



Giovanni Pascoli
CANTI DI CASTELVECCHIO

introduzione e note di Giuseppe Nava

Giovanni Pascoli

CANTI
DI CASTELVECCHIO

Introduzione e note di Giuseppe Nava

BUR
rizzoli

POESIA

Proprietà letteraria riservata
© 1983 RCS Rizzoli Libri S.p.A., Milano
© 1994 R.C.S. Libri & Grandi Opere S.p.A., Milano
© 1998 RCS Libri S.p.A., Milano

ISBN 978-88-17-12403-4

Prima edizione BUR gennaio 1983
Quattordicesima edizione BUR Poesia maggio 2012

Ringrazio Pietro Cititi per i preziosi consigli di lettore finissimo. Mi è gradito anche ricordare la gentile collaborazione del dott. Gian Luigi Ruggio, valente Conservatore di Casa Pascoli, e di Giuseppe Bertoncini, custode esperto e ineguagliabile.

Per conoscere il mondo BUR visita il sito **www.bur.eu**

Ad Antonella

INTRODUZIONE

La pubblicazione dei *Canti di Castelvecchio* avviene nella primavera del 1903, alcuni mesi prima dell'uscita dell'*Alcyone* dannunziano, che apparirà in dicembre: una concomitanza di date, che fa di quell'anno un tempo memorabile per la storia della nostra poesia, se è vero che entrambe le raccolte erano destinate non solo a restare tra i testi più significativi di Pascoli e D'Annunzio, ma anche a influire durevolmente sui poeti del Novecento. Molte poesie dei due libri erano già apparse in riviste od opuscoli per nozze tra gli ultimi anni del vecchio secolo e i primi del nuovo; ma la raccolta in volume comporta per i due poeti un progetto d'ordinamento, che corrisponde, almeno in apparenza, a uno schema naturalistico, modellato com'è sul trascorrere delle stagioni.

L'*Alcyone* dispone le sue liriche nell'arco d'una sola stagione, l'estate, con un presentimento finale d'autunno; i *Canti* ambiscono invece a coprire l'intero corso dell'anno, secondo un piano delineato dal Pascoli stesso in una lettera al Caselli del 7 agosto 1902: «C'è, vedrai, nei Canti, un ordine latente, che non devi rivelare: prima emozioni, sensazioni, affetti d'inverno, poi di primavera, poi d'estate, poi d'autunno, poi ancora un po' d'inverno mistico, poi un po' di primavera triste, e *finis*». In realtà la raccolta attuale trascorre da autunno ad autunno, dalla *Partenza del boscaiolo*, peraltro aggiunta nella terza edizione (1905), a *In ritardo*, dal momento che *Il ritorno a San Mauro*, in cui pure s'è voluto ravvisare la primavera triste, fa parte per se stesso, mentre *Diario autunnale* fu aggiunto solo nella quinta edizione (1910). L'ordine di successione dell'anno agricolo rientra

nella concezione pascoliana, classica e decadente insieme, dell'eterno rinnovarsi della natura, in cui vita e morte si succedono ininterrottamente, contrapposte nel loro eterno ritorno alla sorte delle esistenze individuali, di cui il poeta avverte angosciosamente la precarietà e la finitezza. Sintomatico appare, sotto questo aspetto, proprio *In ritardo*, con la simbologia dei due nidi, l'attuale e quello che fu, tra loro non coincidenti né sovrapponibili, a connotare l'irreversibilità del tempo nel suo apparente ritorno, se contemplato dal punto di vista della soggettività. Del resto la seconda parte del *Ciocco*, con i suoi incubi apocalittici d'una possibile fine dell'universo, sembra estendere all'intero cosmo l'ansia della fine, anche se poi l'accento batte soprattutto sulla lacerazione inflitta all'esistenza individuale, mentre non esclude una possibile rinascita dell'universo per un ripetersi del suo processo genetico. Già da questi accenni si può capire come il piano della raccolta, anche se concepito posteriormente a molte singole poesie, non costituisca un semplice espediente di comodo per conferire una provvisoria unità a liriche occasionali ed eterogenee, ma risulti profondamente radicato nella visione del mondo pascoliana, e soprattutto nel suo colorarsi di tinte catastrofiche verso la fine del secolo, come attestano anche le prosa coeve, dall'*Era nuova* (1899) all'*Avvento* (1901). La cornice assume quindi un valore connotativo, fornisce un indicatore di lettura, che la critica ha spesso trascurato in favore d'una lettura frammentistica, che estende arbitrariamente ai *Canti* talune caratteristiche di *Myricae* e finisce per sottovalutare la tensione simbolica dei raggruppamenti per sezioni e dei relativi titoli nella stessa opera prima, il suo complesso e stratigrafico strutturarsi d'edizione in edizione.

