pane e il sale...»¹¹⁰. Proprio l'inno dedicato al prete ortodosso Georgij Apollonovič Gapon, organizzatore nel gennaio 1902 di una grande manifestazione pacifica di fronte al palazzo dello zar, repressa poi nel sangue dalla guardia imperiale¹¹¹, aiuta, e non poco, la comprensione del passo incriminato: i versi riportati fanno riferimento a padre Gapon, che, novello Cristo, condivide la sacra mensa (*mangia il pane e il sale*)¹¹² con i *peccatori* e con gli infelici che hanno la malattia *del male* (*lebbra* è da intendersi in senso lato), quel male provocato dagli uomini ad altri uomini, nei quali anche Lucheni riconosce *il segno che non si cancella*: il dolore. Quindi l'*infelice* gli è *sacro* perché entrambi hanno mangiato alla stessa mensa, la mensa della *famiglia* degli infelici, della quale faceva parte anche Elisabetta d'Austria; anche se Lucheni, accecato e reso incosciente dall'odio, non se n'era accorto, e quando vide la regina, invece di riconoscerla come sua *sorella* e lasciarla perciò andare, la uccise.

1.6. L'analisi della sesta strofa suscita diverse domande: cosa accomuna una regina, un senzatetto e una madre ridotta in una povertà tale da non poter accendere un fuoco per scaldare l'abitazione, che controlla nella culla se il suo bambino è ancora vivo («presso il fuoco spento / pure ci avesse un tremolio di cuna»)¹¹³; una regina e una madre che aspetta il

108 Ivi, vv. 6-10.

109 NP, *Pietole*, XVII, v. 14.

110 OI, *Il pope*, III, vv. 13-16.

111 Cfr. F. Latini, ivi, pp. 360-361.

112 Il Tommaseo-Bellini sotto la voce "pane" riporta: «In Oriente *Mangiare insieme il pane e il sale*, è essere stati alla medesima mensa, aver contratti vincoli d'ospitalità sacri. Un canto pop. gr. *Ricòrdati che si mangiò il pane e il sale insieme, noi due*»; mentre sotto la voce "sale": «*Mangiare insieme il pane e il sale*, prov. gr. e sl., che vale Ricevere e Dare l'ospitalità; e rammenta l'obbligo di non la tradire, ma di sempre pienamente osservarla. Prov. Tosc. 40. *Prima di scegliere l'amico, bisogna averci mangiato il sale sett'anni*». Dunque l'espressione non indica un semplice aver mangiato insieme, bensì un legame profondo, vincolante e sacro tra uomini che hanno condiviso del cibo, ergo una parte della loro esistenza. L'usanza, oltre che a far riferimento al rituale cristiano, è rammentata più volte da L. Tolstoj in *Guerra e pace*: cfr. F. Latini, in G. Pascoli, OI, *Il pope*, III, nota al v. 16.

113 Cfr. A. Oriani, *Ombre di occaso, Il mistero dell'anarca*, p. 45: «madri colle mammelle secche, abbandonate sul viso sparuto di un bambino, e nessuno dei due piangeva più».

rientro del «lento / figlio», cioè tardivo, ormai grande, in una casetta finita in mezzo all'occhio del ciclone («nell'abituro battuto dal vento»), simbolo della morte? Ci chiediamo perché

[...] la sua reggia? Niuna
la invidiò [...]

Niuna il suo trono invidiò [...]

Niuna mutato il suo pur mesto cuore
col cuore avrebbe, che tu hai trafitto;
niuna, nel mondo in cui si piange e muore;

fuor che tua madre, dopo il tuo delitto!¹¹⁴

Intanto, è opportuno notare l'innalzamento del livello retorico e patetico, soprattutto attraverso l'anepifora di *niuna* soggetto, che nelle prime due terzine della strofa è seguita, in parallelismo, da oggetto, *invidiò* e *che* riferito al soggetto; attraverso l'anadiplosi di *cuore*; e anche attraverso le inversioni, come il fortissimo iperbato tra il participio *mutato* e l'ausiliare *avrebbe*, collocati verticalmente secondo uno stilema tipico della poesia latina. Questo innalzamento stilistico è sapientemente incrociato da Pascoli con una serie di riferimenti, invero abbastanza celati, alla vita, effettivamente infelice, di Elisabetta d'Austria, per arrivare pian piano al *clou* del messaggio dell'ode: si fa riferimento alle due residenze asburgiche viennesi, mai amate, di Hofburg e Schönbrunn, alle quali la regina preferiva l'isolato castello di Corfù¹¹⁵; ma soprattutto, come ha evidenziato per primo Piero Treves, si allude, tra le tante disgrazie subite, al suicidio del figlio Rodolfo¹¹⁶. È proprio questo episodio a mettere sullo stesso piano potenti e sudditi, ricchi e poveri: «la divisione fra carnefici e vittime [...] non passa là dove passano le differenze di classe, ma è indipendente da esse, in quanto discende dalla stessa condizione umana, sottoposta al dolore e alla morte»¹¹⁷.

È il messaggio de *L'Èra nuova*, sul quale Pascoli fonda tutta quanta la poetica, la struttura del libro:

114 G. Pascoli, *OI, Nel carcere di Ginevra*, VI, vv. 1-10.

115 Cfr. F. Latini, *ivi*, nota ai vv. 1-3.

116 Cfr. P. Treves, in G. Pascoli, *L'opera poetica*, *OI, Nel carcere di Ginevra*, nota ai vv. 51-59.

117 G. Bàrberi Squarotti, *In carcere*, cit., p. 21.

Questa è la luce. La scienza in ciò è benefica, in cui si proclama fallita. Essa ha confermata la sanzione della morte. Ha risuggellate le tombe. [...] Chi sa immaginare le parole per le quali noi sentiremo di girare nello spazio? per le quali noi sentiremo di essere mortali? Perché noi sappiamo questo e quello; non lo sentiamo. Il giorno che lo sentiremo... *saremo più buoni*.

E saremo anche più mesti. Sia pure. Ma non vedete che appunto nella mestizia l'uomo differisce dalle bestie? e che progredire nella mestizia è progredire nell'umanità? E poi, che gioia è veramente in quell'alcoolismo morale, con cui l'uomo cerca di nascondersi il proprio destino? [...] Uomo, abbraccia il tuo destino! Uomo, rassegnati ad essere uomo! [...]

Pensiamo, dunque, sempre in tutto, e siamo pur mesti. Ma saremo *tutti* più mesti. E riconosceremo, a questo segno, a quest'aria di famiglia, a questa traccia di dolore immedicabile, i nostri fratelli per i nostri fratelli. E non saremo pazzi di perseguire una gioia, che ridondi a dolore del nostro simile, e che non diminuisca d'una linea il dolor nostro. E i mali che ora ci appaiono come fatali, la lotta delle classi e la guerra dei popoli, saranno tolti.¹¹⁸

Ecco perché Elisabetta è *sorella* di Lucheni: perché anche lei è infelice, anche lei ha visto la morte e ha *saputo* di dover morire. È proprio questa l'infelicità originaria degli uomini, cui soltanto le favole, le illusioni possono sopperire: la morte. Quindi anche Lucheni *sapeva* di dover morire, ma non lo *sentiva*; perché se lo avesse *sentito*, ovvero se avesse davvero compreso a fondo la natura mortale di *tutti* gli uomini, *fratelli* nel dolore provocato dalla finitezza del proprio destino¹¹⁹, non avrebbe di certo ucciso un membro della sua stessa famiglia, non avrebbe perpetrato una violenza che ha aggiunto dolore a un suo simile e che non ha diminuito in nulla il suo, anzi, l'ha aumentato, se possibile, con la reclusione nel carcere. È evidente fin d'ora che, per Pascoli, la prigionia e, in particolare, l'ergastolo costituiscono una pena più crudele della morte: se la madre di Lucheni è l'unica che sarebbe voluta morire al posto della regina, madre di un suicida, dopo aver saputo il figlio in carcere per omicidio, significa che il carcere costringe l'essere umano a una condizione peggiore di quella data dalla morte, e, anzi, dalla morte per propria mano. Cerchiamo di capire perché.

1.7. Conviene riportare integralmente le strofe VII e VIII, vista l'importanza e la pregnanza del messaggio in esse contenuto, rapportato a tutto il sistema pascoliano, e la simile struttura argomentativa.

118 G. Pascoli, PD, *L'Èra nuova*, X-XI, pp. 125-126.

119 Cfr. PD, *La Ginestra*, XII, p. 104: «Il solo progresso umano possibile sta nel procedere della conoscenza del vostro destino».

Or ella ha pace, e tu non l'hai: ti sento
gemere, o figlio. E sorge una lunga eco
nel cavo sonno al tacito lamento.

Tu non lo sai, quel sangue, più, nel cieco
errare: incontri i sogni che lo sanno;
ed un eterno calpestio vien teco.

O nell'immoto sogno ombre che vanno!
Io piango, o figlio, sopra il tuo destino;
piango per ciò, che non t'uccideranno,

ti lasceranno vivere Caino!

Son io che uccisi forse; io che da' lidi
lontani, senza disserrar le porte,
venni, e ti parlo; e piango, perché vidi.

Vidi dall'alto, vidi dalla morte:
da quel supremo culmine del vero
tra voi non vidi il grande, il ricco, il forte,

re, plebe. Vidi un formicolio nero
di piccole ombre erranti per le dune,
e ne saliva dentro il cielo austero

un grido d'infelicità comune.¹²⁰

Le strofe sono, come si è detto, costruite in modo simile. Alle estremità si trovano le motivazioni e la presa di coscienza dell'infelicità, prima di Lucheni imprigionato («Or ella ha pace, e tu non l'hai»; «Io piango, o figlio, sopra il tuo destino; / piango per ciò, che non t'uccideranno, // ti lasceranno vivere Caino!»), poi di tutta l'umanità, che scaglia il suo «grido di infelicità comune». All'interno, invece, nella strofa VII si trovano le manifestazioni delle *umbrae* dei sogni, descritte allo stesso modo nella strofa VIII per fare però riferimento alle ombre dei vivi.

120 OI, *Nel carcere di Ginevra*, VII-VIII.

Ma ritorniamo alla questione posta dalla strofa VI: perché il carcere, l'ergastolo in particolare, è una condizione peggiore rispetto alla morte? Perché la morte è la guarigione dai mali della vita, come già in MY, *Ultimo sogno*:

Da un immoto fragor di carriaggi
ferrei, moventi verso l'infinito
tra schiocchi acuti e fremiti selvaggi...
un silenzio improvviso. Ero guarito.

Era spirato il nembo del mio male
in un alito. [...] ¹²¹

Essendo stata uccisa, Elisabetta ha terminato le proprie pene e può riposare in pace, diversamente da Lucheni, che *geme* in un *cavo sonno* avente comunque sempre più i caratteri della morte. Basterà confrontare quanto dice Ruggero all'*umbra* del suo assassino quando la vede arrivare al camposanto in CC, *Tra San Mauro e Savignano*: «Tu vegli! // Oh! non hai pace!... Io so chi sei... chi eri. / Tu sei colui che uccide e che poi muore. / [...] // L'uomo non ti punì? Tu dalla vita / giungi tra i fiori? Hai oggi dalla morte / la pena che sarebbe oggi finita. // Riposeresti... [...] Tu giungi / or dalla vita»¹²². Se nel canto abbiamo il giungere nel camposanto di un morto che non ha requie, che non ha, essendo morto di morte naturale, espiato la sua colpa, e perciò sembra ancora vivo; nell'ode Lucheni è, sì, vivo, ma è addormentato in un sogno che gli provoca gemiti incontrollati e in cui non ha più coscienza del sangue che ha versato. Coscienza che, si è detto, non aveva nemmeno al momento dell'omicidio: il *cieco errare* vale tanto per il vagabondare alla ricerca di una vittima quanto per il vagare nel mondo dei sogni, che invece *sanno* il barbaro omicidio, e si incaricano essi stessi di ricordarlo all'assassino attraverso le *ombre*, che lo incalzano con un *calpestio eterno* nell'*immoto sonno*. E sono proprio l'eternità del calpestio e l'immobilità, la fissità del sonno (come *immoto*, sempre uguale, è il *fragor* del treno in MY, *Ultimo sogno*) a caratterizzare come mortifero il sonno di Lucheni.

121 MY, *Ultimo sogno*, vv. 1-6. È il motivo della morte risanatrice, già dal *Fedone* di Platone, ma il modello più immediato è sicuramente il Leopardi de *La quiete dopo la tempesta* e del *Dialogo di Plotino e di Porfirio*: cfr. G. Lavezzi, *ivi*, nota al v. 4. Se la morte è una guarigione, significa che «vivere è essere malati di una malattia incurabile»: cfr. C. Garboli, in G. Pascoli, *Poesie e prose scelte*, MY³⁹⁴, *Ultimo sogno*, vol. I, pp. 1019-1020.

122 CC, *Tra San Mauro e Savignano*, vv. 21-23 e 28-32.

Dunque, l'assassino di Ruggero e l'anarchico Lucheni sono entrambi accomunati dal fatto di non avere requie per non essere stati puniti dell'omicidio perpetrato in vita. E infatti l'Ignoto si dispiace, e *piange*¹²³ proprio perché il figlio non avrà la pena di morte, ma l'ergastolo: vivrà come un novello *Caino*, il fraticida non giustiziato¹²⁴. In proposito, si veda quanto riporta Oriani nel suo articolo:

Adesso Lucheni e l'imperatrice Elisabetta, questa nella cripta imperiale di Vienna, quello in un carcere di Ginevra si lagnano egualmente del proprio sepolcro. [...] Egli aveva preteso alla gloria del patibolo nei primi chiarori dell'alba, quando pel sereno si diffonde la gioia di una nuova promessa alla vita: pallido, scamiciato, la testa nuda, si sarebbe fermato un istante sotto la mannaia, guardando al cielo e alla folla per respingerli entrambi col medesimo sorriso prima di piegare il collo e di chiudere gli occhi per sempre.

Invece li hanno seppelliti così: la morte non fu loro meno crudele della vita.¹²⁵

Già in Oriani, Lucheni è descritto come morto, e si capisce bene anche il perché: non potendo più uscire di prigione, la cella sarà la sua tomba; è solo questione di tempo. Dunque, per Pascoli essere condannati all'ergastolo vuol dire non essere più vivi, perché non si può definire vita il vivere all'interno di una piccola cella senza poter fare alcuna attività, dilaniati dal rimorso e dagli incubi notturni; ma vuol dire anche non essere morti, perché il corpo è ancora vivo; insomma, vuol dire trovarsi in una condizione di limbo tra la vita e la morte. Questa idea di carcere come condizione di non vita è espressa anche nell'*incipit* de *Il negro di Saint-Pierre*: «Io stavo qui nella mia tomba, vivo. / Era gran tempo che ogni giorno, ogni ora, / tra me e me la mia morte morivo»¹²⁶, dove però le espressioni sembrano assumere, almeno in apparenza, un significato più letterale e meno simbolico, dato che Sylbaris è effettivamente condannato alla pena capitale, è una sorta di *dead man walking* che sta giusto attendendo di camminare verso il patibolo. Anche l'espressione del “morire la morte” sembra, sempre apparentemente, un ribaltamento antifrastico del “vivere la vita” dovuto proprio all'attesa assillante del temuto momento dell'esecuzione¹²⁷.

123 Tra le due strofe, il verbo ha tre occorrenze. Il piangere è elemento fortemente caratterizzante delle *umbrae* dei morti pascoliani in MY, *Il giorno dei morti*.

124 Si veda anche quanto afferma Pascoli in PD, *L'Avvento*, I, p. 228: «È quell'infelice che ha ucciso! È un povero Caino che non dormirà più! Egli va, cammina e cammina, chi sa? Per trovare il farmaco che resuscita i morti, e non si trova in nessun luogo!».

125 A. Oriani, *Ombre di occaso, Il mistero dell'anarca*, pp. 49-50.

126 G. Pascoli, OI, *Il negro di Saint-Pierre*, I, vv. 1-3.

127 Cfr. F. Latini, *ivi*, nota al v. 3.

2.1. Per addurre ulteriori elementi a sostegno della mia interpretazione, sarà conveniente richiamare la terzultima ode, *Ad una rócca*, in cui il poeta si chiede chi sia l'ignoto costruttore dello strumento per la filatura a mano destinato a una fanciulla che deve emigrare o a una novella sposa. Dopo una prima, calibratissima e retoricamente complicata sezione costituita da quattro strofe pseudo-alcaiche¹²⁸ disposte a chiasmo, in cui il referente dell'allocuzione compare solo alla fine (A: «Chi te, non grave scettro, bello, aureo, / diritto [...] / tessé [...]; B: «nei mesti giorni, che [...]; B: «Nei dolci giorni, che [...]; A: «chi te [...] / formò [...] / [...] o rócca?»¹²⁹), al v. 17 il poeta comincia a dare una risposta:

Te fece in una rupe d'un'isola,
 solingo oh! sì tacito oh! Come,
 uno chiamato sempre per numero,
 un prigioniero senza nome,

 ne' suoi brevi ozi, quando gli attoniti
 occhi velava la sua pena,
 e come un lungo serpe all'immemore
 dormiva ai piedi la catena.¹³⁰

Il costruttore della rócca è dunque un *prigioniero* di cui nessuno sa più il *nome*, ormai identificato da un freddo *numero* di matricola; *solingo* come solitario si trova Sylbaris dopo l'eruzione del vulcano; *tacito* come Lucheni, che nel poemetto non parla mai direttamente e l'unica cosa che riesce a emettere sono gemiti incontrollati di lamento. Questo ignoto prigioniero ha costruito la rócca nei momenti di ozio, quando non si rendeva nemmeno più conto della sua condizione, *immemore* a tal punto da scambiare la *catena* per un *lungo serpe*, immerso nel fiume dell'oblio. La rócca è definita «lavoro solo suo libero»¹³¹, è l'unica tensione verso la vita attiva che gli è concessa.

Ma intanto

128 Lo schema è propriamente una strofa tetrastica formata da due decasillabi, o doppi quinari, sdrucchioli irrelati che riproducono fedelmente lo schema dell'endecasillabo alcaico (X— U— X —UU —U X, dunque con accenti di 2^a, 4^a, 6^a, 9^a) alternati a due novenari giambici (uniche eccezioni vv. 17, 22, 46) che, almeno nella loro forma d'accentazione completa, riproducono lo schema dell'enneasillabo alcaico (X— U— X —U — X, dunque con accenti di 2^a, 4^a, 6^a, 8^a) e che rimano tra loro. Si tratta dunque di una rivisitazione pascoliana del sistema alcaico, sistema prevalente nelle *Odi*. Notare l'assoluta preponderanza del ritmo giambico.

129 OI, *Ad una rócca*, vv. 1-16.

130 Ivi, vv. 17-24.

131 Ivi, v. 35.

[...] Le vergini
son ora madri e bianche nonne.

Nessuna l'uomo sa più che ad essere
né esser più l'uomo condanna;
né quella, ch'eri per lei, che inconscia
là fila ad una vecchia canna.¹³²

Il tempo è passato inesorabile, segno che la condizione di prigionia del carcerato è permanente. Infatti, in due versi intricati, ai limiti del concettoso, Pascoli evidenzia, con un forte messaggio di denuncia sociale, la stortura, l'assurdità dell'ergastolo: *nessuna* conosce più l'uomo che l'uomo *condanna*, allo stesso tempo, a *essere* e a non *esser più*, cioè a vivere ancora ma a non essere più vivo. Dunque, se anche l'Ignoto in *Nel carcere di Ginevra* piange perché a Lucheni hanno dato l'ergastolo al posto della condanna a morte, se sua madre avrebbe preferito morire piuttosto che vedere il figlio rinchiuso per sempre in carcere, vuol dire che l'ergastolo è ben peggio della morte: è una condizione di oblio permanente, diversa e dalla vita e dalla morte; è il non essere, il non esistere, che è diverso da essere morto¹³³.

Non avere più un nome, non essere più ricordato da nessuno, nemmeno dalla donna amata in gioventù, ormai *vecchia*, *inconscia* che lo strumento adoperato per tessere l'ha costruito il suo innamorato, vuol dire non esistere, anzi, non essere mai esistito. Mentre i morti in qualche modo rinascono sempre, che siano trasfigurati in vegetazione spontanea come ne *La piccozza* o *Il sepolcro* («ma per morire dove me placido / immerso nell'alga / vermiglia ritrovi chi salga»¹³⁴; «Lasciate il sepolcro alla carie / che roda anche il nome a chi giace; / velato da parietarie / non resti che... PACE... // [...] // Lasciate quell'edera! Ha i capi / fioriti. Fiorisce, fedele, / d'ottobre, e vi vengono l'api / per l'ultimo miele»¹³⁵), o in alberi, piante e fiori piantati appositamente come ne *Il vecchio* o *L'agrifoglio* o, ancora, *Manlio* («La fossa è avanti lui... Ma esso / vi pianta un arbuscello; / [...] // [...] e il vecchio, tra qualche anno, / niuno dirà, Lo vidi: / il suo grande albero vedranno / che sarà tutto nidi»¹³⁶; «Sul limitare, tra la casa e l'orto / dove son brulli gli alberi, te voglio, / che vi verdeggi dopo ch'io sia morto, / sempre,

132 Ivi, vv. 43-48.

133 Cfr. PD, *L'Èra nuova*, VII, p. 120.

134 OI, *La piccozza*, vv. 46-48.

135 OI, *Il sepolcro*, vv. 1-4 e 13-16.

136 OI, *Il vecchio*, vv. 25-26 e 33-36.

agrifoglio»¹³⁷; «Fioriscano teco i gerani / piantati da quelle sue mani, / venendo la sera!»¹³⁸); sia che continuino a vivere nella memoria dell'io come in *A una morta* («O tu che sei tra i vivi / solo perché ti penso; / [...] // ma con me vivi, vivi / tu pure un po': tremando / l'attimo io vedo, quando / non ti penserò più»¹³⁹); sia che la nuova vita sia una manifestazione cosmica come ne *L'aurora boreale* o *L'anima* («Ti vidi, o giorno che su l'infinita / via delle nebulose ultime e sole / appari. M'apparisti, o vita / che splendi quando è morto il sole // [...] // come se fosse, là, per un istante, / immobile sul sonno e su l'oblio / di tutti, nella sua raggianti / incomprendibilità, Dio!»¹⁴⁰; «Oh! morte che le anime accendi, / di là, con un tacito anelito, / oh! sempre più risplendi / tu negli inviolati cieli! // Là stelle si uniscono a stelle»¹⁴¹) o un soggiorno nei nuovi Campi Elisi, *L'isola dei poeti* («Ed ecco udii, ricordo, / il metro uguale, tra un vocio di larve, / del tetracordo: // [...] // Quel crocitare mi destò [...] // [...] Io era giunto dove / giunge chi sogna»¹⁴²; «fanciulli eterni! vedi ch'è l'isola / degl'immortali! Va dove dicono / ch'erra la grande ombra d'Achille, / e, rossi, in un nuvolo, i Mille!»¹⁴³); agli ergastolani, essendo non vivi, è negata anche la morte.

2.2. Il medesimo concetto si riscontra anche nell'inno pindarico *Alle «Kursistki»*, vera e propria antifona, insieme a *Pace!*, delle tre odi sulla prigionia esaminate in precedenza: se in queste ultime erano stati imprigionati, senza trovare la morte, degli uomini colpevoli di crimini contro il prossimo (per l'ergastolano di *Ad una ròcca* lo possiamo solo supporre), i due inni, insieme anche a *Il pope*, costituiscono una forte denuncia sociale contro l'uccisione di donne e uomini (e bambini) assolutamente innocenti, colpevoli solo di aver manifestato per chiedere e ottenere delle condizioni di vita migliori. In particolare, l'inno *Alle «Kursistki»* è dedicato, appunto, alle studentesse russe arrestate dai cosacchi in seguito a manifestazioni contro il governo zarista e probabilmente morte giustiziate in Siberia¹⁴⁴. Il poeta cerca le

137 OI, *L'agrifoglio*, vv. 1-4.

138 OI, *Manlio*, VI, vv. 9-11.

139 OI, *A una morta*, vv. 1-2 e 5-8. In OI'06, oltre ad avere come titolo *L'anima*, cambiato in quello definitivo in OI'07 a seguito dell'inserimento nella raccolta dell'omonima ode *L'anima*, i vv. 5-6 recitavano: «Ma, quando anch'io?... morivi / pure anche tu... Tremando»; a sua volta derivato dalla lezione pubblicata su «Il Marzocco» il 10 dicembre 1905: «O tu che in me sorvivi, / ma quando anch'io?... Tremando». È evidente che il “paradiso” pascoliano ha esclusiva natura mentale e memoriale.

140 OI, *L'aurora boreale*, vv. 21-24 e 29-32.

141 OI, *L'anima*, vv. 21-25.

142 OI, *L'isola dei poeti*, vv. 10-12, 45 e 51-52. Il *vocio di larve* indica le voci dei morti.

143 OI, *Abba*, vv. 45-48.

144 Almeno, così sembra dalla narrazione pascoliana, ma la questione è parecchio controversa: sembra infatti che i resoconti riportati dagli organi d'informazione fossero parecchio esagerati in merito a torture e deportazioni: cfr. F. Ori, *Dai moti studenteschi russi a Resurrezione. Traiettorie dell'inno Alle «Kursistki», con una proposta di edizione critica*, «Rivista Pascoliana», 26, Pàtron, Bologna, 2014, pp. 11-20.

«Brevichiomate sorelle» attraverso «la terra cui resta / quella, di tante frontiere, / ch'è tra la terra ed il cielo»¹⁴⁵: Luigi Pietrobono parafrasa «attraverso la terra, che, di tante frontiere che aveva, ne conosce una sola, l'orizzonte che la separa dal cielo [...] cioè senza badare a differenze di razza o di lingua, considerandoci come parte della stessa famiglia»¹⁴⁶. L'interpretazione è senz'altro valida, visto anche il legame con il finale dell'inno, in cui le studentesse russe risorgono come figure cristologiche pronte ad annunciare il messaggio pascoliano de *L'Èra nuova*, il ripudio della violenza contro il prossimo in nome del comune destino di morte di tutti gli esseri umani:

[...]

Tu non sapevi, uccisore,
 ch'erano fatte pur come
 una tua pura sorella!
 tua madre!

Tu non sapevi... ed or taci.

Oh! tu non fosti già tu!

Prendi, uccisore, i tre baci,

e non uccidere più!

[...] ¹⁴⁷

È evidente come questo passo si ricollega al discorso che l'Ignoto rivolge a Lucheni: i cosacchi non si erano resi conto che le *Kursistki* erano loro *sorelle*, membri della stessa famiglia degli infelici; e anche qui gli uccisori, al pari dell'anarchico italiano, sembrano agire senza coscienza, come se non fossero stati loro a compiere l'esecuzione. Tuttavia, il poeta e i suoi lettori (così dovremo intendere quel *noi* che è soggetto grammaticale di tutto l'inno), trovano le loro sorelle «gravi, di là delle porte / ferree del carcere insonne; / senza più sole né stelle, / senza né vita né morte»¹⁴⁸: se le studentesse sono rinchiuso al di là delle *porte* di ferro del *carcere insonne*, aggettivo causativo, cioè 'che non fa dormire', che non permette il riposo (eterno); se si trovano, per questa loro condizione di prigionia, *senza né vita né morte, senza più sole né stelle*, cioè sono in quella condizione di non vita in cui non c'è più differenza tra la

145 OI, *Alle «Kursistki»*, I, v. 1 e II, vv. 1-3. F. Ori, *Dai moti studenteschi*, cit., pp. 20-21, sottolinea come ad avere i capelli corti non fossero le *Kursistki*, le studentesse, che erano solite tenerli raccolti in crocche, ma le rivoluzionarie, o nihiliste.

146 L. Pietrobono, in G. Pascoli, *Poesie*, OI, *Alle «Kursistki»*, II, nota al v. 23.

147 OI, *Alle «Kursistki»*, V, vv. 11-18.

148 Ivi, II, vv. 9-12.

vita e la morte, tra il dì e la notte; se il sole è simbolo della vita terrena e le stelle sono simbolo della morte, ovvero della nuova vita ultraterrena¹⁴⁹; se «la festa / che noi volemmo vedere»¹⁵⁰ è la Pasqua, festa della resurrezione di Cristo; allora anche quell'unica frontiera *tra la terra ed il cielo* può essere intesa come un luogo posto a metà tra la vita e la morte, tra la vita terrena e la vita ultraterrena.

2.3. Prendiamo proprio da *Pace!* l'ultimo elemento alla serie di *loci* testuali che ci orientano a interpretare il carcere pascoliano come condizione di non vita, di non essere; elemento a dir poco fondamentale per dare un senso unitario agli indizi precedenti, che potevano già far pensare a delle comunanze con l'interpretazione pascoliana dell'aldilà dantesco, trasformandoli in prove schiaccianti di una sovrapposizione del sistema di *Odi e Inni* con quello del Pascoli dantista e della *Commedia* in generale. *Pace!* è l'inno dedicato alle vittime dei moti di Milano del 6-9 maggio 1898, una serie di proteste contro le condizioni di lavoro e l'aumento del prezzo del pane represses nel sangue dal generale Fiorenzo Bava Beccaris, capace addirittura di prendere a cannonate una folla armata al più di sassi e tegole: i numeri parlano, tra i civili, di 81 morti, 450 feriti e circa 2000 arrestati¹⁵¹.

Il messaggio pascoliano è sempre il medesimo: l'inno si apre sul vocativo «Fratelli», che circolarmente è poi ripetuto in chiusura di strofe e antistrofe sempre in rima con «ribelli»¹⁵², a segnalare l'appartenenza dei ribelli incarcerati, feriti e uccisi alla stessa famiglia di tutti gli uomini. Nella sezione III, e in particolare nell'antistrofe, posta in mezzo a una sorta di elenco dei simboli della morte che si estende a partire dalla sezione precedente e che viene ripreso nell'epodo¹⁵³, Pascoli lancia la sua esortazione definitiva:

149 Il cielo per Pascoli è uno dei luoghi deputati ad accogliere le anime, un vero e proprio cimitero. Cfr. OI, *Andrée*, III, vv. 18-19: «Poi fu silenzio. L'astro ardea sul polo, / come solinga lampada di tomba».

150 OI, *Alle «Kursistki»*, II, vv. 4-5.

151 Cfr. *La cessazione dello stato d'assedio*, «Corriere della Sera», 6-7 settembre 1898, p. 3. Anche se le testimonianze coeve riportano numeri ben più consistenti: cfr. A. Canavero, *Milano e la crisi di fine secolo (1896-1900)*, SugarCo, Milano, 1976, pp. 185-186.

152 G. Pascoli, OI, *Pace!*, I, vv. 1, 11-12 e 23-24. Rima che per Pascoli è pregnante, dato che ricorre anche nel discorso di Giacomo in MY, *Il giorno dei morti*, vv. 148-150.

153 Questo elenco costituisce un riepilogo, un centro nevralgico in cui convergono tutte le direttrici del sistema pascoliano della morte: il «sussurro» di II, v. 14 (cfr. CC, *La mia sera*, vv. 34-36: «Dormi! sussurrano, / Dormi! bisbigliano, Dormi! / là, voci di tenebra azzurra...»); CC, *Ov'è?*, vv. 47-49: «Né più, tra il bisbiglio e il sussurro / capisci, il tuo cielo d'azzurro, / dov'è»; CC, *Il bolide*, vv. 33-34: «un bisbiglio // truce, un lampo, uno scoppio...»; OI, *A Giorgio navarco ellenico*, I, v. 22: «si volse a quel morto sussurro»), le «campane» di II, v. 17 (cfr. MY, *Il giorno dei morti*, vv. 200-201: «a un gemer di campane; / hanno pensato, invidiando, ai morti»; CC, *Le ciaramelle*, vv. 31-32: «prima del grido delle campane / fateci dunque piangere un poco»; CC, *L'ora di Barga*, vv. 19-20 e 37-38: «E suona ancora l'ora, e mi manda / prima un suo grido di meraviglia / [...] // E suona ancora l'ora, e mi squilla / due volte un grido quasi di cruccio»; CC, *Il nido di «farlotti»*, vv. 33-34: «che si vedeva pallida e magra / tra il rintoccare delle campane»; OI, *A Giuseppe*

Lasciate alla Morte la messe
degli uomini! O popolo umano,
nei campi che il fato ti elesse,
tu mieti pensoso il tuo grano!
Non sangue, non lagrime! Il sangue
lasciatelo nelle sue vene!
Schiudete la carcere esangue,
sciogliete le ignave catene!
Lasciate la morte alla Morte!
Voi stando su l'orride porte
gridate: «Tu sei ciò ch'io sono!
fratello, io perdono!»¹⁵⁴

L'uomo deve lasciare alla Morte-falciatrice il compito di mietere le anime, e non sostituirsi a essa in questo dovere ingrato: si occupi piuttosto del solo lavoro che gli è davvero utile, si occupi di lavorare i campi per procacciarsi gli alimenti necessari al sostentamento, rimanendo tuttavia sempre *pensoso* riguardo alla finitezza del suo destino. Egli non deve versare altro *sangue*, altre *lacrime* rispetto a ciò che già la Morte reclama: dunque assuma la completa consapevolezza di essere mortale, egli come tutti i suoi simili, e lasci *la morte alla morte*. Non solo: consci dell'uguaglianza tra loro di fronte alla morte, gli uomini si scambino il perdono reciproco dei torti compiuti e subiti. I ribelli richiedano dai loro oppressori il perdono: «S'io pur fui cattivo, sii buono / tu dunque! perdono!»¹⁵⁵; poi, una volta ottenutolo, perdonino

Giacosa, vv. 29-30: «E tutti in pianto e tutti al pianto / soave delle tue campane»; OI, *Andrée*, III, vv. 4-6: «un rintocco lontano, ermo tra il vento, / di campane, un serrarsi arduo di porte / grandi, con chiaro clangere d'argento»), il «nitrito» di II, v. 21 (cfr. CC, *La cavalla storna*, v. 62: «Sonò alto un nitrito»; OI, *Bismarck*, v. 11: «viene un nitrito simile a procella»), il «grido»/«urlo» di II, vv. 11 e 23 (cfr. MY, *X agosto*, v. 15: «e restò negli aperti occhi un grido»; MY, *La civetta*, vv. 31-32: «ancor, nell'aria, l'orma / c'è del tuo grido»; MY, *L'assiuolo*, v. 14: «com'eco d'un grido che fu»; CC, *Per sempre*, vv. 14-15: «mi strilla nel cuore col grido / d'implume caduto dal nido»; CC, *Il ciocco*, II, vv. 235-238: «io grido il lungo fievole lamento / d'un fanciulletto che non può, non vuole // dormire! di questa anima fanciulla / che non ci vuole, non ci sa morire!»; OI, *Il dovere*, vv. 1 e 41-42: «Udii nel cuore un grido, alto...», «Allora il grido sopra l'ululato / levò»; OI, *Nel carcere di Ginevra*, VIII, v. 10: «Un grido di infelicità comune»; OI, *Inno secolare a Mazzini*, V, III, v. 5: «Il suo grido echeggiò nell'Infinito»), il «vulcano» di III, v. 4 (cfr. OI, *Il negro di Saint-Pierre*), i «fulmini» del temporale a III, v. 5 (cfr. *Prefazione* inedita a MY³⁹⁴, con il lampo e il tuono associati allo sparo anche in MY, *Il lampo e Il tuono*), il terremoto che «rode all'abisso i pilastri» (III, v. 6) e il maremoto «che mugge nei mari» (III, v. 7) e, infine, la minaccia di distruzione cosmica «che pende / lassù taciturna dagli astri...» di III, vv. 6-7 (cfr. CC, *Il ciocco*, II; CC, *Il bolide*, vv. 34-37: «ecco scoppiare / e brillare, cadere, esser caduto, / dall'infinito tremolio stellare, // un globo d'oro»; OI, *Alla cometa di Halley*, V, vv. 1-3: «Ma tu sdegnosa ti spargevi avanti, / torva Cometa, in un diluvio rosso / le miche accese d'altri mondi infranti», VI, vv. 7-9: «Gli si frangean, col croscio di ruine, / bolidi intorno; in polvere lucente / ridotto il cosmo gli piovea sul crine»).

154 OI, *Pace!*, III, vv. 13-24.

155 Ivi, vv. 11-12.

anch'essi a loro volta¹⁵⁶ *stando sull'orride porte* del carcere (e degli Inferi) chi ha perpetrato il male nei loro confronti.

Il poeta, in un forte grido di disperazione che può forse ricordare certa retorica anarchica, implora i potenti di schiudere la *carcere esangue*, ovvero di liberare i propri fratelli da quel 'carcere che rende esangui', che imprigiona gli ancora vivi in una condizione di non vita, di non esistenza; implora di sciogliere le *ignave catene*, cioè, sempre con valore causativo, 'le catene che rendono ignavi'¹⁵⁷. Quest'ultimo aggettivo, *ignave*, è l'elemento che fa scattare l'interruttore, che accende la lampadina dell'ingegno, che trasforma in elementi solidi, collocati all'interno di una struttura ideologica ben definita, tutti gli sparsi indizi individuati fino ad ora.

3.1. Quali sono, in Pascoli, gli altri uomini, oltre ai carcerati, a giacere nella stessa condizione a metà tra la vita e la morte, tra il mondo terreno e l'aldilà? Sono proprio gli ignavi danteschi, imprigionati nel vestibolo, «spiriti che l'Acheronte non possono passare»¹⁵⁸, come del resto Dante, almeno inizialmente.

[...] Dante deve essere sceverato dai veri morti. Non può passar l'Acheronte, perché è vivo. E vivi sono gli ignavi. Essi non usarono mai della libertà del volere, e quindi vivi non furono mai. Ma come non furono mai vivi, così ora non sono nemmeno morti. [...] Se non hanno speranza di morte, non sono morti: di fatti la loro è vita, sebben cieca.

Non erano vivi da vivi, non sono morti da morti. Perciò non possono passare, sebbene lo desiderino; perché Caron li rifiuterebbe, come rifiuta Dante. Condizione per passare è la morte. Or Dante passa. Dunque muore.¹⁵⁹

Non avendo realmente vissuto nemmeno in vita, gli ignavi non possono morire; dunque, morti corporalmente, non avendo disposto in vita del libero arbitrio che pure era loro concesso, ora non sono più liberi, devono sottostare alle leggi divine che impediscono loro di ottenere la

156 Percepisco qui un possibile ricordo di T. Tasso, *Gerusalemme liberata*, XII 66, vv. 1-2: «Amico, hai vinto: io ti perdon... perdona / tu ancora».

157 F. Latini in G. Pascoli, *OI, Pace!*, III, nota ai vv. 19-20 richiama PC, *L'ultimo viaggio*, XXI, vv. 42-44: «Io voglio udirlo, eretto sulla nave, / né già legato con le funi ignave: / libero!». Farsi legare per non essere ammaliato dal canto delle Sirene vorrebbe dire rinunciare alla conoscenza dei misteri del mondo, rinunciare alla conoscenza della verità: la morte. Cfr. C. Garboli in G. Pascoli, *Poesie e prose*, cit., PC, *L'ultimo viaggio*, XXI, nota al v. 40.

158 SV, *Il passaggio dell'Acheronte*, I, p. 72.

159 Ivi, pp. 72-73.

seconda morte, la morte dell'anima, data proprio dal passaggio dell'Acheronte; quindi è negata loro la vita ultraterrena e sono costretti a stare in una prigione posta a metà tra il mondo terreno e il mondo ultraterreno.

Per questo le anime degli ignavi sono «triste», perché «non hanno *speranza* di morte»¹⁶⁰; la invocano, ma non è loro concessa.

Quella che le anime triste cogli angeli ignavi invocano, è la seconda morte: seconda, pur morte. Qual è questa seconda morte? È quella, come dice S. Agostino (1), che tocca all'anima. “Sebbene veracemente l'anima sia detta immortale, pure ha una cotal sua morte... La morte dell'anima è quando l'abbandona Dio, come del corpo, quando lo abbandona l'anima...” E si chiama seconda, perché segue, perché è dopo la prima. Ora sì quelli che sono passati oltre Acheronte e che abitano nei cerchi dell'inferno, sono morti di questa seconda morte, perché la loro anima è abbandonata da Dio; e non sono morti della medesima seconda morte gli sciaurati del vestibolo, perché sono sdegnati bensì dalla misericordia, ma anche dalla giustizia; e sì Dante di questa seconda morte non poteva morire, perché non era morto della prima; ché la seconda segue la prima. Dunque, se, per passare l'Acheronte, egli doveva morire, morire della prima doveva e non della seconda. E della prima, egli ci significa che morì.¹⁶¹

Dunque, gli ignavi sono sdegnati sia dalla *misericordia* che dalla *giustizia*: cosa significa questo? Che non solo non saranno mai puniti dalla giustizia divina con la seconda morte, ma non possono nemmeno contare su una seconda possibilità, che sarebbe quella di uscire dalla porta di Dite, rientrare nella selva e da lì, come Dante, compiere il viaggio mistico verso la conoscenza dell'universo, verso il disvelamento della verità, che è il viaggio dalla e attraverso la morte verso la vita; non hanno una seconda possibilità perché, appunto, sono corporalmente morti, mentre Dante la ha, perché è corporalmente vivo. Quindi la sua morte, pur essendo morte, è per forza diversa da quella delle anime prive di corpo: è una morte figurata.

Dice S. Paolo (6): “Ignorate, o fratelli, che quanti fummo battezzati in Gesù Cristo, fummo battezzati nella morte di lui? Siamo stati seppelliti, mediante il battesimo, con lui alla morte (*in mortem*), affinché, come esso risorse dai morti, per la gloria del padre, così noi camminiamo nella novità della vita”. Da questo e altri luoghi dell'apostolo delle genti, i mistici, e a capo di loro S. Agostino, hanno tratti molti profondi concetti, i quali Dante ha atteggiati e drammatizzati per sempre. [...] Or noi vediamo qui Dante morire ed essere seppellito, poiché alla fine esce da una tomba. [...] Abbiamo detto che il vestibolo rappresenta lo stato dell'anima di chi non fece atto di libero arbitrio, come se non avesse ricevuto quel lume di grazia, che fa discernere il bene dal male. Questo lume, questa prudenza si infonde col battesimo

160 Ivi, p. 75.

161 Ivi, II, p. 77. Riporto qui la nota a piè di pagina di mano dell'autore: (1) Aug. *de civ. D.* XIII 2.

negli uomini [...] Or quelli sciaurati è come se non fossero battezzati. E simile alla selva è il vestibolo, e Dante nella selva era come un ignavo nel vestibolo. [...] Il suo uscir dal vestibolo, passando l'Acheronte, è come dunque il suo passar la selva: è riacquistare quel lume e quella libertà che il battesimo infonde.

Ora il battesimo è appunto la morte mistica dell'anima (9). Noi siamo battezzati nella morte di Gesù. E Gesù, per ciò che morì (sono parole di Paolo), morì al peccato[...] E noi perciò in lui, cioè nella sua morte, cioè nel nostro battesimo, moriamo al peccato. E il peccato è la morte; dunque moriamo alla morte. Dante muore alla morte, cioè rinasce alla vita, perché quella morte mistica è una natività (11).

Ora se chi muore, prima era vivo, anche chi rinasce, doveva prima essere morto. [...] Ebbene sì, Dante prima d'uscir dalla selva, la quale è uguale al vestibolo, era morto, o quasi morto. [...] ¹⁶²

3.2. Se Cristo ha permesso, con la sua morte e resurrezione, il nostro battesimo, che è dunque una natività nella morte, significa che la vita cristiana nasce dalla morte. Dante, che è vivo, passa l'Acheronte, compie la catabasi andando sottoterra, come se fosse stato seppellito, e alla fine della discesa si accorge di star salendo, fino a quando esce dalla «tomba»¹⁶³ e rivede le stelle: dunque Dante muore misticamente e poi rinasce. Rinascita che non è concessa agli ignavi, che non possono né tornare nella selva né passare l'Acheronte e ottenere così la morte totale. E proprio il vestibolo e la selva sono accomunati dallo stesso difetto: manca appunto il *lume di grazia*, la prudenza¹⁶⁴ che rende capaci di distinguere il *bene* dal *male*; lume che è dato dalla cancellazione del peccato originale nel battesimo.

Errare nella selva ha il significato di sottostare a «gli inganni cui l'anima è soggetta “nel nuovo e mai non fatto cammino di questa vita”, inganni e niente altro che inganni di immagini di bene, sian pur false, e questi inganni sono causati dall'imperfezione naturale della conoscenza umana, che non è ancora sperta e dottrinata, e sia pur che sperta e dottrinata avrebbe dovuto già essere»¹⁶⁵; in pratica, di essere macchiati nuovamente del peccato originale¹⁶⁶. Quindi errare nella selva per un vivo o stare nel vestibolo per un morto implica la stessa condizione: non avere libero arbitrio ed essere quasi morto, perché la «selva è quasi

162 Ivi, pp. 78-81. Riporto qui le note a piè di pagina di mano dell'autore: (6) Paul. ad. Rom. 6; (9) Lo dice S. Ambrogio citato da S. Agostino (*contra Iul Pel.* II 14): «Noi vediamo di qual fatta è la morte mistica». Ed ella è così fatta: «Beata è quella morte che ci toglie al peccato per riformarci a Dio». Si tratta del battesimo, come ed esso dice e S. Agostino spiega: «Vedi in che modo quell'uomo venerabile ha significato che nel battesimo avviene dell'uomo una morte beata, nella quale si rimettono tutti i peccati?»; (11) Concetto che non ha bisogno di testimonianza. Dice S. Agostino, qua e là, che fu istituita una seconda natività, perché la prima fu dannata; che, essendosi in Adamo dannata la generazione, si cerca in Cristo la rigenerazione; che l'acqua del battesimo è *vulva matris* etc.

163 Così Dante definisce l'Inferno in *If.* XXIV, v. 128.

164 Cfr. G. Pascoli, SV, *La selva oscura*, V, pp. 26-30.

165 Ivi, III, p. 15.

166 Cfr. ivi, VI, pp. 30-36.

morte»¹⁶⁷ per un vivo e il vestibolo è una morte incompleta, non totale, per un morto. Uscire dalla selva equivale a passare, dal vestibolo, l'Acheronte: riacquistare il lume, la *libertà*, attraverso una *natività* che è una morte, provenendo da una situazione di *empasse*, di sonno dell'anima¹⁶⁸.

Ma una differenza è pur essenziale tra l'errante nella selva e i correnti nel vestibolo. Questa: che l'uno è corporalmente vivo, gli altri sono corporalmente morti. Or la morte che Dante patisce dentro la selva è una quasi morte dell'anima, come quella che hanno gl'ignavi. Che cosa libera l'uno e che cosa libererebbe gli altri da questo destino, da questa quasi morte? Il passo della selva e il passo dell'Acheronte. L'uno con esso, muore alla morte, cioè rinasce alla vita; gli altri avrebbero quella che invocano, la seconda morte. L'Acheronte, per uno corporalmente vivo, è la morte mistica, ossia la rinascita; per uno corporalmente morto, è la morte spirituale. Chi lo passa muore; se è corporalmente vivo, alla morte; se è corporalmente morto, della morte: alla morte e della morte seconda.

Gl'ignavi, se volevano morire di quella morte mistica che è morte alla morte e rinascita alla vita, dovevano, quando erano vivi, uscir dalla selva, dove chi si aggira è come morto, e vive non vivo. [...] Per essere vivi, dovevano mettersi per quel *passo*: morire. Erarono invece irresoluti nel fioco lume della selva selvaggia, come ora corrono senza effetto nel fioco lume del vestibolo. [...] Non furon mai vivi non sono nemmeno proprio morti; e corrono e gridano e si disperano in eterno in quel vestibolo che assomiglia alla selva in tutto, fuor che in questo, che nella selva il passo è morte che è vita vera e nel vestibolo il passo è morte che è vera morte; e fin che si è in forma d'ossa e di polpe quel varco là si può, volendo, varcare; ma poi che si è ombra e putredine, quest'altro no, non si può varcare nemmeno volendo.¹⁶⁹

Dante *muore alla morte*, cioè *rinascere alla vita*; si ravvede del difetto di prudenza e, impeditogli dalle tre fiere, rappresentanti il peccato attuale¹⁷⁰, «del bel monte il corto andar»¹⁷¹, cioè l'approdo alla beatitudine civile attraverso la vita attiva¹⁷², è costretto a «tenere altro viaggio»¹⁷³ per pervenire alla beatitudine spirituale, che è la sola vera beatitudine, passando alla vita contemplativa¹⁷⁴ attraverso la morte mistica, «la morte per cui si resta vivi, anzi per cui si rivive e si rinasce»¹⁷⁵. Beatitudine che, al pari della seconda morte, è preclusa agli ignavi, che da vivi sono rimasti a errare nella selva rifiutando spontaneamente quel lume

167 Ivi, III, p. 19.

168 Cfr. *If.* I, vv. 11-12: «tant'era pien di sonno a quel punto / che la verace via abbandonai». E cfr. anche C. Garboli, in G. Pascoli, *Poesie e prose*, cit., *Scritti danteschi, Premessa*, vol. II, pp. 305-307.

169 G. Pascoli, SV, *Il passaggio dell'Acheronte*, II, pp. 81-82.

170 Cfr. SV, *Le tre fiere*, II, pp. 113-119.

171 *If.* II, v. 120.

172 Cfr. G. Pascoli, SV, *Il corto andare*, I, pp. 167-172.

173 *If.* I, v. 91.

174 Cfr. G. Pascoli, SV, *Il corto andare*, I-II, pp. 167-178.

175 SV, *Il passaggio dell'Acheronte*, III, p. 83.

di grazia, quel bene dell'intelletto che «scevera gli uomini dai bruti»¹⁷⁶; *ergo* hanno vissuto come bestie, assonnati, quasi morti, e perciò, da morti, non possono in alcun modo recuperare la prudenza che era stata loro data con il battesimo e sono costretti per l'eternità a non avere requie, a non cessare mai le loro pene, correndo dietro alle insegne; dunque non possono davvero morire.

4.1. Terminata questa digressione attraverso gli scritti danteschi, con la quale ho cercato di individuare e mettere in evidenza i punti salienti del ragionamento pascoliano sulla condizione delle anime del vestibolo e della selva, cercherò ora di collegare l'esegesi pascoliana dell'*Inferno* alla condizione di prigionia. A questo proposito, è davvero utile (e ci fa capire quanto gli scritti critici siano necessari per interpretare il Pascoli teorico e il Pascoli poeta) quest'ultimo spunto sulla distinzione tra uomini e bruti; distinzione che si ritrova, abbassata da un tono spirituale a uno profano, terreno, ma con espliciti richiami a Dante, ne *L'Èra nuova*, e si connette organicamente con il messaggio pascoliano che annuncia la scoperta della morte:

[...] E voi non siete meno fiere, o miei fratelli, perché, con l'aiuto della Scienza, prolungiate con l'acciaio del pugnale e della spada la portata delle vostre unghie, o aumentiate e allargiate, col fragore funereo della bomba o del siluro, la potenza del vostro ruggito. E non siete meno fiere, o miei fratelli, se, col pur soave suggerimento della fede, rendete vana la scoperta che da fiere vi fece uomini: la lugubre ma benefica scoperta... che siete mortali.

Perché fu quella, per usare una parola cara a uno degli ultimi e più soavi poeti della fede, fu quella la vostra *ascensione*; un ascensione che, com'è il fatto di tali parole, non sapremmo dire se fu per il su o per il giù; vi trovaste sopra i bruti per il pensiero, e sotto per la felicità. Oh! e voi aspiraste a discendere; [...] Oh! voi voleste dimenticare la infelice scoperta; e sempre, ad ora ad ora, vi stordite e dimenticate; e così vi rifate simili ai bruti e, nell'oblio della morte, date la morte. Ogni volta che scendete dall'inamabile altezza, alla quale eravate ascisi, voi vi trovate nelle dita i vecchi artigli e nelle mandibole le vecchie zanne e nel cuore la vecchia ferocia di cannibali. [...] e non vi ricordate se non di essere bruti, e credete di non essere nati, come essi, se non a combattere.

E ora, ora che si poteva sperare che le cadute dall'alto e i ritorni al bruto avessero a esser sempre più rari e singolari, ora... [...] eccovi là per terra, rotolare, ansimare, bramire nello spasimo dell'odio! [...]¹⁷⁷

176 Ivi, IV, p. 91.

177 PD, *L'Èra nuova*, I, pp. 111-112.

[...] La scienza ha ricondotto le nostre menti alla tristezza del momento tragico dell'uomo; del momento in cui acquistando la coscienza di essere mortale, differì istantaneamente, dalla sua muta greggia che non sapeva di dover morire e restò più felice di lui. Il bruto diventò uomo, quel giorno. E l'uomo differì dal bruto per l'ineffabile tristezza della sua scoperta. Ma non ebbe il coraggio di continuare ad ascendere, di guardare in faccia il suo destino, di essere veramente superiore alla greggia che *aveva accanto*.

Cercò le illusioni e le trovò. Il bruto non sa di dover morire; l'uomo disse a sé di sapere di non dover morire. Tornarono ad assomigliarsi. [...] E d'allora in poi la morte, una volta negata, non ebbe più dall'animo dell'uomo il suo mesto e totale assentimento. L'uomo non temè di contristare il suo simile, non temè di ucciderlo, non temè di uccidersi, perché non sentì più l'irreparabile. Io so il *Peisithanatos*, qual è. Io so chi persuade a violare, in sé e in altrui, la vita. È chi, nel nostro animo, prima violò la morte.¹⁷⁸

Gli uomini, avendo perso il ben dell'intelletto, che sarà qui da interpretarsi non con la fede, ma con la *Scienza* o, meglio, con la fede nella Scienza, non distinguono più il bene dal male, e si servono di essa per trasformarsi essi stessi nelle *fiere*, simboli del peccato, che hanno impedito a Dante il *corto andar del bel monte*. E ora, nel secolo XX, il secolo dei nuovi poeti, non c'è altra fede che li possa salvare, se non quella nella Scienza e nella sua scoperta primigenia, tanto elementare da *sapere* quanto difficile da elaborare, da *sentire*¹⁷⁹, che si eleva al pari del battesimo, al pari del passaggio dell'Acheronte: la scoperta che tutti gli uomini sono mortali. L'uomo che si appropria di questa scoperta muore, come bruto, alla morte e rinasce, come uomo, alla vita: la vita nell'era nuova¹⁸⁰.

La vera *ascensione* per Pascoli non è a Dio, ma è alla morte, a comprendere e interiorizzare il mistero più grande che regola le leggi dell'universo, che solo di conseguenza e solo per poterla meglio figurare, data l'impossibilità di descriverla¹⁸¹, è un'ascensione cosmica verso il divino¹⁸². Il disvelamento di questo mistero è allo stesso tempo un elevarsi al di sopra della condizione dei bruti, che errano nella selva oscura inconsci del loro destino, e un discendere al

178 Ivi, IX, pp. 123-124.

179 Cfr. ivi, X, p. 125. Lo stesso concetto è spiegato, con parole diverse, ne *La Ginestra*, XIII, p. 105: «E non dite che sì, che tutti lo sanno di essere mortali, ma che ciò ha mai trattenuto nessuno dal male. Io vi dico che non basta saperlo, bisogna averne satura l'anima e non avere nell'anima che questo».

180 Cfr. anche M. Castoldi, *Da Calypso a Matelda. Giovanni Pascoli poeta dell'Èra nuova*, Mucchi, Modena, 2019, pp. 37-38.

181 Cfr. G. Pascoli, PD, *L'Èra nuova*, X, p. 124: «Se io sapessi descrivervi la sensazione del nulla, io sarei un poeta di quelli non ancora nati o non ancora parlanti. Non so, non so descriverla; perché né anche la mia coscienza (confesso) si è arresa alla scienza. Anche nel mio pensiero la morte è violata. Ma ricordo qualche oscuro e fuggevole momento, nelle tenebre della notte: il vertiginoso sprofondamento di un gorgo infinito, senza più peso, senza più alito, senza più essere...».

182 Cfr. OI, *L'aurora boreale*, vv. 21-32.

di sotto di essi in felicità: al pari della *greggia* leopardiana, che è più felice del pastore in quanto non conosce la sua miseria¹⁸³, il bruto non sa di dover morire e quindi non può provare angoscia e dolore per la finitezza della sua vita. Ma gli uomini vollero le tenebre piuttosto che la luce¹⁸⁴; dimenticarono l'infelice scoperta e tornarono sempre di più ad assomigliare ai bruti, alle fiere, e, non riconoscendo più il comune destino di esseri mortali¹⁸⁵, ricominciarono a sostituirsi alla morte stessa, a dare la morte a sé e agli altri¹⁸⁶. Insomma, ritornarono a brancolare nella selva privi del lume di grazia che rende capaci di discernere il bene dal male.

4.2. Per questo Lucheni in *Nel carcere di Ginevra* e i cosacchi in *Alle «Kursistki»* sembrano non avere coscienza del male che compiono: perché, appunto, non sapevano, avevano dimenticato che Elisabetta d'Austria e le studentesse erano loro sorelle, loro madri, in quanto mortali come loro; ancora prima di ucciderle, soltanto pensando di fare il male al prossimo, avevano smarrito la retta via della Scienza che conduce alla verità della morte e si erano dunque addentrati nella selva oscura. Il carcere rappresenta proprio la condizione di Dante all'interno della selva, che è la condizione dei vivi quasi morti, annebbiati, intorpiditi, resi inattivi dall'oblio di un lungo sonno simile alla morte: la condizione di chi è privato del libero arbitrio. Ecco perché per Lucheni e per l'ergastolano di *Ad una ròcca* sarebbe stata più benevola la sentenza dell'esecuzione: non solo perché la morte è la guarigione dai mali della vita, il termine di ogni sofferenza; ma perché dalla selva o si esce da corporalmente vivi, come Dante, per raggiungere la beatitudine civile o la beatitudine spirituale, che è la sola vera beatitudine in quanto, per ottenerla, *conditio sine qua non* è la morte mistica, cioè il

183 Cfr. G. Leopardi, *Canti, Canto notturno di un pastore errante dell'Asia*, vv. 105-132. E cfr. anche G. Pascoli, PD, *La Ginestra*, XII, pp. 103-104: «Egli aveva detto: Uomini, felice la greggia che giace placidamente al lume della luna! Essa non sa la sua miseria, non sa di dover morire. Voi sì lo sapete, o mortali».

