



8

2020
LUGLIO
DICEMBRE

L'ospite ingrato

L'ospite ingrato

Rivista online del Centro Interdipartimentale di Ricerca Franco Fortini

ISSN: 1974-9813

Periodicità: semestrale

e-mail: ospiteingrato@gmail.com

I saggi inviati alla rivista vengono sottoposti a processo di blind peer review.

Direzione

Niccolò Scaffai (Università degli Studi di Siena)

Comitato redazionale

Coordinatore

Luca Lenzini (Università degli Studi di Siena)

Membri

Valentino Baldi (Università per Stranieri di Siena), **Luca Baranelli** (ricercatore indipendente), **Valeria Cavalloro** (Université de Genève), **Ludovica del Castillo** (Università degli Studi di Roma Tre), **Francesco Diaco** (Université de Lausanne), **Gabriele Fichera** (Università degli Studi di Siena), **Damiano Frasca** (Università degli Studi di Siena), **Marco Gatto** (Università della Calabria), **Francesca Ippoliti** (Università degli Studi di Roma "Tor Vergata"), **Monica Marchi** (Università degli Studi di Siena), **Lorenzo Pallini** (ricercatore indipendente), **Sabatino Peluso** (Università di Pisa), **Alessandra Reccia** (Università degli Studi di Siena), **Roberto Russo** (Conservatorio Frescobaldi di Ferrara), **Maria Vittoria Tirinato** (Università per Stranieri di Siena), **Tiziano Toracca** (Universiteit Gent)

Comitato scientifico

Andrea Afribo (Università di Padova), **Daniele Balicco** (Università degli Studi Roma Tre), **Riccardo Bellofiore** (Università degli Studi di Bergamo), **Sergio Bologna** (Università di Padova), **Stefano Carrai** (Scuola Normale Superiore di Pisa), **Pietro Cataldi** (Università per Stranieri di Siena), **Andrea Cortellessa** (Università degli Studi Roma Tre), **Stefano Dal Bianco** (Università degli Studi di Siena), **Davide Dalmas** (Università di Torino), **Irene Fantappiè** (Freie Universität Berlin), **Roberto Finelli** (Università degli Studi Roma Tre), **Giovanni La Guardia** (Università degli Studi di Napoli "L'Orientale"), **Romano Luperini** (Università degli Studi di Siena), **Leonardo Masi** (Uniwersytet Kardynała Stefana Wyszyńskiego w Warszawie), **Guido Mazzoni** (Università degli Studi di Siena), **Alessandro Niero** (Università di Bologna), **Pierluigi Pellini** (Università degli Studi di Siena), **Thomas E. Peterson** (University of Georgia), **Mario Pezzella** (Scuola Normale Superiore di Pisa), **Antonio Prete** (Università degli Studi di Siena), **Felice Rappazzo** (Università degli Studi di Catania), **Donatello Santarone** (Università degli Studi Roma Tre), **Raffaella Scarpa** (Università di Torino), **Beatrice Sica** (University College London), **Michele Sisto** (Università "Gabriele d'Annunzio" di Chieti-Pescara), **Giovanna Tomassucci** (Università di Pisa), **Alberto Toscano** (Goldsmiths, University of London), **Jean-Charles Vegliante** (Paris III - Sorbonne Nouvelle), **Emanuele Zinato** (Università di Padova)