Con l'ordinamento apparentemente naturalistico ma in realtà intrinsecamente simbolico della successione delle stagioni s'intreccia un secondo ordine strutturale, relativo al «romanzo familiare» del poeta, che tanta parte occupa nei *Canti*: *Tra San Mauro e Savignano*, che conclude il *Ritorno a San Mauro*, si ricollega per il genere della visione notturna e sepolcrale e per il contenuto tematico, oltre che per metro e clausole, al *Giorno dei morti*, che apre le giovanili *Myricae*: alla preghiera del padre morente per l'incerto futuro dei

figli, che si colloca al centro del *Giorno dei morti*, corrisponde qui la speranza nell'immortalità poetica di uno di loro, che suonerebbe riparazione per la morte invendicata. Il figlio ridona al padre attraverso la poesia ciò che l'assassino impunito gli ha tolto, la vita. Sotto questo aspetto i *Canti* si configurano come la continuazione e il compimento di *Myricae*, suggellano con una sorta di autorisarcimento il lamento dell'ingiustizia invendicata, che s'era elevato in *Myricae* attraverso la *Prefazione* e *Il giorno dei morti*. Il ritorno dei morti trova un esorcismo efficace nella missione riparatrice assegnata alla propria poesia, missione che giustifica la sopravvivenza del superstite e placa le continue richieste dei defunti nei riguardi dei vivi.

Se il Pascoli amava definire nei suoi progetti di lavoro e nelle sue lettere i futuri *Canti* come la «seconda serie» di *Myricae*, è anche vero che questa definizione va intesa soprattutto come un'indicazione di «genere», un «genere» più propriamente lirico rispetto ai *Poemetti* e ai *Conviviali*, piuttosto che come una dichiarazione di continuità. I *Canti* segnano uno sviluppo, un salto di qualità rispetto alla prima raccolta, di cui non sempre la critica s'è accorta, forse sviata dal giudizio crociano sull'opera pascoliana come semplice dilatazione del nucleo originale di *Myricae*. Il titolo stesso, *Canti*, indica un'ambizione di poesia più complessa e distesa delle giovanili «tamerici», di cui pure riprende il motto virgiliano: se in queste s'avvertiva spesso il gusto della lirica breve, d'origine apparentemente popolare o anche classica, come la singola strofa saffica, secondo una poetica del «frammento» esplicitamente dichiarata nella lettera al Gargano del gennaio 1891 («eccoti i frammenti saffici. Dico frammenti perché tali sono nel mio pensiero. Io non ritrovo, dopo quel momento, l'autore dei pochi versi, più; sicché rimangono incompiuti: esso è morto») e concomitante con analoghe affermazioni dei simbolisti francesi, nei *Canti* la misura strofica si amplia, quando addirittura non si distende in un vero e proprio poemetto, come il *Ciocco*. Contemporaneamente più ardue e raffinate si fanno le strutture formali, soprattutto quelle metriche, con un'estrema varietà di soluzioni prosodiche e ritmiche, che culminano nei virtuosismi delle rime ipermetre, men-