184 Cfr. *Giov.* 3, 19. E si veda quanto scrive Pascoli in PD, *La Ginestra*, X, pp. 101: «“E gli uomini amarono meglio la tenebra che la luce”. Quale è la luce? la sinistra fiaccola che gira nel palazzo vuoto? il baglior della lava? Certo è la verità, e la verità discopre per il Leopardi, la rovina e la morte, la morte totale ed eterna».

185 Cfr. *ivi*, XII, p. 104: «È l'orrore avanti la natura la quale vi minaccia continuamente, e ciecamente vi affligge e stermina, che deve essere base, radice, della giustizia e della pietà. E quest'orrore bisogna che non lo vinciate dando retta ad ingannevoli promesse; voi lo dovete provare intero e assoluto. Progredire la società umana non può che verso la verità, e la verità è questa: la morte. Avanti dunque verso la morte! Ma voi volete arretrare. Ed io vi dico che dovete avanzare, dovete gettare le illusioni, dovete acquistare la coscienza della vostra piccolezza, della vostra solitudine, della vostra miseria, del vostro essere fortuito ed effimero»; XIII, pp. 105-106: «giova sperare che gli uomini i quali cominciarono come la greggia col non sapere di essere mortali e che poi dalla loro greggia si sono distinti, si può dire, per questo solo sapere di essere mortali, ma via via vigliaccamente hanno adombrata o nascosta questa conoscenza, hanno cercato, infelici! di uccidere la morte e di frodare il destino; si rimetteranno coraggiosamente nella loro via: nella via oscura, solitaria, tutta rovina, tutta cenere infecunda, avanti cui guizza la fiamma della morte, a cui splendono le stelle dell'infinito».

186 Cfr. M. Castoldi, *Da Calypso*, cit., pp. 38-39.

raggiungimento della verità della e nella morte; oppure, una volta morti della prima morte, si continua a vivere misticamente nel vestibolo, tormentati per l'eternità dai propri peccati senza poter più aspirare nemmeno a quella seconda morte che consente di annullare definitivamente le proprie sofferenze. Se la prigionia è un addentrarsi nelle profondità della selva, dalle quali è sempre più difficile uscire, l'ergastolo è arrivare sulla soglia del vestibolo e non poter già da vivi redimersi e tornare indietro, a meno che non intercedano la *misericordia*, con il perdono, o la *giustizia*, con la pena capitale.

Queste due virtù, in realtà, devono intercedere per tutti coloro che si smarriscono nella selva, se vogliono essere salvati: si pensi all'assassino di Ruggero in CC, *Tra San Mauro e Savignano*, che, non avendo ricevuto in vita la pena che gli spettava, anzi, non essendosi mai rivelato come tale – pusillanime proprio come gli ignavi, dei quali Dante non dice mai il nome¹⁸⁷ – ha vissuto tutta la vita nell'ombra della selva, senza nome, come un quasi morto; e dunque, anche da corporalmente morto, continuerà a (non) vivere allo stesso modo. Se avesse avuto il coraggio di palesare la sua identità di assassino di Ruggero, allora, scontata la sua pena in vita, avrebbe avuto anche la seconda morte, avrebbe cessato tutte quante le sue sofferenze; mentre ora, come un ignavo, è destinato alla pena eterna del rimorso, senza possibilità di requie¹⁸⁸.

5.1. Diverso, ed esemplare nella tenuta di questo sistema ideologico, è il caso delle *Kursistki*. Abbiamo visto che anche loro sono in carcere, sono nella stessa condizione di non vita data a chi si perde nella selva; anzi, loro, innocenti, ci sono state rinchiusa a forza, come Dante è stato ricacciato dalle tre fiere nella selva. Cosa hanno di diverso queste donne dagli altri prigionieri? Intanto sono completamente innocenti: hanno solo la colpa, se di colpa si può parlare, di aver manifestato pacificamente. Ma soprattutto sono portatrici di un messaggio, il messaggio di pace e fraternità di un poeta dell'era nuova: Tolstoj¹⁸⁹. Già quando sono in

187 Si pensi, per esempio, a Celestino V, che Dante in *If.* III, vv. 59-60 apostrofa, senza nominarlo, come «colui / che fece per viltade il gran rifiuto».

188 Cfr. ancora G. Pascoli, CC, *Tra San Mauro e Savignano*, vv. 21-23 e 28-32.

189 Sebbene ne *L'Èra nuova* Tolstoj sia annoverato da Pascoli insieme ai poeti della vecchia poesia (cfr. V, p. 117), il suo messaggio evangelico, egualitario, pacifista, antimilitarista, anticlericale e in parte nichilistico lo fa assomigliare molto al prototipo di poeta della nuova poesia; cfr. IX, pp. 122-123: «Io dico che l'emanazione poetica della scienza, il giorno che l'avrà, è destinata a render buono il genere umano. O poeti dell'avvenire, voi dovete riuscire in ciò che i poeti del passato hanno fallito. [...] Hanno fallito: perché, non consolare questo o quello, non tergere qua una lagrima, là abbreviare un brivido, ma dovevano diminuire la somma dell'infelicità umana. A tale somma non si poteva e non si può sottrarre se non quella parte che non è originaria e conaturata; se non il dolore che l'uomo reca all'uomo; se non il male. E in ciò quei poeti non

carcere, le studentesse tolstoiane danno «tre baci» alle prostitute, «donne tradite»: baci del perdono che sono antifrastici rispetto al bacio del traditore Giuda ma che alludono, come ha rilevato Francesca Latini, al capitolo della Pasqua fatale del romanzo tolstoiano *Resurrezione*¹⁹⁰; baci che sono contestuali, appunto, all'annuncio della resurrezione: «Cristo è risorto!»¹⁹¹. Infatti «Vive ciò che era rimorto!», rivivono le prostitute: Pietrobono intende «ciò ch'era doppiamente morto, come le donne alle quali hanno accomunate le studentesse, che morirono la prima volta quando caddero e si fecero schiave, la seconda, quando furono gittate in carcere, che è una tomba»¹⁹², e mi sembra l'interpretazione più persuasiva, perché proprio due volte sono state tradite dagli uomini e dalla società; è stato tolto loro il libero arbitrio e sono divenute serve; ma non escludo che Pascoli alluda anche a quella morte mistica che è una rinascita.

Le *Kursistki*, rappresentate come figure cristologiche, «donne d'amore», portano alle prostitute il messaggio che non sarà quello cristiano, ma sarà da interpretarsi con il messaggio tolstoiano-pascoliano de *L'Èra nuova*: rendono dunque consapevoli le donne incarcerate dell'estrema necessità che accomuna tutti gli esseri umani, le rendono esperte nella morte; come Virgilio fa con Dante, le aiutano a uscire dalla selva e a passare l'Acheronte. Anche se si tratta di un'uscita prettamente mistica, mentale, le prostitute ora *sanno*; e se, oltre al sapere, *sentiranno*, allora potranno essere salvate. Il gesto dei tre baci e l'annuncio della resurrezione prendono dunque i crismi di un battesimo, di un'iniziazione alla religione dell'era nuova.

5.2. Lo stesso scenario si riproduce, anche dal punto di vista metrico-stilistico, nel gruppo strofico successivo. Le *Kursistki* muovono «serene» al loro «destino, / lungi, tra lancia di sgherri»¹⁹³: non hanno turbamento d'animo perché sanno, anzi, sentono di dover morire; compiono il viaggio verso la morte, verso la Siberia, senza alcun tipo di angoscia o dolore. Lo stesso viaggio è compiuto da «Ladri e omicidi in catene»¹⁹⁴, le medesime catene che rendono

sono riusciti. Dovete riuscire voi, o poeti della nuova era. E per questo fine voi dovete prendere l'infula e lo scettro di sacerdoti [...] Voi dovete essere sinceri: rinunciare subito, se già nel vostro spirito ne è qualche tentazione, a fingere di credere: voi dovete credere». Il poeta de *L'Èra nuova* diventa così «un sacerdote, un pacificatore, un uomo capace di costruire la civiltà mediante la parola»: cfr. M. Castoldi, *Da Calypso*, cit., p. 41.

190 Cfr. F. Latini, in G. Pascoli, *OI, Alle «Kursistki»*, II, nota al v. 21.

191 Ivi, vv. 20-22.

192 L. Pietrobono, in G. Pascoli, *Poesie, OI, Alle «Kursistki»*, II, nota al v. 41.

193 *OI, Alle «Kursistki»*, III, vv. 8-10. Oltre al motivo del morire *sereni* tipico dei martiri, individuato da F.

Latini (cfr. ivi, nota ai vv. 8-9), percepisco un possibile richiamo, di significato quasi antifrastico, al leopardiano *Bruto minore*, v. 45: «E maligno alle nere ombre sorride».

194 G. Pascoli, *OI, Alle «Kursistki»*, III, v. 11.

ignavi i carcerati di *Pace!*. Ma «Lo sgelo... // è cominciato»¹⁹⁵: lo sgelo dato dall'arrivo della primavera, simbolo della rinascita della natura, ma soprattutto stagione in cui è collocata la resurrezione di Cristo nella liturgia pasquale. E infatti, cosa devono fare le *Kursistki* per risorgere come Cristo? Devono *passare* «l'Obi ed il Lena selvaggio»¹⁹⁶, i due fiumi sul percorso verso la Siberia, il luogo che conduce alla morte. Passando l'Obi e il Lena allo stesso modo di come Dante passa l'Acheronte, «scende / l'inno del grande passaggio»¹⁹⁷ di Cristo sulla terra e della sua resurrezione: la morte delle studentesse è dunque una natività nella morte di Cristo. E le *Kursistki* agiscono esattamente come con le prostitute nell'epodo precedente, baciando i «ladri / miseri», apostrofati come «figli di madri», e annunciando loro il messaggio di cui sono portatrici: «Cristo è risorto!»¹⁹⁸. Infatti, «Vive ciò ch'era più morto»¹⁹⁹: vivono sia le studentesse sia, soprattutto, almeno in questa parte dell'inno, gli omicidi e i ladri che si stanno avvicinando sempre di più alla morte, in senso letterale (stanno andando in campi di prigionia dai quali difficilmente si esce vivi), allegorico (andando verso la morte, la comprendono, cominciano a *sentirla* oltre che a *saperla*) e anagogico (le *Kursistki* portano loro il messaggio salvifico, unica e sola verità dell'ordine cosmico, della morte come rinascita; li battezzano alla religione dell'era nuova).

Non è forse un caso che nel loro cammino le studentesse incontrino per prime in carcere, luogo che fa passare dalla selva al vestibolo senza soluzione di continuità, le prostitute, macchiate dalla lussuria, dall'incontinenza, schiavizzate dalla vita e dagli uomini; e in seguito, nel viaggio verso la morte – per compiere il quale bisogna attraversare due fiumi – gli omicidi, violenti contro il prossimo, e i ladri, fraudolenti verso chi non si fida; mentre, per ultimi, incontreranno in Siberia, terra ghiacciata al pari del Cocito, i cosacchi, loro assassini, fraudolenti verso le loro *sorelle*, ovvero verso chi si fida; nello stesso ordine, dunque, in cui dovrebbero trovarsi discendendo l'Inferno dantesco.

5.3. Infatti, passati l'Obi e il Lena, le *Kursistki* giungono «nell'ultima terra»²⁰⁰, la Siberia, un un luogo remoto che simboleggia, al pari dei poli²⁰¹, i confini del mondo, varcando i quali

195 Ivi, vv. 14-15.

196 Ivi, v. 16.

197 Ivi, vv. 17-18.

198 Ivi, vv. 20-22.

199 Ivi, v. 19.

200 Ivi, IV, v. 2.

201 Cfr. OI, *Andrée*; OI, *Al Duca degli Abruzzi e ai suoi compagni*; OI, *A Umberto Cagni*; per cui cfr. cap. 2, §§ 1 e 3-4.

si diventa, come Ulisse, esperti in «virtute e canoscenza»²⁰², anzi, nell'unica vera conoscenza: la morte. Dunque noi andiamo con loro «oltre inflessibili porte»²⁰³: le porte dell'aldilà che, una volta varcate, non permettono di tornare indietro, ma solo di proseguire nel cammino oltremondano. Andiamo con loro «sotterra, / anche di là della morte / e del nulla»²⁰⁴: appunto, varchiamo insieme a loro l'Acheronte e il Lete, fiumi rispettivamente della morte e dell'oblio²⁰⁵, come anche Dante in *Alla cometa di Halley* quando muore misticamente, quando comprende la morte e la annulla, si eleva al di sopra di essa («Egli era il peregrino del Mistero. / E tu la morte gli accennasti, ed esso / la vide, e l'abbracciò col suo pensiero, // e si l'uccise nel potente amplesso»²⁰⁶).

Le studentesse russe però vengono uccise davvero o, almeno, così le mostra Pascoli: con gli «aridi riccioli» intrisi di «polvere e sangue», in un'occorrenza congiunta che richiama, con tutt'altro significato, il Leopardi di *Alla primavera* («e dall'immonda / Polve tergea della sanguigna caccia / Il niveo lato e le verginee braccia»²⁰⁷); con la «fronte stupita», perché nemmeno le *Kursistki*, che professavano il messaggio de *L'Èra nuova*, al pari del poeta stesso²⁰⁸ sentivano appieno l'incombenza dell'estrema necessità, della morte; con «i visi / bianchi», esangui, che «aspettare il ritorno / sembrano, della lor vita / fanciulla»²⁰⁹, speranza, questa, che, anche grazie al forte iperbato di *sembrano aspettare*, è incerta, destinata probabilmente a rimanere tale, in quanto, allo stesso modo della morte di un corporalmente vivo, la nuova vita di un corporalmente morto è mistica, figurata, di natura esclusivamente

202 *I*f. XXVI, v. 120.

203 G. Pascoli, *OI, Alle «Kursitski»*, IV, v. 3.

204 *I*vi, vv. 5-7.

205 Anche se per Pascoli, essendo l'oblio l'immediata conseguenza della morte, e avendo inoltre i quattro fiumi infernali la stessa origine e lo stesso fine, «i quattro fiumi dell'inferno non sono che l'unico Acheronte il quale sgorga dalla ferita della natura umana [...] E misticamente l'Acheronte e il Letè sono lo stesso fiume; e Dante passa l'uno e l'altro con circostanze simili». Inoltre «L'Acheronte è, per i corporalmente morti, la seconda morte: quella inflitta dal peccato in genere, dal peccato d'origine, dal peccato che è il peccato. Ma per i corporalmente vivi, il passarlo è morire a quella morte, a quel peccato. Dunque esso cambia in un certo modo natura. In vero esso è per i vivi il Letè. Nel fatto il Letè cancella pur la memoria del peccato, cioè dei peccati singoli che sono tutti insieme virtualmente contenuti nel primo». Se l'Acheronte è il fiume della morte, il Lete è il fiume della misericordia. Cfr. *SV, L'altro viaggio*, I, pp. 305-307.

206 *OI, Alla cometa di Halley*, IV, vv. 10-13. Abbracciare la morte con il pensiero, *sentire* la morte e ucciderla vuol dire comprendere il senso dell'universo, la natura delle cose, vincendo il conflitto esistenziale: cfr. F. Latini, *ivi*, nota ai vv. 10-13 e C. Garboli, in G. Pascoli, *Poesie e prose*, cit., *OI, Alla cometa di Halley*, IV, nota al v. 11.

207 G. Leopardi, *Canti, Alla primavera*, vv. 36-38; a sua volta mutuato da V. Monti, *Il fanatismo*, vv. 127-129: «Per cattolica rabbia furibonda / fur cinque e dieci million, che spenti / la tua polve lasciar di sangue immonda».

208 Cfr. G. Pascoli, *PD, L'Èra nuova*, V, p. 118: «E siamo all'era prima della poesia: a quella dell'apparenza: perché il tramonto in realtà non si spegne, e l'alba non nasce e non ha strali. Io sono dei vecchi, anch'io!».

209 *OI, Alle «Kursistki»*, IV, vv. 8-14.

mentale e memoriale²¹⁰. Ma nel «sangue e silenzio» della morte, «nel sepolcro che è santo», giunge anche alle martiri «il canto / della Risurrezione» di Cristo; e questa volta siamo «noi», noi lettori-seguaci del poeta dell'era nuova, come le *Kursistki* lo erano di Tolstoj, a baciarle «tre volte» e a portare loro il messaggio-*refrain* che chiude, con variazione nel I e nel V gruppo strofico, ogni epodo dell'inno: «Cristo è risorto»²¹¹. Allora «Vive sol quello ch'è morto!»²¹², perché solo ciò che è morto ha potuto comprendere a fondo e *sentire* la morte, ha potuto conoscere davvero la natura dell'universo e, nella morte di Cristo, rinascere alla vita eterna.

5.4. I cosacchi chiedono ora alle studentesse da loro giustiziate il perdono: anche qui, come in *Nel carcere di Ginevra*, gli assassini vengono descritti come ebbri, guidati dalle loro armi nel compiere il male, dunque incoscienti al momento dell'esecuzione. Ma avendo ucciso le *Kursistki*, figure messianiche della religione pacifista dell'era nuova, anche i cosacchi hanno fatto esperienza della morte e si sono ravveduti del crimine commesso: «or sanno il lor cuore! / [...] or sanno il lor nome!»²¹³, ovvero hanno preso coscienza della loro natura di esseri mortali e quindi hanno riacquisito l'identità perduta mentre vagavano nella selva del peccato e, con essa, la prudenza, il lume di grazia che permette di discernere il bene dal male. Ora questi sanno di far parte della stessa famiglia degli infelici, sanno che li attende lo stesso destino: la morte.

Vale la pena, a questo punto, di citare per esteso l'epodo conclusivo, già riportato in parte precedentemente:

Tu non sapevi... ed or taci.
Oh! tu non fosti già tu!
Prendi, uccisore, i tre baci,
e non uccidere più!
Vergini, è il brutto ch'è morto!
E dalla fossa del brutto,
con un supremo saluto,
l'uomo è risorto!²¹⁴

210 Si pensi a quanto afferma Pascoli in OI, *La Porta Santa*, vv. 9-11: «Tutto il di noi che vive / è ciò che a noi sorvive: / tutto è per noi di la! [sic]». Cfr. anche CC, *Il ciocco*, II, vv. 235-248.

211 OI, *Alle «Kursistki»*, IV, vv. 11 e 15-22.

212 Ivi, v. 19.

213 Ivi, V, vv. 8-9.

214 Ivi, vv. 15-22.

Indipendentemente da chi doni *i tre baci* all'uccisore (*noi* seguaci della religione dell'era nuova o le *umbrae* delle *Kursistki* risorte), questi viene perdonato ed esortato a non uccidere più. E oltre alla morte corporale delle studentesse russe, con una frase scissa tipica del parlato e di certa retorica oratoria²¹⁵, Pascoli mette in rilievo un'altra morte: la morte mistica del *bruto*, l'essere che non conosceva la morte, che errava sonnambulo nella selva del peccato privo degli strumenti per comprenderla e che, grazie alla misericordia delle *Kursistki*, ha potuto attraversare l'Acheronte, ha potuto compiere il viaggio ultraterreno, come Dante, scendendo nell'Inferno fino a risalire in superficie, risorgendo dalla tomba come *uomo* che ha compreso il suo destino ineluttabile.

Muore dunque il bruto, l'*homo sapiens*, e rinasce l'uomo, l'*homo humanus*:

[...] Ma non sanno essi che l'uomo è l'animale che teme ciò che le bestie non temono? non sanno essi che l'uomo è l'animale che sa di morire? [...] non sanno essi che l'uomo è colui che ama la femmina anche al di fuori della spinta sessuale? [...] Ma tutti, tutti portiamo in noi lo squilibrio della fatale ascensione, per cui dal *pithecanthropos alalus* si svolse l'*homo sapiens* o ragionevole si svolse l'*homo*, che io dirò *humanus*.

[...] Dice dunque la Bibbia, che l'uomo fu creato in istato di grazia e di libertà. [...] Non vi è antropologo il quale non debba ammettere che la bestia che diventò l'uomo, era potenzialmente uomo anche quand'era bestia. Era una bestia quella che aveva in sé il suo destino futuro. Nata dal limo, aveva in sé il soffio di Dio. Ma, non ostante questo soffio, ella si mostrò più bestia delle bestie le quali non uccidono così facilmente le loro simili. [...]

“O dunque era molto *sapiens* questa bestia primitiva? E non era cioè bestia, ma *homo!*” così obiettavate. E avreste ragione, se l'*homo sapiens*, svoltosi dalla bestia primitiva, fosse l'uomo veramente uomo. Non era, non è.

È un vecchio concetto, codesto, e non vero, che sia l'intelligenza che distingue l'uomo dal bruto. [...]

[...] Quando l'*homo*, così *sapiens*, ha potuto, non in virtù della sua sapienza, ma contro contro contro la sua sapienza stessa, tanto superiore a quella degli altri animali terreni; quando l'*homo sapiens* ha potuto divenire *homo humanus*? [...]

Ecco l'avvento! Quel che è cominciato già, sebbene non abbia ancora conquistata tutta la terra, è il regno della pietà, cioè della volontà, cioè della libertà! Tutto lo dice e lo grida.

[...] Non essere così ragionevole, o Giustizia. Perdona più che puoi”. – Più che posso? – Ella dice di non potere affatto. Se gli uomini, ella soggiunge, fossero a tal grado di moralità da sentire veramente quell'orrore al delitto, che tu dici, si potrebbe lasciare che il delitto fosse a pena a sé stesso, senza bisogno di mannaie e catene, di morte o mortificazione. Ma... Ma non vede dunque la giustizia che quest'orrore al

215 È la cifra stilistica caratteristica di tutto *Odi e Inni*, votata all'enfasi e alla chiarezza del messaggio, come ha sottolineato Giorgio Barberi Squarotti nel saggio *In carcere*, cit., pp. 31-42. Chiarezza che, si potrebbe aggiungere, è ravvisabile solo nella lettera del testo, nel suo significato più immediato, e, per giunta, viene meno in certe odi di carattere allegorico-autobiografico.

delitto gli uomini lo mostrano appunto già assai, quando abominano, in palese o nel cuore, il delitto anche se è dato in pena d'altro delitto, ossia nella forma in cui parrebbe più tollerabile?

[...] La pietà ha indotto la ragione a escogitare strumenti e sistemi di salute e felicità non più per le città, non più per le nazioni, non più per le razze, ma per tutti, per la società, ma per tutto il genere umano.

[...] Sono uomini, codesti predicatori e confessori, che rinunziano già volontariamente ai beni della loro classe, perché non è bene quello che coincide col male degli altri. [...]

[...] Una parte del genere umano si scalza, perché l'altra parte è scalza. La seconda grande fase della storia è già aperta: l'*homo humanus* sta per prendere il posto dell'*homo sapiens*.²¹⁶

L'*homo humanus* non è quindi solo colui che ha coscienza della morte, ma soprattutto è colui che ha appreso i valori della *pietà*, della *volontà* e della *libertà*, ovvero della prudenza: è, insomma, colui che ha riacquistato il lume di grazia che permette di aspirare alla beatitudine spirituale. Sono dunque, nel nuovo regno della pietà, da preferirsi il perdono e la misericordia alla Giustizia, la quale, per punire un omicidio, ne compie un altro a sua volta: il delitto è pena a sé stesso, senza bisogno in un intervento della ragione che aggiunga ulteriore sofferenza, anche nella forma dell'esecuzione capitale che sembrerebbe comunque più tollerabile rispetto allo scriteriato ergastolo («Oh! no: noi non vorremmo vedere quelle catene, quella gabbia, quelle armi nude intorno a quell'*uomo*; vorremmo non sapere che egli sarà chiuso, vivo, per anni e anni e anni, per sempre, in un sepolcro; vorremmo non pensare ch'egli non abbraccerà più la donna che fu sua, ch'egli non vedrà più, se non reso irriconoscibile e ignominioso dall'orrida acconciatura dell'ergastolo, i figli suoi...»²¹⁷).

È proprio grazie al perdono, alla misericordia delle *Kursistki* che i cosacchi sono potuti uscire dalla selva e rinascere come uomini umani: hanno fatto esperienza della morte, sono morti misticamente e sono rinati alla vita esperti in «virtute e canoscenza»²¹⁸, ovvero nella prudenza e nella morte. E questo riscatto morale, questa rinascita in *homo humanus* esula dalla sentenza della Giustizia durante la vita terrena, perché il concetto di giustizia va sempre rapportato al periodo storico in cui viene applicato: determinati comportamenti possono essere considerati secondo o contro giustizia in base alle convenzioni dell'epoca, mentre il giudizio morale è invariabile e si perpetua nel tempo grazie alla guida della misericordia. I cosacchi, infatti, hanno agito secondo giustizia, nel pieno rispetto della legalità e degli ordini del

216 G. Pascoli, PD, *L'Avvento*, II-III, pp. 229-234.

217 Ivi, I, p. 227.

218 Si ricordi, ancora una volta, quanto dice Ulisse ai suoi compagni in *If.* XXVI, vv. 118-120: «Considerate la vostra semenza: / fatti non foste a viver come bruti, / ma per seguir virtute e canoscenza».

proprio sovrano, fucilando le studentesse: ma è un'azione moralmente giusta? È un'azione caritatevole? Certo che no. Come potrebbe esserlo infatti un fratricidio, l'uccisione di una propria sorella? Queste riflessioni morali si ritrovano, di nuovo, ne *L'Avvento*:

La giustizia non è che a mano a mano la moralizzazione del nostro egoismo.

È cosa contingente e mutabile: non affida. Se noi dobbiamo per giustizia rispettare la vita degli uomini, come mai la giustizia non ci vieta di ammazzare il bove e l'agnello? [...] Eppure certe legislazioni vietavano, per esempio, di macellare bovi da lavoro, eppure certe coscienze hanno bandito dalle loro mense la carne degli animali! La giustizia presso questi individui e presso questi popoli vuole svolgersi logicamente. E dunque svolgetela anche voi, cotesta vostra giustizia, logicamente. Se il vostro sistema non si basa se non sulla giustizia, ebbene rispettate oltre il bue di lavoro, oltre il mite agnello e il festoso capretto, tutte le vite: non uscite a passeggiare, per non calpestare le formiche, non vi muovete, non respirate, non vivete. La vita d'un essere è inevitabilmente causa della morte di altri esseri.

E le piante? credete voi di cibavene con giustizia? [...] La giustizia! ma noi la ripudiamo sempre! Qual cosa direste più giusta del latte che dà la madre al figlio? delle cure di lei intorno alla culla del suo piccino? [...]

Fu pietà, carità, amore! noi diciamo. Il giorno che noi credessimo che non fu se non giustizia, noi, capite, non riameremmo la nostra madre e con lei tutto ciò che amiamo; non ameremmo più; e l'umanità non tornerebbe ad essere solo quello che già fu, una bestialità, ma diverrebbe una bestialità senza più quel soffio e quella scintilla per cui ella potè divenire l'umanità. [...]

La giustizia non comincia se non dove giunge la pietà. Non entra la giustizia nel modo nostro di comportarci con le formiche, perché in noi non si sveglia il sentimento di pietà. Non si era desto il sentimento di pietà nelle donne spartane che lasciavano portare al Taigeto i loro bimbi deformi: e perciò non credevano contro giustizia l'orribile cosa. [...] L'infanticida, ai nostri giorni ancora, quando sopprime la sua creatura, non ha avuto tempo e modo di considerare come qualcosa o qualcuno fuori della sua carne e della sua vita l'infante che sopprime. [...] Non l'ha sentito vagire il piccino, e la sua pietà non s'è desta, ed ella non ha veduto di offendere la Giustizia. La Giustizia poi glielo fa sapere... Ma la Giustizia non si accorge di esercitare la sua autorità nuova contro una donna di molti millenni prima, non punto dissimile dalla femmina di qualche animale che nega il latte a qualcuno dei suoi piccoli o che a dirittura lo divora.

Alle quali femmine la Giustizia non dà nessuna pena. Alla donna infelice che vi è innanzi, o giudici, è mancato a un tratto il prodotto dell'evoluzione di molti millenni, perché è mancato un vagito, un sottile vagito, un solo piccolo vagito, che le avrebbe detto, Pietà di me; ed ella non potè udire quel gemito perché l'avrebbe tradita. Oh! se avesse potuto volerlo udire, oh! non ci sarebbe stato bisogno del codice e del tribunale e del carcere per farle comprendere che cosa era giusto che facesse. Dopo il sentimento di pietà, sarebbe sorto il concetto di giustizia.

[...] O apostoli della rigenerazione umana, se voi dimenticate che la base di questa rigenerazione è la pietà e il sentimento, voi andate contro il vostro fine; voi, cioè, agitate, combattete, soffrite, perché non avvenga ciò che voi volete che avvenga. Proclamando presente la giustizia futura, voi togliete la pianta

dalla terra onde ella trae il nutrimento per il fiore che forse è già in boccia, voi la separate dalla sua radice; e l'agitare e la mostrate dicendo: Ecco il fiore. [...] Il sole dell'avvenire che aprirà in fine quella rossa corolla, si chiama l'amore!²¹⁹

Dunque è l'amore il sentimento di pietà che deve regolare il nostro agire e il nostro giudizio morale. È l'amore, l'amore caritatevole quel sentimento che permette agli uomini di distinguersi dai bruti, dalle bestie che negano il latte ai loro cuccioli o addirittura li uccidono: questo deve essere il lume di grazia che guida il nostro agire e il nostro giudizio morale se vogliamo, come intera umanità, uscire dalla selva oscura e aspirare al raggiungimento della beatitudine spirituale; un sentimento che deve essere *bipartisan*, cioè sia da parte degli oppressori verso gli oppressi ma anche al contrario, da parte degli oppressi verso gli oppressori. Così saranno allora da interpretarsi gli scongiuri che Pascoli rivolge ai potenti in *Pace!*: non retorica anarcoide, ma una richiesta basata su questo sentimento, sul perdono reciproco e, appunto, sulla pace sociale tra gli uomini.

Il concetto di giustizia, così labile, così volubile, così *contingente*, nasce solo successivamente e come conseguenza allo sviluppo del sentimento di pietà: se tutti interiorizzassimo e sentissimo questo amore verso il prossimo, non ci sarebbe più bisogno della Giustizia, del carcere, delle catene, della pena capitale, dell'ergastolo; perché ciascuno da solo saprebbe in cuor suo di essere andato contro al sentimento che regola i rapporti umani, sentirebbe di aver infranto il patto sociale con i suoi simili. Questo è quanto serve per giungere nell'era nuova: un patto mistico fondato sull'amore reciproco tra gli uomini, sul perdono, sulla pietà, sulla misericordia, con la sempre presente coscienza del comune destino di morte²²⁰. E sono proprio le *Kursistki*, in vita e in morte, a ergersi a paladine, ad annunciatrici di questo nuovo patto di carità, della nuova religione fondata sulla venerazione dell'ineluttabile destino di tutti gli uomini: esse hanno rinnovato il sacrificio di Cristo, sono morte per donare agli uomini la possibilità della salvezza ultraterrena²²¹. I cosacchi vengono dunque battezzati, con il perdono, con la misericordia, nella morte delle *Kursistki*: morte che, come abbiamo visto, è una natività.

219 G. Pascoli, PD, *L'Avvento*, III, pp. 235-238.

220 Cfr. PD, *La Ginestra*, XII, p. 104: «Perché da cotesta coscienza verrà in voi lo appaciamento degli odi e delle ire fraterne, *ancor più gravi* d'ogni altro danno; verrà il vero amore che vi farà finalmente abbracciare tra voi, porgendo *Valida e pronta ed aspettando aita Negli alterni perigli e nelle angosce Della guerra comune*. Da cotesta coscienza verrà insomma la bontà, come dal deserto di lava e di cenere spunta l'odorato fiore»; XIII, p. 106: «Infelici siete, infelici sarete; ma allora i vostri compagni di via, voi li amerete, o uomini mortali!».

221 Cfr. M. Castoldi, *Da Calypso*, cit., pp. 196-197.

6.1. Ma torniamo a Lucheni, che abbiamo lasciato sospeso per addentrarci nell'esegesi della sua condizione di ergastolano. Si è detto che il *focus* dell'Ignoto, nella strofa VIII, comincia a spostarsi dal caso particolare del figlio imprigionato verso quello generale della condizione della stirpe umana. Il padre senza nome, di nuovo, prende su di sé la colpa del figlio e, giunto da *lidi lontani*, ovvero dall'oltretomba, *senza disserrar le porte*, appunto per la sua consistenza di *umbra*, parla e piange²²²: si noti l'abile e calibrata costruzione di VIII, v. 3, con agli estremi i due perfetti dal suono simile *venni* e *vidi*, che forse non casualmente sono posti in relazione, e ai medi i presenti *parlo* e *piango*, in allitterazione e assonanza. L'Ignoto ha visto *dall'alto*, cioè dalle regioni celesti, dalle costellazioni, *dalla morte* che è il *supremo culmine del vero*, l'unica verità certa di cui dispone l'uomo. E che cosa ha visto? Non un'umanità divisa gerarchicamente in classi sociali, ma un leopardiano *formicolio nero* di *piccole ombre* che vagano per le *dune* di un deserto, lamentandosi, alzando un *grido di infelicità comune* contro il *cielo austero*, inflessibile, intransigente, che non permette loro alcun sollievo dal male. Si veda quanto Pascoli scrive in proposito ne *La Ginestra*:

[...] Perché in vero tu contempi il genere umano da così sublime vetta di pensiero e dolore, che non puoi scoprire, da così lungi e da così alto, tra gli uomini, differenza di condizioni, di parti, di popolo, di razza.

È un formicolio di piccoli esseri uguali: e se n'alza un murmure confuso di pianto.²²³

Ora, le *ombre erranti* rappresentano qui gli uomini, vivi, quando invece nella strofa precedente le *ombre che vanno* appartenevano all'*immoto sonno*: questa sovrapposizione lessicale e concettuale vorrebbe dunque significare, in una tradizione che fa capo a Pindaro²²⁴, che la vita è solo un labile sogno. È quanto accade, del resto, al vecchio di novant'anni e al neonato di novanta giorni in MY, *Sogno d'ombra*, la cui agonia, la cui morte imminente annullano qualsiasi differenza di età e di tempo avuto a disposizione in vita: «Vissero. Quanto? le pupille fisse / chiedono. Uno la gente di sua gente / vide; l'altro, non sé. Ma l'uno

222 Che sono le due azioni caratteristiche dei morti in MY, *Il giorno dei morti*: cfr. vv. 5, 32, 61, 81, 103, 167 e 211: «pianto»; v. 25: «piangono»; vv. 28 e 181 «Piangono»; vv. 80 e 129: «mi pianse il cuore: come pianse e pianse!», «a chi non pianse tutto il suo dolore»; v. 106: «Chi parla?»; v. 125: «Parlano i morti»; v. 150: «se il pianto piansi in me di sei fratelli»; v. 157: «Ma non per me, non per me piango; io piango»; v. 165: «odo quel pianto della tomba, pianto»; v. 173: «può piangere»; vv. 190-192: «Li culla e piange con quelli occhi suoi, / piange per gli altri morti, e per se nulla, / e piange, o dolce madre! anche per noi».

223 PD, *La Ginestra*, VII, p. 97.

224 Cfr. Pind. *Pyth.* VIII, vv. 95-96, tradotto da Pascoli in PC, *Vecchi di Ceo, Efimeri*, III, vv. 51-52: «Siamo d'un dì! Che, uno? / che niuno? Sogno d'ombra, l'uomo!».

visse / quello che l'altro: un sogno d'ombra, un niente»²²⁵. Ma anche qui possiamo addentrarci un po' di più nell'analisi: perché i vivi dovrebbero essere descritti come *umbrae* aventi le stesse caratteristiche dei sogni? Perché i morti, che hanno già sperimentato su di sé il termine della vita terrena e dunque hanno *sentito* la verità, vedono i vivi non per quello che sono nell'oggi, per un periodo di tempo limitato, ma per quello che saranno nei secoli dei secoli dopo la morte corporale, dopo il compimento del loro destino, ovvero *umbrae* che potranno essere rivedute solo nei sogni²²⁶; come del resto accade a Lucheni con suo padre, l'Ignoto, che non ha nome e non ha nemmeno un viso, un semblante, in quanto in vita non è mai stato visto e conosciuto dal figlio. L'Ignoto, personificazione dell'oblio, è anch'esso un senza nome, un ignavo che è scappato dalla vita senza assumersi la responsabilità della paternità, e vorrebbe farlo adesso, morto, quando sembra essere ormai troppo tardi per rimediare al difetto di prudenza; e non ha requie, perché *piange* la prigionia del figlio, piange il prodotto dannato del suo abbandono.

6.2. E a cosa è dovuta questa infelicità comune tra gli uomini-*umbrae* che fa imprecare contro il cielo? Sempre allo stesso male primigenio dell'umanità: l'essere destinati a morire.

Tutti mortali – oh! tu lo sai! lo vuoi!
c'è, mancando la gran falce, il pugnale
piccolo! oh! sempre si morrà tra voi! –

tutti infelici! Che se c'è chi sale
e chi discende in questo fiottar lieve,
l'acqua ritorna, con la morte, uguale.²²⁷

Ora Lucheni *sa*, informato dall'Ignoto, la verità, quella verità che aveva dimenticato quando è partito con il suo vagabondare alla ricerca di una vittima da uccidere, quella verità che rende gli uomini infelici: cioè che anche quella vittima sarebbe morta, prima o poi; che anche lui stesso sarebbe morto. Adesso che si trova in questo anti-vestibolo che è il carcere, *vuole* la

225 MY, *Sogno d'ombra*, vv. 7-10.

226 Cfr. G. Pascoli, PD, *L'Èra nuova*, VII, p. 120: «Esso non è certo finito nel nulla. Ieri comparve nel sonno del suo amico [...] Il vostro amato morto, la vostra madre, il vostro padre, non li potete abbracciare più, quando sono morti... Non si abbraccia l'aria, il fumo, l'ombra. I morti tornano a noi, ma solo in sogno soltanto, e da qual delle due porte essi escano, o da quella che è d'avorio, come i denti, o da quella che è di corno, come l'occhio, parlano bensì e si vedono; ma non altro: non si toccano». Il ritorno dei morti è dunque un prodotto mentale della nostra memoria.

227 OI, *Nel carcere di Ginevra*, IX, vv. 1-6.

morte, la desidera ardentemente: tardando a venire *la gran falce*, cioè la morte naturale, c'è sempre il *pugnale piccolo*, il suicidio, a cui effettivamente ricorrerà Lucheni. E tutti gli uomini sono uguali di fronte alla morte, perché, indipendentemente da quanto essi, con la loro esistenza, facciano ondeggiare l'acqua dell'universo-stagno o universo-lago; indipendentemente, dunque, dal grado sociale di ognuno, dai comportamenti tenuti in vita, dal grado di eroismo di cui ciascuno ha dato prova; *con la morte* la superficie ritorna piana, uguale a prima che fosse turbata dal loro passaggio²²⁸.

Ma il messaggio pascoliano non è da interpretarsi in senso nichilistico: seppure il dittico *Nel carcere di Ginevra-Il negro di Saint Pierre* (e soprattutto quest'ultima ode) rappresenti il punto più radicale del pensiero pascoliano, in cui non sembra esserci alcuna possibilità di salvezza per i protagonisti, non credo che questa "ideologia della morte" sia per forza sovrapponibile e relazionabile, come ha scritto a più riprese Giorgio Bàrberi Squarotti, a una "negazione" o "inutilità" della storia e di ogni azione in essa²²⁹. Pascoli non nega la storia, che, anche se immobile²³⁰, esiste; non riduce, per sfuggire al male, tutta l'esistenza dell'uomo all'inattività; e soprattutto non considera sullo stesso piano violenza e imprese eroiche, il che sarebbe la diretta conseguenza «dell'annullarsi di ogni senso e progetto e intenzione entro la morte, che non ha ragione, non ha significato, non apre nulla e non indica nulla al di là di sé stessa»²³¹. Lucheni e Sylbaris, per quanto abbiano diritto, come ogni altro uomo, alla pietà, non sono Garibaldi, Verdi e Mazzini, non sono Chavez, Andrée o Abba, militari, artisti, pensatori, esploratori che sono rimasti all'interno della storia attraverso le loro imprese.

A questa interpretazione nichilistica dell'intera opera di *Odi e Inni* si è opposto anche Mario Pazzaglia, rilevando come «La storia [...] non è soltanto la morte, sua costante compagna e fatale conclusione, ma anche un ergersi verso la vita, che si potrebbe dire eroico, o, per evitare ogni enfasi, testimone di umana dignità e risposta al nulla, e, ancor prima, al non sapere, al non voler morire»²³². Tutti dovranno morire, e gran parte degli eroi ricordati nella silloge ha trovato, proprio nel culmine dell'impresa, che coincide con un di più conoscenza, la morte: ma cambia il modo in cui rivivranno una volta morti corporalmente, cambia il modo in

228 Cfr. F. Latini, *ivi*, nota ai vv. 4-6.

229 Cfr. G. Bàrberi Squarotti, *In carcere*, cit., pp. 14, 16-18, 43-44, 67-68.

230 Cfr. G. Pascoli, *OI, Prefazione*, p. 16: «Qua e là un fioco e dolce suon di campane pareva la voce della poesia sull'immobilità della storia». La storia è immobile perché tende verso un unico fine, che è anche un nuovo inizio: la morte. Cfr. M. Pazzaglia, *Appunti*, cit., p. 143.

231 Cfr. G. Bàrberi Squarotti, *In carcere*, cit., p. 13.

232 M. Pazzaglia, *Appunti*, cit., p. 147.

cui noi, nella nostra memoria, li faremo rivivere²³³. Aggiunge Pazzaglia: «l'agnosticismo sofferto del Pascoli, pur senza proporre mai un totale conforto, rimane aperto alla possibilità, sostenuta dalla fantasia e dal cuore, di battersi per ideali, anche se destinati costantemente a una vita effimera, che rendano più umana l'esistenza: come la lotta per la patria e il diffondersi fra i popoli della fraternità nella giustizia, nella libertà e dignità di tutti»²³⁴. Pertanto non parlerei nemmeno di ideologia della morte, quanto di ideologia della pace tra gli uomini, sì, fratelli nella morte.

In proposito, si veda la conclusione dell'ode:

E l'odio è stolto, ombre dal volo breve,
tanto se insorga, quanto se incateni:
è la PIETÀ che l'uomo all'uom più deve;

persino ai re; persino a te, Lucheni.²³⁵

Sapendo che a tutti gli uomini spetta lo stesso destino, che tutti gli uomini sono *ombre dal volo breve*²³⁶, è *stolto* odiare il prossimo, è assurda la violenza, il cui prodotto è solamente altra infelicità e anticipazione della morte che pure, come dirà la Montagna Calva a Sylbaris²³⁷, arriva da sola; e invece bisogna, ai nostri simili, ai nostri fratelli, elargire pietà, misericordia, amore. E questi sentimenti caritatevoli si devono sia a chi *insorge*, cioè alle masse dei ribelli, spesso violenti come in *Pace!*, ancor di più se pacifici come in *Alle «Kursistki»* e *Il pope*; sia a chi *incatena*, cioè ai potenti che spesso prevaricano i più deboli con violenza gratuita. E si notino la struttura di questi versi finali e i parallelismi che vengono usati per contrapporre l'*odio*, tanto se *insorge* quanto se *incatena*, alla *PIETÀ*, in maiuscolo come fosse un epitaffio cimiteriale²³⁸, che *l'uomo all'uomo più deve*; pietà che si deve persino

233 Cfr. G. Pascoli, OI, *Ad Antonio Fratti*, IV, vv. 13-20: «Fratti, se morti non erano i morti / per l'alto tuo cuore, / anche tu vivi. Non muoiono i forti / già, come si muore. / Altri si piega e distende, / ma in piedi altri resta e dimora, / come una statua che accende / nel bronzo perenne l'aurora».

234 M. Pazzaglia, *Appunti*, cit., pp. 147-148.

235 G. Pascoli, OI, *Nel carcere di Ginevra*, IX, vv. 7-10.

236 Come viene detto anche in OI, *La Porta Santa*, III, vv. 9-11: «Avanti quella Porta / chiusa non c'è che morta / gente; un'ombria che va».

237 Cfr. OI, *Il negro di Saint-Pierre*, VI, vv. 8-9: «La vita che spengesti, si freddava, / tu lo vedi, da sé, senza il tuo fiato...».

238 Cfr. OI, *Il sepolcro*, vv. 1-4: «Lasciate il sepolcro alla carie / che roda anche il nome a chi giace; / velato da parietarie / non resti che... PACE...». E si veda anche A. Oriani, *Ombre di occaso, Il mistero dell'anarca*, p. 46: «Come quei penitenti, che fuggivano dal mondo per nascondersi a pregare da Dio la pietà del perdono, egli era rimasto solo fra la moltitudine».

ai *re* (che invece spesso si invidiano per la loro condizione di privilegiati²³⁹), persino a *te*, con la rima interna che crea e ribadisce, pur in opposte categorie sociali, l'identità, l'appartenenza alla stessa famiglia di Elisabetta d'Austria e di Lucheni²⁴⁰.

Si veda, in proposito, un altro passaggio de *L'Avvento*:

La pietà vuole entrare, dove le era precluso l'adito: oltrepassa le gabbie di ferro, tenta le massicce porte del carcere, sulla cui soglia sta la giustizia in armi. «Sono vittime anch'essi, i tuoi re, o Giustizia, come le loro vittime. Portano la pena di questo movimento intimo, che ha scosso i nervi dell'antico bruto, che ha insegnato a lui spasimi e dolcezze nuove, che gli ha appreso a ridere e a piangere! È un disordine nell'anima di tutti: le fibre del cervello non hanno più in alcuno quella loro primitiva regolarità. Il sentimento, cosa nuova, porta come il suo bene, così il suo male. [...]»²⁴¹

La pietà è quel sentimento che trasforma l'*homo sapiens* in *homo humanus*, quel sentimento scaturito dalla scoperta della morte, che, a sua volta, ha reso uomo il bruto che non sapeva di dover morire. Ma la pietà è anche il sentimento che permette di elargire il perdono: è la misericordia che consentirebbe al bruto, a Lucheni, come lo aveva consentito ai cosacchi, di uscire dalla selva, uscire dal carcere per morire misticamente e rinascere alla vita come uomo che *sente*, e non solo *sa*, la finitezza del suo destino e, perciò, ritorna a provare quell'amore caritatevole che lo contraddistingueva nell'innocenza precedente all'omicidio. Questo è l'auspicio dell'Ignoto: la pietà, il perdono, cioè il solo intervento che potrebbe salvare l'ergastolano dal rimorso, dall'inquietudine eterna. Nemmeno il suicidio sortirebbe lo stesso effetto, perché equivarrebbe a morire corporalmente nella selva del peccato, a prendere la direzione del vestibolo senza alcuna possibilità di ritorno.

7.1. Diversa, almeno inizialmente, la situazione in cui si trova Ludger Sylbaris, il carcerato de *Il negro di Saint-Pierre*: non è un ergastolano, ma un condannato a morte, un omicida che è stato giudicato dalla giustizia come meritevole della morte corporale. In quest'ode, narrata in prima persona, Pascoli mette magistralmente in scena l'ansia, il tormento, la paura che l'attesa dell'esecuzione provoca nel recluso. Sylbaris si trova vivo nella sua tomba, nello stesso anti-vestibolo di Lucheni; ma, essendo stato condannato alla pena capitale, può passare

239 Cfr. F. Latini, in G. Pascoli, OI, *Nel carcere di Ginevra*, IX, nota al v. 10.

240 Cfr. A. Oriani, *Ombre di occaso, Il mistero dell'anarca*, p. 43: «Egli invece era solo; ma, non avendo né madre né figli, poteva almeno preferire la fame alla schiavitù, o morire cacciandosi innanzi, come un araldo nel mistero della morte, qualunque imperatore. [...] Egli pure era un re».

241 G. Pascoli, PD, *L'Avvento*, II, pp. 232-233.

l'Acheronte, può scontare la sua colpa e avere la seconda morte, il riposo eterno. Non solo: quel «tra me e me la mia morte morivo»²⁴², già citato in precedenza, indica forse qualcosa di più di una semplice prefigurazione della propria esecuzione; allude a un pensiero ossessivo-compulsivo, continuo – espresso anche dalla figura etimologica, con la forte allitterazione della labionasale – sull'imminenza della propria fine. Pensare «ogni giorno, ogni ora»²⁴³ alla morte significa farne esperienza da corporalmente vivi, interiorizzarla, comprenderla: allora forse *morire la morte* potrebbe essere un'altra espressione pascoliana per indicare l'avvicinamento di una morte mistica che non nasce dalla misericordia, come il *morire alla morte* di Dante, bensì dalla coscienza dell'incalzante avvicinarsi dell'estrema necessità, del compimento del proprio destino; un'esperienza del tutto diversa dalla morte corporale, il *morire della morte*.

Come arriva Sylbaris a questa coscienza? Ovviamente attraverso il sogno:

Tutte le notti sopra lo strapunto...
oh! freddo come il ferro, come il mio
coltello nudo, un uomo nudo e smunto

sentivo accanto a me: l'altro, quel ch'io
avea freddato. E io sbalzavo anelo
dal sonno, ed ecco che quell'altro ero io!²⁴⁴

Che siamo in una dimensione onirica è evidente fin da subito, non solo dall'ambientazione notturna, ma soprattutto per l'insistenza del *negro* sull'iterazione dei giorni e delle notti, quando invece sappiamo che di notte in carcere ne è effettivamente passata solo una²⁴⁵: la confusione spazio-temporale è in generale un elemento tipico dei sogni; anzi, la perdita della coscienza dell'io indotta dal sonno corrisponde all'acquisizione della coscienza della morte, come se per comprendere il senso del grande mistero che attanaglia l'esistenza umana sia necessario per forza entrarvi dentro misticamente essendosi prima smarriti, come Dante, nella selva del peccato. Questa perdita di coscienza è causata innanzitutto dallo *strapunto*, il rozzo materasso impuntito adoperato nelle prigioni, che non protegge dal gelido ferro del letto:

242 OI, *Il negro di Saint-Pierre*, I, v. 3.

243 Ivi, v. 2.

244 Ivi, vv. 7-12.

245 L'arresto avviene la notte del 7 maggio 1902, l'eruzione la mattina dell'8; è solo dopo il cataclisma che Sylbaris rimane chiuso tre giorni nella cella: cfr. *A Saint-Pierre*, cit., pp. 1114-1117.

questo è poi associato al ferro del *coltello nudo*²⁴⁶, come *nudo* è l'uomo che il prigioniero ha assassinato. In questo delirio mentale, al *negro* dunque sembra di star dormendo accanto al cadavere della sua vittima²⁴⁷. Quando si accorge di ciò, improvvisamente *sbalza* ansimando dal sonno ed entra in un'altra visione allucinatoria, segno che il risveglio è solo un passaggio da un incubo a un altro: vede le proprie sembianze sul cadavere della vittima, vede sé stesso morto. Non solo dunque il *negro* prefigura la sua morte, ma si vede morto proprio a partire dalla sua azione contro natura: l'assassinio di un proprio simile, di un proprio fratello ha comportato la sua uccisione o, meglio, l'uccisione di una parte della sua anima.

È possibile che sia qui presente l'eco di un aforisma contenuto nel saggio di Nietzsche *Al di là del bene e del male*: «Chi lotta con i mostri deve guardarsi di non diventare, così facendo, un mostro. E se tu scruterai a lungo in un abisso, anche l'abisso scruterà dentro di te»²⁴⁸. Cedendo a un attacco di gelosia²⁴⁹, Sylbaris è regredito da uomo a bruto ed è entrato nella storia dalla parte sbagliata, dalla parte di quegli oppressori cui si contrapponeva, prima del compimento del crimine, con la sua innocenza, al pari di Lucheni: a furia di subire il male, entrambi i prigionieri ne sono diventati dispensatori; e il *negro*, in particolare, guardando in sogno il prodotto del suo crimine, guardando la morte procurata, è stato avvinto esso stesso dalla morte e si è visto morto. Così prosegue infatti l'ode:

M'aveva, sì, tutto attaccato il gelo
della sua morte. Ed ero vivo, e fissi
tenevo gli occhi al rosseggiar del cielo;

se un fiato, un passo, un moto, un crollo udissi
su la mia testa, uno stridio leggiero
di chiavi, uguale a un fragor d'abissi...²⁵⁰

246 Con cui sembrerebbe che abbia ucciso il suo rivale. Stando alla cronaca, l'arma del delitto è invece una bottiglia; il coltello dunque funge da *tòpos* del plebeo rissoso associando Sylbaris a Lucheni, con capostipite Renzo ne *I promessi sposi*: cfr. F. Latini, in G. Pascoli, *OI, Il negro di Saint-Pierre*, I, nota ai vv. 8-9.

247 Cfr. *A Saint-Pierre*, cit., p. 1115: «E m'apparve davanti agli occhi l'uomo che io avevo colpito. L'avevo ucciso? Ero io un assassino? Avevo perduto in un momento il mio onore, la mia casa, gli amici, la libertà, il mio nome, la vita, tutto? Questo pensiero mi faceva impazzire».

248 F. Nietzsche, *Al di là del bene e del male*, 146.

249 Cfr. *A Saint-Pierre*, cit., pp. 1114-1115: «Ma dopo qualche tempo mi accorsi che Giulia guardava la gente intorno, senza badare a me. Io ne fui addolorato, ma Giulia non se ne accorse [...] Alla fine io perdetti la pazienza e le dissi: – Giulia, non fate la civetta! [...] Divenivo sempre più furioso [...] Non ci vidi più; sentii solo che ero stato pubblicamente umiliato, alzai una mano, e sfiorai leggermente la guancia di Giulia [...] Fuori dal gruppo degli astanti, uscì un uomo che era stato uno dei più insistenti nell'occhieggiar Giulia. Egli mi si avvicinò guardandomi negli occhi [...] Improvvisamente egli mi colpì alle spalle [...] Afferrai la bottiglia, alzai il braccio e vibrai un colpo sulla fronte del mio avversario».

250 G. Pascoli, *OI, Il negro di Saint-Pierre*, I, vv. 13-18.

Si noti la contrapposizione al mezzo del v. 14 tra la *morte* dell'altro uomo e Sylbaris che rimarca di essere *vivo*, anche se, come si è detto, il *gelo* del cadavere lo aveva *attaccato*, gli aveva fatto credere di essere morto: insomma, il *negro*, come tutti gli altri prigionieri che abbiamo visto, si trova in una condizione *borderline* tra la vita e la morte; vivo corporalmente ma sonnambulo, privo del lume di grazia, della prudenza. E il vedere sé stesso morto a partire dalla morte della sua vittima ed esserne attaccato dal gelo potrebbe forse indicare una prima presa di coscienza del destino comune, un primo attraversamento dell'Acheronte: insomma, l'inizio di quell'esperienza di morte mistica che il prigioniero, a causa dell'eruzione della Montagna Calva, non potrà portare a compimento. Sylbaris è comunque consapevole di essere vivo, anche se si trova sempre in una dimensione onirica, esplicitata dalla fissità dello sguardo allucinato al *rosseggiar del cielo*. Anche il cielo rosso può essere foriero di più significati: l'alba, l'aurora, appunto, la rinascita dalle tenebre della notte; la stessa alba che però avvicina il momento dell'esecuzione, e dunque il sangue che sarà versato dal boia, anch'esso vestito di rosso²⁵¹; oppure ancora l'annuncio, l'anticipazione dell'imminente eruzione del vulcano La Pelée²⁵². Ma lo sguardo del prigioniero è fisso anche per l'estrema attenzione e paura con cui cerca di captare segnali sonori che gli indichino l'arrivo del carceriere, l'avvicinarsi dell'ora atta all'uscita dalla cella per il viaggio verso il patibolo: tuttavia il *fiato*, il *moto* e il *crollo* sulla *testa*, espliciti richiami leopardiani all'attività del Vesuvio ne *La ginestra* («Con lieve moto in un momento annulla», «un fiato / D'aura maligna, un sotterraneo crollo»²⁵³), di nuovo, vogliono prefigurare la calamità naturale che sta per abbattersi su Saint-Pierre della Martinica.

Per quanto riguarda lo *stridio* delle *chiavi*, Francesca Latini ha richiamato, in antifrasi, la paura di Ugolino della Gherardesca quando, imprigionato nella Torre della Muda, sente il rumore della serratura e capisce di essere stato rinchiuso per sempre: «e io senti' chiavar l'uscio di sotto / a l'orribile torre; ond'io guardai / nel viso a' mie' figliuoi senza far motto»²⁵⁴. Entrambi i prigionieri hanno paura di ciò che quel rumore di chiavi e di serrature simboleggiano: la morte. Infatti un *leggero* stridio di chiavi corrisponde a un *fragor d'abissi*, alla propagazione del suono attraverso il baratro infernale: la porta della cella diventa la porta dell'aldilà, quella soglia che conduce all'Acheronte e indi alla morte, e dunque il rumore delle

251 Cfr. *ivi*, vv. 4-6.

252 Con il *rosseggiar* della lava vulcanica di matrice leopardiana; cfr. G. Leopardi, *Canti, La ginestra*, v. 288: «Rosseggia e i lochi intorno intorno tinge».

253 *Ivi*, vv. 45 e 107-108.