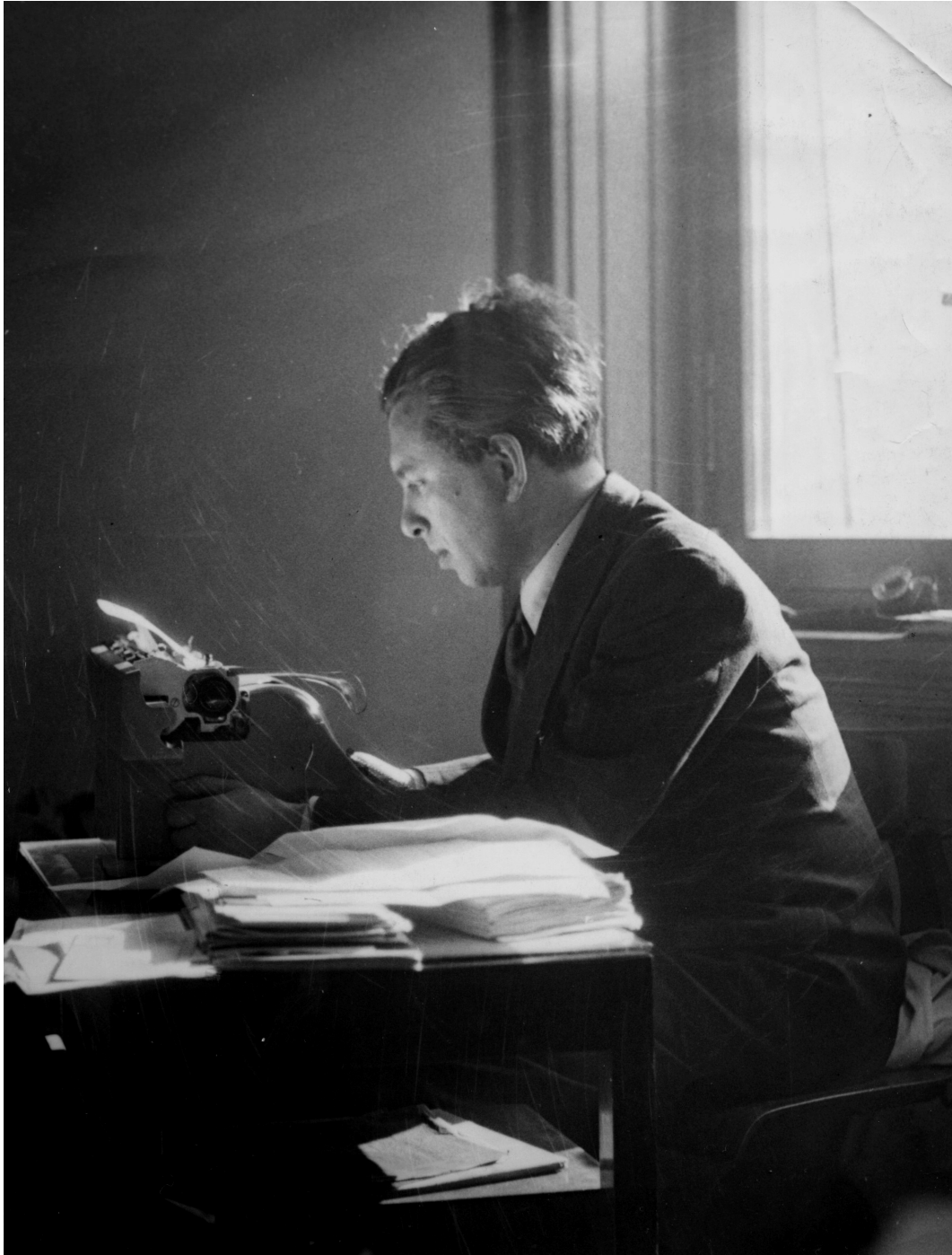
L'ospite ingrato

RIVISTA ONLINE
DEL CENTRO
INTERDIPARTIMENTALE
DI RICERCA
FRANCO FORTINI

ISSN: 1974-9813

8

2020 LUGLIO
DICEMBRE



© Archivio Franco Fortini, Università degli Studi di Siena

Sommario

n. 8

Quarant'anni dopo. L'opera di Lucio Mastronardi (1930-1979)

LUGLIO - DICEMBRE 2020

QUARANT'ANNI DOPO L'opera di Lucio Mastronardi (1930-1979)

- | | |
|--|-----|
| Quarant'anni dopo. L'opera di Lucio Mastronardi (1930-1979) <i>Ludovica del Castillo, Claudio Panella, Maria Vittoria Tirinato, Tiziano Toracca</i> | 1 |
| Diventare. Figure della metamorfosi e dell'ibridazione nella scrittura di Mastronardi <i>Matteo Giancotti</i> | 11 |
| Da Aci Trezza a Vigevano: Verga e Mastronardi <i>Italo Tangi</i> | 33 |
| L'indeterminatezza prestabilita. Raccontare il piccolo borghese <i>Carlo Varotti</i> | 63 |
| Quando l'incipit chiude il romanzo. La claustrofobia del <i>Calzolaio di Vigevano</i> <i>Massimiliano Tortora</i> | 81 |
| «Concludere...». Saggio su Lucio Mastronardi <i>Davide Dalmas</i> | 105 |