tre il fonosimbolismo si distacca definitivamente dall'armonia imitativa per accentuare l'allusione a una realtà «*autre*», ricercata nei segreti della vita e del cosmo o interiorizzata nel momento notturno del sogno e della visione, nella vita aurorale della coscienza. Soprattutto il termine *Canti* istituisce un rapporto privilegiato con un poeta, il Leopardi, che il Pascoli andava interpretando in conferenze e saggi negli anni di fine secolo, dal *Sabato* del 1896 alla *Ginestra* del 1898, parallelamente agli studi danteschi.

Del poeta recanatese, già fruito in alcune «*myricae*», da *Campane a sera* a *Festa lontana* al *Passato*, ma in chiave idillico-riduttiva o genericamente gnomica, il Pascoli dei *Canti* recupera con ben altro respiro i temi fondamentali della «ricordanza» e del rapporto uomo-natura. Del leopardiano «rimembrar» il Pascoli discorre nel *Sabato*, dove scrive: «Il più dolce e il più bello della sua poesia sta nel rimpianto di quello *stato soave*, di quella *stagion lieta*», anche se la memoria pascoliana non è distesa e meditativa, come quella leopardiana, ma piuttosto associativa e traumatica, come è proprio della cultura di fine secolo, in cui affonda le sue radici lo stesso Proust. Il tema del ricordo si dispiega con accenti leopardiani in *Campane a sera* di *Myricae* e ancor più nell'*Ora di Barga*, tutta intessuta di reminiscenze dell'*Infinito*, della *Vita solitaria*, delle *Ricordanze*, originalmente fuse, o si sviluppa indirettamente nelle prose, come suggestione di situazioni leopardiane: «E nessuno sentì meglio la poesia d'un risvegliarsi in campagna al picchierellare sui vetri della pioggia mattutina; e nessuno espresse meglio il riprendere della vita dopo un temporale: lo schiamazzar di galline, il grido dell'erbaiuolo, che s'era messo al coperto, il rumoroso spalancarsi delle finestre, che erano state chiuse, e in ultimo il tintinnio dei sonagli e lo stridere delle ruote d'un viaggiatore che riprende il suo viaggio; e nessuno dirà meglio mai la sensazione d'un canto di donna, udito di notte, in una passeggiata, dentro una casa serrata, a cui ci si soffermò per caso; o di giorno, nel maggio odoroso, misto al cadenzato rumore delle calcole e del pettine» (*Il Sabato*, III).

Questo catalogo di «particolari» leopardiani, in cui consiste per il Pascoli l'«effluvio poetico delle cose», è un

esempio di memoria letteraria, che alimenta nuova poesia: vi si trovano le cellule poetiche di parecchi «canti», da *Temporale* alla *Guazza* alla *Tessitrice*. Si potrebbe dire che nel Pascoli vi è il fascino della «ricordanza» leopardiana più che il suo concreto attuarsi: la memoria autobiografica pascoliana, quale si rivela nell'ultima parte dei *Canti*, sembra di qualità diversa, ossessiva e involontaria, quasi un ritorno, a distanza di tempo, di zone ed eventi rimossi della propria sensibilità, del proprio io profondo. D'altra parte la stessa memoria letteraria si fonda nel Pascoli sull'identificazione dell'io poetante con situazioni d'una poesia, che è avvertita anche come una condizione esistenziale, in cui è possibile riconoscersi: si vedano in proposito i passi del *Sabato* sulla solitudine di Leopardi nell'infanzia e sulla più profonda infelicità, che gli sarebbe potuta derivare da un soggiorno in collegio. Per questa via il modello dei Grandi Idilli, come *La quiete dopo la tempesta* o *Il sabato del villaggio*, s'infiltra dietro componimenti apparentemente impressionistici, ad arricchire di valenze simboliche quelle che a prima vista sembrano solo scene di vita dei campi. Il «piccolo boaro» è fratello in poesia della «donzelletta», così come *La mia sera* riprende il tema leopardiano del piacere negativo, o *Valentino* il motivo della «greggia beata» del *Canto notturno*. Silvia e Nerina s'intravedono in filigrana nelle figure di donna della *Tessitrice*, di *Notte d'inverno*, di *Maria*, immateriali anch'esse, o vive solo nel ricordo e coincidenti con la giovinezza non vissuta.