254 *If. XXXIII*, vv. 46-48. Cfr. F. Latini in G. Pascoli, *OI, Il negro di Saint-Pierre*, I, vv. 16-18.

chiavi è l'annuncio della fine della vita. Questa ricerca ossessiva del minimo segnale della morte è iterata «tutti i giorni»²⁵⁵, indice del persistere della situazione onirico-allucinatoria; e sarà forse, inoltre, un'allusione alla relatività del tempo passato in carcere per un prigioniero, costretto all'inattività e al sonno dell'anima; come relativo è, del resto, lo abbiamo già visto, il tempo trascorso in vita per il vecchio e il neonato di MY, *Sogno d'ombra*. E sempre «tutti i giorni» il vulcano La Pelée comincia a dare i primi segni di un'intensificazione dell'attività magmatica: Sylbaris sente «qualche scossa, qualche rombo», termini sicuramente riferiti al vulcano; ma contestualmente sente anche «tremar volte, e brandir porte»²⁵⁶, rumori che saranno, anch'essi, dovuti alle scosse di terremoto segno dell'imminente eruzione, che però il prigioniero, non vedendo (si trova nel sotterraneo) e non capendo bene cosa stia succedendo, associa ancora ai movimenti del carceriere²⁵⁷.

7.2. Nella strofa II il *negro*, mentre si sfrega in modo ossessivo-compulsivo le mani come per lavarsi dal sangue della sua vittima²⁵⁸, ha un'altra visione allucinatoria, questa volta sui preparativi dell'esecuzione: «Dalle quattro oscure / pareti io vidi la gran piazza, piena»²⁵⁹; va da sé che l'atto del vedere attraverso le pareti indica propriamente il verificarsi di una *visio* provocata da una perdita di coscienza²⁶⁰. Il pubblico è formato da «figure / nere» con il «viso giallo al sole», ovvero da altri uomini della sua stessa etnia illuminati dalla luce del mattino, «attente / a un uomo assorto nel provar la scure»²⁶¹: la scena è dominata dalla massima concentrazione del boia che testa la sua arma, invero anacronistica²⁶², e della piazza gremita che lo osserva. «Tra il ceppo e il filo»²⁶³ della lama della scure non c'è ancora niente: il boia

255 G. Pascoli, OI, *Il negro di Saint-Pierre*, I, v. 19.

256 Ivi, vv. 19-21.

257 Si veda quanto Sylbaris racconta nelle sue memorie (*A Saint-Pierre*, cit., p. 1115): «In questo stato di incoscienza sentii tremare il pavimento della mia cella, e udii uno o due volte un rombo, come tuono lontano. [...] M'ero completamente dimenticato del Pelée. Esausto per gli avvenimenti della notte, caddi in un sonno profondo. Quando mi svegliai, fu con un balzo. La mia prima impressione fu che il terreno sul quale io dormiva oscillasse: e udii di nuovo il tuono. [...] Udii cigolare la porta; era il carceriere che mi portava la mia colazione: pane e acqua».

258 Sarà, come per il pugnale di Lucheni che lo indirizza nella ricerca della vittima, un altro richiamo al *Macbeth*, V, I, vv. 27-sgg.: «*Doctor*: [...] Look how she rubs her hands. / *Gentlewoman*: It is an accustomed action with her to seem thus washing her hands. I have known her continue in this a quarter of an hour. / *Lady*: Yet here's a spot [...] *Lady*: Out, damned spot! Out, I say!».

E cfr. anche G. Pascoli, MY, *L'anello*, vv. 11-16 e soprattutto 21-24.

259 OI, *Il negro di Saint-Pierre*, II, vv. 5-6.

260 Cfr. *A Saint-Pierre*, cit., p. 1115: «Tutte le cose erano per me come inesistenti, anche i muri della prigione».

261 G. Pascoli, OI, *Il negro di Saint-Pierre*, II, vv. 7-9.

262 F. Latini ipotizza che l'esecuzione sarebbe avvenuta tramite ghigliottina, mentre la scure è, al pari del coltello, simbolo di un immaginario medievale ancora di matrice dantesco-shakespeariana: cfr. ivi, nota al v. 9.

263 Ivi, v. 10.

sta provando l'arma; e il fendente scagliato, anche se a vuoto, è in grado di raggelare e succhiare il sangue a tutta la folla, come se essa fosse una proiezione del non ancora sopito terrore del *negro* per l'imminente esecuzione. Questa identificazione tra il prigioniero e la piazza degli astanti, simile a quanto era avvenuto nella strofa I tra Sylbaris e la sua vittima, è del resto rimarcata stilisticamente dalla rima inclusiva *oscure : scure*: l'interno oscuro della cella si identifica quindi con il simbolo della pena capitale veduto all'esterno, la *scure*, come il *negro* si identifica con gli altri *negri* che assistono alle prove del boia; situazione che può essere letta in senso lato come una messa a fuoco della paura che la Giustizia nell'esercizio delle sue funzioni incute sul popolo.

Ma dalla *visio* esterna ritorniamo repentinamente all'interno della prigione, perché Sylbaris sente all'improvviso dei rumori:

Ecco... risonar passi, un catenaccio
stridere, aprire un poco l'uscio, a un poco
di luce entrar la lunga ombra d'un braccio...

quando uno scroscio, un lampo udii di fuoco,
un crollare, un girar tutto in un'onda,
gli urli di tutti in un sol urlo fioco

come d'un solo... E, come fosse fionda,
la mia catena mi rotò con sé,
e scagliò. Nella oscurità profonda

intesi: – Negro, lascia fare a me!²⁶⁴

Sembrerebbero quei tanto temuti ma attentamente ricercati indizi uditivi dell'arrivo del carceriere: i *passi* che risuonano nella prigione, lo *stridere* del *catenaccio* della cella (come nella strofa precedente, lo *stridìo* di *chiavi*), con l'*uscio* che si apre *un poco*, e sempre *un poco* di *luce* provoca la visione distorta, ingigantita, di una *lunga ombra* del *braccio* che sembrerebbe essere dell'uomo venuto a prelevare il prigioniero per condurlo al patibolo.

Ma improvvisamente Sylbaris ode uno *scroscio*, un *crollare*, e anche un *lampo di fuoco* e *girar tutto in un'onda*: sente un frastuono dovuto all'eruzione del vulcano²⁶⁵, il che è

264 Ivi, vv. 13-22.

265 Si veda ancora il «sotterraneo crollo» di G. Leopardi, *Canti*, *La ginestra*, v. 108.

plausibile, ma nello stesso tempo “vede” anche il *fuoco* e la colata piroclastica che sconvolgono tutto il paesaggio²⁶⁶. È una descrizione abbastanza veritiera e basata su quanto racconta Sylbaris nelle sue memorie: «Con la stessa rapidità con la quale era scomparsa la luce, tutta l’aria della mia cella parve tramutarsi in un invisibile fuoco. E questo fuoco era dovunque da muro a muro, dal pavimento al soffitto, nei miei occhi, nelle mie narici, nella mia bocca, nei miei polmoni: ogni parte del mio corpo nuda o vestita era in preda d’un feroce fuoco senza fiamme. [...] Mentre cercavo, cercavo affannosamente, la terra cominciò a tremare. Non solo il pavimento della mia cella, ma tutta intera la terra»²⁶⁷. Essendosi verificata un’eruzione violenta ed esplosiva, tale da distruggere la parete laterale della montagna, l’*onda* e il *fuoco* saranno dunque da identificarsi non con la colata lavica tipica delle eruzioni effusive, ma con la velocissima nube ardente che ha distrutto in poco tempo tutta la città di Saint-Pierre, fino a riversarsi sul mare²⁶⁸. La velocità con cui arriva la colata piroclastica, cioè la morte, fa sì che Sylbaris senta gli *urli di tutti* in un *sol urlo fuoco*, come fosse stato emesso da un solo uomo, ovvero da lui stesso. Ancora una volta, dunque, il *negro* si identifica con il popolo, con la folla degli abitanti dell’isola: il grido di morte degli uomini carbonizzati istantaneamente dai gas incandescenti è lo stesso che avrebbe scagliato il condannato a morte al momento della decapitazione. Come brillantemente osserva Francesca Latini, «La lezione della *Ginestra* è plasmata ai fini dell’episodio: come non c’è differenza tra il formicaio distrutto dalla caduta di un pomo e la comunità umana annientata dall’eruzione, così, la fine dell’intera popolazione di Saint-Pierre e quella del singolo *negro* sembrano avere nel cosmo identica voce»²⁶⁹. Sylbaris sembra quindi già aver capito ciò che poi sarà più chiaro grazie al dialogo con la Montagna Calva: che la morte rende gli uomini tutti uguali, appianando ogni possibile differenza nell’ineluttabilità del comune destino. Questa comunanza con gli altri nel termine della propria esistenza il *negro* comincia a *sentirla* proprio mentre percepisce che il carceriere sta entrando nella cella per portarlo al patibolo.

266 Qui Pascoli utilizza sapientemente una sinestesia con zeugma: Sylbaris ode sia elementi uditivi (lo *scroscio*, il *crollare*) sia elementi visivi (il *lambo di fuoco* e il *girar tutto in un’onda*), che invece necessiterebbero di un verbo correlato alla sfera semantica della vista.

267 *A Saint-Pierre*, cit., p. 1115.

268 Cfr. G. Mercalli, *Le antiche eruzioni della montagna Pelée*, estratto dagli «Atti della Società italiana di Scienze naturali» vol. XLI, Tip. Berdardoni, Milano, 1902, pp. 9-11.

269 F. Latini, in G. Pascoli, *OI, Il negro di Saint-Pierre*, II, nota al v. 19. E cfr. G. Leopardi, *Canti, La ginestra*, vv. 202-212.

L'ombra della mano che è entrata nella cella prende la *catena* con cui è legato²⁷⁰, la arrotola e la scaglia come fosse una *fionda*. Ma nella cella c'è di nuovo un'*oscurità profonda*: quel poco di luce che entrava dalla porta semiaperta è già svanito. Se è vero che nel sogno spesso il susseguirsi delle visioni non ha concatenazioni prettamente logiche e continue nello spazio-tempo, è anche vero che il verbo *scagliare* è di nuovo ripreso dall'eruzione del Vesuvio leopardiano e sta a indicare che le azioni iniziate dal carceriere le sta portando a termine proprio il vulcano:

[...] così d'alto piombando,
Dall'utero tonante
Scagliata al ciel profondo,
Di ceneri e di pomici e di sassi
Notte e ruina, infusa
Di bollenti ruscelli,
O pel montano fianco
Furiosa tra l'erba
Di liquefatti massi
E di metalli e d'infocata arena
Scendendo nell'immensa piena,
Le cittadi che il mar là sull'estremo
Lido aspergea, confuse
E infranse e ricoperse
In pochi istanti: [...] ²⁷¹

Il vulcano *scaglia* dunque dalle sue profondità *notte e ruina*: perciò è tornata l'oscurità nella cella, perché La Pelée, eruttando, ha oscurato il cielo con la sua colonna eruttiva e in più ha distrutto l'edificio della prigione, ricoprendolo di cenere e detriti, seppellendolo sotto terra²⁷². Ma sembra anche aver liberato il *negro* dalla catena che lo teneva legato: dunque non è la

270 Anche questo sembra un particolare di fantasia, che non si trova in nessuna testimonianza, e anzi pare che Sylbaris fosse libero di muoversi all'interno della cella: cfr. L. M. Capelli, *Dizionario pascoliano*, Giusti, Livorno, 1916, vol. II, p. 32, voce 'Catena'. La catena ha però lo stesso carattere simbolico della porta della cella: tiene il prigioniero avvinto nella tipica condizione di non vita del carcere, lo tiene rinchiuso dentro la selva oscura del peccato da cui non può uscire se non per compiere l'ultimo viaggio verso il patibolo.

271 G. Leopardi, *Canti, La ginestra*, vv. 212-226.

272 Si veda più avanti a IV, v. 4: «all'alta notte appesi il cuor». E cfr. *A Saint-Pierre*, cit., pp. 1115-1116: «L'aria si oscurò; sparì anche la piccola luce che filtrava nella mia cella. [...] E sempre più fitte le tenebre [...] I muri del Palazzo di città, sotto i quali io mi trovavo, oscillarono, vacillarono. Io vedevo e sentivo il loro scrollo, sebbene le più spaventose tenebre fossero intorno a me. Sarebbe crollato tutto l'edificio? M'avrebbe sepolto sotto le sue ruine?».

mano del carceriere che arrotola su sé stessa la catena e la scaglia, ma è la Montagna Calva, con una sorta di braccio piroclastico, a liberare (apparentemente) il *negro*.

7.3. Diventiamo sicuri della paternità di quest'azione subito dopo, quando il vulcano inizia la sua prosopopea e rivela la sua identità: «Io sono, negro, la Montagna Calva, / io sono il caso, io sono il dio più forte, / che gli altri uccide, ma che te, ti salva»²⁷³. La Pelée è dunque personificazione del Caso, della Fortuna, che, tra l'altro, mitologicamente ha i capelli solo sulla fronte, mentre dietro è calva²⁷⁴. Ma si ricordi che il vulcano è anche citato in *Pace!* nel lungo elenco dei simboli della morte²⁷⁵, e in *CC, Il mendico* la lode che il vecchio pellegrino rivolge in punto di morte alla Fortuna per non essere mai venuta al suo cospetto, se non proprio nell'estremo della sua vita («Io nudo, bussando alle porte, / ti dico, nell'ora che imbruna: / Di dolce sol ebbi la morte; ma tutto è quest'una!»²⁷⁶). La Montagna Calva, che calca con il suo piede «le genti armate»²⁷⁷, ovvero gli uomini che si armano contro i loro fratelli, è dunque prosopopea della morte stessa, come l'Ignoto lo era dell'oblio in *Nel carcere di Ginevra*; morte che ha raggiunto in un batter di ciglia tutti gli altri, la piazza che assisteva ai preparativi dell'esecuzione, «il giustizier sul palco» e «il carcerier dietro le porte»²⁷⁸. Tutta quanta Saint-Pierre è morta carbonizzata, fuorché proprio colui che doveva essere giustiziato: l'anacoluto del v. 3 evidenzia proprio questo particolare, che Sylbaris è stato l'unico davvero vicino alla morte, l'unico che *moriva la sua morte*, che sapeva di dover morire, a essere uscito illeso, essendo stato rinchiuso sottoterra; mentre gli altri, proprio quelli che avevano decretato per lui la pena capitale, hanno avuto solo il tempo di emettere un grido prima di passare a miglior vita.

Ma, come si è già accennato in precedenza, la liberazione di Sylbaris è solo apparente, e lo si intuisce subito dall'immagine del cuore che svola «nel petto come un falco / inchiodato»²⁷⁹: l'alato è simbolo della libertà²⁸⁰, di quella libertà che il carcerato desidera ardentemente e che sembra fortuitamente essere adesso possibile, ma è *inchiodato*, non tanto

273 G. Pascoli, *OI, Il negro di Saint-Pierre*, III, vv. 1-3.

274 Cfr. F. Latini, *ivi*, nota al v. 1.

275 Cfr. *OI, Pace!*, III, v. 4.

276 *CC, Il mendico*, VI, vv. 81-84.

277 *OI, Il negro di Saint-Pierre*, III, v. 9. E cfr. ancora G. Leopardi, *Canti, La ginestra*, vv. 229-230: «e le prostrate mura / L'arduo monte al suo piè quasi calpesta».

278 G. Pascoli, *OI, Il negro di Saint-Pierre*, III, vv. 5-6.

279 *Ivi*, vv. 7-8.

280 Come in *MY, In alto*: cfr. G. Lavezzi, *ivi*, p. 293.

dalla paura²⁸¹, quanto dal venir meno della sua possibilità di redenzione attraverso la morte. La Montagna Calva ha bruciato la sentenza di morte di Sylbaris insieme ai giudici che l'hanno emessa; ha annullato il delitto compiuto. Ora nessuno sa più né che il *negro* ha ucciso un uomo, né che doveva finire sul patibolo: l'azione devastatrice del vulcano l'ha dunque condannato all'oblio, alla non esistenza, al non essere; gli ha negato la Giustizia, l'ultimo viaggio, fuori da quella selva oscura che rappresenta il carcere, verso la morte corporale, verso il riposo eterno. Non potrebbe egli però, vista l'esperienza che già all'inizio della visione onirica assomigliava, e che assomiglia ancora di più in questo dialogo a tu per tu con la Montagna, a una morte mistica, rinascere alla vita e aspirare alla beatitudine? Stando a quanto accade nell'ode, no, perché condizione necessaria al compimento della morte mistica è la misericordia: la Fortuna, come la Natura in Leopardi, è intrinsecamente indifferente rispetto alla condizione degli uomini e, come non può provare odio, non può nemmeno provare amore. Infatti la montagna dice a Sylbaris di aver ucciso tutti indistintamente, nemici e amici: «Perché più non temessi / de' tuoi nemici, negro, uccisi tutti: / se avevi amici, negro, uccisi anch'essi»²⁸². Le costruzioni parallele e simmetriche verticalmente rimarcano l'uguaglianza di tutti gli uomini di fronte alla morte, senza distinzioni. Francesca Latini, inoltre, ha notato come la morte nella *Genesi* sia riservata a chi si fosse permesso di uccidere Caino: «Ebbene, chiunque ucciderà Caino subirà la vendetta sette volte!»²⁸³.

Coi sassi intorno li inseguì: con flutti
di fango, fiati di veleno, fiumi
di fuoco: altri sepolti, altri distrutti.

Non c'è più sangue, se non arso, in grumi.
Di tanti cuori, batte ancora sol uno.
Non c'è, di bocche, che la tua che fumi.

E la mia. Negro, non c'è più nessuno. —²⁸⁴

La Montagna ha sepolto o carbonizzato tutti gli abitanti di Saint-Pierre attraverso *flutti* di *fango*, *fiati* di *veleno*, *fiumi* di *fuoco*: l'allitterazione della labiodentale sorda insiste fonosimbolicamente sul *fiato* del vulcano, su quel soffio che ha raso al suolo tutto ciò che ha

281 Come invece sostiene F. Latini, in OI, *Il negro di Saint-Pierre*, III, nota ai vv. 7-8.

282 Ivi, vv. 13-15.

283 *Gen.* 4, 15. E cfr. F. Latini, in G. Pascoli, OI, *Il negro di Saint-Pierre*, III, nota ai vv. 13-14.

284 Ivi, vv. 16-22.

incontrato sul suo percorso, ed evidenzia i tre elementi caratteristici di questa eruzione riportati sia da Sylbaris nelle sue memorie sia dai geologi coevi, ovvero la fuoriuscita di gas incandescenti e di fanghi bollenti insieme all'acre odore di zolfo²⁸⁵. Ed è evidente già da ora, e tornerà nella chiusura dell'ode, il parallelismo tra la bocca della Montagna Calva e quella di Sylbaris, entrambe fumanti (il vulcano emette il suo pennacchio²⁸⁶, mentre l'uomo il suo respiro) a indicare le uniche due forme di vita rimaste nei paraggi; le uniche, tra l'altro, ad aver dato la morte ad altri esseri umani. Infatti nel desolato paesaggio post-eruzione non è rimasto se non *sangue* rappreso, il *cruor*, il sangue fuoriuscito dalle ferite e indice di morte, per giunta *arso*: solo il *cuore* di Sylbaris batte ancora, ha ancora il *sanguen* nelle vene, come il vulcano ha il magma.

285 Il modello è sempre G. Leopardi, *Canti, La ginestra*, vv. 29-32: «e fur città famose / Che coi torrenti suoi / l'altero monte / Dall'igneo bocca fulminando oppresse / Con gli abitanti insieme»; vv. 105-110: «promettendo in terra / A popoli che un'onda / Di mar commosso, un fiato / D'aura maligna, un sotterraneo crollo / Distrugge sì che avanza / A gran pena di lor la rimembranza». Ma si veda sempre *A Saint-Pierre*, cit., p. 1115, per i gas incandescenti: «Con la stessa rapidità con la quale era scomparsa la luce, tutta l'aria della mia cella parve tramutarsi in un invisibile fuoco. E questo fuoco era dovunque da muro a muro, dal pavimento al soffitto, nei miei occhi, nelle mie narici, nella mia bocca, nei miei polmoni: ogni parte del mio corpo nuda o vestita era in preda d'un feroce fuoco senza fiamme»; p. 1116, per i fanghi bollenti: «Qualche cosa di simile a un fango bollente, a una sabbia ardente, fluiva nella mia cella. [...] Volli fuggire, ma il fango caldo mi inseguiva: la breve stanza si riempiva, come una vasca da bagno»; e per l'odore di zolfo: «Si diffuse intanto d'intorno un indescrivibile odore di zolfo». E cfr. quanto riporta G. Mercalli, *Le antiche eruzioni*, cit., pp. 11-12, sulle caratteristiche eruttive tipiche de La Pelée: «La montagna Pelée, nel 1851, emise ceneri asciutte che giunsero sino a St. Pierre, ma nello stesso tempo dejetò anche grande quantità di fanghi liquidi, che ricoprirono il suolo per un metro e più di spessore nelle vicinanze delle bocche dell'esplosione. E questo fango non solo traboccava sull'esterno in forma di corrente liquida, ma veniva lanciato in alto e ricadeva tutto all'intorno come vera pioggia fangosa. [...] La presenza, poi, di numerosi granuli di solfuro di ferro, nel fango eruttato dalla montagna Pelée, può forse spiegare la grande quantità di acido solfidrico emessa da questo vulcano; poiché è ammissibile che l'azione prolungata dell'acqua calda sulle pirite le decomponga, formando idrossido di ferro e sviluppando idrogeno solforato». La presenza di fanghi bollenti durante l'eruzione è riportata anche da A. Verri, *Le eruzioni della montagna Pelée e del vulcano laziale*, estratto dal «Bollettino della Società geologica italiana», vol. XXIV (1906), fasc. I, Tipografia della Pace di F. Cuggiani, Roma, 1905, pp. 6-7: «Il prof. A. Lacroix descrive ora eruzioni fangose avvenute nella montagna Pelée [...] Nella notte dal 4 al 5 una gran quantità di fango nero, travolgente enormi massi, si precipitava nella valle della Riviera Bianca. Fra il mezzogiorno e 30' ed il mezzogiorno e 45', si produsse nello *Stagno secco* altra violenta eruzione fangosa: scese da esso una valanga di fango nero, fumante, con massi enormi, fronte alta molti metri, larga circa 250; pochi minuti appresso seguì altro torrente di fango. Questo fango era caldo ma non scottante. Il 3 marzo 1903 le acque del lago nel cratere della *Solfatarà di S. Vincenzo* offrivano l'apparenza di un fango giallastro, dal quale s'alzavano vapori diffusi. La loro uscita, allorché era localizzata, determinava nella massa liquida la produzione di onde concentriche, moventesi con estrema lentezza e dinotanti grande viscosità. [...] All'improvviso abbiamo sentito un ribollimento terribile, e veduto elevarsi dal mezzo del lago una massa enorme di fango d'un nero inchiostro, traente seco massi rocciosi: in qualche secondo il fango è arrivato a livello degli orli del cratere, i quali presto ha superati di più centinaia di metri, eppoi è ricaduto. [...] Se il getto, invece di essere verticale, fosse stato inclinato da 25° a 30° verso S.-O., si sarebbe rovesciato nelle alte valli di Vallibu o di Rozcau, dando nascita ad una corrente fangosa. [...] Si può dire certo che il 5 maggio s'è prodotta nella montagna Pelée una esplosione analoga a quella di cui siamo stati testimoni, ma più violenta ancora».

286 Si veda più avanti a V, v. 15: «sperdeva in aria un alito di rena».

7.4. All'inizio della strofa IV viene rimarcata la situazione onirico-allucinatoria in cui è caduto Sylbaris. La montagna gli parla con i «tripudi / del fuoco interno» nella «gran voce»²⁸⁷, ovvero con una voce che esce insieme ai boati provenienti dalla caldera, attraverso un meccanismo che può ricordare la genesi del linguaggio degli uomini-pianta incontrati da Dante nella selva dei suicidi: come questi ultimi emettono il loro *flatus vocis* in seguito a una lacerazione e a una fuoriuscita di sangue («sì de la scheggia rotta usciva insieme / parole e sangue»²⁸⁸), la Montagna Calva prima erutta con tutta la sua potenza e poi rumoreggia all'interno del suo edificio emettendo parole.

L'uomo ascolta affiggendo «gli occhi» e appendendo «il cuor», con una postura a metà fra il concentrato e lo stralunato simile a quando attendeva dei rumori da parte del carceriere, «nella taciturna solitudine» dell'«alta notte»²⁸⁹: come si è già detto, l'eruzione del vulcano ha oscurato il sole e, pur essendo mattina, sembra effettivamente notte, anche se non è da escludere la solita confusione dei piani temporali tipica del sogno²⁹⁰. Da notare, inoltre, che Sylbaris prova a percepire presenze di vita («voce d'uomo, urlo di fiera, volo / di mosca»²⁹¹) fermando, sospeso, il cuore, per non coprire con il suo battito eventuali segnali vitali circostanti: se prima il *negro* aveva paura di ogni tipo di rumore che avrebbe significato per lui la morte, ora spera, invano, di sentire che qualcuno o qualcosa è sopravvissuto, come lui, all'eruzione²⁹². Ma la montagna ribadisce quanto detto prima e, anzi, ingigantisce la portata catastrofica della sua eruzione, che assume ora caratteri apocalittici: «Figliuolo, / è morto il mondo, l'uomo, il topo, il ragno, / il tempo, tutto. Siamo in due. Sei solo»²⁹³. Questo suggerisce l'entità della disgrazia che è capitata a Sylbaris: l'eruzione, annullando la pena capitale sentenziata dalla giustizia, smentendo e cancellando, adesso sì, la storia²⁹⁴, ha eliminato non solo gli esseri viventi presenti sull'isola, ma soprattutto la vita mondana del prigioniero, e con essa la possibilità della salvezza ultraterrena; lo ha condotto, cancellando addirittura lo scorrere del tempo, all'oblio. Insomma, ha imprigionato il *negro* nella stessa

287 G. Pascoli, OI, *Il negro di Saint-Pierre*, IV, vv. 1-2.

288 *Ibid.* XIII, vv. 43-44. Per la spiegazione approfondita sulla genesi del linguaggio degli uomini-pianta rimando a L. Spitzer, *Il canto XIII dell'Inferno*, in Id., *Studi italiani*, a cura di C. Scarpati, Vita e Pensiero, Milano, 1976, pp. 153-157.

289 G. Pascoli, OI, *Il negro di Saint-Pierre*, IV, vv. 2-4.

290 Cfr. *A Saint-Pierre*, cit., p. 1116: «Il tempo passò senza lasciarmi impressioni o ricordi. Non seppi più se fosse giorno o notte, mattina o sera. [...] Ma quanto tempo fosse passato non sapevo più: ero o addormentato o fuori dei sensi».

291 G. Pascoli, OI, *Il negro di Saint-Pierre*, IV, vv. 5-6.

292 Cfr. F. Latini, *ivi*, nota al v. 4.

293 *Ibid.*, vv. 7-9.

294 Cfr. G. Bàrberi Squarotti, *In carcere*, cit., pp. 29-30.

condizione perpetua di non vita di Lucheni e dell'ergastolano di *Ad una rócca*, negandogli la seconda morte; e per di più non può nemmeno concedergli la misericordia, dato che non è rimasto vivo alcun uomo in grado di perdonare il suo empio crimine.

Si noti anche l'alto tasso retorico del discorso della Montagna Calva che, oltre all'*accumulatio*, utilizza il chiasmo per rimarcare questa situazione paradossale di nulla assoluto in cui ha costretto a (non) vivere il *negro*: «la scure io fusi, io fransi le catene»²⁹⁵. La montagna ha sì liberato il carcerato infrangendo le catene che lo legavano nella prigione, ma, fondendo la scure, lo ha reso un futuro ignavo che non potrà più scontare la sua pena. E, anzi, ponendo questa esclamazione alla fine della sua battuta di dialogo, sembra che ne faccia la causa primigenia del deserto mistico in cui si trova Sylbaris: per il prigioniero non ci sono più mondo, tempo, uomini, topi, ragni, palchi, città o bagni non tanto per la carbonizzazione di ogni cosa dovuta alla discesa della nube ardente, ma proprio perché è stata fusa la scure che gli avrebbe dato la morte corporale; il gesto di libertà dello spezzare le catene che sarà invocato in *Pace!*²⁹⁶ qui assume il significato, opposto, di condanna alla prigionia eterna del vestibolo.

In un dialogo botta e risposta colorito dalle pungenti e ironiche battute della Montagna Calva, Sylbaris comprende progressivamente il grave errore commesso uccidendo il suo rivale: in una *climax* ascendente di *pathos*, il *negro* prima vorrebbe un compagno qualsiasi («Oh! se avessi uno a compagno!»); dopo la prima battuta della montagna («Non hai me?») capisce la necessità che sia umano, e, pur di ovviare alla sua situazione, gli andrebbe bene anche l'uomo che ha ucciso («Quel dalle vene / vuote, il mio uomo, accetterei pur quello»); dopo che la montagna gli ricorda di non essere lei la responsabile della sua morte, il *negro* capisce che avrebbe bisogno che quell'uomo fosse ancora in vita («Oh! basterebbe al negro ora sol quello»); quando la montagna gli rammenta che aveva il pieno libero arbitrio nel compiere o meno l'omicidio («Ma... stava in te! Se aprivi un po' le dita...»), il *negro* si pente davvero e capisce che potrebbe salvarsi solo ottenendo il perdono dalla sua vittima («Oh! Che il negro non vuole altri che quello!»²⁹⁷). Tuttavia, la Montagna Calva, personificazione del Caso, simbolo della morte, può solo condurre gli elementi del cosmo al compimento del loro destino e non è in grado di resuscitare nessuno: «Io do la morte, non ridò la vita»²⁹⁸. Negata la possibilità della misericordia, all'ignavo Sylbaris non resta che la speranza della morte

295 G. Pascoli, OI, *Il negro di Saint-Pierre*, IV, v. 11.

296 Cfr. OI, *Pace!*, III, vv. 19-20: «Schiudete la carcere esangue, / sciogliete le ignave catene!».

297 OI, *Il negro di Saint-Pierre*, IV, vv. 12-18.

298 Ivi, v. 19.

corporale: «E dà la morte ancora a me!»²⁹⁹. Ma la montagna non può uccidere a comando, non può punire il bruto sostituendosi alla Giustizia – la stessa che ha annullato con il suo cataclisma – perché, al pari della Natura leopardiana, è assolutamente indifferente alle sorti dei viventi³⁰⁰; e anche quando Sylbaris dovrà soccombere all'estrema necessità, in ogni caso l'uomo che ha ucciso non vivrà mai più («Ben sai / che pur fo questo, se non mi s'invita; // ma non, per questo, egli vivrà più mai»³⁰¹).

7.5. Al prigioniero, che ha rinunciato alla prudenza, al lume di grazia, per compiere il male contro un suo fratello, ora sarà negato per sempre il libero arbitrio. Vivrà strisciando come un verme in un «sepolcro chiuso», ovvero nella cella sepolta dalla cenere, le cui pareti è come se si estendessero a nuovo mondo post-apocalittico in cui si trova a (non) vivere Sylbaris, solo (si noti la costruzione chiasmica verticale «sol io», «io solo»), «confuso»³⁰², sonnambulo, in preda al rimorso, aspettando soltanto quella morte corporale che in nessun modo potrà coincidere con un alleviamento della sofferenza nell'aldilà. Questa condizione di non vita è, come già lo era per Lucheni nelle parole dell'Ignoto, di gran lunga peggiore della morte occorsa a tutti gli altri uomini:

E il sonno della morte era leggiro
agli altri, più che a me la vita. O peso
di due morti, non una, entro il pensiero!

Quello a cui prima il sangue avevo io preso,
era il più queto. Egli tra l'erba folta
fu, prima dell'atroce ora, disteso.

Avrei voluto sussurrargli: «Ascolta:
io t'ho rubato qualche giorno appena!»
Ma sì! Per fin la tomba era sepolta!³⁰³

299 Ivi, v. 20.

300 Cfr. G. Leopardi, *Operette morali, Dialogo della Natura e di un Islandese*, p. 286: «Immaginavi tu forse che il mondo fosse fatto per causa vostra? Ora sappi che nelle fatture, negli ordini e nelle operazioni mie, trattone pochissime, sempre ebbi ed ho l'intenzione a tutt'altro, che alla felicità degli uomini o all'infelicità. Quando io vi offendo in qualunque modo e con qual si sia mezzo, io non me n'avveggo, se non rarissime volte: come, ordinariamente, se io vi diletto o vi benefico, io non lo so; e non ho fatto, come credete voi, quelle tali cose, o non fo quelle tali azioni, per dilettarvi o giovarvi. E finalmente, se anche mi avvenisse di estinguere tutta la vostra specie, io non me ne avvedrei».

301 G. Pascoli, *OI, Il negro di Saint-Pierre*, IV, vv. 20-22.

302 Cfr. Ivi, V, vv. 1-3.

303 Ivi, vv. 4-12.

Come si è già avuto modo di dire, la morte è una guarigione dai mali della vita. Il *sonno della morte* è più leggero per chi è stato carbonizzato dall'eruzione del vulcano rispetto alla nuova vita mistica in cui si trova Sylbaris perché la sua è una non vita, un sonno dell'anima che si prolunga senza variazioni anche dopo la morte corporale: un non vivo non può morire e, non potendo morire, non può nemmeno aspirare, come tutti gli altri, al riposo eterno. E continuerà per l'eternità a indugiare con il pensiero su *due morti*: facendo riferimento al sottotesto, quella provocata dal crollo dell'edificio («Ancora un rombo: ma stavolta non erano i muri che tremavano; era il fragore profondo di un palazzo che cade, fra gli urli. La prigione sarebbe stata la mia tomba!») e dalle ustioni procurate a causa del fango bollente («Mi minacciava una morte ancora più terribile: sarei stato avvolto in questo viscoso bagno bruciante, e ucciso pollice per pollice. [...] mi dibattevo, correvo, mi rovesciavo, inutilmente, disperato, tutto circondato dalla morte»³⁰⁴); ma qui a testo, allegoricamente, quella che ha causato al suo rivale (che, a posteriori, lo ha reso un novello Caino) e quella che spera, come gli ignavi, di ottenere per sé, e che gli è e per sempre gli sarà negata.

Proprio il suo rivale è il più tranquillo di tutti, perché è scampato all'*atroce ora* dell'eruzione de La Pelée, *disteso*, seppellito nella tipica posizione mortuaria. Sylbaris vorrebbe ora informarlo di aver anticipato solo di qualche giorno la sua morte, fatto che rende ancora più assurdo e grottesco il delitto, perpetrato verso un uomo che di lì a poco sarebbe stato ucciso dalla violenza della natura³⁰⁵. Ma la cenere del vulcano ha sepolto perfino la sua tomba, l'ha cancellata insieme al delitto e alla sentenza della pena capitale: insomma, non esiste più; non esiste più nulla.

Nella seconda metà della strofa V, il *focus* ritorna sulla somiglianza tra l'azione della Montagna Calva, dispensatrice perpetua del male, di quel male che è la morte, e il brutto che, invece di riconoscere e dunque amare come suoi fratelli gli altri umani, ha la presunzione di sostituirsi a essa adoperando la violenza contro i suoi simili:

E la Montagna Calva, con la lena
continua del suo polso indifferente,
sperdeva in aria un alito di rena;

pioveva giù le sue ceneri lente:
male che segue lento la sua sorte,

304 *A Saint-Pierre*, cit., p. 1116.

305 Cfr. G. Bàrberi Squarotti, *In carcere*, cit., pp. 41-42.

quand'anche il cuore donde uscì, si pente:

pioveva giù le sue ceneri morte:

male che avanza al triste odio che fu:

male che mena strazio oltre la morte,

quando quel cuore non palpita più.³⁰⁶

È degna di nota la calibrata costruzione retorica del discorso, che attraverso l'iterazione di *pioveva giù le sue ceneri* (con *piovere* transitivo), la tripla anafora di *male che* e la rima equivoca *morte* : *morte* ribadisce la funzione mortifera della montagna che, responsabile del male universale, con lo sforzo continuo del suo *polso indifferente* alle sorti degli uomini lo distribuisce nell'aria con il suo *alito*, il suo fiato, attraverso la cenere. Il male è nell'aria: come esce dal cratere del vulcano, così esce dal cuore dell'uomo; e segue *lento* la sua *sorte* (in rima con *morte*), tende al solo fine possibile che è il depositarsi sulla terra e seppellire, annullare tutto ciò che vi vive. Il male è la morte, la morte simboleggiata dalla cenere uscita dalla montagna, che persiste nello scenario desertico anche dopo che il vulcano ha cessato la sua attività eruttiva; quel male che l'uomo, regredito a bruto, ha voluto scagliare contro un suo simile, e che *avanza*, 'va oltre', sopravvive all'odio provato in quel *raptus* di follia anche quando su di esso prevale il pentimento; quel male che porta *strazio*, pena e sofferenza *oltre la morte*, quando il *cuore* non batte più, quando sopraggiunge la morte corporale. In questa simbiosi contro natura tra uomo e morte, Sylbaris ha anticipato l'azione distruttiva della Montagna Calva, eruttando dal proprio cuore il male contro un suo fratello; ma mentre la montagna non può provare sentimenti e fa riferimento solo ai dettami del Caso e della Necessità, Sylbaris è umano e, consapevole del tradimento perpetrato nei confronti di un suo fratello, ma non potendo, nella contingenza verificatasi, né essere perdonato né essere giustiziato, lo stesso strazio che ha inferto lo dovrà subire sotto forma di rimorso anche oltre la morte, per sempre.

In questo pensiero, Pascoli sembra superare, se possibile, il pessimismo leopardiano, il cui materialismo non dà alcuna concessione alla possibilità della vita ultraterrena; mentre l'agnosticismo pascoliano, unito al ciclico rinnovarsi del cosmo attraverso la distruzione e la palingenesi, attraverso la morte e la rinascita, non la esclude del tutto. Pertanto, non è sempre vero che la morte è risanatrice: non lo è per Sylbaris, non lo è per Lucheni, non lo è per

306 G. Pascoli, *OI, Il negro di Saint-Pierre*, V, vv. 13-22.

l'ergastolano di *Ad una rócca*. Lo è per chi muore esperto dei mali della vita³⁰⁷; per chi, se ha commesso il male, è stato giustiziato o perdonato; per chi ha *sentito* di dover morire e ha provato amore per i suoi fratelli; per chi ha seguito i dettami della religione de *L'Èra nuova*, «la religione prima e ultima, cioè il riconoscimento e la venerazione del nostro destino»³⁰⁸; o per chi ha sfidato la morte, come i vari esploratori celebrati in *Odi e Inni*, modellati sull'Ulisse dantesco.

7.6. Si veda cosa dice al *negro* la Montagna Calva in chiusura di ode:

Diceva: – Avete tra la notte e il vento
un lumicino d'anima che brilla
per gli altri e voi, ma ch'ad un soffio è spento.

Avete, dentro, qualche calda stilla
di sangue, che, per nulla, ecco, agghiacciato
vi serra il cuore e ferma la pupilla.

E prevenite il turbine del fato!?
La vita che spengesti, si freddava,
tu lo vedi, da sé, senza il tuo fiato...

O negro, soffia sopra la mia lava! –³⁰⁹

La montagna, come l'Ignoto in *Nel carcere di Ginevra*, si incarica di portare al prigioniero il messaggio definitivo: se gli uomini hanno per anima un *lumicino* che brilla a fatica tra l'oscurità della notte e il *vento*, al cui minimo *soffio* può spegnersi, può estinguersi; se gli uomini hanno qualche calda goccia di *sangue* che per un nonnulla può raffreddarsi, serrando il *cuore* e fermando la *pupilla* (in enallage: ovviamente sono il cuore a fermarsi e gli occhi a chiudersi); se, insomma, l'umanità è estremamente fragile e piccola in confronto all'universo; come può l'uomo osar prevenire il *turbine* del *fato*, quel turbine da cui nemmeno il Caso può allontanarsi? La vita dell'uomo assassinato da Sylbaris sarebbe venuta meno da sola, senza la folle azione brutale e contro natura dell'omicidio, senza che il suo *fiato* vi soffiasse sopra per

307 Cfr. ancora CC, *Il mendico*, VII, vv. 85-98.

308 PD, *L'Èra nuova*, XI, p. 126.

309 OI, *Il negro di Saint-Pierre*, VI.

spegnerla. Di nuovo, il fiato del vulcano e il fiato dell'uomo si sovrappongono in identità, sono entrambi dispensatori del male, della morte.

L'esortazione finale è una sfida che la Montagna Calva lancia all'uomo: soffiare sopra la lava significa sfidare la morte, provare a ucciderla; significa compiere un'esperienza conoscitiva al pari di quella degli esploratori, al pari di quella di Dante in *Alla cometa di Halley*, che sfida la cometa e uccide, comprendendola appieno e annullandola, la morte da lei dispensata, si eleva al di sopra di essa³¹⁰. È solo attraverso questa impresa, questa esperienza, come è solo attraverso la pietà per quanto riguarda Lucheni, che Sylbaris potrebbe salvarsi morendo di quella morte mistica che è morte alla morte e rinascita alla vita e che prepara l'anima al raggiungimento della beatitudine spirituale. Come ne *Il carcere di Ginevra*, Pascoli conclude l'ode lasciando un piccolo spiraglio, non chiudendo completamente le porte della salvezza ultraterrena per il prigioniero; anche se, va detto, sia la pietà concessa dai potenti per l'omicidio di una regina³¹¹, sia il gesto di soffiare sopra la lava di un vulcano sono condizioni ai limiti dell'*adynaton*.

Se è vero che, riguardo all'infelicità intrinseca del genere umano, «non ci sono cause se non nella stessa condizione dell'uomo, che è sottoposta alla morte, e nella natura che, ostile e violenta, non è ordinata ad altro che alla casuale, ma rapida e totale distruzione della vita» e che «l'unica (impossibile) mutazione non potrebbe essere che la vittoria sulla morte», il dittico in questione, come gran parte delle poesie del libro e di Pascoli in generale, è pur sempre strutturato nella dimensione onirica, in cui anche l'illogico e l'assurdo diventano possibili: per *sentire* appieno la consapevolezza dell'ineluttabilità della morte corporale, la cui accettazione dovrebbe far scaturire negli uomini i sentimenti di amore, pietà, perdono e compassione, è necessario scegliere la morte «come esito conclusivo di ogni ricerca, di ogni conquista, della letteratura come della scienza, dell'arte come dell'eroismo, come scoperta finale della coincidenza fra il raggiungimento della meta e la morte stessa»³¹²; ovvero sfidare con il pensiero la morte, vincere la morte e diventare, dunque, immortali. Questo è l'unico, minuscolo, fioco spiraglio che consentirebbe a Lucheni e Sylbaris di ricevere conforto³¹³, di scampare a quella condizione di non essere, di vita mistica, che è la prigionia.

310 Cfr. ancora OI, *Alla cometa di Halley*, IV, vv. 10-13.

311 Cfr. A. Oriani, *Ombre di occaso, Il mistero dell'anarca*, p. 45: «la loro misericordia era come la rugiada nel deserto, che ne rimane ugualmente arido».

312 G. Bàrberi Squarotti, *In carcere*, cit., p. 65.

313 Che invece G. Bàrberi Squarotti nega nella sua visione complessivamente nichilistica di *Odi e Inni*: cfr. *ivi*, pp. 65-67.

2. IL *FOLLE ANDARE*: LE ESPLORAZIONI COME VIAGGIO ULTRATERRENO

1. Si è detto che una via percorribile per diventare esperti del mondo, attraverso il disvelamento dell'unica e sola verità conoscibile tra i misteri dell'esistenza, ovvero il comune destino di morte di tutti gli esseri viventi, è quella di sfidare la morte stessa. È proprio con questo fine che gli esploratori celebrati in *Odi e Inni* da Pascoli conducono i loro viaggi impervi: imprese realizzate ai confini del mondo conosciuto, verso regioni dal clima artico, dunque sterili, inospitali, che non possono dare al conquistatore null'altro che ghiaccio e vento. L'unico "guadagno", per così dire, ricavabile dalla realizzazione di queste esplorazioni, oltre alla gloria per la nazione, è un di più di conoscenza, che non si limita al mero aspetto tecnico-scientifico e geografico. Se due tra gli esploratori celebrati, Jorge "Geo" Chavez nelle *Odi* e August Salomon Andrée negli *Inni*, allo stesso modo dell'Ulisse dantesco, arrivano al culmine del loro viaggio, dunque nel punto in cui viene appresa e interiorizzata la nuova scoperta (sopra le Alpi in monopiano l'aviatore peruviano, al Polo Nord in dirigibile l'ingegnere svedese) nell'esatto momento in cui giunge al termine la loro vita, significa che la scoperta geografica e tecnico-scientifica diventa un veicolo per l'assimilazione completa della morte, e di tutto ciò che ne deriva, come unico fine possibile cui tende l'esistenza umana: il tentare di conoscere luoghi inesplorati è una sfida lanciata alla natura, la quale, ribellandosi all'uomo e alla sua *hybris* che lo spinge a superare i limiti imposti, gli ricorda, uccidendolo, qual è l'unica verità che ha bisogno di conoscere³¹⁴.

Tuttavia, non per forza l'esperienza conoscitiva deve concludersi con la morte fisica: vedremo come nel dittico degli *Inni* dedicato a Luigi Amedeo di Savoia e al capitano Umberto Cagni, gli esploratori salpati verso il Polo Nord con la baleniera denominata 'Stella Polare' riusciranno a fare ritorno a casa, seppur con qualche infortunio e qualche perdita. Ad ogni

314 Cfr. G. Bàrberi Squarotti, *In carcere*, cit., pp. 48-49.

modo, questa differenza non è importante per Pascoli, che inscena anche per il duca degli Abruzzi e i suoi compagni una spedizione polare che ha tutti i crismi del viaggio ultraterreno; lo stesso praticato per via aerea, ma conclusosi in tragedia, da Chavez e Andrée.

1.1. Cronologicamente, il primo componimento dedicato da Pascoli agli emuli di Cristoforo Colombo è l'inno *Andrée*, già pubblicato il 1° dicembre 1897 sulla «Nuova Antologia» e, come *Nel carcere di Ginevra*, in P²⁰⁰, poi entrato in OI¹⁰⁶. L'inno, nella forma definitiva del libro, va a costituire un dittico a distanza con l'ode *Chavez*, che dunque lo precede nell'ordine, ma la cui composizione è posteriore di circa tredici anni, essendo datata “novembre 1910” e pubblicata solo postuma in OI³¹³.

Andrée, provenendo dai *Poemetti*, ha appunto la veste metrica del poemetto in terzine, anche se dal materiale preparatorio conservato in G.55.13.2 si evince come inizialmente il componimento fosse un inno pindarico a base ritmica dattilica, probabilmente in continuità con il coevo inno funebre *Ad Antonio Fratti*³¹⁵: in particolare, questa fase compositiva è documentata dalle cc. 9-11 e 13-14. Il cambiamento di metro, secondo Cesare Garboli, è dovuto alla non piena soddisfazione dell'autore sulla riuscita della sperimentazione nella metrica pindarico-corale: Pascoli avrebbe dunque ripiegato sul consolidato e rodato poemetto in terzina dantesca, il quale, tra l'altro, si addice perfettamente alla materia odissiacca del componimento³¹⁶. Inoltre, a ben vedere, alla variazione metrica corrisponde un cambio di prospettiva: nei materiali preparatori dell'inno il *focus* sembra essere il viaggio di Andrée e, soprattutto, la sua partenza («taglia la fune!»). Riporto qui la trascrizione della c. 14³¹⁷, la quale contiene, in pulito, quello che doveva essere il primo gruppo strofico dell'inno pindarico, con epodo completo di scansione metrica nel margine destro, dalla quale è ben visibile la base dattilica:

Andrée, pilota del vento,
remigatore del cielo,
taglia la fune!
Posar di mosca è il momento
che vuoi. Lo spirito anelo

315 Pubblicato su «La Tribuna» il 6 giugno 1897.

316 Cfr. C. Garboli, in G. Pascoli, *Poesie e prose*, cit., P²⁰⁰, *Andrée*, vol. II, pp. 78-82. Non escluderei, tuttavia, che fosse già presente nella mente del poeta l'idea di inserire il componimento in una nuova edizione dei *Poemetti*.

317 Cfr. Figura 8.

sfiora le pallide dune.

È il vento, Andrée: la fiumana
ondoleggiante che s'apre
l'alveo nel vuoto:
è la corrente lontana
su cui, bianche orde di capre,
vanno le nuvole a nuoto.

Vanno sotto le stelle de l'Orsa	UU / —UU —UU —U
le mandre, cui porta la piena	U / —UU —UU —U
de l'alto invisibile fiume:	U / —UU —UU —U
Centauro, cui suolo a la corsa	U / —UU —UU —U
è il piano de l'aria serena	U / —UU —UU —U
va, da la nuvola nata, anche tu. ³¹⁸	—UU —UU —UU —

Il poemetto in terzine prende invece le mosse dalla ricerca dell'ingegnere scomparso condotta da un «navichier normanno»³¹⁹ in seguito alla percezione di un grido, di una voce, forse umana, forse uccellina; solo in un secondo momento, in analessi, ripercorre il “folle volo” di Andrée che lo porta al di là del mondo conosciuto, e dunque alla morte, nell'oltremondo, di cui i ghiacci polari rappresentano l'anticamera. Inoltre, in un elenco di titoli (G.70.7.3, c. 75), si legge «Alla ricerca di Andrée», a denotare chiaramente il cambio di soggetto occorso nel passaggio dall'inno (che invero fino ad allora non aveva titolo) al poemetto³²⁰. Deve essere dunque capitato qualcosa sotto gli occhi del poeta, tra la metà di luglio, quando hanno cominciato ad arrivare in Italia le notizie sulla partenza della spedizione³²¹, e il 1° dicembre, data della pubblicazione del poemetto su rivista; qualcosa che ha probabilmente dato nuovo slancio a una poesia che stava arenandosi (i manoscritti dell'inno pindarico non vanno oltre un accenno della seconda strofe alla c. 11).

318 Per la questione filologica e alcune trascrizioni dalle carte manoscritte, cfr. anche C. Garboli, in G. Pascoli, *Poesie e prose*, cit., P²00, *Andrée*, vol. II, pp. 79-81.

319 OI, *Andrée*, I, v. 19.

320 Nello stesso elenco si leggono anche *Il sepolcro del poeta* e *Figlio dell'uomo ignoto*, da identificarsi il primo probabilmente con OI, *Il sepolcro* e il secondo sicuramente con OI, *Nel carcere di Ginevra*.

321 Cfr. *La partenza di Andrée in pallone alla scoperta del Polo Nord*, «Corriere della Sera», 17 luglio 1897, p. 3: «Posso annunziarvi che André è partito domenica [12 luglio] alle due e trentacinque col suo pallone verso il Polo Nord. [...] André strinse a tutti la mano e altrettanto fecero i signori Fraenkel, Eatsodber e Jodberg, che accompagnano André. [...] Tagliarono essi stessi le funicelle del pallone. André comandò: uno, due, tre, e l'ultima fune si spezzò». Quest'ultimo particolare può costituire la fonte del «taglia la fune!» che si legge nella prima stesura dell'inno trascritta sopra (G.55.13.2, c. 14).

L'occasione-spinta che porta alla composizione del poemetto è esplicitata dall'autore nella nota di accompagnamento pubblicata sulla «Nuova Antologia», la cui bozza di stampa (cc. 17-17a) è conservata insieme ai materiali preparatori in G.55.13.2: «Questi versi furono scritti in seguito alla notizia di grida umane (che altri però credettero di uccelli) udite nel Sofjord; e al presentimento che sperasi infondato della morte d'Andrée, il coraggioso esploratore del Polo in pallone aerostatico». Questa notizia, riportata, con qualche variazione toponomastica, dalle maggiori testate della stampa nazionale tra il 28 e il 30 ottobre³²², viene annotata da Pascoli alla p. 82 del quaderno *Adversaria* (G.74.4.1)³²³, dove leggiamo la traccia in prosa del poemetto:

Andrée
Poemetto

L'equipaggio di un'altra nave (presso l'isola Principe Carlo Vorlan, nel Sofjord (Spitzberg)) dichiarò d'aver udito nella settimana successiva (al 23 settembre) grida angosciose, che altri però credono fossero grida d'uccelli.

I

Normanno, le grida che udisti non erano d'uomini spersi, erranti, nella solitudine e nella notte, erano certo grida di pinguini o di orche selvagge

Le orche

+++++

Erano forse anche massi che s'urtavano o lamenti del mare o urli di vento.

Non era Andrée.

—

Andrée si librava allora nel polo.

Li +++

interi della terra.

—

Era solo, esule +++ della vita e della morte.

Allora cantarono i cigni profetici

322 Cfr. *Il pallone di Andrée sarebbe naufragato in mare. Le grida d'aiuto dei naufraghi*, «Corriere della Sera», 28-29 ottobre 1897, p. 3; *Avanzi della spedizione Andrée?*, «La Stampa», 28 ottobre 1897, p. 3; *Ancora la spedizione Andrée. Le grida d'aiuto dei naufraghi*, «La Stampa», 29 ottobre 1897, p. 2; *Ancora le grida di dolore allo Spitzberg*, «La Stampa», 29 ottobre 1897, p. 3; *Il pallone di Andrée?*, «La Nazione», 29 ottobre 1897, p. 3; *Il pallone d'Andrée?*, «La Nazione», 30 ottobre 1897, p. 2; *La sorte di André*, «La Tribuna», 29 ottobre 1897, p. 3; *Andrée allo Spitzberg*, «La Tribuna», 30 ottobre 1897, p. 3. Non è presente l'accostamento alle grida di uccelli negli articoli pubblicati sull'«Avanti!» il 29 e il 30 ottobre e intitolati *Alla ricerca di Andrée*, dove però, oltre al titolo che è identico a quello annotato da Pascoli in G.70.7.3, c. 75, è presente l'unico riferimento esplicito alla probabile morte degli esploratori.

323 Cfr. Figura 9.

soli esseri con lui
Cantarono la dolcezza della
morte e...³²⁴

Come è noto, Pascoli leggeva molti giornali, quindi è difficile stabilire con assoluta certezza dove abbia specificamente attinto le informazioni; è anzi molto probabile che abbia seguito la vicenda polare su testate differenti³²⁵. Tuttavia, è utile tenere d'occhio le varianti toponomastiche del luogo in cui si sarebbero udite le strida, ovvero il Mar Glaciale Artico nei pressi dell'isola Prins Karls Forland, nella regione a sud-est in cui è separata dall'isola di Spitsbergen dal prolungamento dell'Isfjorden; varianti che si riscontrano tra un giornale e l'altro, talvolta addirittura sulla stessa testata. In questo senso, l'unico articolo che riporta esattamente gli stessi toponimi appuntati da Pascoli sul quaderno *Adversaria* è quello pubblicato su «La Tribuna» il 29 ottobre 1897: «Il capitano della nave *Fiskeren* dichiarò il 23 settembre, presso l'isola Principe Carlo Vorlan, nel Sofjord (Spitzberg), un grande oggetto rosso-scuro, galleggiante, che credette da prima essere il fondo di una nave capovolta, ma che ora ritiene possa essere il pallone di André. L'equipaggio di un'altra nave dichiarò di aver udito, nella settimana successiva, grida angosciose, che altri però credono fossero grida di uccelli»³²⁶; anzi, sembra proprio che il poeta romagnolo ne abbia svolto il riassunto in una frase. Certo, le contraddizioni in cui cadono le notizie riportate (l'articolo infatti prosegue: «Il navigatore al Polo Artico, Sivert Braekmo, si recherà probabilmente allo Spitzberg, dove l'equipaggio della nave *Fiskeren* udì grida di dolore»³²⁷; ma non era *un'altra nave* ad aver udito le grida?) e la confusione nel localizzare i luoghi³²⁸ danno l'idea che i cronisti non

324 Nel mg. dx è presente il titolo, in carattere più grande e sottolineato, di NP, *I due alberi*.

325 Nell'archivio di Castelvecchio non sono conservati ritagli in merito alla vicenda, se non un articolo di A.

Fasce intolato *Andrée* e pubblicato su «Il Secolo XIX» il 18 settembre 1930 in seguito al ritrovamento della salma di Andrée e dei suoi compagni di viaggio (segnatura S.2.1.11). Tuttavia, esaminando gli altri ritagli di giornale, datati alla metà degli anni '90, presenti in archivio, si potrebbe ipotizzare che Pascoli abbia avuto a disposizione «Il Resto del Carlino», «La Stampa», il «Corriere della Sera», la «Gazzetta di Catania» e la «Gazzetta di Messina e delle Calabrie» (una volta trasferitosi in Sicilia), e «La Tribuna» (su cui il 6 giugno 1897 aveva pubblicato l'inno *Ad Antonio Fratti*, oltre che una disputa letteraria avuta con il prof. Luigi Ceci il 18 luglio e il poemetto *La siepe* il 31 agosto: rispettivamente, cfr. G.55.3.3 c. 16, e S.5.1.12-13). Inoltre, da considerare sono anche il quotidiano «La Nazione», stampato a Firenze e particolarmente diffuso in Toscana, e il quotidiano socialista «Avanti!». Per il metodo di indagine delle fonti d'attualità utilizzate da Pascoli nella composizione poetica, rimando a F. Ori, *Dai moti studenteschi russi a Resurrezione. Traiettorie dell'inno Alle «Kursistki», con una proposta di edizione critica*, «Rivista Pascoliana», 26, Pàtron, Bologna, 2014, pp. 11-20, e in particolare p. 12, nota 11.

326 *La sorte di André*, «La Tribuna», 29 ottobre 1897, p. 3.

327 *Ibid.*

328 L'isola Prins Karls Forland, citata nella deposizione del capitano della nave *Fiskeren* addirittura come «paese» (cfr. *Il pallone d'Andrée?*, «La Nazione», 30 ottobre 1897, p. 2), tanto per rimarcare la scarsa affidabilità persino dei virgolettati, non è nel «Sofjord» (riportato altrove come «Sefford», «Eisofjord», «Eisfjord»), che non esiste, ma al più può essere in corrispondenza dell'Isfjorden; Spitsbergen è un'altra

abbiano la piena padronanza delle informazioni che stanno riportando, e che esse siano al limite del fantasioso. Ma a noi questo importa fino a un certo punto: è da qui che Pascoli trova una partenza soddisfacente (e già di per sé poetica) per il suo poemetto, la cui lavorazione sarà dunque da restringere tra il 28 ottobre e la fine di novembre.

1.2.