| | |
|--|------------|
| Alzare la testa. Sul problema della mascolinità nella narrativa di Mastronardi | 131 |
| Giulio Iacoli | |
| «E mi venne in mente un racconto di Tolstoj che tanto mi aveva impressionato da bambino». La scissione del <i>Maestro di Vigevano</i> | 155 |
| Tiziano Toracca | |
| «Un mondo interessante e triste». Il doppio lavoro di Lucio Mastronardi | 175 |
| Barbara Distefano | |
| La befana di Vigevano. Gianni Rodari e Lucio Mastronardi | 195 |
| Andrea Tullio Canobbio | |
| «Il tentativo di imboccare una nuova strada». I racconti di Lucio Mastronardi | 203 |
| Claudia Carmina | |
| Censura e traduzione. Il ruolo di Carlos Barral e Manuel Vázquez Montalbán nella ricezione di Lucio Mastronardi in Spagna | 227 |
| Leonardo Vilei | |
| <i>Il maestro di Vigevano</i> al cinema. Documenti editi e inediti sul film e sull'amicizia tra Mastronardi e Petri | 245 |
| Claudio Panella | |
| «La musica è sempre quella: danè fanno danè». Il mondo piccolo globale del <i>Calzolaio di Vigevano</i> | 263 |
| Gianni Turchetta | |
| Il mondo piccolo globale del <i>Calzolaio di Vigevano</i>. Tre domande a Gianni Turchetta | 295 |
| Ludovica del Castillo, Claudio Panella, Tiziano Toracca | |

L'ospite ingrato

SCRITTURA/LETTURA/ASCOLTO

- Il rifiuto della storia in *Porcile*. Pasolini tra Marcuse e Norman O. Brown** 305
Raffaello Palumbo Mosca
- Tra permanenza e fluire del tempo. Il paesaggio nella *Cognizione del dolore*** 323
Giulia Perosa
- Scrittura e menzogna nella letteratura italiana del secondo Novecento. Manganelli, Calvino e Tabucchi** 345
Natalia Proserpi
- La ripetizione lessicale nella poesia di Pascoli. Dissolvenza e costruzione** 375
Marco Villa

FORTINIANA

- Forma di un ospite ingrato** 397
Melania De Cesare
- Writing/Filming/Working Through Fascism. Franco Fortini's *The Dogs of the Sinai* and Danièle Huillet and Jean-Marie Straub's *Fortini/Cani*** 403
Giuliana Minghelli
- Abstract** 441

La ripetizione lessicale nella poesia di Pascoli

Dissolvenza e costruzione

Marco Villa

La ripetizione, a livello tanto tematico e ideologico quanto formale, si impone da subito come uno degli elementi fondamentali della poesia di Pascoli. Anche scendendo nello specifico linguistico, sarebbe difficile contestare l'assunto ormai largamente condiviso che «lo stile di Pascoli sia eminentemente fondato sulle *ripetizioni*».¹ Tra gli aspetti più appariscenti di questa dominante iterativa, va senz'altro contato quello delle ripetizioni lessicali (che siano parole o sintagmi o interi versi): leggendo le poesie pascoliane si viene immediatamente colpiti da un profluvio di iterazioni e ritorni che, se può non sconvolgere qualora lo si confronti con la poesia del contemporaneo D'Annunzio, altro abilissimo sfruttatore dei meccanismi iterativi, certo sorprende se si collocano le opere di Pascoli nel quadro di una tradizione poetica storicamente avversa alla *repetitio*. Ciò che si vuole offrire qui è lo studio di alcuni tipi di ripetizione particolarmente significativi, sia perché quantitativamente o qualitativamente rilevanti in sé stessi, sia – e soprattutto – perché questi stilemi vanno a comporre tra loro delle costellazioni che intercettano alcune delle forze profonde che animano la scrittura pascoliana.²

¹ P.V. Mengaldo, *Antologia pascoliana*, Roma, Carocci, 2014, p. 16.

² Uno studio complessivo della ripetizione lessicale in Pascoli e in D'Annunzio, analizzata anche in ottica comparativa, è argomento della mia tesi di dottorato (*La ripetizione lessicale in D'Annunzio, in Pascoli e nella poesia italiana del primo*

I. Ripetizione e dissolvenza

I.1. Raddoppiamenti superlativi

Si partirà dai casi in cui l'insistere sul medesimo lessema può produrre effetti regressivi quanto a punto di vista e derealizzanti quanto a consistenza del referente. In quest'ottica, sono molto interessanti gli esiti a cui Pascoli piega una figura tradizionale come l'epanalessi o *geminatio*,³ per la quale si riscontrano diversi usi riconducibili a un intento imitativo del linguaggio infantile. È il caso per esempio dei raddoppiamenti con funzione intensiva di aggettivi o avverbi,⁴ duplicazioni corrispondenti al meccanismo morfologicamente più elementare di formazione del grado superlativo di un attributo. Nell'ottica della derealizzazione, vanno segnalate soprattutto le impressioni visive legate alla percezione della distanza e del movimento. Nel primo caso, il termine dominante è *lontano*, con il quale l'iterazione produce, accanto alla regressione tonale, un alone di indeterminatezza quasi fiabesca. Alcuni esempi: «Andiamoci, a mimmi, / *lontano lontano...*» (*Il morticino*), «So ch'or sembri il paese allor *lontano / lontano*, che dal tuo fiorito clivo» (*Cavallino*), «*in fondo in fondo* un ermo colonnato, / nivee colonne d'un candor che abbaglia» (*Dalla spiaggia*), «odano lo strider d'un focherello / ch'arde *laggiù laggiù* forse un villaggio» e «forse in cima all'immensa ombra del nulla, / *su, su, su*, donde rimbombava il tuono» (entrambi dal *Ciocco*),