Spesso il rapporto pascoliano con Leopardi è antifrastico, com'è naturale in poeti provenienti da culture e tradizioni diverse, se non addirittura contrapposte, dal materialismo classico — illuministico l'uno, dal romanticismo spiritualistico e visionario l'altro. Lo si può vedere già, a livello puramente letterario, nel breve giro d'un idillio, in *Temporale*, ma risalta soprattutto nelle liriche, in cui domina il grande tema del rapporto uomo-natura. *Passeri a sera*, per esempio, risente della tecnica ironica delle *Operette morali* e della critica leopardiana al teleologismo provvidenzialistico: attraverso i discorsi degli uccelli emergono le contraddizioni tra l'esperienza del male fisico e morale e l'ipotesi d'una divinità ordinatrice del mondo. Tuttavia il poeta non

esclude, a differenza di Leopardi, che un'Intelligenza superiore possa dal male ricavare il bene, e conclude con un mesto umorismo, che nella sua rassegnazione si contrappone radicalmente al lucido pessimismo leopardiano. Del resto già nella *Prefazione a Myricae* la natura veniva scagionata da ogni responsabilità e l'uomo era invitato a lasciar «fare a lei, che sa quello che fa, e ci vuol bene». Nel *Ciocco* la similitudine di fondo tra l'uomo e le formiche, entrambi minacciati da cataclismi naturali o provocati, è d'origine leopardiana e rimanda alla *Ginestra*; a differenza di Leopardi però, il Pascoli cerca compensazioni cosmiche alla fine dell'esistenza individuale e trascura completamente il motivo dell'umano operare come risposta all'ostilità della natura. L'appello all'umana solidarietà, che risuona spesso in poesie e prose pascoliane di fine secolo, è più un riconoscimento della comune infelicità e un invito alla pietà, che un'esortazione a fare: il modello leopardiano è passato attraverso il filtro del pessimismo più tardo, da Schopenhauer in poi, e si è tinto di suggestioni mutate dall'Oriente, da testi indiani, in un anelito all'estinzione della volontà e dell'esistenza individuale, insieme temuta e desiderata.

Un esempio dell'inclinazione al rifiuto della realtà e della vita più che a un'esplorazione della sua negatività si ha nella chiusa del *Sonnellino* («O subito tuono! / / ch'hai fatto succedere a un'alba / piaciuta tra il sonno, passata / nel sonno, una stridula e scialba / giornata!»), dove il Pascoli utilizza antifrasticamente una possibile fonte leopardiana, l'*Anti-Lucretius* del cardinal di Polignac, rovesciando l'esortazione iniziale del *Cantico del gallo silvestre* («Su, mortali, destatevi. Il dì rinasce: torna la verità in sulla terra, e partonsene le immagini vane. Sorgete; ripigliatevi la soma della vita; riducetevi dal mondo falso nel vero»). Lo stesso «mendico» del canto omonimo s'apparenta strettamente con il «vecchierel bianco, infermo» del *Canto notturno*: la tragica amarezza del simbolo leopardiano si risolve però in una voluttà di dissoluzione, che è anch'essa tipicamente *fin de siècle*. Le citazioni leopardiane nei *Canti* si potrebbero moltiplicare; anche le *Operette morali* forniscono più d'uno spunto, in particolare il *Cantico del gallo silvestre*, dove ritroviamo non solo lo schema della *Mia sera* («La sera è compa-