No, no. La voce che giungea per l'aria
fosca, da terra, come gridi umani,
era lo strillo della procellaria,

ch'ama li scogli soli, gli uragani
inascoltati. O forse (era di bimbi
quasi un guaire?), o forse di gabbiani.

Un suono s'alza qua e là di limbi
queruli nell'estrema ombra inaccessa:
sono i gabbiani; dicono. O colimbi

forse? o la skua? Forse la skua. Quand'essa
svola sui ghiacci, esce da mille nidi
un pianto acuto; ché, con lei, s'appressa

la morte. O vani, muti, intimi gridi
tuoi, del tuo cuore...? Udiva anche il gabbie, e
nell'orecchio del gabbier tu fidi.³²⁹

L'attacco della poesia è, *ex abrupto*, costituito da una lapidaria doppia negazione («No, no»), lasciato in sospeso per completarsi solamente all'inizio della seconda strofa, con quel «non era Andrée»³³⁰ già presente nella traccia preparatoria come conclusione della prima sezione e, per giunta, titolo di un articolo pubblicato sull'«Avanti!» il giorno di Ferragosto³³¹: dunque, per tutta la prima strofa rimane ignoto cosa stia negando il poeta. Già dal principio

isola distinta; entrambe fanno parte dell'arcipelago norvegese delle Svalbard, situato nel Mar Glaciale Artico.

329 G. Pascoli, *OI, Andrée*, I, vv. 1-15.

330 *Ivi*, II, v. 1.

331 Cfr. *Non era Andrée*, «Avanti!», 15 agosto 1897, p. 3.

l'ambientazione è da oltretomba: nell'*aria fosca*³³², nell'*estrema ombra inaccessa*, in un paesaggio spettrale, ai confini del mondo terreno, s'ode la voce della morte, simboleggiata dai *gridi umani*³³³ e, posto tra parentetiche e in forma interrogativa, quasi a non crederci, dal *guaire di bimbi*. In realtà, queste voci angoscianti sono riconducibili a versi di varie specie di palmipedi, abitanti le zone artiche, o a rumori naturali di fenomeni fisici e atmosferici. Qui Pascoli dispiega tutta la sua conoscenza ornitologica, attingendo dalle opere di Paolo Savi (*Ornitologia italiana*, pubblicata postuma a Firenze da Le Monnier tra il 1873 e il 1876) e di Alfred Edmund Brehm (*La vita degli animali*, pubblicata con traduzione italiana per la prima volta dalla UTET in sei volumi tra il 1869 e il 1874: Pascoli sembra qui avere sotto mano in particolare il volume IV, dedicato agli uccelli³³⁴) per costruire una strofa giocata sull'alternanza tra voce umana, voce uccellina e voce della natura: le grida udite dal «navichier normanno»³³⁵ e dai suoi marinai, che sembrano essere inizialmente di uomini, sono in realtà *lo strillo della procellaria*, un uccello simile ai gabbiani che abita le zone artiche disabitate (*scogli soli*) e la cui comparsa è segno di imminente tempesta (ama gli *uragani inascoltati*, ovvero 'mai ascoltati da nessun altro')³³⁶; oppure sono versi proprio di gabbiani, che si confondono, anch'essi, con i lamenti dei bimbi. La rima *bimbi* : *limbi*, indicando chiaramente la loro appartenenza all'erebo infantile³³⁷, rafforza il sospetto che questi siano morti, e si stiano manifestando, solo attraverso il canale uditivo³³⁸, come *umbrae*, spettri; completandosi poi la terza rima (inclusiva) con *colimbi* (meglio noti come strolaghe, altri uccelli acquatici delle regioni boreali), la confusione tra elemento umano ed elemento uccellino si sovrappone a quella tra reale e allucinazione.

332 È sintagma dantesco: «aura fosca» si trova in *If.* XXIII, v. 78 e XXVIII, v. 104.

333 Cfr. cap. 1, § 2.3, nota 153.

334 Cfr. E. Sanguineti, in G. Pascoli, P, *Andrée*, I, note ai vv. 3, 6, 9 e 10; II, nota al v. 4.

335 G. Pascoli, OI, *Andrée*, I, v. 19. Ipotizzando che Pascoli abbia seguito la vicenda su più quotidiani, tale navigatore potrebbe essere identificato con il capitano della scialuppa Malygen. Si legga in proposito la deposizione dei marinai al cospetto del giudice di pace di Vardø, riportata, ad es., nell'articolo *Il pallone d'Andrée?*, «La Nazione», 30 ottobre 1897, p. 2: «Dal 22 al 23 settembre, mentre passavamo la Daumanace [?], alla Foce dell'Eisofjord, udimmo spesse grida di aiuto. [...] Poco dopo il nostro bastimento si sommerse. Il capitano della scialuppa Malygen ci prese a bordo e, il 30 settembre, quando la Malygen ripassava quello stesso punto, udimmo di nuovo uguali grida. Il capitano della Malygen, che aveva fretta, disse che gli parevano grida di uccelli; ma tutti noi quattro dichiariamo che quelle erano grida di uomini, grida di aiuto». Appellativi simili erano stati affibbiati sulle pagine dei quotidiani a Sivert Braekmo (cfr. *ibid.*: «navigatore dei mari polari», «navigatore del Polo Artico»), che partirà alla ricerca di Andrée in seguito a queste notizie, senza alcun risultato.

336 F. Latini, in G. Pascoli, OI, *Andrée*, I, nota al v. 3, rammenta che la procellaria si ritrova in PC, *L'ultimo viaggio*, VII, v. 20: «soli con qualche errante procellaria»; ed è nominata anche nella pagina relativa allo sbarco (*Giovedì, 11 ottobre*) del *Diario di bordo* di Cristoforo Colombo, fonte dell'inno *Il ritorno di Colombo*.

337 Cfr. C. Garboli, in G. Pascoli, *Poesie e prose*, cit., P²00, *Andrée*, I, nota al v. 7.

338 Andrée invece ha visto «mille e mille e mille occhi»: cfr. OI, *Andrée*, II, v. 16.

inaccessibile e inabitato la prima, della notte la seconda³⁴¹; ombra che, simbolicamente, in realtà è una sola, ovvero l'oscurità oltremondana da cui esce la morte per andare a cercare vittime da mietere. Infatti alla loro uscita in volo corrisponde un *pianto*, un pigolio, un *palpitar della vita* presente all'interno dei *nidi*: i due uccelli distribuiscono morte e sofferenza volando sul *triste mondo addormentato*.

Un altro elemento in comune a spiccare, pur con qualche differenza tra una poesia e l'altra, è la rima, pregnante in Pascoli, *nido* : *grido*³⁴² (in *Andrée* al plurale, *nidi* : *gridi*): se nella *myrica* sta a sottolineare il tremore, la paura che il verso dell'uccello-necroforo, e dunque la morte stessa, provoca nel nido dei viventi, nell'inno il grido non è esclusivamente lanciato dalla skua, ma è, in prima battuta, urlato dall'interno del *cuore* del navigatore. La natura di questi gridi resta, in ogni caso, ambigua, sempre nell'ottica di quella doppia sovrapposizione fra umano/uccellino e fittizio/reale che viene rimarcata ancora di più dall'assonanza fra *bimbi* : *limbi* : *colimbi* e *nidi* : *gridi*: possono essere tanto di uomini e bambini abbracciati dalla morte, quindi inerenti la sfera dell'irreale, quanto di qualcheduno dei palmipedi nominati finora (e quindi anche della skua stessa), reali e normalmente presenti nel paesaggio artico, ma comunque caricati di una valenza simbolica oltremondana. Tuttavia, vista anche una certa vicinanza con quanto accadeva a Sylbaris ne *Il negro di Saint-Pierre*, il quale, desiderando fortemente avere un compagno, cercava di fermare il battito del suo cuore per sentire se fosse ancora presente, oltre a lui, qualche forma vitale sopravvissuta al cataclisma peleano³⁴³, sembra proprio che questi gridi *vani* e *muti* (in apparente ossimoro: essendo gridi *intimi*, dell'animo, non possono essere uditi da nessun altro se non da chi li pensa) siano del tutto immaginati dal navigatore, che vorrebbe, anch'esso, scorgere segnali di una presenza umana³⁴⁴. Questo pensiero è però subito contraddetto dal poeta: anche il *gabbriere*, ovvero la vedetta, ha udito i gridi, che dunque sono reali. Ma presto arriva la smentita della smentita, poiché quelle sentite dalla brigata non sono grida umane:

Si: ma fu certo rombo di scogliere,
crollo di rupi, urlo di vento, affanno
d'ancor lontane, pure in via, bufere,

341 Ma si tenga presente che nelle isole Svalbard dal 12 novembre alla fine di gennaio si verifica il fenomeno della cosiddetta notte polare.

342 Sulla ricorrenza di questa rima in tutta la poesia pascoliana, cfr. G. Lavezzi, *ivi*, nota ai vv. 30-32.

343 Cfr. cap. 1, § 7.4.

344 Cfr. F. Latini, in G. Pascoli, *OI, Andrée*, I, nota ai vv. 13-14.

il mare, il cielo, o navichier normanno:³⁴⁵

Nella confusione fra umano e uccellino irrompe qui anche la voce della natura, fonosimbolicamente resa attraverso l'insistenza sulla labiodentale sorda e, soprattutto, sulla vibrante: il rumore che sente il *navichier normanno* (che sappiamo solo ora essere il *tu* cui si sta rivolgendo sin dall'inizio il poeta) è dunque il *rombo* delle onde del mare che si infrangono sulle *scogliere*, il *crollo* di *rupi* formate da ghiaccio, l'*urlo* del *vento* che infuria costantemente, l'*affanno*, ovvero il 'soffio'³⁴⁶, delle *bufere*, anche se ancora *lontane*, sulla rotta della nave; è, insomma, la voce del *mare* e del *cielo*³⁴⁷. Ma l'utilizzo specifico del termine *affanno* potrebbe avere anche natura anfibologica, e indicare così la sofferenza, il tormento che la tempesta causa ai marinai. E se a ciò uniamo il valore lugubre che ha il *rombo* in MY, *Il nunzio*³⁴⁸ (seppure qui si tratti del ronzio di un bombo) e teniamo a mente la solita ambiguità sulla fonte dei suoni uditi dalla brigata, anche questi rumori atmosferici, normali in un viaggio marino, specie nel Circolo Polare Artico³⁴⁹, assumono dei connotati mortiferi, diventano segnali di un avvicinamento della morte.

1.3. Il dubbio sull'origine delle grida è definitivamente dissipato all'inizio della strofa II, dove ci si sposta, in analessi, sulla narrazione del volo di Andrée:

non era Andrée. Centauro alla cui corsa
la nube è fango e il vano vento è suolo,
volava Andrée, di là della Grande Orsa.

E l'alche prima videro il suo volo;
poi più nessuno; sì che al fin non c'era
che il suo gran cuore che battea sul polo.³⁵⁰

345 Ivi, vv. 16-19.

346 Si veda in proposito PP, *Italy*, II, VIII, vv. 4-6: «Non c'è più cibo qui per loro, e mesta / la terra e freddo è il cielo, tra l'affanno / dei venti e lo scrosciar della tempesta».

347 Si ricordi quanto scrive Pascoli nella traccia preparatoria del poemetto: «Erano forse anche massi che s'urtavano o lamenti del mare o urli di vento». Anche questo elemento potrebbe fare riferimento alle notizie che circolavano sulla stampa nazionale; cfr: ad es. *Andrée allo Spitzberg*, «La Tribuna», 30 ottobre 1897, p. 3: «Norrdenskiöld, intervistato da un collaboratore dell'*Afton Bladet*, dichiarò che le pretese grida di dolore udite allo Spitzberg potrebbero essere state causate da movimenti di massi di ghiaccio, ma più verosimilmente da pescatori di balene. Però non esclude la possibilità che quelle grida fossero di Andrée e dei suoi compagni».

348 Cfr. C. Garboli, in G. Pascoli, *Poesie e prose*, cit., P²00, *Andrée*, I, nota ai vv. 16-18.

349 Cfr. F. Latini, in OI, *Andrée*, I, nota ai vv. 16-19.

350 Ivi, II, vv. 1-3.

È proprio nella prima terzina che abbiamo una fusione tra le due diverse fasi redazionali: infatti, alla ferma negazione che le voci udite dai marinai siano quelle dell'ingegnere e dei suoi compagni, presente nella traccia in prosa del poemetto, si accompagna il motivo del centauro volante al di là dell'Orsa Maggiore, cioè verso la Stella Polare; motivo che, nell'inno pindarico, permeava l'epodo sin dal primo abbozzo preparatorio (cfr. G.55.13.2, c. 9: «Centauro, figlio della nuvola, composto / di pensiero e di vento»³⁵¹). Opportunamente, data la natura celeste del viaggio di Andrée, compiuto attraverso le nuvole e il vento, "terreno" del pallone dirigibile, Francesca Latini ha osservato che Pascoli, nell'apostrofare l'ingegnere norvegese come *centauro*, poteva avere in mente Pegaso, il celeberrimo cavallo alato della mitologia greca³⁵². A supporto di questa ipotesi si tenga presente che questo, in seguito alla morte del suo padrone Bellerofonte, è salito in cielo tra gli dei, trasformandosi in una nube di stelle e formando dunque la costellazione omonima: lo stesso, vedremo, accadrà ad Andrée al culmine del suo viaggio, che si configura dunque fin d'ora come un'ascensione verso il divino, e dunque verso la morte.

Per salire in cielo, per oltrepassare i confini del mondo terreno, è dunque necessario varcare una soglia posta in regioni inospitali, disabitate, in cui non è presente alcuna forma di vita: in questo senso, il Polo Nord è luogo prediletto per inscenare il trapasso dal mondo dei vivi a quello dei morti. Infatti, le *alche* sono l'ultima specie animale a *vedere* il volo del pallone di Andrée attraverso il *vano vento*³⁵³: arrivato alla meta polare, l'ingegnere si ritrova completamente solo, unica forma di vita in una landa deserta e ghiacciata, com'era capitato a Sylbaris in seguito all'eruzione de La Pelée³⁵⁴, capace di trasformare la Martinica in un'isola post-apocalittica in cui non v'era nient'altro se non morte e desolazione. Morte e desolazione sono, del resto, la cifra caratteristica delle zone artiche: ma Andrée non è vittima, come Sylbaris, del Caso; Andrée sceglie consapevolmente la morte³⁵⁵, la sfida coraggiosamente con *il suo gran cuore*; compie l'azione che la Montagna Calva aveva beffardamente invitato il

351 Trascritto da C. Garboli, in G. Pascoli, *Poesie e prose*, cit., P²⁰⁰, *Andrée*, vol. II, p. 80.

352 Cfr. F. Latini, in OI, *Andrée*, II, nota ai vv. 1-2.

353 Notare l'allitterazione della labiodentale sonora, reduplicata al v. 3 («volava Andrée, di là della Grande Orsa»), che in P²⁰⁰ suonava così: «egli volava verso la Grande Orsa». Per il sintagma *vano vento*, si veda PC, *L'ultimo viaggio*, II, vv. 17-18: «per le froge / larghe prendiamo il vano vento folle». Cfr. C. Garboli, in G. Pascoli, *Poesie e prose*, cit., P²⁰⁰, *Andrée*, nota al v. 2.

354 Cfr. OI, *Il negro di Saint-Pierre*, III, v. 20: «Di tanti cuori, batte ancora sol uno». E cfr. cap. 1, § 7.3.

355 Cfr. G. Bàrberi Squarotti, *In carcere*, cit., pp. 48-49. Anche se non sembra una scelta tanto votata a consacrare «la propria diversità dalla storia e anche dal destino comune degli uomini», quanto a fungere da esempio per liberare i propri simili dall'oscurità in cui sono caduti, dalle illusioni che impediscono loro di abbracciare naturalmente la morte.

negro a fare, ovvero a soffiare sopra la sua lava³⁵⁶. Il viaggio in cielo dell'ingegnere norvegese assume dunque, senza nessun'altra possibilità, gli stessi caratteri del «folle volo»³⁵⁷ di Ulisse: per compiere una tale impresa, per divenire esperti del mondo, bisogna morire, perché la morte è l'unica verità conoscibile per l'uomo³⁵⁸.

Andrée è giunto al «lembo della sera»³⁵⁹, nella regione dominata dalla notte polare: ma se il *lembo* indica un margine, un confine, allora giungere al confine della *sera* vuol dire anche approdare alla fine della vita. Arrivato al Polo Nord, definito «immoto culmine polare» in quanto, trovandosi sull'asse stesso, ha una velocità di rotazione pari a zero, l'ingegnere norvegese «stette», cioè si ferma come un'«aquila nera» fa sulla «rupe»³⁶⁰, in posizione di contemplazione. In proposito, è utile richiamare la parte conclusiva dell'ode proemiale, *La piccozza*:

Salgo; e non salgo, no, per discendere,
per udir crosci di mani, simili
a ghiaia che frangano,
io, io, che sentii la valanga;

ma per restare là dov'è ottimo
restar; sul puro limpido culmine,
uomini; in alto,
pur umile: è il monte ch'è alto;

ma per restare solo con l'aquile,
ma per morire dove me placido
immerso nell'alga
vermiglia ritrovi chi salga:

e a me lo guidi, con baglior subito,
la mia piccozza d'acciar ceruleo,
che, al suolo a me scorsa,

356 Cfr. cap. 1, § 7.6.

357 *If.* XXVI, v. 125. Si veda sempre G. Pascoli, PC, *L'ultimo viaggio*, II, vv. 15-20.

358 Si pensi alla (non) risposta delle Sirene alle domande di Ulisse in PC, *L'ultimo viaggio*, XXIII, vv. 51-55: «E s'ergean su la nave alte le fronti, / con gli occhi fissi, delle due Sirene. / Solo mi resta un attimo. Vi prego! / Ditemi almeno chi son io! chi ero! / E tra i due scogli si spezzò la nave». Certo, quello dell'Ulisse pascoliano non è un viaggio verso l'ignoto, ma a ritroso verso il già noto, come del resto le spoglie di Cristoforo Colombo in OI, *Il ritorno di Colombo*.

359 OI, *Andrée*, II, v. 7.

360 Ivi, vv. 8-9.

riflette le stelle dell'Orsa.³⁶¹

Come il poeta ne *La piccozza*, Andrée sale non *per discendere* tra il popolo dei bruti, per ottenere qualche applauso, quella «gloriola»³⁶² che già nella prefazione a MY²92 Pascoli ripudiava con fermezza. Entrambi ascendono al *puro limpido culmine*, dove dimorano le aquile, le invincibili regine dei volatili che sin dall'antichità greco-romana erano considerate dei messaggeri aventi il compito di trasportare le anime verso le regioni abitate dalle divinità³⁶³; ascendono *per morire* tranquilli, sicuri che chi intraprenderà la scalata dell'erta seguirà il loro esempio, l'unica parte dell'esistenza in grado di sopravvivere immutata alla ciclica trasfigurazione in vegetale con cui si esaurisce la vita nel microcosmo³⁶⁴. Lo strumento d'arrampicata del poeta-pellegrino, guidando i suoi discepoli attraverso un *baglior subito*, si costituisce dunque come correlativo-oggettivo di questo esempio, perseguendo il quale, sia attraverso la salita impervia del monte della poesia, novello Elicona, sia in una nuova e audace impresa di esplorazione in una zona remota del globo, si giunge alla stessa fine: l'estrema necessità³⁶⁵. Riflettendo le leopardiane *stelle dell'Orsa*³⁶⁶, la piccozza, caduta di mano dal poeta in seguito alla sua dipartita, permette al prossimo di vedere immediatamente l'immagine del cielo, la sede delle anime trasfigurate in stelle; la stessa immagine che vede Andrée stando sul polo. Infatti, «sopra la sua testa», l'ingegnere norvegese ha «la stella pendula del mare», la Stella Polare, «lampada eterna» indicante sempre il nord ai navigatori, ma che, essendo una stella variabile, oscilla per intensità e diametro «nell'alta ombra della notte»³⁶⁷.

361 OI, *La piccozza*, vv. 37-52. Le due poesie sono già state messe in relazione da G. Bàrberi Squarotti, *In carcere*, cit., pp. 49-50 e da M. Pazzaglia, *Appunti*, cit., p. 154.

362 G. Pascoli, *Poesie e prose*, cit., MY²92, *A Ruggero Pascoli*, vol. I, p. 831.

363 Ma l'aquila è centrale pure nella simbologia cristiana: mantiene il ruolo di conduttore delle anime verso Dio ed è emblema del trionfo di Gesù Cristo, della resurrezione sua e di tutti i fedeli, oltre che della grazia divina e della giustizia. Cfr. L. Charbonneau-Lassay, *Il Bestiario del Cristo*, prefazione di L. Gallesi, saggio introduttivo di S. Salzani e P. Zoccatelli, traduzione dal francese a cura di S. Palamidessi e P. Lunghi, Arkeios, Roma, 1994, vol. I, pp. 135-151. E cfr. G. Pascoli, NP, *Le due aquile*, III, vv. 1-3: «E l'uccellaccio posa sopra il ciglio / dell'alta rupe; e sente che s'abbassa / la rupe sotto l'uno e l'altro artiglio»; IV, vv. 10-14: «Fuor dalle nubi, risplendente d'oro, / l'aquila ruota, remeggiando lenta, / sopra il terrestre vortice sonoro. // E s'alza ancora ed alto un grido avventa, / atroce, per le vane plaghe sole». Del resto, il pallone di Andrée ha nome Ornen, 'Aquila', appunto.

364 Cfr. cap. 1, § 2.1.

365 Cfr. G. Bàrberi Squarotti, *In carcere*, cit., p. 50: «Intorno all'eroe intellettuale che ascende verso il culmine della poesia non ci sono che "voci di morti": l'ascesa solitaria è essa stessa un'ascesi alla morte, nella morte, così come il viaggio di Andrée non è che un viaggio, oltre la vita, nella morte [...] e la meta raggiunta, non diversamente dal culmine della poesia, è il luogo della morte, la conquista dell'eroe è la morte, il "supremo culmine del vero", come proclama l'Ignoto»; cfr. G. Pascoli, OI, *Nel carcere di Ginevra*, VII, vv. 4-5.

366 Cfr. G. Leopardi, *Canti*, *Le ricordanze*, v. 1: «Vaghe stelle dell'Orsa».

367 G. Pascoli, OI, *Andrée*, II, vv. 10-12. Volendo rimarcare la relazione tra viaggio d'esplorazione e composizione poetica, si veda CC, *La poesia*, vv. 1-4 e 37-41: «Io sono una lampada ch'arda / soave! / la

La visione della luce-guida emessa dalla Stella Polare assume, come si può intuire, un significato simbolico profondo, che va ben al di là della semplice indicazione geografica. Leggiamo la conclusione della strofa II:

Vide in suo cuore fissi egli, da questa
onda e da quella d'ogni mar selvaggio,
di tra la calma, di tra la tempesta,

oh! mille e mille e mille occhi, nel raggio
che ardeva a lui sul capo; ed in un punto,
a quelli occhi che vide in un miraggio

subito, immenso, annunziò: Son giunto!³⁶⁸

Si noti innanzitutto come è costruito il periodo: nella stessa proposizione si registra un'abbondanza di complementi di luogo che, di primo acchito, spiazza non poco il lettore. Per dipanare questa matassa, partiamo innanzitutto da cosa vede Andrée: *mille e mille e mille occhi*, i quali, già di per sé, fanno pensare che il protagonista dell'inno abbia ormai varcato la soglia del mondo terreno e si sia trovato di fronte a uno stuolo immane di *umbrae*; del resto si era detto ai vv. 5-6 che l'esploratore era ormai l'unico essere vivente rimasto in zona. Queste *umbrae* Andrée le vede *in suo cuore*, e non potrebbe essere altrimenti: se l'anima, dopo la morte fisica del corpo, prende posto tra i corpi celesti, trasmutandosi in stella³⁶⁹, è però solo all'interno del cuore che ne rimane vivo il ricordo. Ma l'ingegnere vede qualcosa di più: le migliaia di occhi che gli appaiono all'interno del *raggio* della Stella Polare provengono da ogni *mar selvaggio*; sono tutti gli uomini che nel corso dei secoli hanno attraversato i pericoli della navigazione, che hanno mantenuto, nella *calma*, o ritrovato, nella *tempesta*, la "diritta via" grazie alla luce della stella del Nord, faro di tutti i naviganti³⁷⁰. Vedendo dunque le *umbrae* dei suoi predecessori in un *miraggio* – dal francese *mirage*, derivato di *mirer*, a sua volta dal latino *mīrarī*, dunque con significato di un'apparizione stupefacente, un 'prodigio', considerando che *miraculum* detiene la stessa radice – improvviso e *immenso*, Andrée, nello

lampada, forse, che guarda / pendendo alla fumida trave, / la veglia che fila; // [...] // Se già non la lampada io sia, / che oscilla / davanti a una dolce Maria, / vivendo dell'umile stilla / di cento capanne». Cfr. F. Latini, in OI, *Andrée*, II, nota ai vv. 10-12.

368 Ivi, vv. 13-19.

369 Cfr. OI, *L'anima*.

370 Cfr. F. Latini, in OI, *Andrée*, II, nota al v. 13.

stesso istante (*in un punto*) in cui si manifesta questa visione, annuncia solennemente di essere giunto nell'oltretomba, di aver abbracciato la morte e di averla compresa: il nostro esploratore ha dunque capito di dover morire.

Volendo a questo punto procedere a una lettura allegorica di quanto detto finora, basandoci, sulla scorta del capitolo precedente, sulle strutture dantesche ed etico-filosofiche che permeano l'opera, verrebbe da dire che la Stella Polare assume la funzione propria della luna, i cui raggi, penetrando tra la folta sterpaglia della selva oscura, hanno permesso a Dante di uscirvi ritrovando la via smarrita:

Il suo incontrarsi con Virgilio, dopo uscito dalla selva, è sì immaginario, ma narrato per vero. Non è invece narrato per vero che si smarrì pien di sonno e che assonnato visse una notte nell'errore; poiché questo corrisponde alle parole di Beatrice e sue, che dicono che il sonno cominciò dalla morte di Beatrice e durò per una notte di dieci anni. Ma il fatto è che il poeta poi traduce il suo linguaggio figurato in vero, e della notte metaforica fa una notte reale. E questa notte ha la luna piena. E la luna piena alcuna volta riluceva tra i folti sterpi della selva fonda, senza però che la selva stessa cessasse nella sua generalità di essere oscura.

[...] A uscire dalla profondità della selva gli giovò la luna:

non ti nocque
alcuna volta per la selva fonda.

Ora che simboleggia questa luna? questa luna piena? Dante mette in relazione la luna che riguarda il fratel suo per diametro, con la serenità mattutina. [...] Anche parlando a Forese, ricorda che la luna è la suora del sole, e la dice tonda; e a quel plenilunio successe un mattino sereno. [...] Or vediamo in un altro luogo del medesimo trattato qual sia il significato mistico della luna rispetto al sole: ella, nel pensier di Dante, “a meglio e più virtuosamente operare riceve dal sole, che ha luce sovrabbondante, la luce di grazia”. (1) Nella selva fonda, poiché ell'era piena e contemplava per diametro il fratello, questa luce di grazia la luna riceveva come in nessun'altra fase. Or non è questa luce di grazia che trasse Dante dal profondo della valle e lo condusse al piè d'un colle, dove si vedevano i primi raggi del mattino?

E i teologi parlano di “lume di grazia” che scende da Dio “giustificante”. (2) [...]

Or questo lume di grazia come non è appunto il lume al bene ed a malizia, la prudenza infusa, che ci mostra ciò che è da fuggire e ciò che è da seguire, e che vien da Dio? Per essa, Dante ridivenne prudente, cioè *porro videns*, nella selva: non gli nocque.³⁷¹

371 SV, *La selva oscura*, VII, pp. 37-39. Riporto qui le note a piè di pagina di mano dell'autore: (1) De Mon. III 4. – (2) *Summa* 1a 106, 1. La citazione fuori testo fa riferimento a *If.* XX, vv. 127-129: «e già iernotte fu la luna tonda: / ben ten de' ricordar, ché non ti nocque / alcuna volta per la selva fonda».

Se nel secolo XX, nella cosiddetta era nuova, la *prudenza*, ovvero la capacità di discernere il bene dal male, è garantita solo e soltanto dalla coscienza della finitezza del proprio destino³⁷², significa che la Stella Polare illumina con il suo lume di grazia la rotta dei navigatori, dispersi, non a caso, nel mare *selvaggio*, indirizzandoli verso la meta, inesplorata e inaccessibile, in cui ci si appropria della conoscenza della morte: le migliaia di occhi che vede Andrée nel raggio della stella sono i volti di tutti coloro che, nei secoli, hanno ritrovato la “diritta via” grazie alla sua guida. Egli, giunto al Polo Nord attraverso la navigazione dei cieli, ha oltrepassato la soglia del mondo terreno per entrare in quello ultraterreno³⁷³: ma, per compiere ciò, allo stesso modo di Dante nel passare l’Acheronte, bisogna che sia morto di quella morte mistica che è morte alla morte e rinascita alla vita³⁷⁴. Questo è il solo modo per riappropriarsi totalmente della prudenza, del libero arbitrio, per rinascere da brutto a uomo. Tutte le esplorazioni di luoghi sconosciuti hanno come fine, attraverso il pericolo della morte imminente, la scoperta, non geografica, bensì etica dell’unica verità comune a tutti gli uomini, dell’essere mortali: compiere un tale viaggio equivale a morire misticamente. Gli esploratori sono dunque eroi non tanto perché hanno compiuto una grande impresa per la conoscenza scientifica, quanto perché, con il loro esempio, hanno contribuito alla diffusione del verbo pascoliano della religione dell’era nuova.

1.4. Andrée, al termine della strofa II, s’intenda, è morto misticamente, non corporalmente; mentre la strofa III, in effetti, sembrerebbe mettere in scena «la solitudine superomistica – meglio, oltreumana – che toglie l’eroe ai vivi e gli fa scegliere un’andata senza festoso (“garrulo”) ritorno, una morte wagneriana e purissima tra i nudi ghiacci e i canti dei cigni reali»³⁷⁵. Tuttavia, al di là del presentimento di morte che può suscitare questo impianto retorico, bisogna rammentare che Pascoli non sapeva con certezza se l’esploratore fosse morto davvero; e, in ogni caso, la morte corporale, in questa struttura ideologica del viaggio d’esplorazione, è sempre slegata e indipendente dalla sua controparte figurata³⁷⁶.

372 Cfr. cap. 1, § 4.1.

373 Quel «Son giunto!» del v. 19 ricorda molto OI, *L’isola dei poeti*, vv. 51-52: «Io era giunto dove / giunge chi sogna». Ma se l’isola dei poeti è un altro luogo di dimora delle anime dei grandi dopo la morte, e il sogno, in particolare l’ultimo, ha i caratteri della morte, i due versi si potrebbero parafrasare: ‘io era giunto dove / giunge chi muore’. Dunque, anche Andrée è giunto dove giunge chi muore. C. Garboli, in G. Pascoli, *Poesie e prose*, cit., P²⁰⁰, *Andrée*, nota al v. 4, ricorda *If.* XXII, v. 126: «gridò: “Tu se’ giunto!”».

374 Cfr. cap. 1, § 3.2.

375 C. Garboli, in G. Pascoli, *Poesie e prose*, cit., P²⁰⁰, *Andrée*, vol. II, p. 79.

376 Lo si vedrà bene nell’ode *Chavez*, in cui è presente una forte contrapposizione tra morte corporale-discesa e morte mistica-ascesa; o, ancora meglio, nel dittico *Al Duca degli Abruzzi e ai suoi compagni-A Umberto Cagni*, dove effettivamente entrambi i capitani ritornano vivi e vegeti dalla spedizione polare.

Allor, sott'esso, grAve sonò l' *inno*
degl' *iperborei* sAcri cigni: un *lento*
interrotto, d' *ignote Arpe tintinno*;

un *rintocco* *lontano*, ermo tra il *vento*,
di *campAne*, un *serrArsi Arduo* di porte
grAndi, con *chiAro clAngere* d' *argento*.

Né mAi quel *cAnto* risonò più forte
e più *soAve*. Dissero che intorno
sola, pura, infinita era la morte.³⁷⁷

Fittissima la tramatura fonica di questi versi, evidenziata nella citazione fuori testo: concorrono in questo senso la rima inclusiva *inno* : *tintinno*, la sillaba *-per-* che da *iperborei* si ritrova in *arpe* e il nesso consonantico *-nt-* che anticipa il *vento*, disseminandolo negli elementi sonori che sono veicolati da esso (il *lento interrotto tintinno* delle arpe, il *rintocco lontano* delle campane). Inoltre è notevole l'insistenza "a fisarmonica", cioè con dilatazione e successiva contrazione, sulla vocale tonica *-a-*, che nella prima terzina si trova in accento di 6^a ai vv. 1-2, al v. 3 in accento di 7^a (ribattuto con quello di 6^a), al v. 4 ancora in 6^a (ribattuto in 7^a); mentre dal v. 5 si triplica, prima in accenti di 3^a, 6^a e 7^a (dunque formando un altro contraccanto), poi in 1^a, 4^a e 6^a (con il verbo *clangere* che è pure sdrucchiolo); per poi ridursi nell'attacco giambico (2^a e 4^a) del v. 7, terminando il movimento nel solo accento di 4^a del v. 8³⁷⁸.

Qualcosa si può aggiungere anche in termini di prosodia. I vv. 1-2 possono essere definiti endecasillabi giambici (2^a, 4^a, 6^a, 8^a, 10^a), pur con qualche irregolarità: al v. 1 il normale accento di 8^a è spostato in 9^a posizione per l'occorrenza del passato remoto tronco *sonò*; mentre al v. 2 l'accento di 2^a, cadendo sul prefisso *hyper-* di *iperborei*, è solo secondario. Ai vv. 3-5 si ripete un medesimo modulo prosodico: si hanno sostanzialmente tre endecasillabi anapestici (3^a, 6^a, 10^a) con l'aggiunta di un contraccanto in 7^a che cambia il ritmo del verso, nel secondo emistichio, da ascendente a discendente; quasi ad anticipare il ritmo dattilico del v. 6, accentato di 1^a, 4^a, 6^a, 10^a, dunque irregolare, con la retrazione del normale accento di 7^a dovuta all'infinito sdrucchiolo *clangere* (sulla falsa riga del *sonò* del v. 1). Ma questo spostamento di accento causa una nuova inversione del ritmo, che prelude al ritorno del

377 OI, *Andrée*, III, vv. 1-9.

378 Si può dunque dire che la *-a-* tonica cada sempre circa alla metà del verso.

modulo giambico nei vv. 7-8, seppur accelerato, rispetto ai versi iniziali, dalla mancanza dell'accento di 6^a al v. 7 e dell'accento di 8^a (e forse anche di 2^a) al v. 8. Il v. 9 ha invece attacco trocaico (1^a, 3^a), che si estende forse anche in 7^a posizione con l'imperfetto *era*, corretto però dall'accento di 6^a, a creare un altro ribattimento, un altro inciampo nel ritmo.

Queste continue irregolarità prosodiche, pur all'interno di versi ben costruiti e legati alla tradizione, costituiscono la dissonante impalcatura ritmica, quasi da tempo dispari, con cui il poeta sembra annunciare la prossimità della morte di Andrée: sotto all'esploratore risuona *grave*, 'solenne', il canto dei *cigni*, uccelli *sacri* ad Apollo, detti *iperborei* perché abitatori delle estreme regioni polari. Come riporta Platone nel *Fedone*, queste creature, appena prima di morire, emettono un canto più armonioso e commovente di quanto non facciano di solito³⁷⁹. È il motivo, già abbozzato nella traccia in prosa, contenuto nei vv. 7-9: *mai più* il loro canto fu *forte*, 'intenso', e *soave*, 'dolce' a quel modo; e *dissero*, 'annunciarono' ad Andrée, come se avesse potuto coglierne le parole, la fine della sua vita terrena e, contestualmente, il suo dissolversi nell'infinito della morte, ovvero il coronamento più appropriato per la sua impresa. Ed è proprio tramite la vocale tonica *-a-* che Pascoli rende in versi questo dolce canto: un vero e proprio concerto, che parte a mezza voce, per crescere d'intensità nella parte centrale e per poi esaurirsi in un progressivo diminuendo che porta al finale silenzio della morte.

Inoltre, in questo concerto ritorna quella confusione di suoni che aveva occupato la ciurma del *navichier normanno* nella prima strofa dell'inno: il canto innalzato dai cigni è descritto come un *tintinno*, il suono degli strumenti a corda, pizzicati³⁸⁰, di *ignote arpe*, sconosciute appunto perché mai udite prima; un *rintocco lontano*, portato dal soffiare del *vento*, di *campane*, che presumibilmente suonano a morto; un *clangere d'argento*, suono squillante³⁸¹ provocato da *grandi porte* che si chiudono con difficoltà, data la loro pesantezza, oppure, rifacendosi al *clangor* latino, anticipazione del successivo «canto tremulo di tromba»³⁸² mischiato al frastuono delle porte che si serrano. Tutti questi suoni, all'apparenza metallici o strumentali, resi fonicamente soprattutto attraverso le allitterazioni dell'occlusiva dentale

379 Cfr. Plat., *Phaed.* 84e-85b. F. Latini, in G. Pascoli, OI, *Andrée*, III, nota ai vv. 1-2 ricorda anche G. Carducci, *Rime nuove, Primavera elleniche (I. Eolia)*, vv. 13-16: «Da gl'iperborei lidi al pio suolo / ei riede, a' lauri dal pigro gelo: / due cigni li traggono candidi a volo: / sorride il cielo».

380 Cfr. C. Garboli, in G. Pascoli, *Poesie e prose*, cit., P²⁰⁰, *Andrée*, III, nota al v. 3. Ma si veda ancora OI, *L'isola dei poeti*, vv. 33-34: «Ecco e le cetre levano il tintinno / dorico».

381 Cfr. C. Garboli, in G. Pascoli, *Poesie e prose*, cit., P²⁰⁰, *Andrée*, III, nota al v. 6.

382 OI, *Andrée*, III, v. 17. E cfr. MY, *In cammino*, vv. 13-24: «Ed ecco – quasi sopra la sua tomba / siede, tra l'invisibile caduta – / passa uno squillo tremulo di tromba / che tra la nebbia, nel passar, saluta; / squillo che viene d'oltre l'ombra muta, / d'oltre la nebbia: di più su: più su, // dove serene brillano le stelle / sul mar di nebbia, sul fumoso mare / in cui t'allunghi in pallide fiammelle / tu, lento Carro, e tu, Stella polare, / passano squilli come di fanfare, / passa un nero triangolo di gru».

sorda e della vibrante, possono infatti doppiamente ricordare versi di uccelli: in particolare, il *tintinno* è, ad esempio, il cinguettio del pettirosso di MY, *Arano* («nelle siepi s'ode / il suo sottil tintinno come d'oro»³⁸³); il *rintocco* delle campane può assomigliare al canto del cigno sentito da lontano³⁸⁴; il *clangere*, secondo Luigi Mario Capelli, può indicare, oltre allo squillo delle trombe, anche lo stridio degli uccelli³⁸⁵. Questi suoni, evocati dal canto dei cigni, sono in parte ripresi da PP, *Il transito*:

Il cigno canta. In mezzo delle lame
rombano le sue voci lunghe e chiare,
come percossi cembali di rame.

È l'infinita tenebra polare.
[...]

Come arpe qua e là tocche, il metallo
di quella voce tintina. [...]

Col suono d'un rintocco di campana
che squilli ultimo, il cigno agita l'ale:
[...]³⁸⁶

In ogni caso, questo concerto funebre, come ha notato Francesca Latini, ricorda la descrizione, contenuta alla fine del canto IX (vv. 133-sgg.) del *Purgatorio*, dei diversi rumori che accompagnano l'entrata nel regno ultraterreno di un'anima³⁸⁷. E infatti le *porte* (non a caso in rima con *morte*) possono certamente riferirsi alla soglia dell'aldilà, ormai definitivamente superata da Andrée senza alcuna possibilità di ritorno.

Anzi, sembra proprio l'esploratore stesso, definito «uomo alato» (allo stesso modo dell'aviatore Chavez³⁸⁸), convinto di voler terminare la sua vita terrena, ad avere «odio del

383 MY, *Arano*, vv. 9-10. Ma è anche il suono delle cavallette di MY, *L'assiuolo*, v. 21, che si esaurisce nel finale «pianto di morte» (v. 23) rappresentato dal verso del rapace notturno. Per altre occorrenze di questo vocabolo, cfr. C. Garboli, in G. Pascoli, *Poesie e prose*, cit., *Glossario dei termini notevoli*, voce 'tintinno', vol. II, p. 1794.

384 Cfr. *Lyra, Horatius – Carmina*, LX (III-XXX), nota al v. 16: «*Ales*: il cigno ha un canto che da lontano vibra come squillo di campana».

385 L. M. Capelli, *Dizionario pascoliano*, cit., vol. II, pp. 37-38, voce 'Clangere'. In proposito, cfr. G. Pascoli, PC, *L'ultimo viaggio*, IV, vv. 33-35: «E intanto esse, le gru, moveano / verso l'Oceano, a guerra, in righe lunghe / empiendo il cielo d'un clangor di trombe».

386 PP, *Il transito*, vv. 1-4, 10-11 e 19-20.

387 Cfr. F. Latini, in OI, *Andrée*, III, nota ai vv. 5-6.

388 OI, *Chavez*, v. 33: «

giorno / che sorge e cade»; è Andrée che, compresa la necessità della morte, ha ormai in odio anche il «vano / andare»³⁸⁹ e, per questo, non vuole più tornare indietro. Il viaggio di Andrée è dunque, a tutti gli effetti, un “ultimo viaggio”, un viaggio che, al pari di quello odissiaco (sia dantesco che pascoliano), conduce alla sola vera scoperta possibile per l’uomo: l’incombente assillante del «non esser più»³⁹⁰. Allora è preferibile volare verso la morte, acquistando un di più di conoscenza per sé e per il resto della stirpe umana, piuttosto che vivere poltendo il resto dei propri giorni. In proposito, si veda questo passo di un articolo di Alfredo Oriani dedicato all’impresa di esplorazione dell’ingegnere norvegese:

Ma l’eroe non pensava al ritorno. La sua anima come quella di Ulisse ripeteva a se stessa: «*Navigare necesse est, vivere non est necesse*», alta sulla via del mondo, che le si era distaccata come una scorie iemale dall’albero riverdeggiate in aprile, o la tela impura della crisalide già libera coll’ali nel sole primaverile.

Morire nel cielo sarebbe stata la morte di Ulisse nel mare; morire al polo sul pallone sgonfio accanto ai cadaveri dei due compagni era la morte di Cristo sul Golgota, ma senza tutto il mondo ai piedi e che domani avrebbe creduto alla sua rivelazione.³⁹¹

Sia che Andrée muoia nel cielo a causa del suo folle volo causato dalla volontà di non vivere come un brutto, dalla sete di conoscenza, proprio come accadde a Ulisse³⁹²; sia che muoia nel deserto polare, insieme ai suoi compagni, come novello messia; la sua anima, nella chiusa dell’inno, ascende al cielo, divinizzandosi, per divenire parte dell’universo:

Egli era in alto, al colmo: era l’umano
fatto a’ suoi piedi. Andrée si sentì solo,
si sentì grande, si sentì sovrano,

389 OI, *Andrée*, III, vv. 10-12. L’andare è detto vano proprio perché, prima o poi, deve comunque avere fine.

390 PC, *L’ultimo viaggio*, XXIV, v. 53.

391 A. Oriani, *Ombre di occaso, Andrée*, pp. 64-65, a cui rimanda F. Latini, in G. Pascoli, OI, *Andrée*, III, nota ai vv. 10-12. Il presente articolo sembrerebbe essere stato scritto in precedenza o in concomitanza del poemetto pascoliano, e in ogni caso prima della sua pubblicazione, dato che l’autore si auspica la dedica di una poesia all’esploratore: «Se ho potuto trarre alcune figure dalla storia, altre rappresentare dalla vita, io non sono il poeta di Andrée, ma quel poeta verrò». In realtà, G. B. Bianchi, *Alfredo Oriani. La vita*, presentazione di G. Franceschini e appendice bibliografica di E. Santarelli, Argalia, Urbino, 1965, p. 181 segnala che nelle carte manoscritte delle *Lettere senza risposta*, il primo e più corposo nucleo di *Ombre d’ocaso*, la prosa-lettera *Andrée* è datata 15 novembre 1898: sembrerebbe dunque posteriore alla pubblicazione dell’inno pascoliano. Il virgolettato di Ulisse consiste nel celebre motto plutarchiano della *Vita di Pompeo Magno*. Inoltre, F. Latini, sempre nella stessa nota, ha individuato questi versi come possibile modello per il finale del dannunziano *Forse che sì forse che no*, p. 360, dove Paolo Tarsis è intenzionato a compiere un viaggio senza ritorno: «Non clamore, non tuono di trionfo; non moltitudine pallida di facce, irta di mani. Silenzio selvaggio, erma gloria; [...] e la parola della segreta nutrice che sa la vita e la morte, e ciò che deve nascere e ciò che non può morire, e il tempo di tutto. “Figlio, non v’è dio, se non sei tu quello”».

392 Cfr. *If.* XXVI, vv. 90-142.

Dio! Già moriva l'inno dello stuolo
sacro in un canto tremulo di tromba.
Poi fu silenzio. L'astro ardea sul polo,

come solinga lampada di tomba.³⁹³

L'ingegnere si trova ormai al culmine del suo viaggio ultraterreno, talmente *in alto* da avere ai suoi piedi il destino umano, cioè la morte: che muoia o meno corporalmente, Andrée è divenuto immortale. Nel rendere questa sorta di apoteosi, la triplice iterazione di *sentì* non ha solo valore retorico-enfatico: se teniamo a mente la distinzione pascoliana tra *sapere* e *sentire*³⁹⁴, il verbo sta a indicare la piena consapevolezza e coscienza dei misteri che regolano la natura delle cose appresa, attraverso la morte mistica, dall'uomo alato. La *climax* ascendente aggettivale non fa altro che focalizzare l'ascesa di Andrée, da uomo *solo* nel deserto polare a *Dio* incastonato nella volta celeste, tra le "vaghe stelle dell'Orsa". Il *canto tremulo di tromba* (con allitterazione fonicamente aspra del gruppo consonantico *-tr-*) in cui si dissolve l'inno cantato dai cigni (*stuolo sacro*), consiste dunque nell'annuncio – coadiuvato anche dalla rima paronomastica *tromba : tomba* – definitivo della morte dell'esploratore. Alla fine di questo annuncio, terminato tutto quanto il concerto funebre, non rimane che il *silenzio* della morte, del sopraggiunto nulla imperante in un cimitero illuminato dalla sua luce votiva, ovvero dalla Stella Polare. Cimitero che, se fisicamente è rappresentato dalla desolazione dei ghiacci artici, spiritualmente è invece il cielo stesso, sede delle anime dopo il loro distacco dal corpo.

2.1. Il viaggio polare di Andrée, condotto ai confini del mondo terreno, verso le regioni oltremondane abitate dal silenzio e dalla morte, ha più di qualche somiglianza, nelle modalità, nello svolgimento e nell'esito, con il viaggio ultraterreno intrapreso da Dante nell'ode *Alla cometa di Halley*. I due componimenti condividono innanzitutto il metro (la terzina) e la simbologia di morte già insita nell'occasione-spinta: se l'esplorazione polare si configura come viaggio in regioni disabitate, l'ode prende le mosse dal passaggio della cometa, simbolo di morte, previsto per la primavera del 1910 e già avvenuto tra l'autunno del 1301 e l'inverno

393 G. Pascoli, OI, *Andrée*, III, vv. 13-19.

394 Cfr. PD, *L'Èra nuova*, X, p. 125: «Chi sa immaginare le parole per le quali noi sentiremo di girare nello spazio? per le quali noi sentiremo di essere mortali? Perché noi sappiamo questo e quello; non lo sentiamo. Il giorno che lo sentiremo... *saremo più buoni*».

del 1302, dunque al tempo degli scontri tra guelfi e ghibellini e del conseguente esilio di Dante. Si tratta dunque, da parte di Pascoli, di una riscrittura del viaggio dantesco, immaginato, senza soluzione di continuità, dall'esilio del poeta-pellegrino alla sua ascesa al cielo sfidando la cometa, minaccia di distruzione cosmica³⁹⁵. Ma è proprio nel culmine del loro cammino che i due uomini, Andrée e Dante, pervengono allo stesso annullamento dell'esistenza terrena, ottenuto attraverso una simbiosi con gli elementi dell'universo e una comprensione della morte tale da consentire loro di divenire esseri immortali.

Si è già detto che Dante, all'interno del suo percorso oltremondano, deve necessariamente attraversare due fiumi, l'Acheronte e il Lete, simboleggianti rispettivamente la morte e l'oblio, e che, per attraversarli, è necessario che muoia misticamente³⁹⁶. Se morire misticamente equivale a rinascere sotto altra forma, riottenendo la virtù della prudenza che consente di discernere il bene dal male, significa che, attraversando questi fiumi, posti uno all'entrata dell'Inferno («la gran tomba») e l'altro al termine del Purgatorio (il «sentiero»), Dante può ascendere al Paradiso («le stelle») solo dopo aver fatto esperienza della morte, dopo averla compresa e *sentita*:

Udi l'alto silenzio che rimbomba
eternamente; e il lume del sentiero
scorse, ch'è tra le stelle e la gran tomba.

Egli era il peregrino del Mistero.
E tu la morte gli accennasti, ed esso
la vide, e l'abbracciò col suo pensiero,

e si l'uccise nel potente amplesso.³⁹⁷

Da notare innanzitutto che l'uscita di Dante dall'Inferno, attraverso il *sentiero* che conduce alle pendici del monte del Purgatorio, è connotata dagli stessi elementi su cui si chiude l'apoteosi di Andrée: il *silenzio* e il *lume* che rischiarava il cammino verso l'ascesa alle *stelle*. Il completamento di questo cammino consiste, per il Dante pascoliano, nel fare esperienza

395 Cfr. F. Latini, in OI, *Alla cometa di Halley*, pp. 197-198. La fonte principale utilizzata dal poeta è un articolo dello storico R. Davidsohn, *L'esilio di Dante e la cometa di Halley*, «Il Marzocco», 26 dicembre 1909, a. XIV, n. 52, pp. 1-2.

396 Che per Pascoli, in realtà, sono lo stesso fiume: cfr. SV, *L'altro viaggio*, I, pp. 305-307.

397 OI, *Alla cometa di Halley*, IV, vv. 7-13.

diretta della morte portata dalla cometa e dal suo «folle andare»³⁹⁸, abbracciandola con il *pensiero*, dunque comprendendola appieno, e annullandola, elevandosi al di sopra di essa: in pratica, nella stessa morte mistica che è necessaria all'attraversamento dei fiumi oltremondani. Comprendere la morte, arrivando al punto di *sentirla* parte connaturata della propria esistenza, significa vedersi rivelato il *mistero* che regola l'universo³⁹⁹.

È da intendersi in questo senso il fatto che la cometa, rivolgendosi direttamente a Dante, lo chiami «Ombra»⁴⁰⁰: è vero che dal punto di vista della stella, personificazione della morte, tutti gli esseri viventi sono già considerati nel loro stadio ultimo ed eterno di *umbrae*, sempre nel solco della visione pindarica dell'uomo come “sogno d'ombra”⁴⁰¹; ma sarà opportuno aggiungere che il poeta-pellegrino ha una consistenza incorporea, fantasmatica, perché, pur essendo ancora vivo corporalmente, è diventato pienamente consapevole, attraverso la morte mistica, della finitezza del suo destino e di quello di tutta la sua stirpe. E infatti Dante ha compiuto il cammino nella sua interezza – al pari di Andrée – non per sé o per la propria gloria personale, bensì per la salvezza di tutto il genere umano:

Stava. Egli solo nello spazio immenso
stava a te contro, a guardia degli umani,
astro di morte. – Io mi son un che penso –

egli diceva – e sempre è il mio domani. –⁴⁰²

In questo atteggiamento eroico e imperturbabile da saggio stoico, Dante, *solo*, unica presenza vitale nel regno *immenso* e infinito dei morti, combatteva l'*astro di morte*, si ergeva immobile dinanzi a esso, senza piegarsi (*stava*, inteso ‘in piedi’): cioè, accettava con animo ben disposto l'appressarsi della morte verso di sé e verso il cosmo, come dovrebbe fare l'uomo dell'era nuova, intento solamente alla venerazione del proprio destino. Avendo compreso appieno con il pensiero («Io mi son un che penso») il fine ultimo dell'esistenza umana, Dante ha vinto la morte; e avendo vinto la morte, è diventato immortale («sempre è il mio domani»). La reinterpretazione della celebre terzina di poetica stilnovista «I' mi son un che, quando / Amor

398 Ivi, I, v. 2. Ma il *folle andare* è anche il cammino di Dante: cfr. *If.* II, vv. 34-35: «Per che, se del venire io m'abbandono, / temo che la venuta non sia folle» e *If.* VIII, v. 91: «Sol si ritorni per la folle strada»; oltre che il viaggio di tutti gli esploratori, esemplificati nella figura di Ulisse: cfr. *If.* XXVI, vv. 124-126: «e volta nostra poppa del mattino, / de' remi facemmo ali al folle volo, / sempre acquistando dal lato mancino».

399 Cfr. F. Latini, in G. Pascoli, *OI, Alla cometa di Halley*, IV, nota ai vv. 10-13.

400 Ivi, V, v. 9.

401 Cfr. ivi, nota al v. 9. E cfr. anche cap. 1, § 6.1.

402 G. Pascoli, *OI, Alla cometa di Halley*, V, vv. 10-13.

mi spira, noto, e a quel modo / ch'e' ditta dentro vo significando»⁴⁰³ in una dichiarazione di immortalità è sintomatica della trasformazione pascoliana di Dante da poeta dello stilnovo a profeta dell'esistenza umana, capace, attraverso il suo viaggio ultraterreno e il conseguente racconto in versi, di fare della scienza coscienza, cioè di rendere consapevoli, con il mezzo della poesia, tutti gli uomini dell'unica e certa verità scientifica, ovvero la scoperta della morte⁴⁰⁴.

Il poeta acquista dunque l'eternità attraverso le sue azioni eroiche, la sua scoperta e soprattutto la sua poesia: la continuazione, nel corso dei secoli, del suo pensiero gli garantirà la vita eterna. È il motivo oraziano del *non omnis moriar*, della poesia come fonte di immortalità⁴⁰⁵, che è costitutivo di tutto il libro e permea anche l'ode proemiale *La piccozza*: la scalata del monte da parte del poeta-pellegrino ha lo stesso significato del viaggio ultraterreno di Dante, come dell'esplorazione polare di Andrée, imprese portate a compimento grazie alla scoperta della morte e per la salvezza del genere umano. E ha la loro stessa conclusione: una morte che è rinascita in altra forma (in vegetazione il pellegrino-Pascoli⁴⁰⁶, in corpo celeste Dante e Andrée), una morte che dà l'immortalità. La «piccozza d'acciar ceruleo», lo strumento di scalata del poeta-pellegrino, allora può anche indicare, allegoricamente, il suo utensile di scrittura, la penna, e, per estensione, la sua poesia, che funge da guida per l'umanità riflettendo le stelle dell'Orsa, ovvero l'aldilà, la morte raggiunta da tutti e tre gli esploratori nel culmine del loro cammino⁴⁰⁷.

403 Pg. XXIV, vv. 52-54.

404 Cfr. G. Pascoli, PD, *L'Éra nuova*, II, pp. 112-113: «Un poeta del nostro secolo non credo che possa parlare altrimenti che così. [...] Tu sei un Orfeo che sieda ozioso sotto un albero di Rodope: qualcuno ti si appressa e ti domanda, perché non canti; e tu rispondi: perché le fiere sono fiere. Ma devi tu, Orfeo, ammansarle, condurle dietro te, queste fiere, e renderle uomini con la virtù persuasiva del tuo canto. In verità se la condizione morale degli uomini nel nostro secolo non ha migliorato, sì che una proposta di disarmo si può considerare come un'occasione, voluta o no, di guerra, e una festa universale del lavoro non si può credere se non una sosta avanti la rincorsa, un momento di silenzio avanti l'uragano, l'ultima esitazione avanti la strage e lo sterminio; se tale è lo stato degli spiriti umani in questa sera e in questa alba di secolo; la colpa né va data a chi ha la missione di sacerdote e di pacificatore. E questo è il poeta e la poesia. S'intende che non bisogna limitare troppo il concetto di poeta e poesia; non bisogna incarnarlo in questa o quella troppo lieve parvenza; bisogna anzi dimenticare molte cose e persone, e molti molti molti *versi*, e ricordare, anzi, una cosa sola: che il poeta è quello e la poesia è ciò che DELLA SCIENZA FA COSCIENZA».

405 Cfr. Hor., *Carm.*, III 30, vv. 1-9: «Exegi monumentum aere perennius / regalique situ pyramidum altius, / quod non imber edax, non Aquilo impotens / possit diruere aut innumerabilis // annorum series et fuga temporum. / Non omnis moriar multaque pars mei / vitabit Libitinam: usque ego postera / crescram laude recens, dum Capitolium // scandet cum tacita virgine Pontifex».

406 Cfr. G. Pascoli, OI, *La piccozza*, vv. 45-48: «ma per restare solo con l'aquile, / ma per morire dove me placido / immerso nell'alga / vermiglia ritrovi chi salga».

407 Cfr. *ivi*, vv. 49-52: «e a me lo guidi, con baglior subito, / la mia piccozza d'acciar ceruleo, / che, al suolo a me scorsa, / riflette le stelle dell'Orsa». Cfr. anche G. Nava, *La Piccozza o del mito autobiografico*, in *Id., Scritti pascoliani*, a cura di M. Castoldi, con la collaborazione di B. Aldinucci, S. Casini, C. Chiummo, N. Ebani, F. Latini, F. Podda, E. Tatasciore, L. Venturini, Collana «Rivista Pascoliana», 14, Pàtron, Bologna, 2022, pp. 283-285.

Al pari di Andrée, anche il Dante pascoliano ascende in Paradiso, attraversando e affrontando le schegge della cometa, diventando un tutt'uno con la materia del creato, con Dio:

E immobilmente ascese tra il baleno
delle tue scheggie, ascese senza fine,
come in un plenilunio sereno.

Gli si frangean, col croscio di ruine,
bolidi intorno; in polvere lucente
ridotto il cosmo gli piovea sul crine.

Negli occhi aperti, accese appena e spente,
morian le stelle. E Dante fu nessuno.
Terra non più, Cielo non più, ma il Niente.

Il Niente o il Tutto: un raggio, un punto, l'Uno.⁴⁰⁸

Il prodigio di questa apoteosi dal sentire apocalittico, compiutasi mentre i bolidi distaccati dalla cometa inceneriscono tutto quanto il cosmo, è concentrato nell'apparente ossimoro – tipicamente pascoliano nell'accostare un termine di moto a uno di quiete⁴⁰⁹ – *immobilmente ascese*, a indicare, come ha notato Francesca Latini, sia il levitare di Dante da cielo a cielo al seguito di Beatrice nel *Paradiso*, sia la sua ascesa totalmente mentale, e quindi immobile, condotta con la sola forza del pensiero⁴¹⁰. Dante ascende dunque al cielo *senza fine*, tra il *baleno*, tra i lampi delle schegge della cometa, ritrovandosi parte di un *plenilunio sereno*, illuminato dalla pura luce lunare che, abbiamo visto, è in grado di restituire all'uomo la prudenza⁴¹¹: il fatto che il lume di grazia sia portato qui direttamente dalla cometa, annientatrice dell'universo, non fa altro che rimarcare, ancora una volta, come sia proprio l'incontro con la morte a sanare il difetto di prudenza dell'uomo, a restituirgli la capacità di discernere il bene dal male e, dunque, il libero arbitrio.

408 OI, *Alla cometa di Halley*, VI, vv. 4-13.

409 A partire dal più celebre «immoto fragor di carriaggi / ferrei, moventi verso l'infinito» di MY, *Ultimo sogno*, vv. 1-2. F. Latini, in OI, *Alla cometa di Halley*, VI, nota al v. 4, ricorda anche MY, *Romagna*, vv. 33-34: «Era il mio nido: dove immobilmente, / io galoppava».

410 Cfr. F. Latini, in OI, *Alla cometa di Halley*, VI, nota al v. 4.

411 Cfr. SV, *La selva oscura*, VII, pp. 37-39.

L'ascesa di Dante si verifica corrispettivamente alla distruzione del *cosmo*, ormai ridotto a *polvere lucente*, causata dalla pioggia di meteore che gli s'infrangono *intorno*, distaccatesi dalla cometa, come un *croscio di ruine*: al solito, Pascoli insiste sul rendere fonosimbolicamente, attraverso l'allitterazione della vibrante (*frangean, croscio, ruine, intorno, polvere, ridotto, crine*), il rumore provocato dallo schianto dei meteoriti, simili a quello, durante una frana, dei massi di roccia che cozzano uno con l'altro rotolando nella caduta⁴¹². Lo sgretolarsi della materia cosmica sui capelli del poeta è una prefigurazione della sua imminente assimilazione con l'intero universo, che si realizza attraverso una visione estatica.

Arrivato al culmine della sua ascesa, Dante vede in un batter di ciglia le stelle, *accese appena* e subito *spente*, come illuminate da un lampo⁴¹³: si tratta della fulminazione dell'estasi, che coincide qui con la morte delle stelle fissate negli occhi del poeta-pellegrino e, dunque, in ipallage, della sua; la quale, è evidente, non è una morte corporale, non è un normale «non esser più»⁴¹⁴. Dante, insieme all'intero cosmo, alla *Terra* e al *Cielo*, diventa *nessuno*, si annulla nella dimensione spazio-temporale; ma nella perdita di coscienza il *Niente* arriva a coincidere con il *Tutto*⁴¹⁵. La vacuità dello spazio coincide dunque con l'essenza della materia; il sopraggiunto *non essere* riporta i corpi allo stadio primordiale del loro ciclo vitale, ovvero la materia disaggregata⁴¹⁶; dunque, la fine dell'esistenza coincide con il suo inizio, rendendo il viaggio ultraterreno di fatto infinito ed eterno. È così, dunque, che Dante diventa un tutt'uno con l'universo: fissando un informe raggio di luce divina⁴¹⁷ che si esaurisce in un punto, Dio, avente qui le sembianze dell'*Uno* plotiniano. Il poeta-pellegrino, nel suo viaggio

412 Rumore analogo a quello del temporale in MY, *Il tuono*, vv. 2-3: «col fragor d'arduo dirupo / che frana, il tuono rimbombò di schianto»; e in CC, *Nebbia*, vv. 5-6: «da' lampi notturni e da' crolli / d'aeree frane!».

413 La stessa istantaneità della visione è infatti peculiare di MY, *Il lampo*, vv. 4-7: «bianca bianca nel tacito tumulto / una casa apparì sparì d'un tratto; / come un occhio, che, largo, esterrefatto, / s'apri si chiuse, nella notte nera». Si ricordi che la ballatina, come si evince dalla *Prefazione* inedita a MY³⁹⁴, è incentrata sul doppio significato del lampo, evento atmosferico ma anche luce istantanea emessa dallo sparo del fucile che assassinò Ruggero Pascoli: dunque il lampo è foriero di morte.

414 PC, *L'ultimo viaggio*, XXIV, v. 53.

415 C. Garboli, in G. Pascoli, *Poesie e prose*, cit., OI, *Alla cometa di Halley*, VI, nota al v. 11 richiama giustamente PP, *Il bordone*, basato sul tema del viaggio come eterno ritorno. In particolare, cfr. v. 21: «E fu tutto e nessuno».

416 Questo tipo di *non essere* non ha nulla a che vedere con quello – esaminato nel capitolo precedente – caratterizzante la vita mistica dei prigionieri-ignavi, in quanto è un ritorno al principio primo dell'ordine cosmico compiuto in seguito a una rinascita spirituale, alla piena acquisizione della prudenza, del libero arbitrio; mentre il *non essere* dei carcerati è una condizione che si verifica in seguito allo smarrimento del lume di grazia dovuto alla regressione da uomo a bruto. Il primo è una liberazione dell'anima nell'essenza della materia, il secondo una prigionia.

417 Cfr. Pd. XXXIII, vv. 52-54: «ché la mia vista, venendo sincera, / e più e più intrava per lo raggio / de l'alta luce che da sé è vera».

oltremondano compiuto per e attraverso la conoscenza della morte, è ascenso unendosi estaticamente alla luce di Dio, ritornando al principio primo della creazione dell'universo, andando oltre la vita e la morte per risolversi nella materia stessa del creato: è lo stesso annullamento cosmico che accade ad Andrée nella fase conclusiva della sua ascesa polare; annullamento che consente a entrambi, l'esploratore e il poeta, di continuare a vivere anche dopo la morte⁴¹⁸. Così infatti, in un abbozzo preparatorio (G.55.3.2, c. 6), Pascoli faceva rispondere Dante di fronte alle minacce di sterminio paventate dalla cometa: «Io ho una speranza più alta di tutta la tua distruzione. / Io vivrò quando tu avrai distrutto tutto».

2.2. La stessa ascensione al divino tocca a Jorge “Geo” Chavez, giovane aviatore peruviano morto il 27 settembre 1910 in seguito alle ferite riportate per lo schianto del suo velivolo durante il primo tentativo di traversata delle Alpi, compiuta da Briga verso Domodossola. L'ode a lui dedicata, vicina per posizione e per data di composizione (datata “novembre 1910”, pubblicata su «Il Secolo XX» nel gennaio 1911) ad *Alla cometa di Halley*, va, come si è già avuto modo di dire, a costituire un dittico a distanza con l'inno *Andrée*, di cui riprende non solo il tema (la morte di un esploratore in un viaggio impervio, oltreumano), l'esito (la sua apoteosi) e il metro (la terzina dantesca⁴¹⁹) ma in qualche modo anche l'*incipit*, caratterizzato dalla confusione tra mondo umano e mondo uccellino.

L'ode infatti si apre, sempre *ex abrupto*, con una ricerca già iniziata («Cercano ancora...»⁴²⁰) da parte delle «ultime vedette»⁴²¹, le quali parrebbero a prima vista aviatori incaricati di condurre dei voli di ricognizione alla ricerca di Chavez. Anche l'elemento del sogno premonitore («Hanno sognato forse nella notte»⁴²²) sembrerebbe ricondurre, sempre con una punta di dubbio dato dall'avverbio, le vedette alla natura umana, dato che l'onirismo non è certo caratteristica peculiare dell'ordine volante. Certo, il volo condotto «a sghembo»⁴²³

418 Secondo M. Pazzaglia, *Appunti*, cit., p. 149, in quanto «eroi della dignità del pensiero che il Pascoli concepisce virtù umana fondamentale e insopprimibile; con uno slancio utopistico che la poesia trasforma in una fede»; ma più che sulla dignità del pensiero insisterei sulla ottenuta consapevolezza, in esso, della morte.

419 Tuttavia, a differenza degli altri poemetti visti fin qui, *Chavez* non riporta la divisione in gruppi strofici, che pure, implicitamente, è presente (e lo era per iscritto negli abbozzi preparatori: cfr. G.55.12.2, cc. 9-11): infatti si possono dividere le strofe in gruppi di due terzine chiuse da un distico a rima baciata riprendente la rima centrale della seconda terzina. È però da segnalare che inizialmente la poesia doveva detenere la forma dell'inno tripartito: in particolare, alla c. 12, recante il titolo *Inno a Chavez*, è possibile esaminare il primo gruppo strofico, costituito da strofe e antistrofe di tre terzine ciascuna e da un epodo composto da una quartina di endecasillabi.

420 G. Pascoli, *OI, Chavez*, v. 1, ripetuto in anafora al v. 4 con l'aggiunta del soggetto, qui celato dalla reticenza ottenuta attraverso i tre punti di sospensione.

421 *Ivi*, v. 4.

422 *Ivi*, v. 9.

423 *Ivi*, v. 16.

è tipico degli uccelli, ma può anche essere riferito alle acrobazie compiute dal pilota su un velivolo leggero. Un'ulteriore conferma del fatto che le vedette parrebbero uomini è offerta dal grido, tipico di un uomo che sta cercando qualcuno («hanno gridato / alle montagne»), così come il non darsi pace, il non riuscire a dormire la notte, vedendo che la ricognizione non sta dando alcun risultato («con insonne cuore / mirano il cielo immobile e stellato»⁴²⁴).

Il dubbio comincia a instillarsi nella mente del lettore venendo all'«irto cono»⁴²⁵, ovvero le guglie delle rocce sulle quali certamente non atterrano i velivoli. Ma indipendentemente dall'arcano relativo alla natura di queste vedette – il quale sarà svelato definitivamente solo al v. 41⁴²⁶, con l'apostrofe diretta alle aquile – è degna di nota la loro precedente visione, che sperano si rinnovi, del passaggio in volo di Chavez:

posate ognuna sur un irto cono
mirano gli astri, se ne venga un suono...

se ancora appaia, cresca agli occhi, e passi
forte rombando, un essere terreno...
colui che ascende ma strisciando ai sassi,

colui che sogna e non è mai sereno,
colui che pensa, ma non vola, brutto
dannato al suolo dove rode il freno;

che in cielo, un dì, mirabilmente muto
passar fu visto, come Dio, seduto!

un uomo! l'uomo alato! che discese
e che sparì. Dietro le rocce nere,
ei discendea con le grandi ali tese

simile al sole delle fiammee sere,
simile al sole che si trascolora,
quanto al salire, tanto nel cadere.

424 Ivi, vv. 17-19.

425 Ivi, v. 23.

426 Si tratta di una conquista dovuta a un cospicuo esercizio di *labor limae*. Si veda, infatti, l'*incipit* della prima versione della poesia (G.55.12.2, c. 12, vv. 1-9), dove l'arcano non sussiste nemmeno: «L'aquile che ver' l'etra ultime sono, / che, mentre il sole in loro si riflette, / covano fulve ad ale aperte il tuono; // l'aquile, l'aquile, ultime vedette, / sempre alianti nelle oscure gole, / sempre spianti dalle aeree vette».

Ebbe l'ocaso; quando avrà l'aurora?...
Cercano, le vedette ultime, ancora.⁴²⁷

Le *vedette ultime* cercano dunque di carpire se provenga un qualche *suono* dal cielo, un rombo che sia segnale della prossima apparizione di un *essere terreno*, di un uomo la cui figura cresce in dimensioni rispetto al suo avvicinarsi al punto di vista. Un uomo che *ascende* ma rasentando il suolo: riferimento probabile al decollo del velivolo, che necessita di una rincorsa a terra, a differenza del volo in picchiata delle aquile, che si lanciano dalle vette su cui posano⁴²⁸; ma anche spia premonitrice della dicotomia costitutiva del finale dell'ode tra ascesa e discesa. Un uomo che *sogna* ma non è mai *sereno*, che *pensa*, ma non può volare da sé, condannato a stare ancorato al suolo, frustrato per questo come un cavallo che *rode il freno*: queste sono le classiche contraddizioni della stirpe umana, da sempre schiava delle illusioni, delle tenebre che forse alleviano momentaneamente le sofferenze, ma che impediscono il disvelamento della verità consistente nella morte, la sola verità che consentirebbe all'uomo di rinascere atto a un'altra vita, più infelice forse, ma più umana.

L'uomo ha la facoltà raziocinante, pensa di poter alzarsi al cielo come tale, di poter volare come gli uccelli elevandosi al di sopra della sua condizione dolorosa⁴²⁹, ma invece continua a indugiare nella tenebra (*tò scótos*) rifiutando di abbracciare quella luce della verità (*tò phôs*) che gli permetterebbe di scampare dalla frustrante condizione di *bruto* inconsapevole del proprio destino⁴³⁰. Tuttavia, Chavez, con il suo "folle volo", simile in tutto e per tutto a quello di Andrée, ha potuto volare, andando oltre la sua natura umana, grazie alla tecnica: e infatti un giorno è stato visto dalle aquile passare in cielo *seduto* come Dio, come un Apollo che guida il carro del Sole⁴³¹; *mirabilmente muto*, dove l'allitterazione della labionasale vuole, in antitesi rispetto al silenzio con cui è connotato l'aviatore, sottolineare il ronzo del motore dell'aeromobile. Al di là della raffigurazione mitica vista dalla prospettiva delle aquile, che mai avrebbero immaginato di vedere un uomo mortale volare alle loro stesse altezze, è

427 OI, *Chavez*, vv. 23-40.

428 Cfr. F. Latini, *ivi*, nota al v. 27. Anche le aquile, però, se non possono lanciarsi da posizioni sopraelevate, hanno bisogno di una breve rincorsa, simile a quella degli aeromobili, per spiccare il volo, come ricorda anche G. d'Annunzio nel *Forse che sì forse che no*, pp. 69-70: «Come l'aquila nella valle arenosa non balza a volo ma parte con rapido passo, corre accompagnando la corsa con un crescente fremito di penne [...] così la macchina su le sue tre ruote leggere correndo [...] lasciava la terra».

429 Auspicio già leopardiano, presente nel finale del *Canto notturno*, vv. 133-138: «Forse s'avess'io l'ale / Da volar su le nubi, / E noverar le stelle ad una ad una, / O come il tuono errar di giogo in giogo, / Più felice sarei, dolce mia greggia, / più felice sarei, candida luna»; auspicio che però, si rende conto immediatamente il poeta (vv. 139-140), è un'altra illusione: «O forse erra dal vero, / Mirando all'altrui sorte il mio pensiero».

430 Cfr. G. Pascoli, PD, *La Ginestra*, X-XIII, pp. 101-106.

431 Cfr. F. Latini, in OI, *Chavez*, nota al v. 32.

evidente, se si ha nella mente la conclusione dell'inno *Andrée*, la volontà del poeta di anticipare la finale apoteosi di Chavez.

Se però le vedette avevano visto il volo in alto di un essere terreno, come fosse una creatura divina, questo, l'*uomo alato*, epiteto proprio anche di *Andrée*⁴³², in seguito *discese e sparì*: si nota già una prima contrapposizione tra la caduta di Chavez, coincidente con lo schianto del velivolo e dunque con la morte corporale del pilota, e la sua ascesa celeste, diretta conseguenza di una morte mistica. Se precedentemente Chavez aveva assunto le sembianze di Apollo, la disgraziata caduta lo trasforma improvvisamente in Fetonte, suo figlio, che, volendo condurre il carro paterno, ma perdendone il controllo, finì per distruggere parte della Terra e precipitare da ultimo nel fiume Eridano⁴³³. Così l'aviatore discendeva con le *ali tese*, non potendo ritirarle, essendo di fatto alla guida di un uccello meccanico; discendeva come il sole al tramonto, quando colora di rosso il cielo; colorazione che però è anche caratteristica dell'alba, oltre che essere un presagio di morte⁴³⁴. Pascoli sembra travestirsi qui da alchimista: la struttura chiastica che governa la disposizione di *salire* (A), *cadere* (B), *occase* (B) e *aurora* (A) vuole mescolare in un calderone ribollente i significati di alba e tramonto con quelli di morte e rinascita. La "pozione magica" ottenuta è la seguente: se l'alba, la nascita del sole, e il tramonto, la sua caduta, sono caratterizzati dalla stessa luce vermiglia, allora la caduta di Chavez, la sua morte⁴³⁵, è una rinascita, una nuova vita. Questo l'aviatore l'ha capito: «Discende ancora con un volo eguale, / discende sempre, calmo ed immortale»⁴³⁶. Con un andamento regolare, che pare assai diverso dalla picchiata di un aereo che precipita nel vuoto, Chavez, *calmo* perché in cuor suo ha capito di dover morire, *discende sempre*, in una discesa che non avrà mai fine: avendo compreso appieno la finitezza del proprio destino, vedendo avvicinarsi sempre di più il momento della sua dipartita, l'aviatore, al pari di Dante e *Andrée*, ha vinto la morte e, dunque, è divenuto *immortale*.

Anche in questo caso, la morte mistica del viaggiatore precede la sua morte corporale. Mentre il corpo di Chavez è ancora vivo, la sua anima è già morta per rinascere in altro luogo e sotto altra forma; mentre quello discende, questa comincia la sua ascensione.

O voi delle altitudini deserte,
aquile dei ghiacciai, delle morene,

432 Cfr. OI, *Andrée*, III, v. 10

433 Cfr. F. Latini, in OI, *Chavez*, nota ai vv. 33-38.

434 Cfr. OI, *Il negro di Saint-Pierre*, I, vv. 14-15: «e fissi / tenevo gli occhi al rosseggiar del cielo».

435 L'*occase* è propriamente il tramonto, ma *occido*, oltre a indicare una caduta, significa anche morire.

436 OI, *Chavez*, vv. 47-48.

ei va con l'ale eternamente aperte,

va per le solitudini serene,
fuor della terra, o aquile terrene!

fuor della terra che notturne a prova
serrate, come preda da voi morsa,
tra i fieri artigli, a che più non si muova;

eppur si muove, e corre, e nella corsa
v'aggira e porta e al sole riconduce;
mentre lontana splende la Grande Orsa

splende Orione, Aldebaran, Polluce...
Ma ei discende nella pura luce.⁴³⁷

Il poeta si rivolge direttamente alle aquile dei *ghiacciai*, delle *altitudini deserte*, dove non vola nessun altro, nessuno che è vivo. Si noti anche l'alto tasso di linguaggio post-grammaticale, di tecnicismi geologici presenti in questa strofa: oltre alle «forre», le «gole» e i «precipizi», presentati, questi ultimi, con moduli quasi ermetici («spavento / di precipizi e giganteggiar d'erte / roccie»⁴³⁸), vi sono i *ghiacciai* e le *morene*, presenti anche in PC, *Gog e Magog*: «movea valanghe e rifrangea morene»⁴³⁹. Il paesaggio alpino abitato dalle regine dei volatili è descritto nei minimi dettagli e si carica del solito significato simbolico di atrio deserto e glaciale dell'aldilà.

Il velivolo di Chavez prosegue il suo volo con le ali *eternamente aperte*: ovviamente l'aeromobile non può ritirare le proprie ali, come usano gli uccelli durante l'atterraggio; quindi l'insistenza su questo elemento vuole rendere in modo ancora più marcato l'eternità del viaggio dell'aviatore, che proseguirà per sempre verso l'infinito. E infatti Chavez avanza verso le *solitudini serene*, situate *fuor dalla terra*: appunto, nell'aldilà. Se ora sono le aquile a essere apostrofate come *terrene*, quando in precedenza, dalla loro prospettiva, lo era l'aviatore⁴⁴⁰, significa che egli è morto misticamente e ha cominciato la sua ascesa verso il cielo: mentre l'aereo precipita, Chavez sale ad altitudini che nemmeno le regine dei volatili

437 Ivi, vv. 52-64.

438 Ivi, vv. 49-51.

439 PC, *Gog e Magog*, IV, v. 3.

440 Cfr. OI, *Chavez*, v. 26: «un essere terreno».

possono raggiungere; è uscito ormai dal mondo terreno, da quella terra che le aquile afferrano, come fosse una preda, di notte, quando dormono, come se volessero impedirle il moto⁴⁴¹. *Eppur si muove*, direbbe Galileo: la natura si ribella alla stretta delle aquile, così come si oppone al tentativo dell'uomo di innalzarsi dalla sua condizione salendo in volo. E in parte ci riesce: Chavez si schianterà a breve, poco prima di arrivare a Domodossola, mentre la terra prosegue, indifferente, i suoi moti di rotazione e rivoluzione, trascinando con sé tutti i corpi che la abitano, venendo sempre illuminata dalla costellazione dell'*Orsa* maggiore, oltre che da quella di *Orione* e dalle stelle *Aldebaran* e *Polluce* – facenti parte, rispettivamente, delle costellazioni del Toro e dei Gemelli⁴⁴². In mezzo a questa “divina indifferenza”, l'aereo di Chavez *discende* nella *pura luce* dell'esplosione. Ma perché mai la luce di un'esplosione dovrebbe essere pura, accompagnata com'è da fuoco, detriti e morte?

La pura luce dell'esplosione è veicolo del lume di grazia: se il corpo di Chavez compie la sua caduta, la sua discesa verso la morte corporale, la sua anima invece può ascendere nella pura luce di Dio.

Discende? Ascende! Aquile, gli occhi aprite
avvezzi al sole che gli spazi invade,
alle stelle remote ed infinite!

Là, sulle incerte nebulose rade,
là, sull'immensità che gli s'involò
di sotto, là sull'alto cielo ei cade.

Cade, con la sua grande anima sola
sempre salendo. Ed ora sì, che vola!⁴⁴³

Si noti, *in primis*, la struttura di questa ultima strofa, caratterizzata dalla disseminazione doppiamente chiastica della contrapposizione discesa-ascesa: *Discende?* (A), *Ascende!* (B), *sull'alto cielo* (B), *cade* (A), *cade* (A), *sempre salendo* (B), dove il salire e il volo assumono il ruolo di conclusione dell'ode. Proprio grazie a questa costruzione retorica, condita dalla triplice iterazione del deittico *là* e dall'anepifora di *cade*, nel finale la contrapposizione tra la sorte del corpo e quella dello spirito giunge alla sua intensità massima: il poeta si rende conto

441 Cfr. F. Latini, *ivi*, nota ai vv. 57-59.

442 *Ivi*, nota al v. 63.

443 *Ivi*, vv. 65-72.

che la discesa è solamente un effetto collaterale del volo dell'aviatore, un avvicinamento della morte che deve necessariamente verificarsi per poter convertire la discesa in ascesa.

Come Dante, Chavez è dovuto discendere verso il basso per poi iniziare a salire, elevandosi così dalla condizione propria del bruto che attanaglia tutta quanta l'esistenza umana. Si riveda in proposito questo passo, già citato nel capitolo precedente⁴⁴⁴, de *L'Èra nuova*:

Perché fu quella [la scoperta della morte], per usare una parola cara a uno degli ultimi e più soavi poeti della fede, fu quella al vostra *ascensione*; un'ascensione che, com'è il fatto di tali parole, non sapremmo dire se fu per il su o per il giù; vi trovaste sopra i bruti per il pensiero, e sotto, per la felicità. [...]⁴⁴⁵

Per poter seguire di nuovo con la loro vista, così acuta da fissare il *sole* senza essere accecate⁴⁴⁶, il volo di Chavez, ora le aquile devono guardare le *stelle remote ed infinite*, la sede delle anime dopo la morte corporale. È un volo che continua a non capirsi davvero se sia *per il su* o *per il giù*, come del resto si legge in una traccia preparatoria in prosa contenuta in G.55.12.2, c. 15: «egli è +++ negli abissi dell'infinito, dove non è il su e il giù, dove non è altezza e profondità». L'aviatore peruviano *cade* sull'*alto cielo*, sulle *nebulose rade* che sono *incerte*, in quanto non hanno contorni ben definiti⁴⁴⁷, sull'*immensità* che si dilegua (*s'invola* è parasintetico dantesco⁴⁴⁸) sotto di lui; insomma è una caduta che ha però tutti i tratti dell'ascesa nell'alto dei cieli, dell'apoteosi toccata in sorte anche ad Andrée e a Dante. Infatti, Chavez *cade*, ma *sempre salendo*⁴⁴⁹, con questo gerundio a inizio di verso che non può non ricordare quel «sempre acquistando dal lato mancino» a indicare la direzione del «folle volo»⁴⁵⁰ intrapreso da Ulisse: anche questo ossimoro è solo apparente, in quanto è la *grande anima sola* – unica ad aver compiuto una tale impresa – dell'aviatore che sta ascendendo al cielo, mentre il suo corpo, ingabbiato nel velivolo metallico, sta precipitando verso il suolo.

444 Cfr. cap. 1, § 4.1.

445 G. Pascoli, PD, *L'Èra nuova*, I, p. 111.

446 È *topos* antico, confermato anche da Dante in *Pd.* I, vv. 46-48: «quando Beatrice in sul sinistro fianco / vidi rivolta e riguardar nel sole: / aquila sì non li s'affisse unquanco».

447 Cfr. G. Pascoli, OI, *L'anima*, vv. 25-28: «Là stelle si uniscono a stelle: / son grappoli, nuvole, ammassi / di stelle e stelle e stelle, / crescenti ad un sospir che passi». Ma se quest'ultima ode è fondamentalmente giocata sul dubbio, su domande dalla difficile risposta, allora quell'*incerte* potrebbe forse, in ipallage, fare riferimento all'incertezza dell'uomo riguardo la vita dopo la morte.

448 Cfr. *Pd.* XXII, vv. 68-69: «e nostra scala infino ad essa varca, / onde così dal viso ti s'invola».

449 In chiasmo a distanza con il «discende sempre» del v. 48.

450 *If.* XXVI, vv. 125-126. Del resto Pascoli in una traccia in prosa preparatoria (G.55.12.2, c. 13), facendo riferimento al volo di Chavez, parla di «tragitto infernale a zig zag tra due grandi pareti di roccie».

L'esclamazione finale del poeta è indicativa della necessità di andare incontro alla morte, di comprenderla, di sentirla appieno per poter rinascere alla vita eterna: dopo questa caduta, Chavez può davvero volare, può compiere la sua trasfigurazione in un angelo incorporeo e immortale; come se le ali rotte, staccatesi dall'aeromobile, si fossero agganciate alla sua schiena per condurlo tra i cieli del Paradiso, in quell'ascesa immobile spettante agli esploratori che sacrificarono sé stessi per il bene dell'umanità, per portare ai loro fratelli il messaggio salvifico della scoperta della morte.

3.1. Se l'esperienza conoscitiva di Andrée e Chavez si è conclusa, oltre che con l'assunzione al cielo conseguente alla morte mistica, con la loro dipartita fisica, quest'ultima non è però necessariamente il termine ultimo di ogni viaggio esplorativo che voglia stabilire un primato, che voglia acquisire un di più di conoscenza. Negli *Inni*, ad *Andrée* (tralasciando l'inno *Al Re Umberto*, che pure nei gruppi strofici XI-XII anticipa il tema dell'esplorazione polare al seguito del duca degli Abruzzi) segue un dittico dedicato alla spedizione della baleniera 'Stella Polare', salpata il 12 giugno 1899 da Cristiania verso il Polo Nord, capitanata da Luigi Amedeo di Savoia e, dopo il suo infortunio (il congelamento della mano sinistra in seguito a una caduta), da Umberto Cagni, e ritornata, dopo aver toccato 86° 34' di latitudine nord, il 5 settembre 1900: i due inni, *Al Duca degli Abruzzi e ai suoi compagni* e *A Umberto Cagni*, sono dunque, sostanzialmente, due capitoli di una stessa storia, composti in simultanea e usciti rispettivamente il 18 settembre su «La Tribuna»⁴⁵¹ e il 30 settembre su «Il Marzocco»⁴⁵².

A differenza dei precedenti viaggi, pur rimanendo ben visibile, nell'ambientazione e nell'esito, il sottotesto dantesco, questa spedizione non comporta nessun sacrificio umano. È il primo elemento che Pascoli mette di fronte al lettore dell'inno *Al Duca degli Abruzzi*:

Questo è dall'ombre un ritorno!
Dante Alighieri ha sorriso.
Noi sedevamo; ed un giorno
 vi pensammo all'improvviso.
L'anime nostre oscillare
 sentivamo come l'ago del magnete,

451 Con il titolo *L'inno del ritorno*: cfr. G.55.2.5, c. 33.

452 Cfr. F. Latini, in *OI*, pp. 288-289 e 297-298.

tutte cercando inquiete

la Stella Polare.⁴⁵³

Il poeta conferma tutto ciò che abbiamo detto finora sul viaggio d'esplorazione, condotto in un paesaggio spettrale con una difficoltà tale da mettere a repentaglio l'incolumità di chi lo tenta: Luigi Amedeo di Savoia, Umberto Cagni e la loro ciurma sono tornati *dall'ombra*, cioè dall'aldilà, dal mondo dei morti; il viaggio che hanno portato a termine è dunque ultraterreno. Inoltre, viene esplicitata chiaramente la struttura dantesca che soggiace a questo tipo di narrazione (e a gran parte del libro): di fronte a questo *ritorno*, l'*umbra* di Dante compie un cenno di assenso, riconoscendo nel viaggio polare il suo cammino attraverso i regni dell'aldilà⁴⁵⁴.

La spedizione della 'Stella Polare' mantiene, in ogni caso, delle analogie con quella odissiaca, pur essendo diversa (almeno apparentemente) nell'esito: se il viaggio di Ulisse è un ultimo viaggio, che si conclude con la morte del navigatore, la ciurma capitanata dal duca degli Abruzzi può fare ritorno a casa, seppur con qualche perdita. Nonostante questo, l'esperienza conoscitiva acquisita durante la spedizione resta la medesima di tutti i viaggi di esplorazione fin qui esaminati: se arrivare al Polo Nord comporta l'ingresso nel regno dei morti, significa che, per entrarvi, è necessario fare ciò che fece Dante attraversando l'Acheronte, ovvero morire di una morte mistica⁴⁵⁵. Questo tipo di morte figurata permette dunque agli esploratori di comprendere la finitezza del loro destino e di rinascere in quanto uomini. E anche *noi*, inteso come collettività che sedeva a terra al pari dei bruti, improvvisamente *pensammo* alla loro impresa: si ricordi che il *pensare* è il verbo dell'assimilazione della conoscenza, il verbo che dà l'esistenza; «Io mi son un che penso»⁴⁵⁶, diceva Dante in *Alla cometa di Halley*, e proprio con quel pensare egli assimilava dentro di sé la morte e diveniva immortale. Dunque, anche noi, ricordando insieme al poeta l'impresa del duca degli Abruzzi attraverso la lettura dell'inno, è come se avessimo preso parte insieme a lui alla spedizione, giungendo alla scoperta della stessa verità. È proprio questa la nuova poesia del secolo XX che intendeva Pascoli ne *L'Èra nuova*: la poesia che della scienza fa coscienza⁴⁵⁷. Dunque, attraverso la memoria dell'impresa, veicolata anche dalla poesia, le *anime* della collettività oscillano, vengono attratte, al pari dell'*ago* magnetico della bussola,

453 OI, *Al Duca degli Abruzzi e ai suoi compagni*, I, vv. 1-8.

454 Cfr. F. Latini, *ivi*, nota al v. 2.

455 Cfr. cap. 1, §§ 3.1-2.

456 G. Pascoli, OI, *Alla cometa di Halley*, V, v. 12.

457 Cfr. PD, *L'Èra nuova*, II, pp. 112-113.

dalla *Stella Polare*: letteralmente, la baleniera designata alla spedizione. Ma si ricordi che in *Andrée* l'ingegnere norvegese vedeva all'interno del raggio della stella variabile le migliaia di occhi degli esploratori che, sperduti tra i poderosi flutti del «mar selvaggio»⁴⁵⁸, ne avevano seguito il lume per ritrovare la rotta smarrita. Ne scaturisce un'ulteriore conferma: se la Stella Polare risplende della stessa luce lunare che consente a Dante ritrovare la via smarrita e di uscire dalla selva oscura, indirizzare il proprio pensiero verso di essa significa essere investiti dal suo lume di grazia, dalla prudenza, raggiungendo, con la forza del pensiero, gli stessi luoghi d'oltretomba violati dagli esploratori.

Non a caso, ritornando al momento in cui il percorso della baleniera è impedito dai ghiacci («Un mare di gelo / la carena serra, e romba»⁴⁵⁹), i «tre alberi» dell'imbarcazione si trasformano, in una scena onirico-allucinatoria dai caratteri tendenti al *fantasy*, in «cipressi da tomba»⁴⁶⁰: la nave si è trasfigurata in un cimitero galleggiante, e la sua ciurma è diventata un esercito di *umbrae*. A dare ulteriore forza a questa immagine di morte mistica e rinascita è l'aurora boreale che compare nel primo epodo:

Palpita in alto un'aurora
verde che sfuma e si dora:
sale e fiammeggia; discende,
 si rifugia nel mistero...
Come all'accenno d'un dito,
torna, divampa, risplende,
fat'io fuoco infinito
 d'infinito cimitero...⁴⁶¹

Il fenomeno atmosferico è rievocato in PP, *Il transito*⁴⁶², ambientato anch'esso nelle regioni artiche, insieme al concerto canoro dei cigni, che del resto accompagnava pure il “funerale” di

458 Cfr. OI, *Andrée*, II, vv. 13-19.

459 OI, *Al Duca degli Abruzzi e ai suoi compagni*, I, vv. 11-12. F. Latini, *ivi*, nota al v. 9, rimanda al memoriale di Luigi Amedeo di Savoia, *La «Stella Polare» nel Mare Artico*, Hoepli, Milano, 1903, da cui si evince che la nave restò bloccata tra i ghiacci nella baia di Teplitz un anno intero, dall'8/9 agosto 1899 (cfr. pp. 72-88) al 16 agosto 1900 (cfr. pp. 248-252). Va detto che però Pascoli non poteva aver letto le memorie durante la composizione dei due inni, essendo state pubblicate qualche anno dopo, come afferma lui stesso in OI, *Note*, p. 457: «Per questo e per il seguente, indirizzato a quell'intrepido esploratore e marinaio che è il Com. Umberto Cagni, rimando al magnifico libro in cui il Duca e il Cagni raccontarono la loro spedizione. Gli inni precederono il libro».

460 OI, *Al Duca degli Abruzzi e ai suoi compagni*, I, vv. 9-10.

461 *Ivi*, vv. 17-24.

462 Cfr. PP, *Il transito*, vv. 13-18: «E nella notte, che ne trascolora, / un immenso iridato arco sfavilla, / e i portici profondi apre l'aurora. // L'arco verde e vermiglio arde, zampilla, / a frecce, a fasci; e poi palpita, frana / tacitamente, e riascende e brilla».

Andrée e la sua ascesa al cielo; ma soprattutto a esso è dedicata un'intera ode, *L'aurora boreale*, dove viene chiaramente messo in relazione, dalla mente innocente e inesperta del Pascoli-fanciullo studente degli Scolopi a Urbino, con il rosseggiare del tramonto e dell'alba («E nella notte giovinetto insonne / vidi la luce postuma, lo spettro / dell'alba»⁴⁶³). Se dunque il fenomeno ottico caratteristico dei poli è una *luce postuma*, che appare dopo la caduta del sole, ma è anche lo *spettro* delle prime luci del giorno; se, come accadeva in Chavez, il tramonto e l'alba coincidono, in quanto morte e rinascita⁴⁶⁴; allora anche l'aurora boreale, apparendo nel momento più difficile della spedizione, quando i navigatori rimangono bloccati nella morsa dei ghiacci, quando la baleniera sembra la loro prossima sepoltura, è la manifestazione della luce divina che sancisce la morte mistica del bruto e la sua rinascita come uomo.

È una visione spettacolare, quasi un prodigio: all'interno della lunga oscurità portata dalla notte polare si manifesta nel cielo questa luce *verde* che danza e *fiammeggia* velandosi di sfumature dorate; la quale, poi, improvvisamente *discende*, scompare sotto la linea dell'orizzonte, sprofondando nel *mistero* dell'inconoscibilità di Dio⁴⁶⁵. È, in pratica, quello che accade nell'ode *L'aurora boreale*:

Ti vidi, o giorno che dalla grande Orsa
inopinato esci nel cielo, e trovi
le costellazioni in corsa
diretta a firmamenti nuovi!

Ti vidi, o giorno che su l'infinita
via delle nebulose ultime e sole
appari. M'apparisti, o vita
che splendi quando è morto il sole.

Un alito era, solo, per il miro
gurge, di luce; un alito disperso
da un solo e tacito respiro
e che velava l'universo:

463 OI, *L'aurora boreale*, vv. 9-11.

464 Cfr. OI, *Chavez*, vv. 36-39. L'identità fra tramonto, alba e aurora boreale è implicita anche qui, grazie all'utilizzo del termine «aurora» per fare riferimento alla levata del sole e, traslato sull'esploratore, alla sua ascesa al divino.

465 Cfr. F. Latini, in OI, *Al Duca degli Abruzzi e ai suoi compagni*, I, nota ai vv. 17-20.

come se fosse, là, per un istante,
immobile sul sonno e su l'oblio
di tutti, nella sua raggiante
incomprensibilità, Dio!⁴⁶⁶

Il fenomeno atmosferico è assimilato a un'alba nel mezzo dell'oscurità notturna: si tratta di un prodigio *inopinato*, 'inaspettato', che si verifica nei luoghi meno ospitali della terra. In proposito, Francesca Latini ha notato un possibile richiamo al leopardiano *Inno ai patriarchi* che cementifica, ancor di più, la relazione morte-aurora boreale-Dio: «e vitto il bosco, / Nidi l'intima rupe, onde ministra / L'irrigua valle, inopinato il giorno / Dell'atra morte incombe»⁴⁶⁷; la morte giunge 'impensata' ai selvaggi della California tanto quanto all'uomo della civiltà moderna che è regredito allo stadio di bruto smettendo di riconoscere la sua natura mortale. Ma l'aurora boreale appare per ricordare la finitezza del destino umano: è un'altra manifestazione del lume di grazia proprio della luna, che permette al bruto di rinascere come uomo che sa di dover morire; è la nuova *vita* ultraterrena che appare quando muore il *sole*⁴⁶⁸. È dunque un fenomeno che, per il suo carattere di "danza celestiale" incomprendibile, è assimilato a una manifestazione del divino⁴⁶⁹, dell'*alito* che governa le leggi dell'universo. L'utilizzo del sintagma *miro gurge*, fortemente dantesco⁴⁷⁰, corona questa linea: quello dell'aurora boreale è dunque lo stesso *lumen gloriae* in cui il pellegrino si imbatte entrando nell'Empireo, inizialmente venendone accecato, ma riuscendo poi a vedere la sua sembianza di fiume di luce, di 'gorgo mirabile'. Si tratta di quella «pura luce»⁴⁷¹ entro la quale l'anima ascende alla beatitudine spirituale.

466 OI, *L'aurora boreale*, vv. 17-32.

467 G. Leopardi, *Canti, Inno ai patriarchi*, vv. 107-110, ricordato da F. Latini, in G. Pascoli, OI, *L'aurora boreale*, nota al v. 18.

468 F. Latini, *ivi*, nota ai vv. 23-24, rimanda a C. Flammarion, *L'astronomia popolare*, III, V, p. 354: «il globo solare sarà ridotto allo stato planetario [...] Ma chi lo rischierà allora? Forse una permanente aurora boreale».

469 Anche se, è bene ribadirlo, ogni riferimento a Dio va considerato in riferimento al pensiero agnostico dell'autore. In proposito, cfr. M. Pazzaglia, *Appunti*, cit., pp. 154-155: «È un'intuizione fondamentale e fondante dell'essere, o della vita, nella sua infinita grandiosità, e nasce dall'anima come una cosmica illuminazione poetica. Mai, forse, il Pascoli è stato così vicino a Dio, e mai così lontano, nello slancio simbolistico di quel "come se", che, in realtà, allontana ogni conclusione che non sia quella poetica».

470 Cfr. *Pd.* XXX, vv. 61-69: «e vidi lume in forma di rivera / fulvido in fulgore, intra due rive / dipinte di mirabil primavera. / Di tal fiumana uscian faville vive, / e d'ogne parte si mettien ne' fiori, / quasi rubin che oro circunscrive; / poi, come inebriate da li odori, / riprofondavan sé nel miro gurge; / e s'una intrava, un'altra n'uscìa fuori». Ma si veda anche G. Pascoli, *SV, Il passaggio dell'Acheronte*, I, pp. 76-77: «Noi profundiamo nel miro gurge; e sentiamo il freddo e la vertigine dell'abisso. Noi scendiamo nel cupo del pensiero Dantesco, per la prima volta dopo sei secoli».

471 *Pd.* XXX, v. 39.

Il prodigio luminoso, che era disceso sotto la linea dell'orizzonte, al comando *d'un dito divino*⁴⁷² si riaccende: in questo paesaggio spettrale che è la banchisa polare, la luce dell'aurora boreale è un perenne *fuoco fatuo* di un *cimitero infinito*. Tuttavia, anche questa chiusa è ambigua: se è vero che le regioni polari vengono sempre identificate come atri dell'aldilà e, di conseguenza, sono caratterizzate dall'assenza di termini spaziali, è pur vero che la dimensione infinita è forse più propria del cielo, sepolcro delle anime dopo la morte corporale⁴⁷³. Il chiasmo, quasi costruito in una simmetria centrale avente l'*infinito* (B) come punto di origine, arricchito da tutta una serie di allitterazioni consonantiche e vocaliche (*fatüo fuoco infinito cimitero* – dove la *f* sembra indicare il soffio, l'alito divino che governa la natura delle cose, mentre la *o* e la *t* sono disseminate nell'intento di richiamare la *morte*, che pure è contenuta nel solo *cimitero*), vuole confermare l'identità della collocazione spaziale tra il *fuoco* dell'aurora boreale (A) e il *cimitero* celeste (A). La scelta di paragonare il fenomeno atmosferico alle fiammelle blu-azzurre che si manifestano al livello del terreno nei cimiteri non è casuale: nelle credenze popolari degli antichi, i fuochi fatui erano apparizioni degli spiriti dei morti⁴⁷⁴. Il miraggio luminoso che squarcia il velo della notte, come lo era il raggio della Stella Polare in *Andrée*, è dunque la manifestazione visiva della morte: l'equipaggio della baleniera la vede, la conosce e la comprende; muore alla morte e rinasce alla vita.

3.2. All'inizio della seconda strofe, il poeta interrompe la narrazione dell'impresa di sopravvivenza nel Mar Glaciale Artico per ritornare alla celebrazione degli esploratori della 'Stella Polare', insistendo nuovamente sul loro trionfale ritorno. Tuttavia, l'«antica bandiera» è stata coperta dalla «gramaglia»⁴⁷⁵ in segno di lutto dopo che l'equipaggio della nave era venuto a conoscenza della morte del re Umberto: secondo Francesca Latini, questa situazione potrebbe lontanamente richiamare il mito di Teseo, il quale, tornando vittorioso dalla campagna contro il Minotauro, dimenticò di cambiare le vele nere con quelle bianche, come

472 F. Latini, in G. Pascoli, *OI, Al Duca degli Abruzzi e ai suoi compagni*, I, nota ai vv. 21-22, rimanda all'immagine michelangiolesca del Dio della Cappella Sistina, immortalato dal pittore nell'atto di creare la luce puntando il dito sul sole. Del resto, Michelangelo sarà citato nella terza antistrofe: cfr. *ivi*, III, vv. 13-16.

473 Cfr. *OI, Andrée*, III, vv. 8-9 e 18-19: «Dissero che intorno / sola, pura, infinita era la morte»; «L'astro ardea sul polo / come solinga lampada di tomba». È evidente l'analogia tra Stella Polare e aurora boreale, entrambe luci votive del cimitero celeste, entrambe risplendenti del lume di grazia proprio della luna.

474 Cfr. A. Brofferio, *Per lo spiritismo*, XVIII, p. 137: «Le testimonianze dell'antichità classica non mi pareva che pesassero sulla bilancia delle probabilità neppure un grammo; anche quelle poche che erano state fatte in buona fede non provavano che illusioni e allucinazioni, le quali potevano aver avuto qualche pretesto nella realtà, cioè nei sogni o nei fuochi fatui, ma eran prodotte soprattutto da sentimenti ed immaginazioni esaltate».

475 G. Pascoli, *OI, Al Duca degli Abruzzi e ai suoi compagni*, II, vv. 1-3.

invece aveva promesso al padre Egeo che avrebbe fatto nel caso in cui la spedizione fosse andata a buon fine, provocandone così il suicidio⁴⁷⁶. Ma il lutto nazionale non può in alcun modo offuscare l'impresa compiuta dal Duca e compagni: «là nel vostro attendamento», cioè sui ghiacci in cui gli esploratori erano stati costretti a fermarsi e accamparsi, non c'era la gramaglia a coprire il «vessillo» che Pascoli aveva immaginato fosse stato piantato da Umberto Cagni e lasciato andare «alla deriva» verso il «Polo»⁴⁷⁷. In realtà, la bandiera fu riportata indietro, come si evince dalle memorie dei comandanti che il poeta non aveva ancora potuto leggere⁴⁷⁸.

Questo motivo del vessillo sventolante tra i ghiacci artici è centrale nel successivo inno *A Umberto Cagni*, a partire sin dall'*incipit*⁴⁷⁹:

La nostra bandiera
sta sopra indicibili lande.
Chi l'ha nell'eterno confitta?
chi? Stuolo non molto, sì grande.

E ferro non era
nelle inaccessibili mani:
aurighi d'alivola slitta,
tra un rauco anelare di cani,

parevano un arido volo
di foglie, che piccolo e solo
va con la bufera.⁴⁸⁰

Come ricaviamo dalle memorie del comandante stesso, egli assunse la guida della spedizione partendo dalla baia di Teplitz, insieme a un manipolo di compagni (diviso in tre gruppi), con tredici slitte trainate da cani⁴⁸¹. Nella sceneggiatura pensata da Pascoli per questo viaggio,

476 Cfr. F. Latini, *ivi*, nota ai vv. 1-4.

477 *Ivi*, vv. 4-8.

478 Così scrive Pascoli nella nota di accompagnamento all'inno *A Umberto Cagni* (cfr. OI, *Note*, p. 457): «Io avevo immaginato che la bandiera italiana fosse dal Com. Cagni lasciata là dove egli la piantò; sì che andando alla deriva potesse arrivare al polo. Invece, no: fu riportata. Mancò, mi pare, un verso a quel poeta, quale si rivela nei fatti e nei detti il nostro giovane comandante».

479 E, anzi, la sua composizione parte proprio dal finale del gruppo strofico II, riportato nel primo abbozzo preparatorio in G.55.13.1, c. 1.

480 OI, *A Umberto Cagni*, I.

481 Cfr. U. Cagni, *Relazione sulla spedizione colle slitte verso il Polo*, in Luigi Amedeo di Savoia, *La «Stella Polare» nel Mare Artico*, pp. 275-296.

gravato dal freddo, dalle bufere, dal buio e dalla fame, oltre che da un infortunio occorso anche al Cagni, rimane sempre ben evidente la matrice dantesca di fondo all'ambientazione ultraterrena: se lo *stuolo* costituito da pochi esploratori ha conficcato la *bandiera* italiana (*nostra*) nell'*eterno*, in *lande* non solo *inaccessibili*, riferito in ipallage alle loro mani⁴⁸², ma addirittura *indicibili*, 'che non possono essere descritte', significa che il duca degli Abruzzi e il Cagni sono arrivati in luoghi mai visti prima, che non appartengono alla realtà della vita terrena. È il *topos* dell'ineffabilità, che non permette di esprimere con parole conosciute la straordinarietà dell'esperienza vissuta nelle regioni artiche, atri dell'aldilà. Un'esperienza intrapresa senza *ferro*, senza armi, in quanto campagna di conquista di una terra desolata, inospitale, condotta su una *slitta* trainata da *cani*⁴⁸³, talmente veloce da sembrare dotata di ali (*alivola*).

I pochi esploratori che hanno continuato la spedizione via "terra" una volta bloccatasi la nave nei ghiacci artici all'interno della baia di Teplitz⁴⁸⁴, sono equiparati agli *aurighi*, i guidatori greco-romani del carro da guerra, in un gioco di anacronismi tra antico e moderno che è caratteristico di questi due inni e, in generale, dei componimenti dedicati all'attualità storica e alla celebrazione patriottico-sociale. Ma gli esploratori della 'Stella Polare' conducono una guerra contro il Nulla in un deserto ghiacciato: più che dei guerrieri sembrano delle fragili *foglie* secche che volano in un vortice *arido*, 'sterile', che non porta a niente di vitale, anzi, che può portare solo alla morte, al pari delle *umbrae* dantesche che si accatastano sul lido dell'Acheronte in attesa di essere condotte sull'altra sponda⁴⁸⁵. In più, differentemente dallo stuolo immane di anime dannate che si rigenera continuamente sulla riva del fiume della morte, il manipolo capitanato da Umberto Cagni è *piccolo e solo*, squassato qua e là dalla *bufera* infernale «che mai non resta»⁴⁸⁶.

482 C. Goffis, in G. Pascoli, *Opere*, OI, *A Umberto Cagni*, I, parafrasa i vv. 5-6 come «partecipi ormai di un mondo inaccessibile». F. Latini, in OI, *A Umberto Cagni*, I, nota ai vv. 5-6 intende invece «non disposte ad armarsi», facendo riferimento all'impresa di conquista di una terra desolata, dunque condotta senza fini bellicosi, senza armi. Il significato, data anche la medesima posizione di *indicibili* e *inaccessibili* all'interno di strofe e antistrofe, è probabilmente anfibologico.

483 L'insistenza sulla vocale *a* del v. 8 (*tra un rauco anelare di cani*) vuole forse riprodurre l'affanno canino, come sottolinea F. Latini, *ivi*, nota al v. 8, oppure il latrato, evocato in OI, *Il cane notturno*, v. 17: «Va! Va!».

484 Dei tre gruppi iniziali, Cagni rimandò indietro diversi compagni fino a restare solamente con le guide Giuseppe Petigax e Alessio Fenoillet e con il marinaio Simone Canepa di Varazze. Cfr. U. Cagni, *Relazione sulla spedizione*, cit., pp. 341-347 e 353-358.

485 Cfr. *If.* III, vv. 112-117: «Come d'autunno si levan le foglie / l'una appresso de l'altra, fin che'l ramo / vede a terra tutte le sue spoglie, / similmente il mal seme d'Adamo / gittansi di quel lito ad una ad una, / per cenni come augel per suo richiamo». Da qui, per il *topos* della fragilità dell'uomo declinata nella caducità delle foglie, già di ascendenza biblica e classica, si può fare riferimento allo stesso Pascoli, MY, *Novembre*, vv. 9-12: «Silenzio, intorno: solo, alle ventate, / odi lontano, da giardini ed orti, / di foglie un cader fragile. È l'estate, / fredda, dei morti». Cfr. G. Lavezzi, *ivi*, pp. 410-411.

486 *If.* V, v. 31.

Il viaggio polare risulta un'esperienza condotta attraverso un mondo a rovescio, in cui si incontrano «solidi mari», ghiacciati, che impediscono l'andare del cammino, e «mobili rupi»⁴⁸⁷, ovvero gli *iceberg*, duri come rocce ma galleggianti sul mare. Dunque, per compiere una tale impresa sovrumana è necessario che questi novelli aurighi si elevino allo stesso livello degli dei: il loro sangue è infatti «l'icòre» delle divinità greche, riparato dal «gelo» dell'Artide grazie a «pelli di lupi»⁴⁸⁸ dall'aspetto primitivo. Nel prosieguo di questo capovolgimento logico-temporale e geo-fisico, gli esploratori contano «nel pallido cielo» le stelle come fossero «pietre miliari», ovvero le colonnette poste sui cigli stradali che scandivano le distanze lungo le vie pubbliche dell'antica Roma: come valeva in *Andrée* per la Stella Polare, le stelle fungono da guida dei navigatori nella catabasi che è il cammino verso la meta polare, «passando da un Alfa a un Omèga»⁴⁸⁹, astronomicamente a indicare la decrescente luminosità dei corpi celesti di una stessa costellazione, ma soprattutto il principio e la fine della vita⁴⁹⁰. Una volta giunti «là», dove nessun uomo era mai arrivato, il Cagni, novello Autari anche nell'aspetto fisico («il duce lor biondo»), ha conficcato nel ghiaccio la bandiera italiana, allo stesso modo del re longobardo quando scagliò la sua «lancia» contro «l'erma del mondo»⁴⁹¹, la colonna, recante l'effigie di Mercurio, che segnava i confini del territorio italico nelle acque marine. Tuttavia, più che un re medievale, l'astigiano sembra presentarsi come la reincarnazione di Alcibiade, il mutilatore delle erme ateniesi⁴⁹².

3.3. Vediamo come prosegue l'inno nel terzo gruppo strofico:

E su l'acrocòro
dell'orbe, dov'egli avea vinto,
eresse una stela; ed il flutto
del mare fu il sasso del plinto.

Non inno di coro.

487 G. Pascoli, *OI, A Umberto Cagni*, II, vv. 1-2.

488 *Ivi*, vv. 3-4.

489 *Ivi*, vv. 5-8.

490 Cfr. F. Latini, *ivi*, nota al v. 8. L'Alfa e l'Omèga sono anche un simbolo cristiano. Cfr. *Ap.* 1, 8: «Dice il Signore Dio: Io sono l'Alfa e l'Omèga, Colui che è, che era e che viene, l'Onnipotente!»; 21, 6: «E mi disse: "Ecco, sono compiute! / Io sono l'Alfa e l'Omèga, / il Principio e la Fine. / A colui che ha sete / io darò gratuitamente da bere / alla fonte dell'acqua della vita»; 22, 13: «Io sono l'Alfa e l'Omèga, il Primo e l'Ultimo, il Principio e la Fine». Principio e fine coincidono in un'unica entità che è fonte di vita: è il battesimo nella morte e resurrezione di Cristo, quel battesimo che è la morte mistica dell'anima.

491 G. Pascoli, *OI, A Umberto Cagni*, II, vv. 9-11. Cfr. G.55.13.1, c. 7.

492 Cfr. F. Latini, *ivi*, nota ai vv. 9-11.

Non c'era coi taciti Ausòni,
che, in alto, a deriva col Tutto,
le mute Costellazioni.

Intorno alla stela Boote
guidò lentamente le ruote
de' plaustri suoi d'oro.⁴⁹³

I termini di derivazione classica cominciano a diventare molti e a concentrarsi all'interno dei versi: nella strofe, si notano un grecismo (*acrocòro*, da *àcros*, 'alto', e *chòros*, 'luogo') seguito da un latinismo (*orbe*) a indicare il Polo Nord; un altro grecismo, *stela*, per alludere alla bandiera; e infine ancora un latinismo, a sua volta derivato dal greco, *plinto*, termine tecnico con cui Vitruvio indicava il basamento su cui poggia la colonna. Dunque, il Cagni ha innalzato una stela che è allo stesso tempo memoria di un'impresa bellica – seppure condotta senz'armi e senza uccidere – e nuovo confine del mondo: le *stèlai Eraclèous* ora non poggiano più sullo stretto di Gibilterra, bensì sulla sommità del globo⁴⁹⁴. La colonna è stata dunque piantata dal comandante astigiano sul *flutto del mare*, sulla distesa ghiacciata poi discioltasi, come nell'antichità gli architetti poggiavano i pilastri sopra un plinto di calcestruzzo.

Nel compimento dell'impresa non suonava alcun *inno* o *coro* a celebrare gli *Ausòni*, gli eroi italiani, detti *taciti* perché avvolti dal silenzio irreali di una terra disabitata; non c'era nemmeno «l'inno / degli iperborei sacri cigni»⁴⁹⁵ che aveva accompagnato l'apoteosi di *Andrée*. L'unica presenza a guidarne il cammino era quella, *in alto*, delle *mute Costellazioni*, delle anime dei morti residenti nel cielo stellato, anch'esse tacite⁴⁹⁶ nel compiere il loro moto al seguito del *Tutto* che, come abbiamo visto, coincide con e si esaurisce nel Nulla⁴⁹⁷: non restano dunque, per gli esploratori della 'Stella Polare', che morte e silenzio; ma è una morte che dà la vita, se la dimensione del nulla, il non essere, è interscambiabile con quella dell'essere, della totalità della materia. «Morte e silenzio»⁴⁹⁸, il binomio che avvolge anche la mente pensierosa del duca degli Abruzzi, è del resto caratteristico di tutti i viaggi d'esplorazione, a partire dall'ode proemiale *La piccozza*:

493 Ivi, III.

494 F. Latini, *ivi*, nota al v. 3.

495 OI, *Andrée*, III, vv. 1-2.

496 Cfr. CC, *La mia sera*, vv. 1-3: «Il giorno fu pieno di lampi; / ma ora verranno le stelle, / le tacite stelle».

497 Cfr. OI, *Alla cometa di Halley*, VI, v. 13: «Il Niente o il Tutto: un raggio, un punto, l'Uno».

498 OI, *Al Duca degli Abruzzi e ai suoi compagni*, II, v. 13.

Ascesi il monte senza lo strepito
delle compagne grida. Silenzio.
Ne' cupi sconforti
non voce, che voci di morti.⁴⁹⁹

Protagonista della visione celeste a cui assistono il Cagni e i suoi compagni d'avventura è la costellazione *Boote*, della quale fa parte il Grande Carro: Boote è il bovaro, il bifolco guardiano-cacciatore dell'Orsa, avente una clava in mano e due levrieri al guinzaglio, già oggetto di poesia nel Pascoli giovanile di *Passa Boote e spinge i lenti buoi*⁵⁰⁰. La costellazione dunque è raffigurata nell'atto di guidare *lentamente*, attributo associatole fin dall'antichità, i due carri dell'Orsa, i *plaustrì d'oro*, intorno alla *stela* eretta dal Cagni, che va figuratamente a occupare la posizione di polo geografico e dunque asse di rotazione sul quale si staglia la Stella Polare: se all'osservatore terreno sembra che quest'ultima sia il centro di rotazione di tutte le altre stelle visibili, poiché il vessillo è stato conficcato in sua corrispondenza è come se tutta la volta celeste ruotasse ora intorno al simbolo dell'impresa compiuta dagli esploratori. Si rinnovano e si completano così i significati allegorici sottesi al viaggio verso il Polo Nord: se di norma i corpi celesti ruotano intorno alla Stella Polare risplendente del lume di grazia che consente agli uomini di riappropriarsi della prudenza, ora che essi hanno come centro di rotazione la bandiera italiana è tutta quanta la nazione a risplendere della pura luce di Dio.

Chi aspira a essere salvato e a rinascere in quanto uomo nella nuova era del secolo XX può seguire l'esempio degli esploratori della 'Stella Polare', capaci di dar lustro a tutto il Regno d'Italia grazie al loro sacrificio gratuito. Così prosegue infatti l'inno:

O fulgidi eroi,
ci deste un impero; un impero
che armenti non pasce, che biade
non germina; sterile, è vero;

499 OI, *La piccozza*, vv. 25-28. Ma si vedano ancora OI, *Alla cometa di Halley*, IV, vv. 7-9: «Udi l'alto silenzio che rimbomba / eternamente; e il lume del sentiero / scorse, ch'è tra le stelle e la gran tomba»; OI, *Andrée*, III, vv. 18-19: «Poi fu silenzio. L'astro ardea sul polo, / come solinga lampada di tomba»; OI, *Al Re Umberto*, XI, vv. 9-12: «tra sibili sordi di vento, / tra l'ombra e il silenzio, là, solo, / vedevi un piroscavo lento / dirigersi al Polo». E si veda più avanti OI, *Al Duca degli abruzzì e ai suoi compagni*, III, vv. 17-24: «Voi, pionieri, nell'atrio / bianco degli uomini, il patrio / Genio voi certo l'udiste, / tra il silenzio universale, / lungi dai giorni e dall'ore, / solo, né lieto né triste, / affaticarsi al chiarore / d'un'aurora boreale».

500 Cfr. C. Garboli, in G. Pascoli, *Poesie e prose*, cit., *Poesie giovanili, Passa Boote*, vol. I, pp. 499-510.

che, semplici eroi,
quell'oro non ha nelle glebe,
che giova con ferro di spade
cambiare e con sangue di plebe,

e sì, con l'onore. È un deserto!
Ma, popoli, a farlo, il deserto,
non fummo, là, noi!⁵⁰¹

Il duca degli Abruzzi, il Cagni e tutta la loro brigata si configurano come *eroi*, colonizzatori di un mondo inabitabile, sterile: letteralmente l'Artide, una terra immensa, un *impero*, che a causa del suo rigido clima non è in grado di nutrire gli *armenti* né di far germogliare le messi (*biade*); allegoricamente, l'oltretomba, la distesa infinita ed eterna occupata dal silenzio e dalla morte. Ecco perché gli esploratori sono detti *fulgidi*: risplendono del puro e sublime lume di grazia assimilato grazie al compimento del viaggio polare. Ma essi sono anche definiti *semplici* dal poeta, in senso positivo: hanno messo a repentaglio la loro incolumità senza ricevere nulla di materiale in cambio, senza alcun guadagno tangibile, non essendo questa terra nemmeno fornita di *oro* da poter depredare. In realtà, si tratta di un vantaggio non da poco: essere disabitata e, soprattutto, non detenere alcuna ricchezza significa non subire brame di conquista, che altrimenti sfocerebbero in guerre (*ferro di spade*) e massacri (*sangue di plebe*), come del resto è sempre accaduto nel corso della storia⁵⁰². Secondo Francesca Latini, Pascoli nell'antistrofe vorrebbe così alludere alle violenze perpetrate dai *conquistadores* spagnoli nei confronti degli *indios* durante la colonizzazione dell'America latina⁵⁰³.

Una delle pagine più controverse della storia europea viene però subito traslata, nell'epodo, al periodo dell'antichità romana – concordemente con il gioco di anacronismi tra antico e moderno – dalla citazione quasi esplicita al celebre discorso di Calgaco inscenato da Tacito nell'*Agricola*: «Aufferre, trucidare, rapere, falsis nominibus imperium, atque, ubi solitudinem faciunt, pacem appellant»⁵⁰⁴. Gli esploratori della 'Stella Polare' non hanno intrapreso una guerra di conquista per colonizzare l'Artide, perché questo è già di per sé un *deserto* di

501 G. Pascoli, OI, *A Umberto Cagni*, IV.

502 Cfr. G. Bàrberi Squarotti, *In carcere*, cit., pp. 61-62.

503 Cfr. F. Latini, in G. Pascoli, OI, *A Umberto Cagni*, IV, nota ai vv. 6-9.

504 Tac., *Agr.* 30.

ghiaccio: la rima identica, la dislocazione a destra e la doppia esclamazione vogliono proprio insistere sulla gratuità e sulla non belligeranza dell'opera realizzata dall'equipaggio capitanato dal duca degli Abruzzi e dal Cagni. Su questo motivo insisterà anche d'Annunzio ne *La canzone di Umberto Cagni*, pubblicata sul «Corriere della Sera» il 24 dicembre 1911 e successivamente entrata in *Merope*: «Eroe di due deserti, dei più vasti / geli e delle più vaste sabbie, in quali / eroiche immensità l'Italia amasti!»⁵⁰⁵; con i *due deserti* il poeta fa qui riferimento sia ai ghiacci dell'Artide, sia alle *sabbie* della Libia, dove il Cagni, da giovane, aveva comandato il Corpo di occupazione a Tripoli⁵⁰⁶. Nel riprendere temi e stilemi già cantati da Pascoli (emblematico è il «poi fu silenzio» del v. 94, che sembra direttamente preso in prestito da OI, *Andrée*, III, v. 18, specie se consideriamo che i testi hanno in comune il metro della terzina dantesca), anche la canzone dannunziana non si configura come semplice celebrazione di eroicità, ma anzi come un controcanto di questa, come ha notato Annamaria Andreoli, che va ad abbracciare tematiche intime, quali l'esplorazione notturna e la topografia dell'anima⁵⁰⁷, per arrivare alla percezione dell'«abisso cieco / del tempo»⁵⁰⁸.

Quello degli esploratori è stato un sacrificio compiuto per amor di patria, per la gloria della nazione:

Né oro né terra;
non altro che gelo e che gloria.
Né d'altri che dei vincitori
bevesti le vene, o vittoria!

Il forte s'afferra
col forte. Sceglieste il più forte
di tutti, voi, giovani cuori:
perché voi sceglieste la Morte!

Sì, guerra, a chi tutti ci assale,
che fa più mortale il mortale!

Sì, guerra... alla guerra!⁵⁰⁹

505 G. d'Annunzio, *Merope, La canzone di Umberto Cagni*, vv. 31-33.

506 Cfr. A. Andreoli, in G. d'Annunzio, *Versi d'amore e di gloria, Note*, vol. II, pp. 1320-1321.

507 Cfr. Id., *Merope, La canzone di Umberto Cagni*, vv. 37-42: «Come il fiore d'un mondo nascituro / il tuo fu, schiuso all'orlo d'un'estrema / Tule che dentro te, nell'uomo oscuro, // avevi, incognita. E la man mi trema, / quasi eternassi la mia smania ignava / celebrandoti, eroe, nel mio poema».

508 Cfr. ivi, vv. 149-150. E cfr. A. Andreoli, in Id., *Versi d'amore e di gloria, Note*, vol. II, p. 1289.

509 G. Pascoli, OI, *A Umberto Cagni*, V.

Essi non hanno ottenuto alcuna ricchezza dalla conquista dell'Artide: non *oro*, non *terra* usufruibile, solo *gelo* e *gloria*. E quest'ultima non è affatto da intendersi in senso personale: l'equipaggio della 'Stella Polare' non ha compiuto il viaggio ai confini del mondo per ottenere un qualche applauso vanaglorioso, bensì per donare alla memoria collettiva un'impresa che, se non avrà potuto fruttare denaro o terre da colonizzare, si è costituita come esempio da seguire nella scoperta dell'unica verità conoscibile dall'uomo. Se la *vittoria* ha bevuto le *vene* (sineddoche per 'sangue') dei *vincitori*, significa che essi, pur essendo scampati alle insidie del viaggio polare⁵¹⁰, hanno vinto la morte e sono, con ciò, divenuti immortali: è quello che viene detto da Pascoli nell'antistrofe. Se gli eroi valorosi sono soliti combattere con nemici altrettanto valorosi, essi hanno scelto il più *forte* di tutti, l'unico nemico che non può essere annullato nemmeno dalla scienza: la *Morte*, personificata nei pericoli affrontati durante la spedizione e, in senso lato, in ogni corpo materiale presente nell'Artide.

Gli esploratori della 'Stella Polare' hanno sfidato la morte e ne sono usciti vincitori, al pari di Dante in *Alla cometa di Halley*, al pari di Andrée e Chavez, che pure avevano dovuto far fronte all'estrema necessità. Il duca degli Abruzzi e il Cagni, invece, hanno vinto totalmente la guerra con la morte, perché hanno potuto continuare a vivere di una vita terrena rinnovata dall'acquisizione della consapevolezza del loro destino di uomini mortali. È secondo questa struttura ideologica che Pascoli riesce a tenere insieme la componente escatologica, fondata su pensieri riguardanti il destino ultimo dell'umanità, la morte, il giudizio, la fine del mondo e la ricerca del divino, con la componente etica, fondata sul comportamento dell'uomo di fronte al bene e al male. L'epodo è, in questo senso, esemplificativo: la guerra alla morte⁵¹¹ permette di capire chi è il vero nemico della stirpe umana, ovvero chi la *assale*, chi ne aumenta le sofferenze, chi la rende più *mortale* di quanto lo è già di per sé. La guerra alla morte, rendendo consapevole l'uomo del suo stato mortale, è in grado di restituirgli la prudenza, la capacità di distinguere il bene dal male, grazie alla quale egli può sentire di nuovo i suoi simili come fratelli ed evitare, così, di aggiungere dolore al dolore: è il concetto leopardiano, già visto nel capitolo precedente, sul quale si fondano i saggi pascoliani *La Ginestra* e *L'Èra*

510 In realtà, non tutti i membri dell'equipaggio si salvarono, anche se dalla narrazione pascoliana non si evince: il primo gruppo rimandato indietro verso la baia di Teplitz dal Cagni (composto dal tenente di vascello Francesco Querini, dalla guida Felice Ollier e dal primo macchinista, il novergese Harry Alfred Stökken) non riuscì mai a far ritorno. Cfr. Luigi Amedeo di Savoia, *La «Stella Polare» nel Mare Artico*, pp. 196-197.

511 Evocata in altri termini, come abbiamo già visto (cfr. cap. 1, § 2.3), anche in OI, *Pace!*, III, v. 9: «Lasciate alla Morte la guerra!».

*nuova*⁵¹². La guerra alla morte, la morte mistica, si configura, dunque, come primo passo per dichiarare, universalmente, *guerra alla guerra*⁵¹³.

3.4. Gli ultimi due gruppi strofici dell'inno *A Umberto Cagni*, il VI e il VII, vedono una costruzione retorica particolarmente complessa, che travalica la misura strofica e rende difficile l'individuazione del soggetto.

Fratelli d'Italia!
là, sola, sui ghiacci, vedete?
nel giorno sì lungo, che l'alba
sementa ed il vespero miete,

fratelli d'Italia,
va; in mezzo alla notte infinita
che nella sua tenebra scialba
non ode un singhiozzo di vita,

va; lenta tra sibili e schianti,
tra vortici e raffiche, avanti,
l'Italia, l'Italia!,

va: tra la raggiera
d'un fuoco che in cielo trascorre,
fratelli del mondo, su l'ultima
pinna dell'ultima torre,

tra l'alba e la sera,
sta il segno che nelle sue tende
gremite di pianti e singulti
l'antico uccisore s'arrende;

ha issato la Terra pugnace,
segnacolo, o gloria!, di pace

512 In particolare, cfr. PD, *L'Èra nuova*, X-XI, pp. 124-126.

513 Cfr. G. Bàrberi Squarotti, *In carcere*, cit., p. 62: «"Guerra alla guerra" è la sentenza che proclama il Pascoli, con il consueto gusto per l'*oxymoron* in funzione di sottolineatura del concetto e di sorpresa e accattivamento del lettore [...] come il significato autentico dell'impresa eroica che non si attende nessun vantaggio storico, e si chiude perfettamente su se stessa, come conquista e scelta della morte che significa anche la vittoria sulla morte quale strumento di oppressione, di violenza, di sopraffazione, di vendetta».

la nostra bandiera!⁵¹⁴

Il finale dell'inno si apre con il vocativo *Fratelli d'Italia!*, da interpretarsi senz'altro come citazione esplicita de *Il Canto degli Italiani* di Goffredo Mameli, canto popolare ma non ancora assunto a inno nazionale per via della sua matrice repubblicana e giacobina⁵¹⁵. Segue a quest'apostrofe agli italiani, reiterata anche nell'antistrofe, un lungo periodo che si estende fino alla fine del componimento: nella prima strofe viene visualizzato (*vedete?* chiede il poeta ai suoi compatrioti) qualcosa di non ancora nominato che *va*, solo, *sui ghiacci*, in un *giorno* così lungo che all'*alba* si semina (*sementa* è toscanismo in luogo di 'semina'⁵¹⁶) e al tramonto si *miete*. Pascoli sta qui facendo riferimento al fenomeno contrario rispetto alla notte polare, ovvero il sole di mezzanotte, al verificarsi del quale ai poli il periodo di luce diurna può estendersi a una durata di circa a sei mesi, abbracciando così le stagioni di semina (primavera) e di raccolto (estate). Sole di mezzanotte che pare subito posto in antitesi con la *notte infinita* descritta nella prima antistrofe: sembrerebbe che dalla luce del sole si sia bruscamente passati alla notte polare. Ma se coniughiamo il carattere di infinità di questa notte con ciò che la caratterizza, ovvero il silenzio assoluto, il non sentire alcun *singhiozzo di vita*, all'interno di una *tenebra* che non è folta, a differenza di quanto leggiamo nell'inno *Al Duca degli Abruzzi*⁵¹⁷, ma *scialba*, sbiadita, grigiastra, che lascia trasparire una sorta di «fioco lume»⁵¹⁸ infernale; allora forse, anche in questo caso, più che alla notte polare, caratterizzata comunque da un termine massimo di sei mesi, il poeta vuole qui alludere alla notte eterna, alla morte che conduce le anime al passaggio della soglia verso il mondo ultraterreno.

Del resto, connotati mortiferi assume anche il vento, descritto nel primo epodo attraverso le sue manifestazioni atmosferiche violente (*vortici*, *raffiche*) e gli annessi rumori caratteristici (*sibili*, *schianti*)⁵¹⁹, in modo molto simile a quanto avveniva durante il viaggio di ricognizione del *navichier normanno* alla ricerca di André⁵²⁰. Nel senario dattilico che chiude l'epodo sembrerebbe essere svelato il soggetto di quel *va* anaforico, *l'Italia*, se non fosse che

514 G. Pascoli, OI, *A Umberto Cagni*, VI-VII.

515 Cfr. M. Castoldi, *L'Italia s'è desta. L'inno di Mameli: un canto di pace*, Donzelli, Roma, 2024.

516 Cfr. F. Latini, in G. Pascoli, OI, *A Umberto Cagni*, VI, nota ai vv. 3-4, che ricorda CC, *Il ciocco*, II, vv. 253-254: «Bene egli avea sementato il grano / nella polvere, all'aspro».

517 OI, *Al Duca degli Abruzzi e ai suoi compagni*, IV, v. 18: «dalle tenebre folte».

518 *If.* III, v. 75.

519 Sempre con una certa attenzione fonosimbolica, resa attraverso le allitterazioni: in particolare, l'impalcatura sonora è fondata sulla vibrante (*vortici*, *raffiche*) per alludere al lugubre urlo del vento, e sulla sibilante sorda (*sibili*, *schianti*) per riprodurre, appunto, il caratteristico sibilo. Notare che gli *schianti* potrebbero anche indicare il frangersi del mare in burrasca sugli scogli.

520 Cfr. G. Pascoli, OI, *André*, I, vv. 16-19: «Si: ma fu certo rombo di scogliere, / crollo di rupi, urlo di vento, affanno / d'ancor lontane, pure in via, bufere, // il mare, il cielo, o navichier normanno».

Pascoli, essendo probabilmente consapevole dell'ambiguità di fondo, in una lettera ad Angiolo Orvieto, fondatore e primo direttore de «Il Marzocco», dà un'indicazione diversa: «Dio voglia (lingua maledetta l'italiana!) che il lettore comprenda che la nostra bandiera, in fondo, è il soggetto di va...»⁵²¹. Ma, a ben vedere, *la nostra bandiera* non è che un simbolo dell'Italia, portato dal Cagni e dai suoi compagni all'estremo del mondo conosciuto, al Polo Nord: è dunque tutta quanta l'Italia ad andare tra ghiacci illuminati dal sole di mezzanotte, a oltrepassare i confini della realtà sfidando la notte eterna, sfidando la morte simboleggiata dai fenomeni atmosferici caratteristici del vortice artico. L'impresa degli esploratori dà lustro all'intera nazione⁵²², ma soprattutto le fornisce una chiave d'accesso al mistero più grande dell'esistenza umana: la fine della vita.

Non solo: l'apostrofe ai *fratelli d'Italia* si estende, nella seconda strofe, ai *fratelli del mondo*, a indicare l'universalità della scoperta realizzata dalla spedizione polare italiana, che giova egualmente a tutti gli uomini, ma allo stesso tempo li contrista, squarciando quel velo di Maya – per dirla con Schopenhauer – che aveva fin d'ora celato, attraverso le illusioni, l'estrema necessità. È per tutta l'umanità che il vessillo piantato dal Cagni sull'*ultima pinna* dell'*ultima torre*, vale a dire nel punto più lontano e irraggiungibile del globo, continua ad andare alla deriva verso il Polo Nord, sotto l'aurora boreale, descritta, come già nell'inno *Al Duca degli Abruzzi*⁵²³, alla maniera di un *fuoco* irregolare all'interno di una *raggiata* luminosa. Anzi, considerando che il latinismo *pinna* fa riferimento al merlo delle mura, al pinnacolo⁵²⁴, è evidente l'intenzione del poeta di suggerire un'idea di altezza che verticalizza l'immagine, specie se si tiene conto del significato che assume l'aurora boreale nel sistema pascoliano fin qui delineato: si potrebbe dire, a tal proposito, che la bandiera italiana portata ai confini del mondo dalla 'Stella Polare' si innalza verso la pura luce divina, verso Dio; e con lei tutti coloro che la guardano, che la pensano.

521 La lettera è senza data («Mercoldi, Barga»), anche se deve necessariamente essere successiva (vista l'imminenza dell'invio dell'inno: «ti mando l'Inno a Umberto Cagni») a un'altra, datata 21 settembre 1900, dove si legge: «domani finirò o quasi, le mie due poesie per te. Ti prevengo che l'inno a U. Cagni vincerà *longe* le mie poesie ultime: così spero. Te le manderò, al solito, con espresso al Marzocco». Se il 21 settembre 1900 era un venerdì, come si evince dal calendario perpetuo, è possibile ipotizzare che la lettera senza data sia stata scritta mercoledì 26, anche perché già il 30 settembre l'inno viene pubblicato sulle pagine de «Il Marzocco». Cfr. G. Pascoli, *Lettere inedite del Pascoli ad Angiolo Orvieto*, XXVI, pp. 1891 e XXXIV, pp. 1893-1894.

522 Cfr. F. Latini, in OI, *A Umberto Cagni*, VI, nota al v. 11.

523 Cfr. OI, *Al Duca degli Abruzzi e ai suoi compagni*, I, vv. 17-20: «Palpita in alto un'aurora / verde che sfuma e si dora: / sale e fiammeggia; discende, / si rifugia nel mistero...».

524 Cfr. F. Latini, OI, *A Umberto Cagni*, VII, nota ai vv. 3-4.

La bandiera, che Pascoli immagina issata da un uomo – il Cagni, appartenente alla *Terra pugnace*, a quella stirpe di viventi che anela al combattimento, a fare del male ai propri fratelli – andare alla deriva verso il Polo Nord, tra l'*alba* e la *sera*, sotto il sole di mezzanotte, si carica dunque di un profondo significato etico, diventa un *segnacolo di pace*, un *segno* talmente potente da costringere l'*antico uccisore*, Caino, ad arrendersi: l'umanità, che piange e singhiozza *nelle sue tende*, provata dalla sofferenza, dal dolore, conscia del comune destino di morte, rinuncia alla violenza contro i suoi simili, esemplificata nella figura del fratricida già incontrata in *Nel carcere di Ginevra* e in *Pace!*⁵²⁵. Come ha suggerito Francesca Latini, l'operazione poetica pascoliana è incentrata sul «proporre, come altrove, in luogo del messaggio evangelico, altro messaggio di pace: il ruolo dello Spirito Santo è svolto dalla coscienza della nostra condizione mortale»⁵²⁶. Se nelle *tende* sono ravvisabili i *tabernacula* biblici, se il nemico di questa umanità è Caino⁵²⁷, se ne *La Pentecoste* manzoniana è la Chiesa a essere «segnal de' popoli»⁵²⁸; allora Pascoli, contrapponendola alla verticalizzazione del moto della bandiera, abbassa l'immagine d'Israele dal sacro al profano, trasformandola nella terra universale che viene investita dalla scoperta della morte compiuta dal duca degli Abruzzi, dal Cagni e da tutto l'equipaggio della 'Stella Polare', e ricordata e messa in versi dal poeta stesso, l'unico in grado di fare della scienza coscienza, di trasmettere il messaggio di pace a tutti gli uomini disposti a riceverlo.

4.1. La scoperta della morte e la conseguente venerazione del proprio destino sono dunque il fine ultimo del viaggio polare, che, lo si è visto, per le difficoltà e per i sacrifici che comporta assume sembianze ultraterrene, diventa una sorta di cammino di purificazione spirituale modellato sulla catabasi dantesca. Pur senza deviare dal tema di fondo, tuttavia, Pascoli nell'inno *Al Duca degli Abruzzi* mette in relazione la fatica e la sofferenza, provocata dalle operazioni compiute dall'equipaggio della baleniera durante la spedizione, con il tema

525 Cfr. OI, *Nel carcere di Ginevra*, VII, vv. 9-10: «piango per ciò, che non t'uccideranno, // ti lasceranno vivere Caino!»; OI, *Pace!*, II, vv. 32-36: «In cammino / per la caligine sola, / Caino, / tu non l'udrai la parola / di pace». E si veda anche OI, *Al Re Umberto*, IV, vv. 9-12: «il Male è sol quello che uccide, / che tempra di sangue le zolle, // le zolle che poi gli empiranno / la bocca, al Caino... ed esangue / poi sente in eterno che sanno / l'amaro del sangue»; PD, *L'Avvento*, I, p. 228: «È quell'infelice che ha ucciso! È un povero Caino che non dormirà più! Egli va, cammina e cammina, chi sa? Per trovare il farmaco che resuscita i morti, e non si trova in nessun luogo!».

526 F. Latini, OI, *A Umberto Cagni*, VII, nota ai vv. 6-11. L'impianto ideologico è sempre quello su cui si fondano *La Ginestra* e *L'Èra nuova*.

527 Cfr. *Gen.* 4.

528 A. Manzoni, *Inni sacri, La Pentecoste*, v. 37.

della sacralità del lavoro, già trattato nel trittico di *Odi* dedicato all'attualità storica e alla celebrazione patriottico-sociale, vale a dire *Al corbezzolo*, *Gli eroi del Sempione*, *Al Serchio* – in particolare nella seconda di queste. È anzi grazie a questa spia di collegamento tra i temi del viaggio e del lavoro che si potrebbero inserire, retrospettivamente, anche le tre odi all'interno del sistema ideologico delineato: indice che *Odi e Inni* è ben più unitario e coerente di quanto non si pensi.

Il tema di celebrazione sociale, nel secondo gruppo strofico, prendendo le mosse dal binomio «Morte e silenzio»⁵²⁹, unica possibile conclusione del viaggio d'esplorazione, occupa la parte conclusiva dell'antistrofe e tutto quanto l'epodo:

[...] Soltanto
 si levava da un'incudine, sonoro,
ritmico ed ilare, il canto
 del sacro Lavoro.

C'era il Lavoro con voi:
c'era, o pilota d'eroi,
anche la fame, l'insonne
 fame, il freddo e la tempesta.
Vieni! C'è fuoco romano
qui tra le rotte colonne.
Scalda l'offesa tua mano
 all'eterna ara di Vesta!⁵³⁰

L'unico rumore in grado di squarciare il silenzio della morte, che domina e avvolge i ghiacci della baia di Teplitz, è proprio quello prodotto dalle operazioni di allestimento del campo: il martello che colpisce l'*incudine*, all'interno della fucina costruita in una tenda⁵³¹, genera un suono *ritmico* e festoso (*ilare*), un *canto* volto a celebrare la sacralità del *Lavoro*⁵³², che si

529 G. Pascoli, OI, *Al Duca degli Abruzzi e ai suoi compagni*, II, v. 13.

530 Ivi, vv. 13-24.

531 Cfr. Luigi Amedeo di Savoia, *La «Stella Polare» nel Mare Artico*, p. 110: «Esternamente alla tenda si collocarono le casse di galletta e di viveri, costituendo con esse un recinto nel quale si pose una trentina di tonnellate di carbone. Accanto a questo deposito, colle vele e colle casse, si costruì una capanna per la fucina. In ultimo i canili, che erano rimasti sul ghiaccio dalla costa, furono trasportati e disposti a poca distanza dalla nostra abitazione. Questi lavori ci occuparono fino alla fine di settembre»; e p. 119: «Si seguiva sotto la tenda lo stesso orario di bordo. La sveglia era per tutti alle sette, e vivendo in un locale comune si era costretti ad alzarci più o meno nella medesima ora. Alle otto la prima colazione; dopo le nove principiarono i lavori, che duravano fino a mezzogiorno, e si riprendevano dopo il pranzo fino alle cinque».

532 Cfr. F. Latini, in G. Pascoli, OI, *Al Duca degli Abruzzi e ai suoi compagni*, II, nota ai vv. 13-16.

configura dunque come rimedio a tutti i disagi causati dalla *fame insonne* (‘che non fa dormire’⁵³³), dal gelo e dalle varie tempeste abbattutesi sull’accampamento. Il Lavoro, dunque, è complementare alle difficoltà incontrate in quella sfida alla morte che è il viaggio d’esplorazione: esso permette agli *eroi* – di cui il Duca è il *pilota*, nella solita confusione tra volo e navigazione – di vincere la morte, riscaldandosi le mani (effettivamente, sia il Duca che il Cagni si erano parzialmente congelati le mani in seguito a una caduta) sul *fuoco* della forgia, la quale assume i connotati sacri dell’*ara di Vesta*. Se le *rotte colonne* sono le rovine archeologiche del Foro⁵³⁴, in linea con il solito gioco di anacronismi tra antichità e modernità, allora l’immagine assume anche connotati celebrativi: gli esploratori, di ritorno dalla spedizione, eseguono il percorso trionfale dei vincitori romani, terminante con l’arrivo al tempio di Vesta.

Che il lavoro e, in particolare, la realizzazione di opere per il bene comune siano un’altra via per avvicinarsi alla comprensione della morte è evidente, nell’ode *Gli eroi del Sempione*, fin dall’ambientazione iniziale. Gli scavi del traforo ferroviario del Sempione, ultimati il 24 febbraio 1905, sono stati compiuti da lavoratori che assumono, già dal titolo, l’appellativo di *eroi* (parimenti ai componenti dell’equipaggio della ‘Stella Polare’), a celebrarne *in primis* «il significato e il valore di civiltà»; ma soprattutto, essendo quest’opera stata realizzata sotto terra e al buio, in un ambiente ostile, infernale, a esaltarne la «solerzia», la «bravura» e il «sacrificio»⁵³⁵.

Sotterra due vaporiere immote,
 divise da una grande porta,
 aspettano. Un’ardente ansia le scuote.
 Un urlo va per l’aria morta.

Porta di ferro, oggi è il trionfo! Muovi
 su gli aspri cardini sonanti!
 Apriti, o porta dei millenni nuovi!
 O nuovi vincitori, avanti!⁵³⁶

Già l’immobilità dei due treni, che *aspettano* impazientemente l’abbattimento dell’ultimo diaframma – in un atteggiamento che associa l’ansia della partenza allo sbuffo dell’aria

533 Con lo stesso valore causativo di OI, *Alle «Kursistki»*, II, v. 10: «carcere insonne».

534 Come sostiene F. Latini, in OI, *Al Duca degli Abruzzi e ai suoi compagni*, II, nota ai vv. 21-24.

535 M. Pazzaglia, *Appunti*, cit., p. 153.

536 G. Pascoli, OI, *Gli eroi del Sempione*, vv. 1-8.

compressa che fuoriesce al rilascio dei freni, simile a quello tenuto dalla «vaporiera» messa in versi da Carducci in *Alla stazione in una mattina d'autunno* («Già il mostro, conscio di sua metallica / anima, sbuffa, crolla, ansa, i fiammei / occhi sbarra; immane pe 'l buio / gitta il fischio che sfida lo spazio»⁵³⁷) – non può non ricordare l'«immoto fragor di carriaggi / ferrei»⁵³⁸ di MY, *Ultimo sogno*, il preludio sonoro alla morte mistica del poeta, al suo deragliamento nel mare infinito del nulla. Ma gli elementi mortiferi non sono certo esauriti: se l'*urlo* potrebbe indicare, come ha suggerito Francesca Latini, «il grido di gioia degli operai al momento del crollo dell'ultimo diaframma»⁵³⁹, oppure, sempre in relazione all'ode carducciana, il *fischio* o il suono della tromba del treno, è anche vero che, come già altrove, potrebbe essere simbolo di morte. Infatti, questo si estende per l'*aria*, che non è solo «fosca»⁵⁴⁰ come appariva durante le spedizioni nel Circolo Polare Artico, ma è addirittura *morta*, pervade di morte tutto ciò e chiunque si trova *sotterra*: tutto questo crea un'ambientazione infernale, resa ancora più cogente dalla rima dantesca *porta : morta*⁵⁴¹, a trasformare il diaframma roccioso posto tra due fronti di scavo in una *porta di ferro* che assume i caratteri di soglia, di entrata nel mondo ultraterreno.

È anche pur vero, in questa caratteristica peculiare del dantismo pascoliano di crescere progressivamente su sé stesso⁵⁴², che il diaframma del traforo, porta dell'Antinferno, è allo stesso tempo porta del Purgatorio, con i suoi *aspri cardini sonanti*:

537 G. Carducci, *Odi barbare, Alla stazione in una mattina d'autunno*, vv. 6 e 29-32.

538 G. Pascoli, MY, *Ultimo sogno*, vv. 1-2. Tuttavia, la situazione è leggermente diversa: nella *myrica* è il suono a essere *immoto*, mentre i treni sono «moventi verso l'infinito»; nell'ode, invece, le *due vaporiere* sono effettivamente ferme, anche se la rima *imnote : scuote* sembra suggerire comunque una certa ambiguità tra moto e quiete.

539 F. Latini, in OI, *Gli eroi del Sempione*, nota al v. 4.

540 OI, *Andrée*, I, vv. 1-2.

541 Cfr. *If.* III, vv. 10-15: «Queste parole di colore oscuro / vid'io scritte al sommo d'una porta; / perch'io: "Maestro, il senso lor m'è duro". / Ed elli a me, come persona accorta: / "Qui si convien lasciare ogni sospetto; / ogni viltà convien che qui sia morta». Rima, al plurale, già vista in OI, *Andrée*, III, vv. 4-9: «un rintocco lontano, ermo tra il vento, / di campane, un serrarsi arduo di porte / grandi, con chiaro clangere d'argento. // Né mai quel canto risonò più forte / e più soave. Dissero che intorno / sola, pura, infinita era la morte».

542 Cfr. C. Garboli, in G. Pascoli, *Poesie e prose*, cit., *Scritti danteschi, Premessa*, vol. II, p. 299: «Si può definire l'«antimetodo» pascoliano come una rincorsa tematica eternamente «ulteriore», come un universo esegetico che si espande, che è in perenne movimento e metamorfosi, che si lascia attraversare da esplosioni e rivelazioni a catena, non essendo il codice dato una volta per sempre, ma pronto a riformarsi, a reincarnarsi di occasione in occasione, di stazione in stazione del viaggio». Ad esempio, la selva oscura coincide con il limbo perché entrambi i luoghi difettano del lume di grazia che equivale al peccato originale (cfr. SV, *La selva oscura*, VI, pp. 30-36); i sospesi nel limbo a loro volta coincidono con i correnti nel vestibolo, perché, i primi volontariamente, i secondi involontariamente, furono privi del lume della fede (cfr. SV, *Il vestibolo e il limbo*, III, pp. 51-58); le tre fiere sono in realtà una sola, la lupa, che assume su di sé, oltre alla frode, l'incontinenza della lonza e la violenza del leone (cfr. SV, *Le tre fiere*, VIII, pp. 152-155); l'Inferno tutto equivale al limbo, al vestibolo e alla selva (cfr. SV, *Le rovine e il gran veglio*, V, pp. 208-212); il Lete e l'Acheronte sono lo stesso fiume (cfr. SV, *L'altro viaggio*, I, pp. 305-315); e così via.

E quando fuor ne' cardini distorti
li spigoli di quella regge sacra,
che di metallo son sonanti e forti,
non ruggiò sì né si mostrò sì acra
Tarpea, come tolto le fu il buono
Metello, per che poi rimase macra.⁵⁴³

Dietro quella che sembra una semplice celebrazione per il completamento di un'opera pionieristica di utilità pubblica grazie all'avanzamento delle tecniche scientifiche, si nasconde, come sempre, un significato allegorico molto più profondo. Si tenga a mente la funzione che Pascoli attribuisce alla scienza ne *L'Èra nuova*, il cui progresso non è dato dalle conquiste tecniche, ma dalla scoperta della verità, dalla scoperta della morte:

[...] La morte doveva ella cancellare. Viaggiare più velocemente, sapere più presto e dare le proprie notizie, aver qualche agio in più, che cosa è mai se non un rimpianto maggiore per chi deve morire? Il morire doveva essere tolto dalla scienza; ed ella non l'ha tolto. A morte dunque la scienza! [...]

Questa è la luce. La scienza in ciò è benefica, in cui si proclama fallita. Essa ha confermata la sanzione della morte. Ha risuggellate le tombe. [...] ⁵⁴⁴

Così intende anche Giorgio Bàrberi Squarotti: «La conquista scientifica o tecnologica o letteraria o l'impresa militare non sono mai il termine attuale dell'innografia pascoliana (contrariamente a quel che avviene nell'opera dannunziana: e penso soprattutto a *Elettra*), ma non più che la rivelazione dell'ideologia della morte, come destino subito o come destino scelto: l'eroicità, per il Pascoli, si compendia in tale scelta della morte, cioè nell'esplicitazione dell'essere per la morte che è la condizione stessa dell'uomo (onde il tragico pascoliano non è altro che l'accettazione, anzi la conquista solitaria della morte come segno e garanzia del trionfo che è, poi, non altro che l'attingimento di quel culmine del vero che è la morte)»⁵⁴⁵.

Dunque, tornando all'ode, se il rumore metallico dei cardini del diaframma-porta è lo stesso che accompagna l'entrata nel Purgatorio di un'anima, significa che varcare il traforo equivale ad affrontare, nello stesso istante, il cammino infernale e quello purgatoriale, ovvero a scendere sotto terra per morire alla morte che è rinascita alla vita, risalendo il superficie. E

⁵⁴³ Pg. IX, vv. 133-138. Cfr. M. Perugi, in G. Pascoli, *Opere*, OI, *Gli eroi del Sempione*, nota al v. 4. Si ricordi che questo passo del *Purgatorio* dantesco era già stato citato in merito al concerto funebre orchestrato dai cigni per la morte di Andrée: cfr. OI, *Andrée*, III, vv. 1-9.

⁵⁴⁴ G. Pascoli, PD, *L'Èra nuova*, IV e X, pp. 115 e 125. E cfr. cap. 1, § 1.6.

⁵⁴⁵ G. Bàrberi Squarotti, *In carcere*, cit., p. 51.

la *porta dei millenni nuovi* è la soglia che è necessario oltrepassare per approdare nell'era nuova, abitata dagli uomini che hanno riottenuto la virtù della prudenza grazie alla scoperta della morte. E ancora, se gli operai, che hanno messo a repentaglio la loro incolumità nel lavorare a quest'opera in condizioni critiche, sono *vincitori*, non è solo perché hanno terminato gli scavi, giungendo al traguardo dei lavori, ma perché hanno vinto la morte, l'hanno sfidata e l'hanno assimilata nel loro pensiero: hanno ottenuto dentro di sé la coscienza di essere mortali attraverso la pratica del sacro Lavoro.

Al pari degli esploratori, i minatori hanno condotto una guerra pacifica, senza prendere le armi contro altri esseri umani; una guerra, per questo, lunga e difficile, combattuta per il progresso, per la realizzazione di un'opera pubblica, e contro qualcosa di difficile da identificare, da *sentire*, ovvero la morte, l'unico vero nemico della stirpe umana:

Voi per lunghi anni, a un'invisibil guerra
sacrando le rubeste vite,
avanzavate ignudi eroi sotterra
al rombo della dinamite.⁵⁴⁶

Tra il 1898 e il 1905, la durata degli scavi per la realizzazione del traforo, i lavoratori hanno combattuto un'*invisibil guerra*, sotto terra, senza essere visti dagli altri uomini, offrendo in sacrificio (*sacrando*) le loro *vite rubeste*, 'gagliarde': non sembra essere un caso che Pascoli corregga un precedente «robuste», attestato in OI¹06, con un aggettivo *difficilior* e soprattutto di matrice dantesca, con il quale nell'*Inferno* viene designato il terremoto provocato dallo scuotersi del gigante Fialte, figlio della terra che, insieme ai suoi simili, aveva osato sfidare Giove («Non fu tremoto già tanto rubesto, / che scotesse una torre così forte, / come Fialte a scuotersi fu presto»⁵⁴⁷).

I minatori-eroi hanno parimenti sfidato la morte avanzando *sotterra* a suon di esplosioni di dinamite, facendosi strada all'interno della montagna, ma restando comunque *ignudi*: se il poeta qui vuole rappresentare l'immagine classica del minatore a torso nudo, è anche pur vero che, considerando la patina militaresca, *nudus* vale *inermis*, dunque 'disarmato' oppure, come intende Francesca Latini, 'pacifico', 'inoffensivo'⁵⁴⁸. I significati sono entrambi plausibili, e probabilmente occorrono insieme: da un lato l'idea di una guerra inoffensiva, condotta per

546 G. Pascoli, OI, *Gli eroi del Sempione*, vv. 9-12.

547 *If.* XXXI, vv. 106-108. E cfr. F. Latini, in G. Pascoli, OI, *Gli eroi del Sempione*, nota al v. 10.

548 Cfr. F. Latini, in OI, *Gli eroi del Sempione*, nota al v. 11.

un'opera di utilità comune contro un nemico non umano; dall'altro, l'immagine di soldati armati solo di dinamite, senza scudo, senza corazza, ovvero senza possibilità di difendersi dagli attacchi mortali della natura. Non solo: è la loro stessa attività a richiamare su sé la morte, come vuole sottintendere il *rombo*, suono mortifero (già da MY, *Il nunzio*) incontrato nei componimenti dedicati agli esploratori⁵⁴⁹; per questo, il loro sacrificio è assolutamente mirabile, degno di essere assunto in poesia come esempio per tutta l'umanità.

4.2. La triplice associazione esplorazioni-lavoro-guerra continua, facendosi sempre più stringente, nel terzo gruppo strofico dell'inno *Al Duca degli Abruzzi*:

Voci di là della vita
 turbano il sonno latino.
 L'anima sorge stupita
 dalla pietra del cammino!
 Sembra che il campo contuso
 sia da magli smisurati e regolari...
 È il calpestio de' triari
 tuoi, Mario, tuoi, Druso.⁵⁵⁰

Il *sonno latino*, ovvero il torpore, l'oblio, consistente nella perdita del lume di grazia, in cui era caduta globalmente l'*anima* della civiltà occidentale⁵⁵¹, viene interrotto da *voci* che parlano *di là della vita*, ovvero dalle voci dei morti dell'antichità romana. Grazie al viaggio polare, grazie al faticoso lavoro compiuto, non solo l'equipaggio della baleniera, ma tutti i discendenti della latinità, riacquisita la virtù della prudenza, possono alzarsi dal masso su cui s'erano seduti, stupefatti per un tale prodigio, e riprendere il cammino.

Si tratta della stessa immagine di MY, *In cammino*, in cui il pellegrino, seduto su una pietra, angosciato dall'appressarsi della morte, visto e sentito sopra la sua testa il passaggio delle gru, si rialza e riprende il suo viaggio. Certo, se la «pietra del cammino» è la sua tomba («Ed ecco – quasi sopra la sua tomba / siede, tra l'invisibile caduta – / passa uno squillo

549 Con i più disparati significati: è associato dal volo dell'aeromobile, allo scontro fra la nave e la banchisa polare, alla tempesta polare, fino al canto dei cigni. Cfr. OI, *Chavez*, vv. 25-30: «se ancora appaia, cresca agli occhi, e passi / forte rombando, un essere terreno... / colui che ascende ma strisciando ai sassi, // colui che sogna e non è mai sereno, / colui che pensa, ma non vola, bruto / dannato al suolo dove rode il freno»; OI, *Al Duca degli Abruzzi e ai suoi compagni*, I, vv. 11-12: « Un mare di gelo / la carena serra, e romba»; PP, *Il transito*, vv. 1-3 : «Il cigno canta. In mezzo delle lame / rombano le sue voci lunghe e chiare, / come percossi cembali di rame». E si veda ancora OI, *Andrée*, I, vv. 16-19.

550 OI, *Al Duca degli Abruzzi e ai suoi compagni*, III, vv. 1-8.

551 Cfr. *If*, I, vv. 11-12: «tant'era pien di sonno a quel punto / che la verace via abbandonai».

tremulo di tromba / che tra la nebbia, nel passar, saluta») e se lo squillo delle gru, che è un canto di morte al pari di quello intonato dai cigni per Andrée (anch'esso «canto tremulo di tromba»⁵⁵²), proviene «d'oltre l'ombra muta, / [...] / dove serene brillano le stelle»⁵⁵³, significa che questi uccelli sono rappresentazioni metafisiche degli «sciami dei trapassati»⁵⁵⁴ in grado di risvegliare il pellegrino dal suo sonno dell'anima avente i caratteri della morte:

Sono passate... Ma la testa alzava
dalla sua pietra intento il pellegrino
a quella voce, e tra la nebbia cava
riprese il suo bordone e il suo destino:
tranquillamente seguì il cammino
dietro lo squillo che vania laggiù.⁵⁵⁵

Come il vocio dei morti è rappresentato attraverso il canto metallico delle gru, allo stesso modo, nell'accampamento allestito dal duca degli Abruzzi sulla baia di Teplitz, le voci degli antenati romani si confondono con il fervore lavorativo di enormi martelli (*magli*) che battono il ferro nella fucina, a un ritmo talmente regolare da sembrare una marcia militare. Si verifica qui, dunque, una triplice sovrapposizione: l'equipaggio della 'Stella Polare' che lavora nella fucina; le voci dei morti; i *triari*, i soldati della terza linea, al servizio di *Mario e Druso*, che calpestano il *campo* quasi *contuso* dalla *gravitas*, dalla costanza che impiegano nella marcia.

Questa identificazione specifica tra lavoratori e guerrieri antichi è presente anche nell'ode *Gli eroi del Sempione*:

Voi siete ancor le ferree coorti,
voi siete i veliti e i triari...
ma i morti d'ora non son più che morti,
intorno per le terre e i mari.⁵⁵⁶

Se i minatori sono le *coorti* dell'età moderna, se sono i *veliti*, ovvero i soldati armati alla leggera⁵⁵⁷, e i *triari* impegnati a combattere per la grandezza di Roma, tuttavia il loro sacrificio, a differenza di quanto avveniva per gli eroi antichi, non viene adeguatamente

552 G. Pascoli, *OI, Andrée*, III, v. 17.

553 MY, *In cammino*, vv. 1, 13-16 e 17-19.

554 E. Gioanola, in G. Pascoli, *Poesie*, MY, *In cammino*, p. 51.

555 MY, *In cammino*, vv. 31-36. Per una lettura della *myrica*, cfr. M. Castoldi, *Da Calypso*, cit., pp. 71-89.

556 G. Pascoli, *OI, Gli eroi del Sempione*, vv. 57-60.

557 Del resto, al v. 11 si è detto dei minatori essere «ignudi».

ancora oggi, Pallante e il corbezzolo continuano a vivere nella memoria della collettività. Questa è proprio una delle operazioni chiave che Pascoli, nelle vesti di poeta civile, si propone di compiere in *Odi e Inni*: concedere la vita eterna, attraverso «gl'inni del trionfo»⁵⁶² che solo la poesia può tributare, agli eroi dell'età moderna, siano essi esploratori, lavoratori, militari⁵⁶³, artisti; insomma, chiunque abbia contribuito, attraverso il sacrificio, a portare un di più di conoscenza (che rimane, allegoricamente, la scoperta della morte) alla civiltà del secolo XX.

Proprio l'*umbra* di un artista, del resto, fa la sua comparsa nell'accampamento terreno della 'Stella Polare':

Strepito d'oltre la morte
rompe la notte latina,
come un precipite e forte
 martellare d'officina.
Forse è colui che non dorme
 mai, l'eterno Michelangelo che scava
qualche Crepuscolo enorme
 da un blocco di lava.

Voi, pionieri, nell'atrio
bianco degli uomini, il patrio
Genio voi certo l'udiste,
 tra il silenzio universale,
lungi dai giorni e dall'ore,
solo, né lieto né triste,
affaticarsi al chiarore
 d'un'aurora boreale.⁵⁶⁴

Il primo blocco dell'antistrofe riprende quanto accadeva nella strofe: gli esploratori odono il sopraggiungere di un altro rumore provocato dal lavoro, oltre a quello degli enormi magli che martellavano il ferro all'interno della fucina; uno *strepito*, un rumore forte e continuato, spesso associato al treno⁵⁶⁵, in grado, anch'esso, di spezzare il torpore della *notte latina*, di

562 G. Pascoli, OI, *Gli eroi del Sempione*, v. 64.

563 Analoghe considerazioni si potrebbero avanzare, infatti, per il trittico di *Odi* dedicato alla campagna d'Africa: *La sfogliatura*, *A Ciapin*, *Convito d'ombre*.

564 OI, *Al Duca degli Abruzzi e ai suoi compagni*, III, vv. 9-24.

565 Cfr. CC, *Notte d'inverno*, vv. 1-6: «Il Tempo chiamò dalla torre / lontana... Che strepito! È un treno / là, se non è il fiume che corre. // O notte! Né prima io l'udiva, / lo strepito rapido, il pieno / fragore di treno che

risvegliare le coscienze della civiltà occidentale. Si tratta, *forse* (qui è presente l'elemento del dubbio, assente invece nella strofe), di *Michelangelo*, che *non dorme mai* ed è *eterno*, avendo vinto la morte grazie alle sue straordinarie opere artistiche: in qualità di scultore, lo vediamo scolpire un *blocco* informe di *lava* nella volontà di realizzare una statua raffigurante il *Crepuscolo*, simbolo di un'era che volge al tramonto⁵⁶⁶, dunque simbolo della morte. Ma se a ogni tramonto segue un'alba, uguale e contraria, allora il Buonarroti, nella sua opera, vorrà fornire agli esploratori della 'Stella Polare' e, di conseguenza, a tutti gli italiani una via da seguire per il compimento della loro resurrezione.

Non è forse casuale la materia utilizzata per realizzare la scultura: il blocco di lava è un prodotto del vulcano, anch'esso simbolo di morte; anzi, è la parola su cui si chiudeva, con la beffarda sfida lanciata dalla Montagna Calva a Sylbaris («O negro, soffia sopra la mia lava!»⁵⁶⁷), l'ode *Il negro di Saint-Pierre*. Dunque, l'opera scultorea sarebbe così da interpretarsi come la rappresentazione di un tramonto-alba che nasce dalla morte, cioè il correlativo-oggettivo del pensiero pascoliano de *L'Èra nuova*:

[...] Eppure dico subito che, non ostante qualche accenno, qualche preparativo e qualche tentativo, quella tanta luce di poesia è un rossor di tramonto, come quella tant'altra luce di scienza è un albore d'aurora; e che quella chiude una giornata dell'umanità, con tutte le fiamme, rosse, purpuree, cangianti, d'una sera che ha, qua e là, nel cielo purificato e intenerito le nuvole d'un temporale; e che questa ne apre un'altra, un'altra giornata che quanto, quanto a essere serena, non sappiamo, ahimè! non sappiamo: vi sono nel cielo larghi spazi sereni e sono anche nuvole, nuvole che ricoprono il sole o lo riflettono, che fanno sperare o temere, che sono belle e che sono terribili. Quella sera e quest'alba si sono viste, si sono salutate; perché tutto porta a credere che questo secolo sia nella storia dell'umanità quello che è il circolo polare nel nostro globo: un secolo nel quale il tramonto s'è incontrato con l'aurora e la fine col principio. Ma per un attimo. La vecchia èra sparisce e sorge la nuova.⁵⁶⁸

Il Circolo Polare Artico, il luogo privilegiato delle esplorazioni di *Odi e Inni*, non è solo l'*atrio bianco* dell'aldilà, dominato dal *silenzio universale*, dove il tempo scorre in maniera differente (o non scorre proprio), ma è l'unica regione del globo (al pari della corrispettiva antartica) in cui effettivamente il tramonto si incontra con l'alba durante il fenomeno del sole di mezzanotte, esemplificando figurativamente alla perfezione il pensiero pascoliano

arriva»; CC, *In viaggio*, vv. 1-6: «Si ferma, e già fischia, ed insieme, / tra il ferreo strepito del treno, / si sente una squilla che geme, / là da un paesello sereno, / paesello lungo la via: / Ave Maria...».

566 Cfr. F. Latini, in OI, *Al Duca degli Abruzzi e ai suoi compagni*, III, nota ai vv. 13-16.

567 OI, *Il negro di Saint-Pierre*, VI, v. 10. E cfr. § 1.7.6.

568 PD, *L'Èra nuova*, V, pp. 116-117.

sull'identità e sulla consequenzialità di morte e rinascita. È lì che Michelangelo, definito il *patrio Genio*, né lieto né triste, in una sorta di atarassia stoica comune al Dante di *Alla cometa di Halley*⁵⁶⁹, solo, non tanto nel senso di solitudine, quanto di 'unico', per la sua già avvenuta unione con il divino⁵⁷⁰, attende con fatica al suo lavoro, rischiarato e ispirato dal lume di grazia dell'*aurora boreale*.

4.3. Nel quarto e ultimo gruppo strofico dell'inno *Al Duca degli Abruzzi*, Pascoli ritorna, con un chiaro intento di denuncia sociale, a focalizzare l'attenzione sulla condizione di miseria propria della società umana, e in particolare dei lavoratori italiani, considerati in tutto il mondo alla stregua di «opre»⁵⁷¹, di mera forza lavoro, come spiega lo stesso autore, per bocca dello Zi Meo, nelle note a CC²03: «Le *opre* son quelle che vanno a lavorare»⁵⁷². È un popolo, quello italiano, che, pur essendo «gramo», 'infelice' perché costretto a vivere allo stesso modo degli «schiavi presi in guerra», rimane «indomito»⁵⁷³, 'fiero'. La costruzione intricata e antitetica «popolo indomito e gramo / [...] / muta un'angoscia ci doma» sottolinea la volontà di resilienza del popolo italiano a una realtà estremamente difficile: pur essendo angosciato dalla situazione economica presente, che costringe i lavoratori a emigrare altrove per prestare manodopera come braccianti, non si lamenta mai apertamente (l'«angoscia», infatti, è «muta», silente), per via del suo mai sopito orgoglio di appartenenza alla stirpe romana, rappresentato da «l'ugna d'un fiero lupatto», discendente della «lupa di Roma» e dunque simbolo di fierezza⁵⁷⁴, che «raspa sopra il cuore»⁵⁷⁵ degli italiani, esortandoli a resistere stoicamente alle avversità.

Il tema sociale del lavoro si connette nell'antistrofe, ancora una volta, al pensiero etico di derivazione leopardiana sull'assurdità della violenza tra simili, oltre che al viaggio d'esplorazione:

Siamo una cupa masnada

569 Cfr. OI, *Alla cometa di Halley*, V, vv. 10-13: «Stava. Egli solo nello spazio immenso / stava a te contro, a guardia degli umani, / astro di morte. – Io mi son un che penso – // egli diceva – e sempre è il mio domani».

Tra l'altro, nell'abbozzo preparatorio G.55.2.5, c. 36 sopra il nome di Michelangelo figura proprio Dante, poi spostato nella triade I, in avvio di componimento.

570 Si ricordi, in proposito, il finale di OI, *Alla cometa di Halley*, VI, v. 13: «Il Niente o il Tutto: un raggio, un punto, l'Uno».

571 OI, *Al Duca degli Abruzzi e ai suoi compagni*, IV, v. 2.

572 CC, *Appendice*, p. 731.

573 OI, *Al Duca degli Abruzzi e ai suoi compagni*, IV, vv. 3-4.

574 Cfr. F. Latini, *ivi*, note ai vv. 3-4 e 5-8.

575 *Ivi*, vv. 3-8.

che si rifiuta e si scaccia,
 e che riprende la strada
 col piccone e la bisaccia;
 mentre nel cuore profondo
 che riflette nuove nubi e nuove stelle,
 passano tre caravelle
 che cercano un mondo...⁵⁷⁶

Tutti quanti gli italiani e, universalmente, tutti quanti gli uomini fanno parte, come *schiavi presi in guerra*, di una *cupa masnada*, di una servitù infelice, rea di continuare a rifiutarsi e scacciarsi vicendevolmente, invece di riconoscere il prossimo come fratello, pari in dignità e diritti, e dunque amarlo, per unirsi nella lotta contro le avversità della vita. Non avendo ancora compreso questo, per il “semplice” motivo che nel pensiero degli uomini la morte è ancora *violata*⁵⁷⁷, allora essi sono costretti a sopravvivere in solitaria, esuli-pellegrini in cerca di un lavoro con cui sfamare sé stessi e le proprie famiglie.

È proprio la figura del pellegrino a caricarsi di un nuovo significato sociale, simboleggiato dall’unione della *bisaccia*, simbolo del viandante, con lo strumento di lavoro per eccellenza, il *piccone* del minatore: non più colui che, senza patria e senza meta, vaga alla ricerca di risposte sulla natura delle cose all’interno dell’ordine cosmico⁵⁷⁸, ma lavoratore sfruttato, costretto dalla società ad abbandonare la terra natia per intraprendere una *strada* sconosciuta, sacrificando la propria vita per il profitto di qualcun altro, e, solo in minima parte, per il proprio sostentamento. È un motivo che si ritroverà ancora nell’ode *Gli eroi del Sempione*: «voi siete, la mercede nelle mani / e il piccone sulla spalla»; e ancora: «Voi riprendete la perpetua via / da dove, a dove si lavora»⁵⁷⁹. Se il *voi* dell’ode è segno di un canto dedicato in particolar modo ai minatori, il *noi* che usa Pascoli nell’inno vuole assolutizzare il messaggio ampliandolo a tutta l’umanità: del resto, anche il poeta è un minatore, come si evince, nell’ode proemiale *La piccozza*, dallo strumento con cui scala l’erta del monte della poesia; e anche gli esploratori, pur sostituendo il piccone con il martello, si affaccendano a costruire l’accampamento per sopravvivere ai ghiacci polari fino allo scioglimento della banchisa e alla

⁵⁷⁶ Ivi, vv. 9-16.

⁵⁷⁷ Cfr. PD, *L’Èra nuova*, X, p. 124: «Se io sapessi descrivere la sensazione del nulla, io sarei un poeta di quelli non ancor nati o non ancora parlanti. Non so, non so descriverla; perché né anche la mia coscienza (confesso) si è arresa alla scienza. Anche nel mio pensiero la morte è violata».

⁵⁷⁸ Come è tradizionalmente la figura del pellegrino pascoliano, da MY, *In cammino* fino a PC, *L’ultimo viaggio*, dove Ulisse, pur avendo una meta prefissata, ripercorre le tappe del viaggio odisseo a ritroso rendendosi conto che nulla era più (o era mai stato) come ricordava.

⁵⁷⁹ OI, *Gli eroi del Sempione*, vv. 35-36 e 41-42.

conseguente ripresa della marcia. E il vero messaggio è rappresentato dalla visione che essi *sentono nel cuore profondo*: le *tre caravelle* della spedizione capitanata da Cristoforo Colombo, simbolo della brama di conoscenza dell'ignoto, veleggianti alla ricerca di *nuove nubi e nuove stelle*, di *un mondo* nuovo da scoprire⁵⁸⁰. Ma se l'intimo del cuore è dove si conserva la memoria dei defunti, se le stelle sono le anime dei morti, migrate in cielo dopo la loro dipartita, e se al secolo XX i mondi terreni da scoprire sono terminati, allora le tre caravelle veleggiano alla ricerca dell'unico mondo non ancora conquistato dall'uomo: quello ultraterreno. La reticenza nel finale dell'antistrofe, veicolata dai tre punti di sospensione, gioca sul *topos* dell'ineffabilità: se non si può descrivere ciò che non si è ancora trovato, questo vale a maggior ragione per un mondo che è situato in un'altra dimensione rispetto a quello in cui l'uomo è solito dimorare.

La chiusa dell'inno, nel ritornare circolarmente alla celebrazione della spedizione polare con cui esso si era aperto, assume toni pseudo-cristiani:

Lo troveremo due volte.
 Tu dalle tenebre folte
 dove si muove il Gran Carro,
 tu ci porti una vittoria.
 Eccolo, o duca latino,
 eccolo il pane di farro,
 pane del nostro cammino,
 gloria! gloria! gloria! gloria!⁵⁸¹

L'attacco dell'epodo pone qualche problema di interpretazione. A riguardo, Francesca Latini intende: «il Savoia con la sua spedizione ha come ripetuto l'impresa di Colombo, che per primo scoprì un nuovo continente»⁵⁸². Se è vero che tutti gli esploratori celebrati in *Odi e Inni* sono di fatto presentati come emuli di Cristoforo Colombo, tuttavia ci sono alcuni elementi che, a mio avviso, non convincono appieno, o, almeno, convincono solamente a un livello superficiale: *in primis*, il tempo del verbo *trovare* è al futuro, a indicare qualcosa che deve essere ancora fatto; *in secundis*, il duca Luigi Amedeo di Savoia non ha, di fatto, scoperto

580 F. Latini, in OI, *Al Duca degli Abruzzi e ai suoi compagni*, IV, nota ai vv. 13-16, rimanda a OI, *Il ritorno di Colombo*, I, v. 18: «brillarono incognite stelle»; e, soprattutto per il significato allegorico che assume l'immagine, a *Ap.* 21, 1: «E vidi un cielo nuovo e una terra nuova: il cielo e la terra di prima infatti erano scomparsi e il mare non c'era più».

581 OI, *Al Duca degli Abruzzi e ai suoi compagni*, IV, vv. 17-24.

582 F. Latini, *ivi*, nota al v. 17.

alcun nuovo continente, se non l'oltremondo, e certamente non lo ha fatto per primo, nemmeno nel sistema pascoliano (l'impresa di Andrée, seppure non via mare, è precedente a quella della 'Stella Polare'); e, infine, il soggetto dell'affermazione è un *noi*, ben distinto, qui, dal *tu* del verso seguente, che riporta la narrazione al tempo presente della spedizione (*porti*).

Una prima suggestione potrebbe essere fornita ponendosi qualche domanda preliminare: cosa hanno trovato / troveranno gli esploratori della 'Stella Polare' una volta arrivati alla meta del loro viaggio? Il Polo Nord, ovvero un deserto di ghiaccio, così desolato e inospitale da avere i caratteri di atrio dell'aldilà. Ma per giungervi una seconda volta dovrebbe esistere sulla Terra un altro luogo avente le stesse caratteristiche, tale da permettere una replica di tale esperienza conoscitiva. Ebbene, questo luogo esiste: è il Polo Sud, che, del resto, proprio in questo periodo iniziava anch'esso a essere intensamente oggetto di spedizioni internazionali⁵⁸³.

Al di là dei riferimenti prettamente geografici, credo che Pascoli, dicendo che questo mondo ultraterreno verrà trovato da noi due volte, intenda fare riferimento alle due morti del sistema dantesco, la prima del corpo, la seconda dell'anima, cui si va incontro una volta passati a miglior vita⁵⁸⁴. Grazie proprio alla *vittoria* sulla morte conquistata dal duca degli Abruzzi nelle *tenebre folte*, dove svetta in cielo la costellazione del *Gran Carro*, dell'Orsa Maggiore, ora tutta l'Italia, anzi, tutta l'umanità può morire della seconda morte (la morte mistica) ancor prima di essere morta della prima (la morte corporale), cioè, come Dante, può riottenere quella virtù della prudenza che consente agli uomini di ascendere a Dio in quanto uomini, da bruti che erano diventati, e aspirare alla gloria spirituale. Infatti, nonostante Pascoli nella nota d'autore dica apertamente che il *pane di farro* è «l'*alma adorea* che è in Orazio (IV, 4, 41), focaccia di farro che si usava nei sacrifici trionfali»⁵⁸⁵, non vanno dimenticate le continue sovrapposizioni di antico e moderno e sacro e profano, presenti in particolar modo in questo dittico di inni: non vi sarebbe da meravigliarsi, dunque, se il *pane* per il nostro *cammino* costituisse anche un riferimento al rito cristiano dell'Eucaristia⁵⁸⁶, e se la

583 A partire dalla spedizione in Antartide della nave Belgica, salpata il 16 agosto 1897 dal porto di Anversa (cfr. *La spedizione belga al Polo Sud*, «Corriere della Sera», 14-18 agosto 1897, p. 3), nello stesso periodo in cui cominciavano a circolare notizie su presunti avvistamenti del pallone di Andrée.

584 Cfr. cap. 1, § 3.1.

585 G. Pascoli, *OI, Note*, p. 457.

586 Cfr. *I Cor*. 11, 23-26: «Io, infatti, ho ricevuto dal Signore quello che a mia volta vi ho trasmesso: il Signore Gesù, nella notte in cui veniva tradito, prese del pane e, dopo aver reso grazie, lo spezzò e disse: "Questo è il mio corpo, che è per voi; fate questo in memoria di me". Allo stesso modo, dopo aver cenato, prese anche il calice dicendo: "Questo calice è la nuova alleanza nel mio sangue; fate questo, ogni volta che ne bevete, in memoria di me". Ogni volta infatti che mangiate questo pane e bevete al calice, voi annunciate la morte del Signore, finché egli venga». E si veda anche la storia del profeta Elia, in particolare *I Re* 19, 6-8: «Egli

quadruplica ripetizione finale (*gloria!*) alludesse all'inno liturgico *Gloria in excelsis Deo*. Il sacrificio del duca degli Abruzzi, morto misticamente, insieme ai suoi "apostoli", nel viaggio polare, catabasi oltremondana, assumerebbe dunque connotati cristologici: sarebbe a tutti gli effetti una passione, morte e resurrezione di un nuovo messia. Luigi Amedeo di Savoia, rinato alla vita come profeta dell'irreligione dell'era nuova, divenuto immortale sfidando e vincendo la morte insita nei ghiacci artici, avrebbe quindi donato il suo pane, il suo corpo divino, rinnovando il sacrificio di Cristo⁵⁸⁷, per garantire a tutti gli uomini l'ascesa alla gloria spirituale e dunque la salvezza ultraterrena.

guardò e vide vicino alla sua testa una focaccia, cotta su pietre roventi, e un orcio d'acqua. Mangiò e bevve, quindi di nuovo si coricò. Tornò per la seconda volta l'angelo del Signore, lo toccò e gli disse: "Alzati, mangia, perché è troppo lungo per te il cammino". Si alzò, mangiò e bevve. Con la forza di quel cibo camminò per quaranta giorni e quaranta notti fino al monte di Dio, l'Oreb».

587 Come avevano fatto le *Kursistki*, assunte a figure cristologiche dopo il loro assassinio, annunciando il patto di carità da costituirsi tra gli uomini per scampare dal torpore esistenziale della selva oscura: cfr. cap. 1, § 5.4. Ma del resto anche Andrée, Dante e Chavez, ascendendo al cielo, si erano trasfigurati in divinità. Cfr. G. Pascoli, OI, *Andrée*, III, vv. 13-16: «Egli era in alto, al colmo: era l'umano / fato a' suoi piedi. Andrée si senti solo, / si senti grande, si senti sovrano, // Dio!»; OI, *Alla cometa di Halley*, VI, vv. 11-13: «E Dante fu nessuno. / Terra non più, Cielo non più, ma il Niente. // Il Niente o il Tutto: un raggio, un punto, l'Uno»; OI, *Chavez*, vv. 31-34: «che in cielo, un dì, mirabilmente muto / passar fu visto, come Dio, seduto! // un uomo! l'uomo alato! che discese / e che sparì».



Figura 4: Salomon August Andrée
(Gränna, 18 ottobre 1854 -
Kvitøja, 1897)



Figura 5: L'Örnen parte verso nord.



Figura 6: Mappa delle Svalbard (Norvegia)

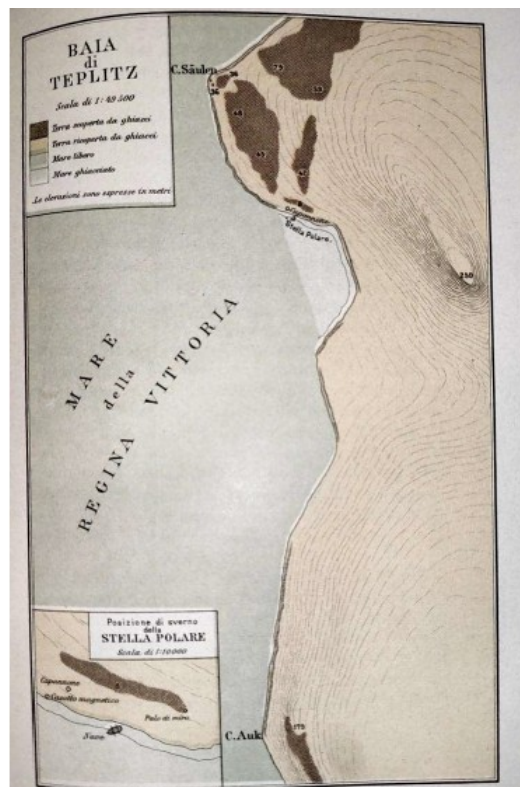


Figura 7: Carta della baia di Teplitz, tratta da Luigi Amedeo di Savoia, *La «Stella Polare» nel Mare Artico*, p. 91.

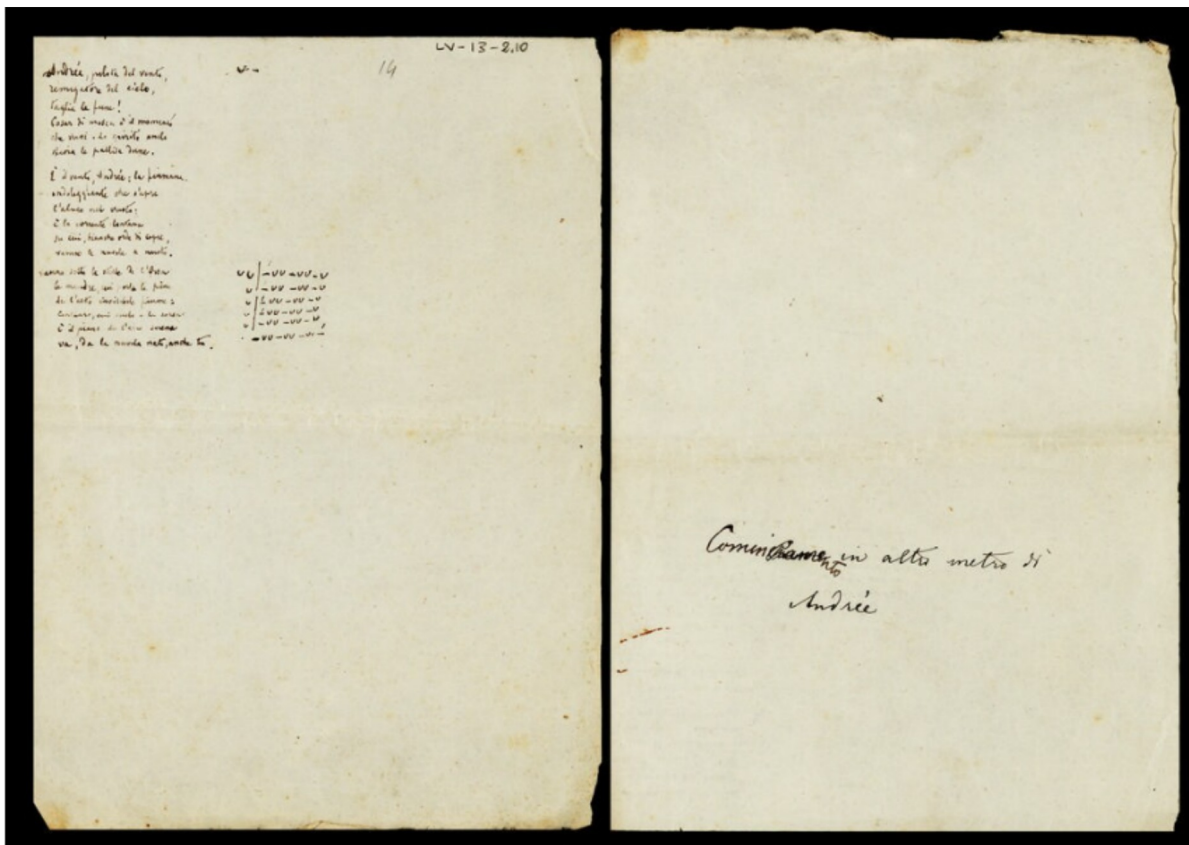


Figura 8: G.55.13.2, c. 14 - Abbozzo di OI, *Andrée* in metro pindarico-corale.

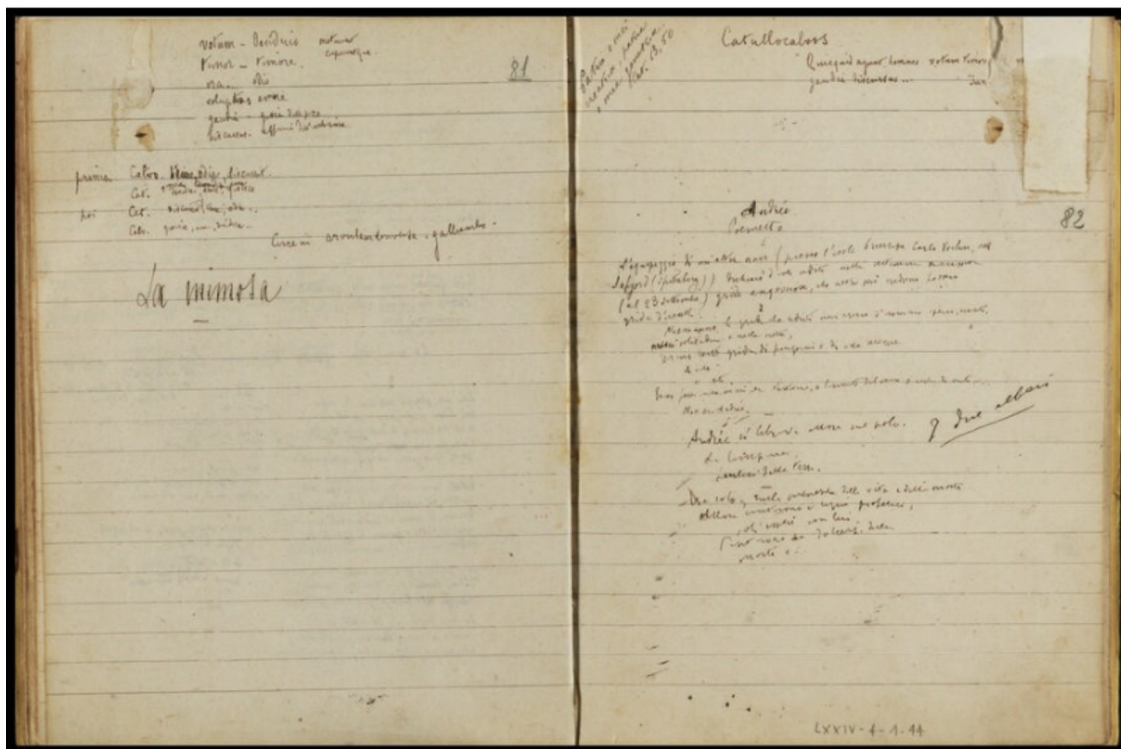


Figura 9: G.74.4.1, pp. 81-82 - Appunti per OI, *Andrée* (seconda redazione) e altro.

3. LA GEOGRAFIA PASCOLIANA NEI PAESAGGI DI *ODI*

E INNI

1. In un'opera come *Odi e Inni*, che vuole, almeno nell'intento dell'autore, innalzarsi a libro di poesia civile, si è visto come permangono sia il lirismo delle raccolte maggiori (*Myricae* e *Canti di Castelvecchio*), specie in quella parte di *Odi* dal sentore allegorico-autobiografico⁵⁸⁸; sia l'impianto narrativo proprio dei *Poemetti*, ben visibile in tutti i componimenti che adottano il metro della terzina dantesca; sia l'ambientazione classicista – spesso condita, attraverso il ricorso all'anacronismo, da elementi moderni – all'interno della quale, come già nei *Poemi conviviali*, vengono proiettate da Pascoli le sue angosce e inquietudini esistenziali⁵⁸⁹. Oltre a questo, ovviamente, si nota, specialmente negli *Inni*, un'enfasi nuova, oratoria, di un poeta che aspira a proclamarsi nuovo vate d'Italia, adottando di conseguenza una nuova poetica incentrata sulle «cose-eventi»⁵⁹⁰, sull'attualità cantata non tanto in quanto tale, bensì presa come modello, come contenitore per inserirvi il vero messaggio civile pascoliano⁵⁹¹, che è il messaggio umanitario che sta alla base de *La Ginestra* e de *L'Èra nuova*.

Questo nuovo modo di fare poesia comporta da un lato il mantenimento di tutti i moduli allegorico-simbolici tipici della lirica; dall'altro l'inserimento di questi all'interno di un sistema che vuole allargare i suoi orizzonti al mondo tutto e agli avvenimenti che ne segnano il corso storico. Con ciò si verifica non tanto un allontanamento dalle «cose del “fanciullino”

588 Si pensi, a carattere esemplificativo, al quadretto di odi saffiche *L'agrifoglio-L'ederella-La rosa delle siepi-Crisantemi*, che assolutamente non avrebbe stonato affatto se fosse stato inserito nella sezione di MY intitolata *Alberi e fiori*, anch'essa composta totalmente da odi saffiche rimate, di tematica floreale e oscillanti tra «valenze metapoetiche», «attenzione al succedersi delle stagioni in rapporto alla fugacità della vita umana» e «implicazioni autobiografiche»: cfr. G. Lavezzi, in G. Pascoli, MY, p. 533.

589 Cfr. G. Nava, *Giovanni Pascoli*, in *Storia della letteratura italiana*, diretta da E. Malato, vol. VIII, *Tra l'Otto e il Novecento*, Salerno, Roma, 1999, pp. 692-693.

590 M. Pazzaglia, *Appunti*, cit., p. 144.

591 Cfr. G. Bàrberi Squarotti, *In carcere*, cit., pp. 9-12.

e dalle angosce del “nido” infranto»⁵⁹², quanto una declinazione della cronaca e dell’attualità storico-patriottica sulle micro-strutture pascoliane, che diventano così macro-strutture: la conseguenza di questo procedimento consiste in un’assolutizzazione del messaggio poetico – che, in ogni caso, si tiene a debita distanza dall’indeterminatezza tipica della poesia lirica tradizionale⁵⁹³ e, anzi, apre i suoi orizzonti alla descrizione minuziosa di nuovi paesaggi, nuove specie animali⁵⁹⁴, nuova vegetazione e nuove usanze folcloristiche⁵⁹⁵.

Credo che questa novità di ambientazione sia già emersa nel percorso di commento delineato nei capitoli precedenti: siamo partiti da Ginevra e il suo carcere (OI, *Nel carcere di Ginevra*) per arrivare all’esotica isola della Martinica, dominata dal vulcano La Pelée, dispensatore di morte (OI, *Il negro di Saint-Pierre*), passando per la Russia zarista di OI, *Alle «Kursistki»* e OI, *Il pope*, oltre che per la Milano scenario dei moti di protesta del 6-9 maggio 1898 in OI, *Pace!*. Abbiamo poi analizzato i viaggi d’esplorazione, in larga parte condotti verso la meta artica (OI, *Andrée*; OI, *Al Duca degli Abruzzi e ai suoi compagni*; OI, *A Umberto Cagni*), o comunque verso luoghi difficili da raggiungere, come la trasvolata delle Alpi di OI, *Chavez* o la scalata allegorica dell’erta di OI, *La piccozza*: viaggi tutti simbolicamente basati sul modello della catabasi dantesca, ben esemplificata e riscritta in OI, *Alla cometa di Halley*. Ma tanti altri sono i luoghi esotici che entrano nel libro: l’Africa, scenario della guerra d’Abissinia (1895-1896) e in particolar modo della disfatta italiana di

592 Come invece sostiene M. Pazzaglia, *Appunti*, cit., p. 144.

593 E non potrebbe essere altrimenti, dopo la celebre dichiarazione di poetica che prende le mosse dalla critica all’indeterminatezza della poesia leopardiana. Cfr. G. Pascoli, PD, *Il Sabato*, II, pp. 58-59: «Perché il poeta qui rappresenta a noi cose vedute e udite in un giorno, anzi in un’ora; e bene le rappresenta, come non solevano i poeti italiani del suo tempo e dei tempi addietro. E come queste, così altre; e in ciò è la sua virtù principale e, aggiungerei se non fosse ozioso e noioso a proposito di poesia parlar di gloria, la principale sua gloria. Vedere e udire: altro non deve il poeta. Il poeta è l’arpa che un soffio anima, è la lastra che un raggio dipinge. La poesia è nelle cose: un certo etere che si trova in questa più, in quella meno, in alcune sì, in altre no. Il poeta solo lo conosce, ma tutti gli uomini, poi che egli significò, lo riconoscono. Egli presenta la visione di cosa posta sotto gli occhi di tutti e che nessuno vedeva. [...] Ora il Leopardi [...] questo “mazzolin di rose e di viole” non lo vide quella sera: vide sì un mazzolino di fiori, ma non ci ha detto quali; e sarebbe stato bene farcelo sapere, e dire con ciò più precisamente che col cenno del fascio dell’erba, quale stagione era quella dell’anno. No: non ci ha detto quali fiori erano quelli, perché io sospetto che quelle rose e viole non siano se non un *tropo*, e non valgano, sebbene speciali, se non a significare una cosa generica: fiori. E io sentiva che, in poesia così nuova, il poeta così nuovo cadeva in un errore tanto comune alla poesia italiana anteriore a lui: l’errore dell’indeterminatezza, per la quale, a modo d’esempio, sono generalizzati gli ulivi e i cipressi col nome di alberi, i giacinti e i rosolacci con quello di fiori, le capinere e i falchetti con quello di uccelli». Verrebbe da commentare: quale *poesia* è più *nelle cose* rispetto a quella di *Odi e Inni*, che si basa in larga parte su fatti di cronaca?

594 Come i palmipedi abitanti le regioni artiche in OI, *Andrée* e, su tutti, la skua, “nuova” civetta, per caratteristiche simboliche, di un mondo inesplorato: cfr. cap. 2, § 1.2; o come le «iene erranti» (cfr. OI, *La sfogliatura*, v. 38) e il leone (cfr. *ivi*, v. 23; OI, *Convito d’ombre*, v. 11) nella savana africana.

595 Vale la pena di citare, in proposito, il canto di lutto e di guerra delle donne abissine condotto sul ritmo del «cupo negarit di rame» (v. 28) in OI, *La sfogliatura*, contrapposto, tra l’altro, alla cantilena intonata dalle sfogliatrici italiane per la disfatta di Adua.

Adua (cfr. il trittico OI, *La sfogliatura-A Ciapin-Convito d'ombre* e OI, *Alle batterie siciliane*); la Grecia moderna, scenario della guerra greco-turca (1897) e, in particolare, della battaglia di Domokòs (cfr. il dittico OI, *A Giorgio navarco ellenico-Ad Antonio Fratti*); la Caprera sede del sepolcro di Garibaldi evocato in OI, *Manlio*; l'approdo in America rievocato in OI, *Il ritorno di Colombo*; e altri ancora. Ciò che accomuna tutti questi scenari, apparentemente così diversi tra loro, è la forte componente simbolico-allegorica che soggiace praticamente sempre alla "semplice" lettera del testo; componente che, in qualche modo, funge da collante nel tenere insieme questi luoghi anche con le ambientazioni autobiografiche del Pascoli poeta lirico, in ogni caso sempre presenti.

Dal momento che si è già in parte analizzata nei capitoli precedenti la nuova componente paesaggistica "d'occasione", mi pare sia più opportuno, in questa sede, esaminare quegli elementi topografici e ambientali provenienti, invece, dall'opera più tradizionale di Pascoli, rilevando analogie ed eventuali differenze di rappresentazione, e ponendo, in particolare, l'attenzione sullo scarto provocato dall'adozione di questa nuova intenzione poetica.

1.1. Come punto di partenza, vale la pena di dare uno sguardo più ravvicinato alla prima ambientazione in cui veniamo immersi all'apertura della silloge, dunque alla lirica che apre le *Odi*, ovvero *La piccozza*, già citata a più riprese nel capitolo precedente⁵⁹⁶. L'alcaica proemiale, fondata sulla figura del poeta-pellegrino che scala un'erta, si costituisce come testo auto-celebrativo e metapoetico, nonostante la smentita dell'autore: «può crederla disadatta trovandoci non so che superbia la quale non credo si trovi spesso nelle cose mie. Ma senta. Le farò una confessione. I poeti, quando scrivono in persona prima, non parlano sempre mica di sé [...] Oh! non son io quello che, nella mia ode, va così in alto, sebbene sia io che quando partii non c'era mia madre né altri a darmi un bacio né altro»⁵⁹⁷. Funzione simile aveva MY, *Gloria*, che apriva le prime *Myrica*e apparse sulla «Vita Nuova» il 10 agosto 1890, poi confermata in prima posizione sia in MY¹⁹¹ sia in MY²⁹²⁵⁹⁸.

596 In relazione alle ascese di Andrée e Dante e all'impresa di esplorazione del duca degli Abruzzi: cfr. rispettivamente cap. 2, §§ 1.3, 2.1, 3.3 e 4.3.

597 Così Pascoli nella dedica accompagnatoria all'opuscolo per nozze offerto a Margherita Codronchi Argeli: cfr. F. Latini, in OI, *La piccozza*, p. 20. Ma sembra più che altro una dichiarazione inserita nel tradizionale *topos modestiae*, dovuto probabilmente anche alla non completa adeguatezza, per usare un eufemismo, del tema dell'ode all'occasione nuziale, come del resto scrive l'autore stesso nella nota di accompagnamento alla raccolta (OI, *Note*, p. 451): «Fu pubblicata il settembre del 1900, nella nozze di Margherita figlia del conte G. Codronchi Argeli. Niente di meno adatto, che questa ode, io potevo offrire a quel personaggio, che in vero, ministro per breve dell'istruzione, mi aveva nominato professore di lettere latine nell'università di Messina. Egli, se mai altri, mi aveva pòrta la valida mano per salire: quella volta io non aveva fatto *da me!*».

598 Cfr. G. Lavezzi, in MY, *Gloria*, p. 295.

In tutte e due le liriche è presente la figura, centrale in tutta la poesia pascoliana, del pellegrino, che si trova di fronte a un monte avente, allo stesso tempo, le sembianze del Purgatorio e del Parnaso. In particolare, nella *myrica* il poeta, rappresentato dal personaggio dantesco di Belacqua – il pigro liutaio costretto a stare nell'Antipurgatorio per essersi pentito solo al termine della sua vita⁵⁹⁹ – sceglie consapevolmente di non intraprendere la scalata:

- Al santo monte non verrai, Belacqua? -

Io non verrò: l'andare in su che porta?
Lungi è la Gloria, e piedi e mani vuole;
e là non s'apre che al pregar la porta,
e qui star dietro il sasso a me non duole,
ed ascoltar le cicale al sole,
e le rane che gracidano, Acqua acqua!⁶⁰⁰

Chiaro l'intento programmatico: il giovane Belacqua, in Dante «emblema di pigrizia», diventa qui «simbolo del poeta [...] che, avendo caro l'*otium* letterario, non aspira alla gloria ma è pago di ascoltare le voci della natura e di riprodurle nella sua poesia, lontana dai temi magniloquenti»⁶⁰¹. In questa prima fase lirica, dunque, Pascoli preferisce restare alle pendici del *santo monte*, posando su un *sasso* ad ascoltare il canto delle *cicale* e delle *rane*: l'ambientazione dantesca viene così sapientemente contaminata da un sentore bucolico, andando a ricreare un quadretto esemplificativo della poesia delle piccole cose, delle *humiles myricae*⁶⁰².

1.2. Ben diversi sono i caratteri che animano la scalata dell'erta di OI, *La piccozza*, che si configura dunque come una sorta di controcanto rispetto a MY, *Gloria*:

Da me, da solo, solo e famelico,
per l'erta mossi rompendo ai triboli
i piedi e la mano,
piangendo, sì, forse, ma piano:

[...]

599 Cfr. Pg. IV, vv. 97-135.

600 G. Pascoli, MY, *Gloria*.

601 Cfr. G. Lavezzi, *ivi*, p. 295.

602 Cfr. G. Borghello, in MY, *Gloria*, nota al v. 5.

Ascesi senza mano che valida
mi sorreggesse, né orme ch'abili
io nuovo seguissi
su l'orlo d'esanimi abissi.

Ascesi il monte senza lo stepito
delle compagne grida. Silenzio.
Ne' cupi sconforti
non voce, che voci di morti.

Da me, da solo, solo con l'anima,
con la piccozza d'acciar ceruleo,
su lento, su anelo,
su sempre; spezzandoti, o gelo!

E salgo ancora, da me, facendomi
da me la scala, tacito, assiduo;
nel gelo che spezzo,
scavandomi il fine ed il mezzo.⁶⁰³

La prima vistosa differenza che sussiste rispetto alla *myrica* è l'insistente dichiarazione di solitudine: se Belacqua rispondeva, professando la sua volontà di *otium*, alla domanda postagli probabilmente da un qualche suo compagno di viaggio, il poeta-pellegrino ha invece scalato *da solo*, senza nessuno che lo *sorreggesse* o che gli indicasse il sentiero (*orme*), senza lo *strepito* sprizzante felicità delle *compagne grida*, un'erta che non ha più nulla di bucolico, ma, anzi, costringe il *viator* alla fatica, al dolore, finendo per renderlo simile a una fiera (*famelico* è infatti aggettivo più proprio di un animale che di un uomo⁶⁰⁴).

Non vi sono più, una volta iniziata l'ascesa, un sasso su cui riposare, il sole che risplende, le rane che gracidano e le cicale che friniscono: il cammino è ostacolato dai *triboli*, dai 'rovi', simboleggianti, appunto, le tribolazioni della vita, che il pellegrino supera ostinatamente – pur facendosi male e *piangendo* per questo – con i piedi e le mani, proprio come aveva

603 OI, *La piccozza*, vv. 13-36.

604 M. Cucchi, in G. Pascoli, *Poesie*, OI, *La piccozza*, nota 6, intende 'bramoso', appunto come la lupa dantesca: cfr. *If.* I, vv. 49-54: «Ed una lupa, che di tutte brame / sembiava carca nella sua magrezza, / e molte genti fé già viver grame, / questa mi porse tanto di gravezza / con la paura ch'uscìa di sua vista / ch'io perdei la speranza de l'altezza». E cfr. SV, *Le tre fiere*, VIII, p. 152: «Se la lupa è l'avarizia divenuta malizia, quest'avarizia maliziosa è raffigurata anche nel leone; e dunque il leone è la lupa. Così può dire alcuno. E rispondo: sì: in vero assomigliano. Famelico il leone, famelica la lupa; terribile in vista il leone, terribile dalla vista la lupa».

preannunciato Belacqua («Lungi è la Gloria, e piedi e mani vuole»); e dal gelo, elemento mortifero affrontato continuamente nelle imprese d'esplorazione⁶⁰⁵, che viene *spezzato* grazie alla *piccozza d'acciar ceruleo*, con la quale il protagonista dell'ode si scava il *fine* e il *mezzo*, cioè «un punto d'appoggio [...] per progredire nell'arrampicata»⁶⁰⁶. Sul crinale di *esanimi abissi* – cioè, allo stesso tempo, 'che rendono esanimi', con valore causativo, e 'deserti', 'privi di vita' – ad accompagnare il protagonista dell'ode v'è solo il *silenzio* della morte, all'interno del quale non si può propagare nulla, fuorché le *voci dei morti*⁶⁰⁷.

Arrivato al «puro limpido culmine» del «monte ch'è alto», il poeta-pellegrino raggiunge le altezze battute dalle «aquile»⁶⁰⁸, le regine dei volatili abitanti l'aria, i cieli, che si contrappongono così, come già in MY, *Sapienza* («Salì pensoso la romita altura / ove ha il suo nido l'aquila e il torrente / e centro della lontananza oscura / sta, sapiente»⁶⁰⁹), alle rane e alle cicale di MY, *Gloria*, che invece calcano le regioni terrene e dunque sono simboli di una poesia ancorata all'*humus*, all'*humilitas*. Umiltà che, in ogni caso, Pascoli professa lo stesso («pur umile»⁶¹⁰): è necessario andare più in alto perché alto è il monte, alta è, nella finalità, nei temi e dunque nello stile, la nuova poesia civile che si prefigge di cantare (*canamus* è infatti l'epigrafe posta in calce alla raccolta, ripresa sempre dal virgiliano «Paulo maiora canamus»⁶¹¹); ma la poetica pascoliana non può non rimanere legata alla terra, alla flora e alla fauna che la abitano, agli umili personaggi che la popolano⁶¹². Come si è detto nel cap. 2, §

605 Cfr. OI, *Alla cometa di Halley*, IV, vv. 4-6: «Vide l'abisso con racchiusi i venti, / le fiamme e il gelo, e la perpetua romba / delle grandi acque, e lo stridor dei denti»; OI, *Chavez*, vv. 41-43: «Aquile, no! Non lo vedrete. Ancora / egli discende e nell'orecchio il gelo / ha di quel soffio e il rombo di quell'ora»; OI, *Al Duca degli Abruzzi e ai suoi compagni*, I, vv. 11-12: «Un mare di gelo / la carena serra, e romba»; OI, *Umberto Cagni*, II, vv. 1-4: «Per solidi mari, / gli aurighi, e tra mobili rupi, / l'icòre di numi dal gelo / salvando con pelli di lupi»; V, vv. 1-2: «Né oro né terra; / non altro che gelo e che gloria». Come si può vedere, il *gelo* è elemento caratteristico sia dell'ambientazione oltremontana (e, nello specifico, infernale), sia di quelle alpine e artiche, che però, come si è visto nel capitolo precedente, sono di fatto atri dell'aldilà.

606 F. Latini, in OI, *La piccozza*, nota al v. 36.

607 Cfr. CC, *La voce*, vv. 61-68: «Quante volte sei rivenuta / nei cupi abbandoni del cuore, / voce stanca, voce perduta, / col tremito del batticuore: // voce d'una accorsa anelante, / che ai poveri labbri si tocca / per dir tante cose e poi tante; / ma piena di terra ha la bocca».

608 OI, *La piccozza*, vv. 42-45.

609 MY, *Sapienza*, vv. 1-4. Qui l'aquila è simbolo di sapienza e la scalata al monte è ardua per l'impenetrabilità del mistero: cfr. G. Lavezzi, *ivi*, p. 181.

610 OI, *La piccozza*, v. 44.

611 Verg., *Ecl.* IV, v. 1.

612 Persino i guerrieri, in OI, sono di fatto spesso rappresentati come pastori: cfr. la figura di Evandro, a tutti gli effetti descritto come re-pastore, ne *Il corbezzolo*, vv. 54-56: «e mille, eletti nelle squadre, / lo [Pallante] radduceano ad un buon re pastore, / vecchio, suo padre»; vv. 61-68: «ed ululò dal Pallantèo la coppia / dei fidi cani, a piè della capanna / regia, coperta il culmine di stoppia / bruna e di canna; // e il regio armento sparso tra i cespugli / d'erbe palustri col suo fulvo toro / subitamente risalia con mugli / lunghi dal Foro». In questa saffica, Pascoli, rivedendosi nella tardività della pianta, si innalza a vate d'Italia restando sempre però a contatto con la terra, come albero tra pastori-guerrieri, morti per Roma, e armenti. Cfr. anche quanto detto nel cap. 2, § 4.2.

1.3, l'ascesa al monte della poesia civile non viene compiuta per la gloria personale, per gli applausi⁶¹³, ma per fornire un esempio a chi voglia raggiungere, come il poeta-pellegrino, la vetta da cui si osservano nitide «le stelle dell'Orsa» e ci si appropria così della verità ultima, accedendo al mistero che regola la natura delle cose: la morte, rappresentata nel cielo dalla costellazione dell'Orsa minore, dove continuano a vivere le anime dei morti, e in terra dall'«alga / vermiglia»⁶¹⁴, da cui viene ricoperto e, così, trasfigurato il corpo del poeta-pellegrino dopo la sua dipartita. Questo il paesaggio, estremamente simbolico, come sempre del resto, che si può scorgere una volta arrivati in cima al monte.

1.3. Nei *Canti di Castelvecchio*, più che alla lirica proemiale *La poesia* – anch'essa fortemente di carattere autobiografico e metapoetico, incentrata sul motivo della lampada come metafora, appunto, della poesia⁶¹⁵, dove, seppure senza nominare esplicitamente l'erta o altri paesaggi, ritorna la figura del pellegrino, l'«errante che trita / notturno, piangendo nel cuore, / la pallida via della vita»⁶¹⁶ – è d'uopo rimandare a *La squilletta di Caprona*, in cui si legge di una tradizione garfagnina, consistente in una ronda effettuata ogni notte da «un ragazzo con un campanello in mano davanti agli usci delle case per invitare i fedeli a pregare per le Anime del Purgatorio»⁶¹⁷, come riporta Giovanni Giannini. Questa tradizione è derivata dal «lascito di una persona pia, morta da tempo memorabile e rappresentata fantasticamente (giacché non si sa più chi fosse e come si chiamasse) nel vecchio *Nimo*; nome che nel vernacolo lucchese corrisponde a quello assunto da Ulisse in presenza del ciclope Polifemo: «Nessuno»⁶¹⁸.

Per tutta la serie di implicazioni simboliche che rivestono il fanciullo-ombra errante con la squilletta nell'accompagnare il vecchio e cieco Nimo, cioè nessuno, rimando direttamente alla lettura compiuta da Cesare Garboli⁶¹⁹, che ha colto brillantemente le associazioni, in quella

613 F. Latini, in G. Pascoli, OI, *La piccozza*, nota al v. 38, ricorda PD, *Il Fanciullino*, XVII, p. 50: «La gloriola non è per te fanciullo! [...] E io penso ai panforti fiorati che sono tanto più belli, e si contemplano così a lungo; ma finalmente gli ornati si gettano e si mangia il panforte solo. Tuttavia ricòrdati, anche per via di questo esempio fanciullesco del panforte fiorato, che generalmente si ammira e loda quel che sta sopra, non quello ch'è sotto. Ricòrdati che la poesia vera fa battere, se mai, il cuore, non mai le mani».

614 OI, *La piccozza*, vv. 47-52. L. Pietrobono, in G. Pascoli, *Poesie*, OI, *La piccozza*, nota al v. 47, ha individuato quest'alga nella *Clamydomonas nivalis*, «un'alga microscopica che si stende su' nevai alpini e produce il fenomeno della "neve rossa"».

615 Cfr. G. Lavezzi, in CC, *La poesia*, pp. 147-149.

616 Ivi, V, vv. 83-90.

617 G. Giannini, *Le tradizioni popolari nella poesia pascoliana*, in *Lucca a Giovanni Pascoli, XII ottobre MCMXXIV*, a cura del Comune, Rinascenza italiana, Lucca, 1924, p. 56.

618 *Ibid.*

619 Cfr. C. Garboli, in G. Pascoli, *Poesie e prose*, cit., CC, *La schilletta di Caprona*, vol. II, pp. 769-772.

che si configura come un'altra allegoria della poesia, con gli scritti teorici (in particolare *Il Fanciullino*, I: «egli fa sentire tuttavia e sempre il suo tinnulo squillo come di campanello»⁶²⁰) e gli scritti danteschi («l'anima semplicetta che sa nulla», «a guisa di fanciulla / che piangendo e ridendo pargoleggia»⁶²¹, che per il Pascoli critico di Dante rinvia allo stato adolescente o puerile dell'uomo in cui questo non è in grado di discernere le false immagini di bene dalle vere, e dunque il bene dal male, non disponendo, allo stesso modo di chi si trova cieco e assonnato nella selva oscura, della virtù della prudenza che dona il libero arbitrio⁶²²). In questa sede, ci interessano soprattutto i luoghi in cui il poeta ambienta questa usanza folcloristica, ben identificati già dal toponimo presente nel titolo, il colle di Caprona, frazione di Castelvecchio. Progressivamente, ci si imbatte nella «chiesa di Caprona», ovvero la chiesetta di San Niccolò, situata sul colle; il «rio» dell'Orso e il «piccolo castello», cioè il borgo fortificato, lungo i quali passa l'«ombra» del fanciullo con il «tintinnio» del suo «vecchio campanello»⁶²³. Poi si torna indietro nel tempo, a quando era Nimo stesso a girare per il paese:

Fu quando non c'era la fonte,
né la chiesa né il becchino.
Il suo muletto cadde in monte
gli lasciò solo il bronzino,

che avea maravigliato i botri
e le polle col suo canto,
quan'egli andava a su con gli otri,
al Saltello, al Lago Santo.⁶²⁴

Letteralmente, nel terzo gruppo strofico Pascoli indica, in *retrogradatio*, il tempo in cui non era stata canalizzata la polla della Corsonna (un'affluente del Serchio), per poi spingersi indietro nell'epoca precristiana, quando non esisteva ancora la chiesa di San Niccolò, e infine in un tempo primitivo, anteriore alla civilizzazione, in cui non v'era nemmeno l'usanza di

620 PD, *Il Fanciullino*, I, p. 1.

621 Pg. XVI, vv. 86-88.

622 Cfr. G. Pascoli, SV, *La selva oscura*, IV-V, pp. 20-30.

623 CC, *La squilletta di Caprona*, I-II, vv. 2-12.

624 Ivi, III, vv. 17-24.

seppellire i morti⁶²⁵, caratterizzando così il personaggio di Nimo come un veglio mitico, una sorta di Omero barghigiano⁶²⁶.

L'ambientazione generale, sempre molto accurata e precisa, è caratterizzata da tutta una serie di vezzeggiativi e diminutivi (*squilletta*, *piccolo castello*, *muletto*; *bronzino* e, in seguito «abetina», anche se non sono propriamente degli alterati; poi ancora «piccoletto suono», «fanciullino», «garzonetto»⁶²⁷) che concorrono a creare uno scenario bucolico, quasi fiabesco, che ben si sposa con l'utilizzo di *maravigliato* per indicare, grazie anche all'insistenza sulla vocale *-a-*, una sorta di incantamento – provocato, appunto, dal *canto* del campanello di bronzo⁶²⁸ – sulle *polle*, le sorgenti d'acqua, e i *botri*: questi ultimi, in generale da intendersi come 'piccoli burroni', fanno qui riferimento a un'indicazione topografica ben precisa, ovvero l'Orrido dei Botri, una profonda gola calcarea scavata dal torrente Fegana⁶²⁹. Nel compiere la ronda, poi, Nimo *andava a su*, cioè saliva il monte fino al Passo del Saltello, a quota 1624 m, fino al Lago Santo modenese⁶³⁰: il veglio mitico, dalle sembianze omeriche, intraprendeva dunque la stessa ascensione affrontata dal poeta-pellegrino in OI, *La piccozza*, in un paesaggio desolato, inanimato («immobile abetina»), nel totale silenzio degli «abissi senza voce» (gli stessi «esanimi abissi»⁶³¹ dell'ode) infranto solamente «dal crocchiar di qualche pina» e dal dolce suono del campanello ciondolante («mise il suo dondolio blando»⁶³²).

È evidente, pur in una comunanza di fondo che non è solo paesaggistica, ma anche allegorica (il riflesso della luna che risplende sul campanello portato dal fanciullino equivale alla luce delle stelle dell'Orsa di cui brilla la piccozza, ovvero è il lume di grazia che infonde la prudenza attraverso la comprensione della morte⁶³³), la profonda differenza stilistica delle due poesie, indicativa di due diverse maniere poetiche, che tuttavia vengono pubblicate solo con due anni di distanza l'una dall'altra⁶³⁴: se nel canto vengono mitigati dal poeta anche gli

625 Cfr. F. Latini, in CC, *La squilletta di Caprona*, III, nota al v. 18.

626 E infatti cfr. ancora quanto scrive Pascoli in PD, *Il Fanciullino*, I, p. 4: «E se uno avesse a dipingere Omero, lo dovrebbe figurare vecchio e cieco, condotto per mano da un fanciullino, che parlasse sempre guardando torno torno».

627 CC, *La squilletta di Caprona*, IV, v. 26; V, v. 35; VI, vv. 43 e 47.

628 Cfr. G. Lavezzi, *ivi*, III, nota al v. 21.

629 Cfr. M. Perugi, in G. Pascoli, *dai Canti di Castelvecchio*, *La squilletta di Caprona*, nota al v. 21.

630 Cfr. G. Lavezzi, in CC, *La squilletta di Caprona*, III, nota al v. 24.

631 OI, *La piccozza*, v. 24.

632 CC, *La squilletta di Caprona*, IV, vv. 26-30.

633 Cfr. C. Garboli, in G. Pascoli, *Poesie e prose*, cit., CC, *La schilletta di Caprona*, p. 771.

634 Tuttavia, le due poesie vengono pubblicate solo a due anni di distanza l'una dall'altra: CC, *La squilletta di Caprona* risulta probabilmente composta tra agosto e settembre 1902 (cfr. G. Lavezzi, *ivi*, p. 319), mentre OI, *La piccozza* appare per la prima volta sull'opuscolo nuziale per il matrimonio di Margherita Codronchi Argeli il 3 settembre 1900 (cfr. F. Latini, *ivi*, p. 21). Non è una questione cronologica, dunque, ma esclusivamente di intenzione poetica.

elementi sonori e ambientali più sinistri attraverso una certa dolcezza di fondo, celando tutta la struttura ideologica all'interno di un contenitore folcloristico; nell'ode, invece, tutti i particolari afferenti a questa struttura vengono palesati, amplificati, quasi "urlati". L'intento è chiaro: per passare dalla poesia lirica a un nuovo tipo di poesia, civile ed eroica, serve una cifra stilistica differente, più enfatica, più retorica, anche più immediata, forse, a livello letterale – anche se poi Pascoli rimane fondamentalmente, pure in *Odi e Inni*, poeta "pindarico", o quanto meno difficile⁶³⁵, in cui ogni verso e ogni parola possono avere diversi livelli di significato, generando complessivamente differenti livelli di lettura e differenti messaggi, più o meno profondi e coerenti in base a quanto si scava a fondo.

2.1. La precisione paesaggistica, anche nominale, riscontrata nell'ambientazione di CC, *La squilletta di Caprona* – precisione che del resto domina la raccolta ed è esplicitata già dal suo titolo – ci suggerisce di compiere, all'interno di *Odi e Inni*, qualche sondaggio topografico, senza alcuna pretesa di esaustività, sui luoghi prettamente pascoliani evocati in questa nuova opera di poesia civile. Partendo proprio dal paesaggio garfagnino – che del resto lascia qualche traccia anche nelle *Myricae* e in particolare in *Viole d'inverno*, in cui è nominata la Corsonna, il piccolo affluente del Serchio che scorre tra Castelvecchio e Barga⁶³⁶ («Tiepida, sappi, lungo la Corsonna / geme una polla»⁶³⁷) – in *Odi e Inni* troviamo riferimenti, più o meno espliciti, ad esso almeno in tre generi di componimenti differenti: in un'ode alcaica dal sentore lirico, appartenente al cosiddetto filone allegorico-autobiografico, ovvero *Il cane notturno*; in un'ode d'attualità e impegnata dal punto di vista sociale, ovvero *Al Serchio*; infine, in un componimento di matrice classicista come *Il ritorno*, seppur di difficile collocazione all'interno della raccolta e infatti posto in *Appendice* dall'autore. Ma andiamo con ordine.

Il cane notturno, pubblicata per la prima volta il 9 ottobre 1899 nell'opuscolo per le nozze Pagnini-Cecchi con titolo *Il cane*⁶³⁸, riporta nuovamente alla luce la figura del viandante-poeta, che sembra essere qui presenza irreali, un'*umbra* di un sogno, per certi versi quasi un

635 Cfr. C. Garboli, in G. Pascoli, *Poesie e prose*, cit., OI, *Premessa*, vol. II, pp. 1298-1299.

636 Cfr. G. Lavezzi, *Da San Mauro a Baltimora: la geografia di Giovanni Pascoli*, p. 13, in *Contemplare / abitare: la natura nella letteratura italiana*, atti del XXVI Congresso dell'AdI, Napoli, 14-16 settembre 2023, a cura di E. Bilancia, M. De Blasi, S. Malatesta, M. Portico, E. Rimolo, Roma, AdI, 2025, [https://www.italianisti.it/publicazioni/atti-di-congresso/contemplare-abitare/8_LAVEZZI%20\(AdI%20Napoli\).pdf](https://www.italianisti.it/publicazioni/atti-di-congresso/contemplare-abitare/8_LAVEZZI%20(AdI%20Napoli).pdf).

637 G. Pascoli, MY, *Viole d'inverno*, vv. 7-8.

638 Cfr. F. Latini, in OI, *Il cane notturno*, pp. 51-52.

doppio dell'io trasportato in un'altra dimensione spazio-temporale, dal presente-interno della villa in Val di Serchio al passato-esterno della casa di San Mauro. L'alcaica si avvia in un notturno di ascendenza classica:

Nell'alta notte sento tra i queruli
trilli di grilli, sento tra il murmure
piovoso del Serchio che in piena
trascorre nell'ombra serena,

là nell'oscura valle dov'erano
sole, da niuno viste, le lucciole,
sonare da fratte lontane
velato il latrato d'un cane.⁶³⁹

Il poeta, coincidente con l'io lirico, nel delineare l'ambientazione insiste sulla dimensione uditiva: il verbo *sento*, sui cui cade l'*ictus* portato dal dattilo centrale dell'endecasillabo alcaico, è reiterato due volte nella stessa posizione, e regge il lontano infinito *sonare*; tra i due verbi, prima di arrivare all'oggetto sonoro che fa scattare il meccanismo onirico, cioè il *latrato* del *cane*, si dipana una serie di rumori allo stesso tempo abituali ma aventi un qualcosa di insolito, ovvero i *trilli di grilli* – in rima interna e con allitterazione della laterale, arricchita anche dall'aggettivo *queruli*, che, tuttavia, può far già presagire che si stia per verificare qualcosa di sovrasensoriale⁶⁴⁰ – e il *murmure* del *Serchio* in piena (*piovoso*), che ritornerà nell'ode *Al Serchio* («cammina, ed empie d'un lungo murmure / le vie»⁶⁴¹); infine, si sente da *fratte lontane* un cane che abbaia, la cui voce è resa fonosimbolicamente dall'insistenza sulla vocale tonica *-a*⁶⁴², unita ad altri espedienti quali l'assonanza, l'allitterazione e la rima interna («sonARE da fRAttE lontAnE / vELAtO il LAttrAtO d'un cAnE»). Non sono invece relative alla sfera uditiva, ma nemmeno visiva, le *lucciole*, che sono *da niuno viste*, e dunque probabilmente appartengono totalmente alla dimensione onirica in cui sta pian piano entrando l'io.

639 Ivi, vv. 1-8.

640 F. Latini, ivi, nota al v. 1, rimanda a CC, *Notte d'inverno*, vv. 12-14: «Il treno s'appressa... Già sento / la querula tromba che geme, / là, se non è l'urlo del vento». Ma «queruli» erano anche i «limbi» in OI, *Andrée*, I, vv. 7-8, dove indicavano le voci lamentose dei bimbi morti: cfr. cap. 2, § 1.2.

641 OI, *Al Serchio*, vv. 9-10.

642 Cfr. F. Latini, in OI, *Il cane notturno*, nota al v. 7.

L'ambientazione si fa via via più sfumata e indefinita, com'è normale, del resto, entrando nella dimensione onirica: le indefinite *fratte lontane*, unite al latrato del cane e alla figura del pellegrino, non possono non ricordare il sogno sammaurese di MY, *Patria*, in cui però viene specificato essere «fratte di tamerice»⁶⁴³; le «siepi di bussolo», nominate puntualmente ma dette «nere»⁶⁴⁴ in quanto immerse nell'oscurità dell'*alta notte*, rimandano invece al testo conclusivo della sezione myricea *Dall'alba al tramonto* (la stessa di *Patria*), ovvero *Sera festiva* («O mamma, o mamma, hai stirato / la nuova camicia di lino? / Non c'era laggiù tra il bucato, / sul bossolo o sul biancospino»⁶⁴⁵); l'«eco dei passi» di questa figura incorporea e indefinita («ha un'ombra, che è sola con solo?») è udita dal cane in una generica «aia», così come generici sono gli «alberi folti» che, «di tra le tenebre», schermano la vista della «casa» paterna, personificata come fosse un essere vivente («che sembra che ascolti... // come tra il sonno, chiuse le palpebre / sue grandi»⁶⁴⁶).

Si entra poi, dall'esterno, all'interno della casa: ma è un interno inconsistente, totalmente onirico, in cui si distinguono solo il «letto di foglie» di granturco⁶⁴⁷ su cui dormono «l'uomo» e «la florida moglie», e la «zana di vetrici» in cui dorme la «bimba»⁶⁴⁸ più piccola, che assomiglia vagamente alla Maria bambina di CC, *Un ricordo* («Povera bimba! non avea compiuti / due anni, e ancora dormiva nella culla»⁶⁴⁹). Tutto è completamente immerso nel «buio», nelle «tenebre», le quali generano le «ignorate lunghe viottole / del sonno» in cui si rincorrono, come per gioco, le «anime»⁶⁵⁰ dei bimbi addormentati. L'addentrarsi nella dimensione onirica trasforma, dunque, progressivamente l'impressionismo pascoliano in un espressionismo simbolico che sfuma un po' la solita precisione descrittiva.

2.2. Di tutt'altro tenore l'altra ode alcaica schiettamente garfagnina, *Al Serchio*, composta da Pascoli tra il gennaio e il febbraio 1902 contro la privatizzazione, paventata da certi

643 MY, *Patria*, v. 14.

644 OI, *Il cane notturno*, v. 10.

645 MY, *Sera festiva*, vv. 1-4. Il *bossolo / bussolo* è il «*Buxus sempervirens* L, bosso; albero od arbusto sempreverde, proveniente dall'oriente, da noi adoperato comunemente per bordura d'ajuole»: cfr. G. Briosi, *Atlante botanico secondo il sistema naturale di De Candolle*, Hoepli, Milano, 1886, p. 191.

646 G. Pascoli, OI, *Il cane notturno*, vv. 11-22.

647 F. Latini, ivi, nota al v. 23, rimanda a CC, *Il ciocco*, II, vv. 5-6: «Già dormiva ognuno, / sopra le nuove spoglie di granturco».

648 OI, *Il cane notturno*, vv. 22-26. La *zana* è la culla, presente anch'essa in MY, *Sera festiva* (vv. 22-26: «Sonavano a festa, come ora, / per l'angiole; il nuovo angioleto / nel cielo volava a quell'ora; / ma tu lo volevi al tuo petto, / con noi, nella piccola zana»), fatta di *vetrici*, cioè di vimini, come spiega G. Briosi, *Atlante botanico*, cit., p. 198: «*Salix viminalis* L, salice viminale, brillo, vetrice, vimine, vincaja, vinco, vitice [...] dà il miglior materiale per panieri e lavori di vimini. Fiorisce in marzo e aprile».

649 G. Pascoli, CC, *Un ricordo*, vv. 66-67. Cfr. F. Latini, in OI, *Il cane notturno*, nota ai vv. 25-26.

650 OI, *Il cane notturno*, vv. 26-34.

facoltosi imprenditori, di alcune polle del fiume, per sfruttarne meglio il regime torrentizio: un testo dunque di chiara denuncia sociale, tanto da essere pubblicato, oltre che sulla rivista «Il Serchio», a. II, n. 28, il 6 febbraio 1902, anche sul bollettino socialista locale «La Sementa», a. III, sul n. 6 dell'8-9 febbraio 1902⁶⁵¹; un testo in cui la questione prettamente *pro aqua* si trasforma in un vero e proprio canto di lode innalzato al Serchio per l'aiuto che fornisce agli uomini nel compimento dei loro lavori quotidiani e, dunque, nella loro sopravvivenza – lode che si mescola al timore del ritorno dei latifondi e alla denuncia contro l'emigrazione già affrontata nell'ode immediatamente precedente, *Gli eroi del Sempione*⁶⁵².

L'ode si apre così con un'apostrofe al «Serchio nostro, fiume del popolo», che va «sereno», proprio come questo quando al mattino lascia le sue dimore e «muove all'officina comune», inaugurando così la metafora fiume-popolo che si prolungherà per tutto il componimento: infatti, subito, gli «alberi» che vegliano sulle «sorgenti» d'acqua sono paragonati alle «floride donne»⁶⁵³ alle quali sono state lasciate dai mariti andati al lavoro «in colonne», con un incedere marziale che li riconferma lavoratori-guerrieri⁶⁵⁴, «le molte cune, tremule e garrule»⁶⁵⁵, ovvero le culle che dondolano e dalle quali provengono i gorgheggi dei bambini. L'analogia prosegue, mai troppo scoperta, con il «lungo murmure» che il fiume propaga per le vie del paese accompagnando metaforicamente «i piccoli / che vanno garrendo alle scuole», e si completa di un nuovo elemento: «le lodole»⁶⁵⁶, paragonate ai bambini che schiamazzano per le strade, in un'analogia umani-fiume-uccelli tutta giocata sulla centralità dello stesso aggettivo sonoro *garrulus*⁶⁵⁷. Sono proprio gli uccelli a scorgere per primi il fiume nella sua «purezza sublime», prima ancora che sorga il sole («avanti l'alba»⁶⁵⁸).

Il Serchio avanza nel suo alveo e arriva progressivamente a riempire, anzi, a inondare, vista la forte pressione, «l'arduo vestibolo», lo stretto canale che porta l'acqua alle officine e ai mulini situati lungo il suo corso, permettendo così lo svolgimento dei lavori, anzi, svolgendo esso stesso, personificato, i lavori degli uomini: «poi, ecco, tu frangi le messi, / tu

651 Cfr. F. Latini, in OI, *Al Serchio*, pp. 100-101.

652 Cfr. cap. 2, § 4.2.

653 Si ricordi la «florida moglie» di OI, *Il cane notturno*, v. 24.

654 Cfr. cap. 2, § 4.2.

655 G. Pascoli, OI, *Al Serchio*, vv. 1-8. *Garrule* sono dunque sia le *sorgenti*, sia le *cune*, come si può vedere anche in CC, *La fonte di Castelvecchio*, vv. 61-64: «Essa veniva al garrulo mio rivo / sempre garrendo dentro sé, la vecchia: / e io, garrendo ancora più, l'empivo / sempre la secchia». Per tutte le occorrenze dell'aggettivo sonoro, cfr. C. Garboli, in G. Pascoli, *Poesie e prose*, cit., *Glossario dei termini notevoli*, voce 'garrulo', vol. II, pp. 1739-1740.

656 OI, *Al Serchio*, vv. 9-12.

657 Cfr. F. Latini, *ivi*, nota ai vv. 12-16.

658 *Ivi*, vv. 14-15.

fili, qua torci, là tessi; // là picchi il maglio sopra l'incudine / fornendo il bruno ferro dei vomeri / [...] // là crei l'ardente soffio che illumina / qualche castello lungi sul vertice / del monte, per l'acqua che adduce / dall'alto, rendendogli luce»⁶⁵⁹. Esso viene sostanzialmente rappresentato come un padre di famiglia:

Lavoratore lieto, coi giovani
figli, Ania, Lima, Fraga, le Turriti,
gigante con figli giganti,
tra il lungo lavoro tu canti.

Sei l'avvenire. Tra le casipole
bianche, con vive siepi, col proprio
suo caldo ciascuna e suo rezzo,
tu sei la gran vita di mezzo.⁶⁶⁰

Il fiume-lavoratore, detto *gigante* in un'iperbole che ben si sposa con il tono quasi epico dell'ode⁶⁶¹, *canta* (e forse da qui si spiega l'«ilare / frastuono» dei vv. 17-18) insieme ai suoi figli, rappresentati dai suoi affluenti, l'*Ania* e il *Lima* di destra, le *Turriti* e il *Fraga* di sinistra, anch'essi *giganti*. Tutti questi corsi d'acqua costituiscono l'*avvenire* della Valle, sia perché dalla loro piena e libera fruizione deriva la sopravvivenza di tutti gli abitanti, sia perché il fiume è per eccellenza, almeno da Eraclito in poi, simbolo del continuo divenire delle cose⁶⁶². Il Serchio è, infatti, la *gran vita di mezzo*, cioè l'essenza stessa della vita da cui attingono le *casipole bianche* nel mantenere *vive* le *siepi*, e per estensione gli orti⁶⁶³, le piccole proprietà terriere che offrono cibo e sostentamento ai contadini garfagnini; è l'«eterno fiume dei secoli»

659 Ivi, vv. 18-28. Il *castello* è il borgo fortificato, come in CC, *La squilletta di Caprona*, II, vv. 11-15: «e l'ombra passa lungo il rio, / gira il piccolo castello, / si ferma un poco ad ogni soglia, / come vuole ancor quel primo / che non si sa chi fu, che voglia».

660 OI, *Al Serchio*, vv. 29-36.

661 M. Perugi, in G. Pascoli, OI, *Al Serchio*, nota al v. 31, la vede come uno «stilema distintivo dello stile innodico del Pascoli», e cita a riguardo anche OI, *La quercia d'Hawarden*, vv. 36-37: «la terra dove tu stavi gigante, // albero morto della libertà»; OI, *Manlio*, vv. 27-28: «Su l'Alpi? fanciullo gigante / coi Mille più grandi dei primi?»; OI, *L'antica madre*, vv. 45-46: «l'orme d'ignoti giganti / che stavano, anch'essi, in attesa». Invece, F. Latini, in OI, *Al Serchio*, nota al v. 31, la mette in relazione a un'«implicita analogia del Serchio-fabbro con Vulcano che lavora coi Ciclopi».

662 Rappresentato in maniera esemplare in MY, *Ultimo sogno*, vv. 11-16: «Udivasi un fruscio / sottile, assiduo, quasi di cipressi; / quasi d'un fiume che cercasse il mare / inesistente, in un immenso piano: / io ne seguiva il vano sussurrare, / sempre lo stesso, sempre più lontano».

663 Cfr. CC, *Nebbia*, vv. 9-12: «Ch'io veda soltanto la siepe / dell'orto, / la mura ch'ha piene le crepe / di valeriane». Per il sentore vagamente idillico di questa scena, F. Latini, in OI, *Al Serchio*, nota ai vv. 33-35, rimanda a Verg., *Ecl.* I, vv. 52-55: «Fortunate senex, hic inter flumina nota / et fontis sacros frigus captabis opacum. / Hinc tibi, quae semper, vicino ab limite saepes / Hyblaeis apibus florem depasta salicti / saepe levi somnum suadebit inire susurro».

a cui qualche facoltoso imprenditore vorrebbe prosciugare, esclusivamente per il suo tornaconto personale, le «vene», pur lasciando la Garfagnana in un regime di economia prettamente agricolo, ma senza più acqua da utilizzare⁶⁶⁴; è il «Domani *certo e ceruleo*»⁶⁶⁵, dittologia, rafforzata dall'allitterazione, che associa il futuro al colore caratteristico del fiume e al suo continuo e certo scorrere in avanti.

Continua l'antropomorfizzazione del fiume, ora descritto, durante il periodo «di magra», come arrossito per la vergogna provata nei confronti dell'altezza «del ponte», da identificarsi probabilmente con il ponte del Diavolo o con l'ancor più elevato ponte di Campia⁶⁶⁶; colore «roseo» figurativamente dovuto alla vergogna, ma naturalmente assunto per via del riflesso del cielo, coperto da una «nuvola rosea», forse a indicare un tardo tramonto estivo. Queste nuvole preannunciano l'arrivo di un temporale che minaccia tutta la Val di Serchio, passato il quale il fiume prende direttamente parola, secondo un modulo non nuovo (già visto, ad esempio, per la Montagna Calva in OI, *Il negro di Saint-Pierre*, certo con tutt'altra valenza simbolica⁶⁶⁷; ma la prosopopea si ritrova anche in CC, *La fonte di Castelvecchio*, dove, appunto, prende parola la fonte della Corsonna):

tonò su Tiglio, tonò su Perpoli,
velò il meriggio tinnulo all'aride
cicale che tacquero, nera
passò: sorrideva, la sera:

la sera, o Serchio, mentre sul candido
tuo greto fitte squittian le rondini,
dicevi: «Oh! In quest'afa d'estate
le mie spumeggianti cascate!

Né bacio il piede bianco dei gattici,
ma su le ghiaie lucide scivolo,
scansando mulini e gualchiere;
ché ad opra m'ha preso il podere.

664 F. Latini, in OI, *Al Serchio*, nota ai vv. 38-40, nota come, attraverso l'antropomorfizzazione del fiume, composto da «muscoli» (v. 38) e «vene» (v. 40), questo vada a costituire con la popolazione un unico corpo, che si vorrebbe quindi smembrare privatizzandone le polle.

665 Ivi, vv. 37-41.

666 Cfr. F. Latini, ivi, nota al v. 44. Nella nota di accompagnamento (OI, *Note*, p. 455), Pascoli scrive proprio: «*Dal Ponte di Campia, Aprile del 1902*».

667 Il fiume è simbolo di vita, mentre il vulcano era simbolo di morte: cfr. cap. 1, §§ 7.3-6.

Vo mogio mogio: povero a povere
genti discendo, piccolo a piccoli
poderi che sembrano aiuole,
ma che ora inaspriscono al sole.

Son donne e vecchi soli, e mi chiamano
ne' solchi nuovi, perché v'abbeveri
quel lor sessantino che muore
prim'anche di mettere il fiore.

Ora, un po' d'acqua chiesi alla Pania,
alle mie buone polle di Gangheri,
per que' poveretti, che, unguanno
non mesco, non desineranno...»⁶⁶⁸

Pascoli dispiega qui altri toponimi garfagnini: il temporale arriva su *Tiglio*, frazione di Barga, e su *Perpoli*, altro paesino della Val di Serchio. Una nuvola *nera* passa e copre il *meriggio tinnulo* alle *aride cicale*, ovvero oscura il cielo agli insetti, che smettono così di frinire. Ma si noti la studiata e chirurgica disposizione degli elementi, collocati in una sorta di doppia ipallage, con sostantivi e aggettivi disposti a chiasmo, a ricordare, fra l'altro, il tipico movimento del doppio iperbato incrociato virgiliano⁶⁶⁹: è infatti il *meriggio* a essere *arido*, così come le *cicale* sono *tinnule*. E proprio Virgilio sembra essere il modello di questa immagine bucolica⁶⁷⁰, mentre il motivo dell'ammutolarsi delle cicale dovuto all'arrivo del temporale aprirà la successiva CC, *Temporale*: «È mezzodì. Rintomba. / Tacciono le cicale / nelle stridule seccie»⁶⁷¹. Invece, per il quadretto seguente del rasserenamento del cielo e del suo progressivo popolarsi di rondini che spiccano il volo, stridendo (*squittian*⁶⁷²), dal *greto* del fiume in seguito al passaggio del cumulonembo, si può fare riferimento al canto appena successivo, ovvero CC, *La mia sera*: «La nube del giorno più nera / fu quella che vedo più rosa / nell'ultima sera. // Che voli di rondini intorno! / che gridi nell'aria serena!»⁶⁷³.

668 OI, *Al Serchio*, vv. 49-72.

669 Ad esempio, cfr. Verg., *Aen.* I, v. 4: «saevae memorem Iunonis ob iram».

670 F. Latini, in G. Pascoli, OI, *Al Serchio*, nota ai vv. 50-51, cita, a titolo esemplificativo, Verg., *Ecl.* II, vv. 12-13: «At mecum raucis, tua dum vestigia lustrò, / sole sub ardenti resonant arbusta cicadis».

671 G. Pascoli, CC, *Temporale*, vv. 1-3.

672 Cfr. C. Garboli, in G. Pascoli, *Poesie e prose*, cit., *Glossario dei termini notevoli*, voce 'squittire', vol. II, p. 1783. Il verbo è già del Pascoli giovanile, come si può vedere da MY, *Il maniero*, vv. 1-4: «Te sovente, o tra boschi arduo maniero, / popolai di baroni e di vassalli, / mentre i falchetti udia squittir su' gialli / merli e radendo il baluardo nero».

673 CC, *La mia sera*, vv. 22-26.

La prosopopea del Serchio è un concentrato di termini relativi alla caratterizzazione dell'ambiente fluviale, adoperati con sapienza al fine di muovere altre critiche sociali alla situazione economica in cui versavano allora gli agricoltori. Viene ulteriormente ribadita la stagione in cui è ambientata la seconda parte dell'ode: l'*estate*, con la sua *afa* che asciuga le *spumeggianti cascate* e le acque del Serchio, il quale ora, nel periodo di magra, non arriva più a lambire le sponde dove si trovano i bianchi *gattici*; non riesce nemmeno più ad arrivare ai *mulini* e alle *gualchiere*, «le macchine che battono il tessuto lavato e digrassato e lo rassodano e lo riducono»⁶⁷⁴, dunque in sineddoche per 'fabbriche tessili'. Così, scivola centralmente sulle *ghiaie lucide* illuminate dal sole; prosegue nel suo corso *mogio mogio*, fiacco, discendendo *povero* verso i *poveri* contadini, *piccolo* verso *piccoli poderi* che si sono rimpiccioliti così tanto da sembrare *aiuole* più che terreni da coltivare, che oltre tutto si stanno seccando per l'imperversare della canicola estiva. La reduplicazione degli aggettivi vuole, ancora una volta, sottolineare la simbiosi tra fiume e uomini-lavoratori: più quello è povero d'acqua e piccolo nel suo corso, più questi avranno poderi piccoli e un raccolto scarso.

Il timore del ritorno del latifondo si unisce dunque alla forte presa di posizione contro la privatizzazione dell'acqua: se non è chiaro a rigor di sintassi chi abbia *preso ad opra*⁶⁷⁵ il *podere* del Serchio, cioè il suo corso – sembrerebbe essere l'*afa* estiva l'indiziata a colpevole del prosciugamento del fiume – in realtà è chiaro l'intento polemico contro gli imprenditori che vorrebbero adoperare le polle come fossero loro dipendenti, loro braccianti. A questa critica sociale si aggiunge, implicitamente, quella contro l'emigrazione, che ha colpito in particolar modo la campagna garfagnina, rimasta dunque terra popolata da *donne* e *vecchi soli*. In ogni caso, questi continuano faticosamente a lavorare la terra, a scavare *solchi nuovi* per irrigare i campi di *sessantino*, un tipo di granturco seminato nei terreni dove è stato da poco mietuto il grano⁶⁷⁶; ma il raccolto, data la calura estiva e la scarsità di acqua, *muore* ancor prima di *mettere il fiore*, in un'immagine di morte che contamina il paesaggio idillico, seppur già con alcune ombre, fin qui delineato. Per ovviare a ciò, per *mescere*, cioè 'fornire da bere' ai *poveretti* che abitano la valle, i quali altrimenti non avranno più alcun sostentamento, il fiume comunica di aver chiesto *un po' d'acqua* alla *Pania*, il monte che domina tutta la Val di Serchio, e alle *buone polle* di *Gangheri*, da cui scaturiscono le sorgenti delle *Turriti*⁶⁷⁷.

674 L. M. Capelli, *Dizionarietto pascoliano*, cit., vol. II, p. 73, voce 'Gualchiere'.

675 Cfr. G. Pascoli, OI, *Al Duca degli Abruzzi e ai suoi compagni*, IV, vv. 1-2: «Noi / siamo l'opre di tutta la terra». E cfr. cap. 2, § 4.3.

676 Cfr. G. Pascoli, PP, *Il soldato di San Piero in Campo*, IV, vv. 13-14: «Il sessantino ha messo i crini, mette / la rappa».

677 Cfr. F. Latini, in OI, *Al Serchio*, nota al v. 70.

Terminata la prosopopea, il poeta riprende, da dove l'aveva interrotta, la lode del Serchio, sottolineando, di nuovo con un'antropomorfizzazione, come nessuno possa prenderne per sé le «vene» con l'intento di regolare a proprio piacimento il flusso torrentizio, adottando a pretesto il fatto che nella stagione delle piene il fiume non opera il «bene»⁶⁷⁸, cioè straripa. Circolarmente, infatti, viene riproposta l'iniziale analogia fiume-popolo, che si carica, a questo punto ancor di più, di una forte connotazione socialista: il Serchio, nella stagione di piena («l'ora che volle, ruggire», con *che* polivalente, quasi a imitare la parlata popolare), si comporta esattamente come il popolo in marcia contro i possidenti, che vorrebbero contendergli e togliergli l'«avvenire»⁶⁷⁹ rappresentato dalla libera fruizione dell'acqua.

L'ode si chiude con due strofe di chiara impronta classica, come ha prontamente individuato Francesca Latini⁶⁸⁰: il Serchio è definito «Torbido, rapido, irresistibile», in un tripudio di termini struccioli (poi «nuvole», «portandoti», «livide folgori», «opera», «immemore»⁶⁸¹) che rimanda alla letteratura latina, e in particolare al primo libro del *De rerum natura* di Lucrezio, dove si trovano, nell'inno a Venere, dei «rapidus [...] amnes»⁶⁸²; mentre per gli altri due aggettivi Francesca Latini fa riferimento a questo passo: «nec validi possunt pontes venientis aquai / vim subitam tolerare: ita magno turbidus imbri / molibus incurrit validis cum viribus amnis»⁶⁸³. Per quanto riguarda il temporale rievocato ai vv. 82-84 («correvi all'ombre di nere nuvole / portandoti in cima del flutto / le livide folgori e tutto»), il modello sembra essere ancora l'opera lucreziana, che nel VI libro vede così descritta una tempesta marina: «Praeterea persaepe niger quoque per mare nimbus, / ut picis a caelo demissum flumen, in undas / sic cadit effertus tenebris procul et trahit atram / fulminibus gravidam tempestatem atque procellis, / ignibus ac ventis cum primis ipse repletus»⁶⁸⁴. Ma il fiume, oltre a portare con sé la tempesta e, anzi, a caricarsi di essa, ingrossando le proprie acque come un mare in burrasca, travolge anche tutto quello che è suo, cioè l'«opera» del suo lavoro: la sua furia «immemore» distrugge ogni cosa che incontra⁶⁸⁵. Queste le due nature del Serchio: una umana, caratterizzata dalla facoltà razziocinante, dalla volontà pensata di fare del

678 Ivi, vv. 75-76.

679 Ivi, vv. 79-80.

680 Cfr. F. Latini, ivi, note ai vv. 81, 82-84 e 85-86.

681 Ivi, vv. 81-86.

682 Lucr., *De rer. nat.* I, v. 15.

683 Ivi, vv. 285-287. *Irresistibile* sarà dunque da intendersi in senso etimologico, ovvero 'a cui non si può resistere'.

684 *De rer. nat.* VI, vv. 256-260.

685 Cfr. Verg., *Aen.* II, vv. 305-307: «in segetem veluti cum flamma furentibus austris / incidit aut rapidus montano flumine torrens / sternit agros, sternit sata laeta boumque labores / precipitisque trahit silvas».

bene all'uomo aiutandolo nei suoi lavori – propria del periodo di magra – che caratterizza così il paesaggio rendendolo idillico, quasi bucolico, anche se velato dall'ombra della siccità, dell'inopia e, dunque, della morte; un'altra “bestiale”, per così dire, caratteristica del periodo di piena, in cui il fiume regredisce al suo stato naturale di fiume che non sa nient'altro se non che deve «precipitare / laggiù nell'abisso del mare»⁶⁸⁶.

2.3. Se nell'ode *Al Serchio* abbiamo visto il paesaggio della Garfagnana animarsi di tratti bucolici e classici, nel poemetto drammatico⁶⁸⁷ *Il ritorno* – rielaborazione “conviviale”, appunto, del ritorno a Itaca di Ulisse narrato nel libro XIII dell'*Odissea* e dunque avente una forte e spiccata ambientazione classica – mai troppo esplicite si affacciano all'interno dei luoghi greci alcune spie garfagnine e sammauresi (e non solo). Conviene preliminarmente sottolineare alcuni elementi: Ulisse, al momento in cui giunge sull'isola di Itaca, non riconosce la sua terra natia, non sa dove si trova. Se nell'archetipo omerico questa incapacità di riconoscere si verifica a causa della nebbia mistica invocata da Atena, nell'ode pascoliana è una «nebbia» del tutto simile a quella del canto eponimo a schermare il riconoscimento delle «cose lontane»⁶⁸⁸ e a proteggere l'io dal suo passato. Ma la causa principale di questa *defaillance* è insita nel trascorrere inesorabile del tempo: è Ulisse ad essere invecchiato, e dunque cambiato rispetto a prima, non la sua Itaca, che riconoscerà poi non essere mutata affatto, grazie all'intervento di Atena, personificazione della memoria, posta qui nei panni di una verginella del tutto simile a Nausicaa. *Il ritorno*, titolo assolutizzato rispetto al precedente *Il ritorno di Odisseo* con cui era uscito sulla «Rivista d'Italia» nel gennaio 1901, si configura dunque come una trasposizione epica del *Ritorno a San Mauro*⁶⁸⁹, la coda onirica ai *Canti di Castelvecchio* nata dal ricordo dei luoghi e dei tempi d'infanzia vissuti dal poeta: ecco spiegato, forse, il motivo di apparizioni anacronistiche e inaspettate all'interno di un paesaggio fondamentalmente greco.

Possiamo scorgere una prima, velata, sovrapposizione ambientale tra la fonte Aretusa («Ma non lontano il murmure d'un fonte, / dell'Aretusa, e non lontano l'antro / delle ninfe e

686 G. Pascoli, OI, *Al Serchio*, vv. 87-88.

687 In una carta manoscritta (G.55.9.1, c. 22) il titolo del componimento era «Monodia di Odisseo». Da questo si può chiarire la collocazione iniziale (OI'06) tra le *Odi*, subito dopo l'altra ode “conviviale” *Il dovere*. A partire a OI'07, il poemetto viene spostato in *Appendice* insieme alla seguente *Il sogno di Rosetta*, probabilmente perché entrambe cantate composte per musica, troppo differenti nel metro rispetto alle altre odi. Cfr. M. Pazzaglia, *Appunti*, cit., pp. 141-142, nota 2.

688 G. Pascoli, CC, *Nebbia*, vv. 1-2.

689 Ma anche prefigurazione del viaggio verso la morte di PC, *L'ultimo viaggio*. Cfr. F. Latini, in OI, *Il ritorno*, pp. 409-412.

dell'api, ove le ninfe / tessean notturne su' telai di pietra, / mentre pendea tra l'anfore e i crateri, / grappoli, con ronzii sùbiti, d'api»⁶⁹⁰), la cui descrizione è in ogni caso basata sull'archetipo odissiaco⁶⁹¹, e la fonte della Corsonna, a cui è dedicata CC, *La fonte di Castelvechio*⁶⁹²: il *murmure* dell'acqua della fontana è lo stesso «murmure / piovoso del Serchio»⁶⁹³ visto in OI, *Il cane notturno*; le *ninfe*, colte nell'insolito particolare di tessere di notte sui *telai di pietra* all'interno della grotta, oltre ad assumere le sembianze di Circe e Calipso, sembrano essere la verticalizzazione delle terrene «ragazze / di Castelvechio»⁶⁹⁴, chiamate anche «fanciulle» e «pure vergini»⁶⁹⁵, ma possono ricordare anche l'*imago* della tessitrice apparsa nel canto eponimo, viva ormai solo nel ricordo del poeta («Io non son viva che nel tuo cuore. / Morta! Sì, morta! Se tesso, tesso / per te soltanto»⁶⁹⁶); e le *api* che ronzano si trovano anche intorno alla fonte della Corsonna («Oh! la mia vita di solinga polla / nel taciturno colle della capre! / udir soltanto foglia che si crolla, / cardo che s'apre, // vespa che ronza, e queruli richiami / del forasiepe!»⁶⁹⁷).

Le ninfe e l'Aretusa ritornano anche più avanti, in una serie di immagini che sono ancora esclusivamente «evocate dalla coscienza dell'eroe addormentato»⁶⁹⁸:

E presso il cuore d'Odiseo dormente,
 gemeva il fonte d'Aretusa, noto
 alla sua cara fanciullezza estinta.
 E nell'antro sonava il sottil fischio
 delle spole immortali, e il lento tonfo
 degli immortali pettini: le ninfe
 tessean tuttora su' telai di pietra.
 E nell'olivo grande, alto, fronzuto,
 errava qualche squittinio d'uccello
 che s'era desto; e qualche arguta stilla
 gocciava su le nere alghe del lido:
 ché la nebbietta, a ritardare il giorno,

690 OI, *Il ritorno*, vv. 18-23.

691 Minuziosi e puntuali i rimandi all'*Odisea* e ad altre fonti classiche nel commento di F. Latini, pp. 412-434, cui rimando.

692 A sua volta, va detto, modellata sulla fonte Bandusia di Hor., *Carm.* III, 13: cfr. G. Lavezzi, in G. Pascoli, CC, *La fonte di Castelvechio*, pp. 481-482.

693 OI, *Il cane notturno*, vv. 2-3.

694 CC, *La fonte di Castelvechio*, vv. 37-38.

695 Ivi, vv. 7 e 19-20.

696 CC, *La tessitrice*, vv. 21-22.

697 CC, *La fonte di Castelvechio*, vv. 25-30.

698 Cfr. F. Latini, in OI, *Il ritorno*, nota ai vv. 65-71.

dai cupi botri qua e là fumava,
simile a placido alito di sonno.⁶⁹⁹

Se il verbo *gemere* è solitamente associato ad acque e fontane⁷⁰⁰, in particolare è il rumore che si sente provenire dalla solita fonte della Corsonna in MY, *Viole d'inverno*: «Tiepida, sappi, lungo la Corsonna / geme una polla»⁷⁰¹. Anche il chiasmo a simmetria centrale *spole* (A) *immortali* (B) *immortali* (B) *pettini* (A) sembra una contro-rievocazione del parallelismo «muto pettine [...] muta spola» di CC, *La tessitrice*: la dimensione di immortalità che assumono le fanciulle, fissate nel ricordo del gesto di tessere, è la medesima in entrambi i componimenti; tuttavia, se nella memoria di Ulisse i *telai* delle *ninfe* emettono ancora un *sottile fischio* e un *lento tonfo*, appunto perché sta ancora sognando, «l'arguto pettine» adoperato per la filatura dall'*umbra* pascoliana «non suona»⁷⁰² già più.

Oltre a ciò, si aggiungono altri elementi che possono rinviare a paesaggi e situazioni ambientali effettivamente vissuti da Pascoli: lo *squittinio d'uccello* udito all'alba (*che s'era desto*), da *squittinire*, forma intensiva e onomatopeica di *squittire*, si trova anche in MY, *Il lauro* («Un'alba – si sentia di due fringuelli / chiaro il *francesco mio*: la capinera / già desta squittinìa di tra i piselli»), lirica composta in ricordo del sereno periodo trascorso a Massa e anch'essa sviluppata tra spazio reale (l'orto della casa) e immaginazione onirica («Io sognava»⁷⁰³); la *nebbietta*, lo si è già detto, più che al trucco magico orchestrato da Atena, assomiglia non poco, per descrizione e funzione assunta, allo schermo del nido ricostituito a Castelvecchio in CC, *Nebbia* («Nascondi le cose lontane, / tu nebbia impalpabile e scialba, / tu fumo che ancora rampolli, / su l'alba, / da' lampi notturni e da' crolli / d'aeree frane!»⁷⁰⁴). Ma, soprattutto, ritornano anche nell'isola di Itaca i *cupi botri*, già visti in CC, *La squilletta di Caprona* («gli lasciò solo il bronzino, // che avea meravigliato i botri / e le polle col suo canto / quand'egli andava a su con gli otri / al Saltello, al Lago Santo»⁷⁰⁵), dove indicavano in modo specifico l'Orrido dei Botri: un tipico punto di interesse paesaggistico della Garfagnana fa così da eco alle insenature rocciose all'interno delle quali hanno dimora le Naiadi, ninfe

699 Ivi, vv. 65-78.

700 Cfr. C. Garboli, in G. Pascoli, *Poesie e prose*, cit., *Glossario dei termini notevoli*, voce 'gemere – gemito', vol. II, pp. 1740.

701 MY, *Viole d'inverno*, vv. 7-8.

702 CC, *La tessitrice*, vv. 13-18.

703 MY, *Il lauro*, vv. 17-23. Per il verbo *squittinìa*, cfr. G. Lavezzi, ivi, nota al v. 23.

704 CC, *Nebbia*, vv. 1-6.

705 CC, *La squilletta di Caprona*, vv. 20-24

dell'acqua (come si legge più avanti: «Diceva, e un improvviso ululo acuto / da boschi e botri si levò, di ninfe»⁷⁰⁶).

Quando Ulisse si sveglia, si accorge che «tutto era mutato; / e tutto gli mostrava altri sembianti»,

E i peri e i meli gli fiorian diverso
da quel che, assenti, nella sua memoria,
gli avea per dieci e dieci anni fiorito
perennemente. E non udì nell'antro
stridere lievi i pettini e le spole
della sue ninfe, e a' suoi piedi invano
gli narrava i suoi primi anni Aretusa.⁷⁰⁷

Ancora una volta, si possono notare eco provenienti da altre ambientazioni tipicamente pascoliane: i *peri* e i *meli*, gli alberi coltivati da Laerte (come rivela più avanti la Vergine: «Quello ov'è tutto quel bianco / d'alberi lunghi e fiorenti... / v'abita un vecchio re stanco, / ch'erra sul lido, tra i venti: / dicono, voglia contare / l'onde del mare...»⁷⁰⁸), erano presenti anche nel giardino di Castelvecchio, come si può leggere da PP, *Il vischio*: «Nuvole a' nostri occhi, / rosee di peschi, bianche di susini, // parvero: un'aria pendula di fiocchi, / o bianchi o rosa, o l'uno o l'altro: meli, / floridi peri, gracili albicocchi»⁷⁰⁹. Ma, in ogni caso, questi non fioriscono più allo stesso modo che Ulisse ricordava nei vent'anni in cui era stato via dalla sua terra natale. Inoltre, come capitava al poeta in CC, *La tessitrice*, l'eroe arriva ora a non sentire più nemmeno lo *stridere* dei *pettini* e delle *spole*, e non riesce più a distinguere, a comprendere il linguaggio della fonte *Aretusa*, che eppure, *invano*, continuava a narrargli *i suoi primi anni*, la sua giovinezza, come sempre aveva fatto: ormai, Itaca e tutti gli elementi che la popolano parlano una lingua sconosciuta.

Se si vuole aggiungere ulteriore materiale a sostegno di questa continua oscillazione tra ambientazione classica e autobiografica, è opportuno soffermarsi sull'*incipit* della prima parte lirica cantata da Ulisse. L'eroe evoca lì una parola, per così dire, “magica”, l'elemento di scarto che è ovviamente assente dall'archetipo omerico; elemento che riassume un po' tutti gli sparsi frammenti paesaggistici visti finora. Apostrofando direttamente la patria perduta, Ulisse

706 OI, *Il ritorno*, vv. 172-173.

707 Ivi, vv. 81-92.

708 Ivi, vv. 205-210.

709 PP, *Il vischio*, I, vv. 2-6.

la chiama «nido sospeso alla rupe»⁷¹⁰, dunque, si rappresentata nei suoi caratteri tradizionali di isola “petrosa”⁷¹¹, ma *nido*: adopera, cioè, lo stesso sostantivo impiegato da Pascoli per designare tutte le varie formazioni assunte dalla sua famiglia nel corso del tempo. Il *nido* è innanzitutto il nucleo originario di San Mauro⁷¹², al completo, intatto e non ancora toccato dalla serie di lutti inaugurati dall’omicidio di Ruggero; ma è anche quello ricostruito prima a Massa e poi a Livorno con le sorelle Ida e Maria⁷¹³; e, infine, è il triste, luttuoso e sterile *nido* bimembre, composto solamente dal poeta e dalla sorella minore, riparatosi a Castelvecchio dopo il 1895⁷¹⁴. Si veda in proposito la parte finale di CC, *In ritardo*:

E fuori vedo due ombre, due voli,
due volastrucci nella sera mesta,
rimasti qui nel grigio autunno soli,
ch’aliano soli in mezzo alla tempesta:

rimasti addietro il giorno del frastuono,
delle grida d’amore e di gioventù.

Son padre e madre. C’è sotto le gronde
un nido, in fila con quei nidi muti,
il lor nido che geme e che nasconde
sei rondinini non ancor pennuti.

Al primo nido già toccò sventura.
Fecero questo accanto a quel che fu.

Oh! tardi! Il nido ch’è due nidi al cuore,
ha fame in mezzo a tante cose morte;
e l’anno è morto, ed anche il giorno muore,
e il tuono muglia, e il vento urla più forte,

710 OI, *Il ritorno*, v. 111.

711 Cfr. F. Latini, *ivi*, nota al v. 111.

712 Cfr. PP, *L’asino*, I, vv. 3-9: «E io guardavo dietro me, nel piano, / dove San Mauro mio già non appare / – oh! mio nido di lodola tra il grano! – // dove tra il verde luccica, e tra chiare / brecce di ville borghi città, drago / addormentato dal cantar del mare, // la Marecchia argentina».

713 Cfr. MY, *Anniversario* (31 dicembre 1890), vv. 1-8: «Sappi – e forse lo sai, nel camposanto – / la bimba dalle lunghe anella d’oro, / e l’altra che fu l’ultimo tuo pianto, / sappi ch’io le raccolsi e che le adoro. // Per lor ripresi il mio coraggio affranto, / e mi detersi l’anima per loro: / hanno un tetto, hanno un nido, ora, mio vanto; / e l’amor mio le nutre e il mio lavoro».

714 Cfr. CC, *Addio!*, vv. 37-39: «Oh! se, rondini rondini, anch’io... // io li avessi quattro rondinotti / dentro questo nido mio di sassi! / ch’io vegliassi nelle dolci notti, / che in un mesto giorno abbandonassi / alla libera serenità!».

e l'acqua fruscia, ed è già notte oscura,
e quello che era non sarà mai più.⁷¹⁵

Se i balestrucci (*volastrucci*) sembrano rappresentare Giovanni e Maria, così come la «rondinella spersa e solitaria» apparsa al v. 11 sembra alludere all'Ida ormai partita definitivamente, allora Pascoli intende qui raffigurare allegoricamente l'ultima formazione del *nido*, quella in cui i due fratelli rimasti assumono idealmente su di sé il ruolo genitoriale nei confronti di tutti gli altri fratelli (sei, appunto, come i *rondinini*) ormai definitivamente lontani cercando disperatamente di recuperare l'unità familiare del *primo nido* distrutto⁷¹⁶. Ma è un ruolo che è concesso assumere solo regredendo completamente e definitivamente «al passato, ai luoghi e ai fantasmi dell'infanzia», specialmente dopo che anche il secondo nido, quello che è *due nidi al cuore*, quello che teneva insieme i rimanenti tre fratelli attraverso la finzione della ricostituzione familiare e il ricordo delle *tante cose morte*, ha patito la *fame* e si è sfaldato; è un recupero possibile solo attraverso «il trapasso al ciclo memorialistico-onirico del *Ritorno a San Mauro*»⁷¹⁷. Tuttavia, il poeta è ben conscio della vanità di questo recupero: il passato *non sarà mai più* uguale a sé stesso, a come lo era un tempo. Ecco qual è lo scacco cui è sottoposto Ulisse: il ritorno a Itaca coincide con il non-riconoscimento della sua patria proprio perché l'approdo al passato è possibile solo sognando.

Il ritratto memorialistico della sua isola natia che Ulisse compie, all'interno del dialogo con la Vergine, presenta ulteriori tratti riconducibili agli ambienti vissuti dal poeta. Itaca è descritta come un'«isola poverella [...] Non infinita... forse, ma bella»⁷¹⁸, allo stesso modo della piccola proprietà materna in CC, *Il nido di «farlotti»*: «dov'era, dietro siepi riquadre / di biancospino, dietro un cancello / verde, ciò ch'era della mia madre, / nostro, ma poco; poco, ma bello»⁷¹⁹. Sempre afferente al giardino materno è l'«iride», ovvero il giaggiolo (si veda ancora CC, *Il nido di «farlotti»*: «Io non credeva, fuori che in sogno / fossero altrove gigli e giaggioli, / e il dolce odore del catalogno / e gli agri pomi de' lazzeruoli»⁷²⁰), che spunta,

715 CC, *In ritardo*, vv. 31-48.

716 Cfr. G. Lavezzi, *ivi*, note ai vv. 11 e 31-32. Margherita, Giacomo e Luigi erano morti da anni; Raffaele, Giuseppe e Ida vivevano altrove.

717 Cfr. G. Nava, in CC, p. 354.

718 OI, *Il ritorno*, vv. 182-184.

719 CC, *Il nido di «farlotti»*, vv. 9-12.

720 *Ivi*, vv. 13-16.

le cose lontane, / nascondimi quello ch'è morto! / Ch'io veda soltanto la siepe / dell'orto, / la mura ch'ha piene le crepe / di valeriane»⁷³¹.

Lungi dall'essere esaustiva ed esauriente, ritengo però che l'indagine paesaggistica compiuta su OI, *Il ritorno* sia esemplificativa di questa compenetrazione, tipica di tutte le ambientazioni classiche pascoliane, volta a inserire il moderno (e l'autobiografico) nell'antico – uguale e contraria all'occorrenza dell'antico nel moderno rilevata, ad esempio, nell'ode *Al Serchio*: non solo, dunque, ravvisabile in questo poemetto drammatico in particolare (che in ogni caso rimane di difficile collocazione all'interno di *Odi e Inni*), ma anche negli altri componimenti di matrice classica, come *Al corbezzolo* e *Il dovere*, oltre che in tutti i *Poemi conviviali*, dei quali costituisce la caratteristica fondante e peculiare⁷³².

731 CC, *Nebbia*, vv. 7-12.

732 Cfr. G. Lavezzi, «L'azzurro mare ama la terra nera». *Il tema del paesaggio nei Poemi conviviali*, in corso di pubblicazione negli Atti del Convegno *I Poemi conviviali dopo 120 anni* (San Mauro Pascoli, 13 ottobre 2024), a cura di D. Baroncini, Pàtron, Bologna, pp. 50-52.



Figura 10: Riserva naturale dell'Orrido di Botri, in provincia di Lucca.



Figura 11: Ponte di Campia sul Serchio.

BIBLIOGRAFIA

1. Opere pascoliane

Le opere di Pascoli sono citate con le consuete sigle:

MY = *Myricae*;

CC = *Canti di Castelvecchio*;

PC = *Poemi conviviali*;

PP = *Primi poemetti*;

P = *Poemetti* (edizione Sandron, 1900);

NP = *Nuovi poemetti*;

OI = *Odi e Inni*;

PD = *Pensieri e discorsi*;

SV = *Sotto il velame*.

Per fare sinteticamente riferimento a una particolare edizione delle opere poetiche, si utilizza la consueta dicitura: sigla^{n° edizione}ultime due cifre dell'anno di pubblicazione, ad es. MY¹91 = *Myricae*, 1^a edizione, 1891.

I testi poetici sono citati dalle seguenti edizioni di riferimento:

MY = *Myricae*, a cura di G. Lavezzi, Rizzoli, Milano, 2015; testo stabilito dall'edizione critica a cura di G. Nava, Sansoni, Firenze, 1974, 2 tomi, ora riedita nell'Edizione Nazionale delle opere di Giovanni Pascoli, *Poesie italiane* – 1, Pàtron, Bologna, 2016;

CC = *Canti di Castelvecchio*, a cura di G. Lavezzi, Rizzoli, Milano, 2025; testo stabilito dall'edizione critica a cura di N. Ebani, Edizione Nazionale delle opere di Giovanni Pascoli, *Poesie italiane* – 4, La Nuova Italia, Firenze, 2001, 2 tomi, emendato e con l'eccezione delle

poesie *Il compagno dei taglialegna* e *La capinera* (cfr. G. Lavezzi, in CC, *Nota al testo*, p. 65);

PC = *Poemi conviviali*, a cura di G. Nava, Einaudi, Torino, 2008;

PP = *Primi poemetti*, a cura di N. Ebani, Guanda, Parma, 1997; segnalo inoltre l'esistenza dell'edizione critica a cura di F. Nassi, Edizione Nazionale delle opere di Giovanni Pascoli, *Poesie italiane* – 2, Pàtron, Bologna, 2011;

NP = *Primi poemetti. Nuovi poemetti*, a cura di F. Latini, in *Poesie*, vol. 2, UTET, Torino, 2008;

OI = *Odi e inni*, a cura di F. Latini, in *Poesie*, vol. 3, UTET, Torino, 2008.

Le prose, vista l'assenza di un'edizione critica complessiva, o comunque di un'edizione completa affidabile, per comodità mia e del lettore sono citate dall'opera edita da Zanichelli, facilmente consultabile online (https://it.wikisource.org/wiki/Autore:Giovanni_Pascoli). In particolare:

PD = *Pensieri e discorsi. MDCCCXCV-MCMVI*, Zanichelli, Bologna, 1914;

SV = *Sotto il velame. Saggio di un'interpretazione generale del Poema Sacro*, Zanichelli, Bologna, 1912.

Per le prose leopardiane (*Il Sabato*, *La Ginestra*), segnalo l'esistenza dell'edizione critica *Saggi e lezioni leopardiane*, a cura di M. Castoldi, Agorà, La Spezia, 1999.

Le *Regole di metrica neoclassica con una lettera a Giuseppe Chiarini* (1900) sono citate da G. Pascoli, *Poesie e prose scelte*, progetto editoriale, introduzioni e commento di C. Garboli, Mondadori, Milano, 2002, vol. II, pp. 177-290.

Per questo riguarda le antologie, è citata *Lyra = Lyra romana: ad uso delle scuole classiche*, Giusti, Livorno, 1895.

Sono inoltre citati il carteggio con Angiolo Orvieto: *Lettere inedite del Pascoli ad Angiolo Orvieto*, «Il Ponte», a. XI, n. 11, Firenze, 1955, pp. 1874-1903; e il carteggio con Alfredo Caselli: *Carteggio Pascoli-Caselli (1898-1912)*, a cura di F. Florimbi, Edizione Nazionale delle opere di Giovanni Pascoli, *Carteggi* n. 3, Pàtron, Bologna, 2010.

Altre edizioni delle opere pascoliane citate nel commento sono le seguenti:

L'opera poetica, scelta e annotata da P. Treves, Alinari, Firenze, 1980, 2 voll.;

Opere, a cura di C. F. Goffis, Rizzoli, Milano, 1970-1978, 2 voll.;

Opere, a cura di M. Perugi, Ricciardi, Milano-Napoli, 1980-1981, 2 tomi;

Poesie, scelta dei testi e introduzione di L. Baldacci, note di M. Cucchi, Garzanti, Milano, 1985;

Poesie, a cura di E. Gioanola, SEI, Torino, 1971;

Poesie, con note di L. Pietrobono, Mondadori, Milano, 1932;

Poesie e prose scelte, progetto editoriale, introduzioni e commento di C. Garboli, Mondadori, Milano, 2002, 2 voll.;

Canti di Castelvecchio, a cura di G. Nava, Rizzoli, Milano, 1983;

dai Canti di Castelvecchio, a cura di M. Perugi, il Saggiatore, Milano, 1982;

Myricae, a cura di G. Borghello, Zanichelli, Bologna, 1996;

Myricae. Canti di Castelvecchio, a cura di I. Ciani e F. Latini, in *Poesie*, vol. 1, UTET, Torino, 2002;

Poemetti, a cura di E. Sanguineti, Einaudi, Torino, 1971.

L'archivio di Giovanni e Maria Pascoli è stato consultato tramite il portale online, accessibile all'indirizzo <https://www.archiviopascoli.it/bluejay-web/>. La segnatura dei documenti, coincidente con la collocazione dell'unità, è sempre riportata nel formato corrente: lettera archivio.n°cassetta.n°plico.n°documento, ad es. G.25.28.1 = Archivio Giovanni, cassetta 25, plico 28, documento 1.

2. Opere di altri autori citate

A. E. Brehm, *Uccelli*, in *La vita degli animali. Descrizione generale del regno animale*, vol. 4, UTET, Torino-Napoli, 1870;

G. Briosi, *Atlante botanico secondo il sistema naturale di De Candolle*, Hoepli, Milano, 1886;

A. Brofferio, *Per lo spiritismo*, Briola, Milano, 1893;

G. Carducci, *Rime nuove*, edizione critica a cura di E. Torchio, Mucchi, Modena, 2016;

- G. Carducci, *Odi barbare*, edizione critica a cura di G. A. Papini, Fondazione Mondadori, Milano, 1988;
- G. d'Annunzio, *Forse che sì forse che no*, a cura di R. Castagnola, Mondadori, Milano, 1998;
- G. d'Annunzio, *Versi d'amore e di gloria*, edizione diretta da L. Anceschi, a cura di A. Andreoli e N. Lorenzini, Mondadori, Milano, 1982-1984, 2 voll.;
- R. Davidsohn, *L'esilio di Dante e la cometa di Halley*, «Il Marzocco», 26 dicembre 1909, a. XIV, n. 52, pp. 1-2;
- C. Flammarion, *L'astronomia popolare*, traduzione e note di E. Sergent-Marceau, Sonzogno, Milano, 1885, 6 voll.;
- U. Foscolo, *Sepolcri. Odi. Sonetti*, a cura di D. Martinelli, Mondadori, Milano, 1987;
- La sacra Bibbia*, a cura della CEI, LEV, Città del Vaticano, 2008;
- A. Lacroix, *La montagne Pelée et ses éruptions*, Masson et C.ie, Parigi, 1904;
- G. Leopardi, *Canti*, introduzione di F. Gavazzeni, note di F. Gavazzeni e M. M. Lombardi, Rizzoli, Milano, 1998;
- G. Leopardi, *Operette morali*, a cura di L. Melosi, Rizzoli, Milano, 2008;
- Lucrezio, *De rerum natura*, a cura di A. Schiesaro, traduzione di R. Raccanelli, note di C. Santini, illustrazioni di G. Paolini fotografate da P. Mussat Sartor, Einaudi, Torino, 2003;
- Luigi Amedeo di Savoia, *La «Stella Polare» nel Mare Artico: 1899-1900*, Hoepli, Milano, 1903;
- A. Manzoni, *Tutte le poesie*, a cura di L. Danzi, Rizzoli, Milano, 2012;
- G. Mazzini, *Ai giovani d'Italia*, Stabilimento tipografico Rechiedei, Roma, 1872;
- G. Mercalli, *Le antiche eruzioni della montagna Pelée*, estratto dagli «Atti della Società italiana di Scienze naturali», vol. XLI, Tip. Berdardoni, Milano, 1902;
- V. Monti, *Poesie*, a cura di G. Bezzola, UTET, Torino, 1969;
- F. Nietzsche, *Al di là del bene e del male*, nota introduttiva di G. Colli, versione di F. Masini, Adelphi, Milano, 1968;
- Orazio, *Odi ed Epodi. Carme secolare*, saggio introduttivo, nuova traduzione e note a cura di O. Portuese, Rusconi, Santarcangelo di Romagna, 2020;
- A. Oriani, *Ombre di occaso*, prefazione di M. Missiroli, in *Opera omnia*, vol. XIV, a cura di B. Mussolini, Cappelli, Bologna, 1923;

Pindaro, *Tutte le opere: Olimpiche-Pitiche-Nemee-Istmiche-Frammenti*, introduzione, traduzione, note e apparati di E. Mandruzzato, Bompiani, Milano, 2010;

Platone, *Tutte le opere*, a cura di G. Pugliese Carratelli, Sansoni, Firenze, 1974;

P. Savi, *Ornitologia italiana: opera postuma*, Le Monnier, Firenze, 1873-1876, 3 voll.;

W. Shakespeare, *Macbeth*, introduzione, prefazione, traduzione e note di N. D'Agostino, Garzanti, Milano, 1989;

Tacito, *Agricola*, saggio introduttivo, nuova traduzione e note di S. Audano, Rusconi, Santarcangelo di Romagna, 2017;

T. Tasso, *Gerusalemme liberata*, a cura di F. Tomasi, Rizzoli, Milano, 2009;

N. Tommaseo, B. Bellini, *Dizionario della lingua italiana*, UTET, Torino, 1929, 6 voll.;

A. Verri, *Le eruzioni della montagna Pelée e del vulcano laziale*, estratto dal «Bollettino della Società geologica italiana», vol. XXIV (1906), fasc. I, Tipografia della Pace di F. Cuggiani, Roma, 1905;

Virgilio, *Bucoliche*, a cura di M. Cavalli, Mondadori, Milano, 1990;

Virgilio, *Eneide*, traduzione di L. Canali, introduzione e commento di E. Paratore, Mondadori, Milano, 1991.

Sono utilizzate le sigle *If.*, *Pg.*, *Pd.* per indicare sinteticamente le tre cantiche della *Commedia* dantesca, citata dalla seguente edizione: Dante, *La Commedia: secondo l'antica vulgata*, a cura di G. Petrocchi, Mondadori, Milano, 1966-1967, 4 voll. Gli autori classici e i libri della *Bibbia* sono citati tramite le abbreviazioni canoniche stabilite dalla vulgata.

3. Bibliografia critica

G. Bàrberi Squarotti, *In carcere a Ginevra e alla Martinica: l'ideologia di «Odi e Inni»*, «Quaderni pascoliani», 11, Tip. Gasperetti, Barga, 1977;

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

M. Battistrada, *Galliano, Ciapin e il Pascoli (con lettere inedite)*, «Toga Praetexta», a. VII, fasc. 17, 25 luglio 1940, pp. 307-309;

F. Bausi, *Dall'isola dei poeti alla buona madre Bologna. Il nuovo Pascoli di Odi e inni*, in *Pascoli e le vie della tradizione*, atti del convegno internazionale di studi, Messina 3-5 dicembre 2012, a cura di V. Fera, F. Galatà, D. Gionta e C. Malta, Università degli Studi di Messina, 2017, pp. 37-80;

G. B. Bianchi, *Alfredo Oriani. La vita*, presentazione di G. Franceschini e appendice bibliografica di E. Santarelli, Argalia, Urbino, 1965;

A. Canavero, *Milano e la crisi di fine secolo (1896-1900)*, SugarCo, Milano, 1976;

L. M. Capelli, *Dizionario pascoliano*, Giusti, Livorno, 1916, 2 voll.;

M. Castoldi, *Da Calypso a Matelda. Giovanni Pascoli poeta dell'Èra nuova*, Mucchi, Modena, 2019;

M. Castoldi, *L'Italia s'è desta. L'inno di Mameli: un canto di pace*, Donzelli, Roma, 2024;

M. Castoldi, *La lezione di Giuseppe Nava*, in G. Nava, *Scritti pascoliani*, a cura di M. Castoldi, con la collaborazione di B. Aldinucci, S. Casini, C. Chiummo, N. Ebani, F. Latini, F. Podda, E. Tatasciore, L. Venturini, Collana «Rivista Pascoliana», 14, Pàtron, Bologna, 2022, pp. 9-24.

L. Charbonneau-Lassay, *Il Bestiario del Cristo*, prefazione di L. Gallesi, saggio introduttivo di S. Salzani e P. Zoccatelli, traduzione dal francese a cura di S. Palamidessi e P. Lunghi, Arkeios, Roma, 1994, 2 voll.;

V. Citti, *La ricezione dell'antico nei «Poemi conviviali»*, in *I «Poemi conviviali» di Giovanni Pascoli. Atti del convegno di studi di San Mauro Pascoli e Barga*, 26-29 settembre 1996, a cura di M. Pazzaglia, La Nuova Italia, Firenze, 1997, pp. 99-131;

V. Citti, *Solon e la ricezione dell'antico*, «Rivista Pascoliana», 8, Pàtron, Bologna, 1996, pp. 63-79;

G. Contini, *Il linguaggio di Pascoli*, in Id., *Varianti e altra linguistica*, Einaudi, Torino, 1970, pp. 219-245;

E. C. Corti, *L'imperatrice Elisabetta*, Mondadori, Milano, 1935;

F. De Meo, *Un commento agli «Inni» di Giovanni Pascoli*, dissertazione di laurea, Università di Padova, a.a. 1996-1997 (relatore G. Capovilla), fonte citata da G. Capovilla, *Per un ordinamento cronologico*, in A.A.V.V., *Giovanni Pascoli. Sconosciuto? incompreso? reticente?*, «Paragone», nn. 21, 22, 23, gennaio-giugno 1999, pp. 123-140;

G. Getto, *L'ispirazione cosmica nella poesia di Giovanni Pascoli*, «Lettere Italiane», a. X, n. 2, aprile-giugno 1958, pp. 154-188;

- G. Giannini, *Le tradizioni popolari nella poesia pascoliana*, in *Lucca a Giovanni Pascoli, XII ottobre MCMXXIV*, a cura del Comune, Rinascenza italiana, Lucca, 1924, pp. 49-66;
- P. Giannini, *Pascoli e la lirica corale*, «Quaderni Urbinati di Cultura Classica», Nuova serie, vol. 93, n. 3, Serra, Pisa-Roma, 2009, pp. 25-45;
- A. M. Girardi, *La lode dell'allodola nel «Serafico»: un appunto sul simbolo dell'allodola in San Francesco e in Pascoli*, «Rivista Pascoliana», 10, Pàtron, Bologna, 1998, pp. 69-70;
- G. Lavezzi, *Da San Mauro a Baltimora: la geografia di Giovanni Pascoli*, in *Contemplare / abitare: la natura nella letteratura italiana*, atti del XXVI Congresso dell'AdI, Napoli, 14-16 settembre 2023, a cura di E. Bilancia, M. De Blasi, S. Malatesta, M. Portico, E. Rimolo, Roma, AdI, 2025, [https://www.italianisti.it/pubblicazioni/atti-di-congresso/contemplare-abitare/8_LAVEZZI%20\(AdI%20Napoli\).pdf](https://www.italianisti.it/pubblicazioni/atti-di-congresso/contemplare-abitare/8_LAVEZZI%20(AdI%20Napoli).pdf);
- G. Lavezzi, «L'azzurro mare ama la terra nera». *Il tema del paesaggio nei Poemi conviviali*, in corso di pubblicazione negli Atti del Convegno *I Poemi conviviali dopo 120 anni* (San Mauro Pascoli, 13 ottobre 2024), a cura di D. Baroncini, Pàtron, Bologna, pp. 41-53;
- G. Leonelli, *Itinerari del Fanciullino. Studi pascoliani*, «Quaderni di San Mauro», IV, Clueb, Bologna, 1989;
- G. Lesca, *Urbino e gli albori poetici di G. Pascoli*, «La Romagna», aprile-maggio 1913, a. X, s. V, fasc. 4-5, pp. 129-172;
- E. Manzotti, «Crisantemi». *Lettura di un'ode pascoliana*, «Rivista Pascoliana», 14, Pàtron, Bologna, 2002, pp. 125-153;
- C. Marazzini, *Andrée e il cigno*, «Lettere italiane», aprile-giugno 1979, pp. 231-240;
- F. Nassi, *Il pellegrino e l'ebreo errante*, «Paragone», febbraio-giugno 1999, pp. 198-221;
- G. Nava, *Giovanni Pascoli*, in *Storia della letteratura italiana*, diretta da E. Malato, vol. VIII, *Tra l'Otto e il Novecento*, Salerno, Roma, 1999, pp. 635-712;
- G. Nava, *La Piccozza o del mito autobiografico*, in Id., *Scritti pascoliani*, cit., pp. 283-285;
- F. Ori, *Dai moti studenteschi russi a Resurrezione. Traiettorie dell'inno Alle «Kursistki», con una proposta di edizione critica*, «Rivista Pascoliana», 26, Pàtron, Bologna, 2014, pp. 9-40;
- A. Ottolini, *Chi è Ciapin? A proposito dell'ode del Pascoli*, «La Cultura Moderna», a. XLIV, n. 2, novembre 1935, pp. 659-660;

- M. Pascoli, *Lungo la vita di Giovanni Pascoli*, memorie curate e integrate da A. Vicinelli, Mondadori, Milano, 1961;
- M. Pazzaglia, *Appunti su Odi e Inni*, «Rivista Pascoliana», 17, Pàtron, Bologna, 2005, pp. 139-158;
- M. Pazzaglia, *Le figure della morte nella poesia del Pascoli*, in Id., *Pascoli, la storia, la morte*, «Quaderni di San Mauro», 15, La Nuova Italia, Scandicci (Firenze), 1999, pp. 45-90;
- M. Pazzaglia, *Pascoli*, Salerno, Roma, 2002;
- G. Resta, *Pascoli a Messina*, Editrice Universitaria, Messina, 1955;
- L. Russo, *La religione del Pascoli*, in A.A.V.V., *Studi per il centenario della nascita di Giovanni Pascoli pubblicati nel cinquantenario della morte*, Commissione per i Testi di Lingua, Bologna, 1962, vol. III, pp. 1-13;
- F. Scaglione, *La reinvenzione dei metri classici negli «Inni» di Giovanni Pascoli*, «Stilistica e metrica italiana», 17, Edizioni del Galluzzo, Firenze, 2017, pp. 215-244;
- P. Schiavo, *Per un commento alle «Odi» di Pascoli*, dissertazione di laurea, Università di Venezia, a.a. 1988-1989 (relatore G. Capovilla), fonte citata da G. Capovilla, *Per un ordinamento cronologico*, cit., pp. 123-140;
- U. Sereni, *Il poeta legislatore. Pascoli a Barga (1895-1912)*, «Quaderni pascoliani», 22, Tip. Gasperetti, Barga, 1995;
- G. Simionato, *Pascoli, Leoncavallo e l'Inno degli emigrati italiani a Dante*, «Rivista Pascoliana», 26, Pàtron, Bologna, 2014, pp. 53-71;
- A. Spallicci, *Pascoli e la Romagna*, «Studi pascoliani», a. c. della SOCIETÀ DI STUDI ROMAGNOLI – COMITATO PER LE ONORANZE A GIOVANNI PASCOLI, Stab. Tip. F.lli Lega, Faenza, 1958, pp. 213-222;
- L. Spitzer, *Il canto XIII dell'Inferno*, in Id., *Studi italiani*, a cura di C. Scarpati, Vita e Pensiero, Milano, 1976, pp. 147-172;
- P. Toschi, *Pascoli e le tradizioni popolari*, in A.A.V.V., *Studi per il centenario della nascita di Giovanni Pascoli pubblicati nel cinquantenario della morte*, cit., vol. II, pp. 165-171;
- G. Trombatore, *Memoria e simbolo nella poesia di Giovanni Pascoli*, Parallelo 38, Reggio Calabria, 1975;
- E. Turolla, *La tragedia del mondo nella poesia civile di Giovanni Pascoli*, Zanichelli, Bologna, 1926;

F. Valli, *Pascoli e Urbino*, Argalia, Urbino, 1963;

P. Vannucci, *Pascoli e gli Scolopi, con molte lettere inedite del Pascoli e al Pascoli*, Signorelli, Roma, 1950;

C. Varese, *Il Pascoli di Odi e Inni*, «Rassegna della Letteratura Italiana», vol. 67, n. 1, 1963, pp. 50-70.