Novecento, Università degli Studi di Siena – Université de Lausanne; tutor professori Stefano Dal Bianco e Niccolò Scaffai), dalla quale questo articolo è in parte tratto. Il *corpus* selezionato per questo lavoro comprende tre delle principali raccolte poetiche pascoliane: *Myricae*, *Canti di Castelvecchio* e *Primi poemetti*. Si tratta di raccolte altamente rappresentative, sia per qualità che per importanza critica. La scelta permetterà inoltre di considerare opere per certi aspetti molto diverse fra loro: si pensi – anche restando su un livello molto generale – al lirismo “frammentato” di *Myricae*, a quello più diffuso dei *Canti*, alla narrazione *sui generis* dei *Poemetti*. Nonostante queste differenze, comunque, i fenomeni di ripetizione che si analizzeranno qui appaiono in buona parte trasversali, consentendo quindi una trattazione sintetica, senza indugiare troppo sulle oscillazioni tra raccolta e raccolta.

³ Ossia il raddoppiamento a immediato contatto di un'espressione, indipendentemente dalla sua posizione all'interno della frase (B. Mortara Garavelli, *Manuale di retorica*, Milano, Bompiani, 2015, pp. 189-190). Per la terminologia delle figure di ripetizione si farà riferimento al citato manuale di Mortara Garavelli.

⁴ Stussi la definisce «ripetizione intensiva di un aggettivo con funzione predicativa della coppia» (A. Stussi, *Aspetti del linguaggio poetico di Giovanni Pascoli*, in Id., *Studi e documenti di storia della lingua e dei dialetti italiani*, Bologna, il Mulino, 1982, p. 240).

«*Lontano lontano lontano / si sente sonare un campano*» (*La servetta di monte*), «*Erano i tordi, che già vanno al mare, / in alto, in alto, in alto. Io sentia quelle / voci dell'ombra, nel silenzio, chiare*» (*Il cacciatore*).

Se la distanza tende a un allontanamento indefinito, il moto è quasi sempre portato dalla ripetizione in prossimità dell'annullamento. Le repliche a contatto dell'aggettivo o dell'avverbio (qui spiccano *lento* e *piano*) si situano dal punto di vista funzionale tra l'intensificazione del grado e la resa iconica di un'azione continuata (per cui si veda il prossimo paragrafo): «*La neve fiocca lenta, lenta, lenta*» (*Orfano*), «*Il carro è dilungato lento lento; / il cane torna sternalando all'aia*» (*Il cane*), «*e per la sera limpida di maggio / vanno le donne, a schiera, lente lente*» (*In chiesa*), «*È la sera: piano piano / passa il prete paziente*» (*Benedizione*), «*piange; e le stelle passano pian piano*» (*Notte dolorosa*), «*Io lento lento / passava, e il cuore dentro battea forte*» (*Il bolide*), «*Tra lusco e brusco, egli entra lento lento, / venendo bianco dalla vita eterna*» (*L'oliveta e l'orto*).

Sempre restando nel campo delle impressioni sensibili, allo smorzato tendono anche le *geminaciones* di attributi o avverbi relativi alla sfera acustica e – più raramente – tattile: «*sento un brusire ed uno squittinire, // che dico? un parlottare piano piano*» («*The Hammerless Gun*»), «*Le dicevi con me pian piano, / con sempre la voce più bassa*» (*La voce*), «*E un poco presa egli senti, ma poco / poco, la canna come in un vignuolo*» (*Un ricordo*), «*Era il suo dire fioco / fioco, con qualche affanno*» (*Casa mia*), «*Odo due voci piane piane piane...*» (*I due orfani*), «*ma poi t'acconcia, per il ben che volle / a te, che tu volesti a lei, fratello / lavoratore, un letto molle molle...*» (*Le armi*).

I.2. Epanalessi iconiche

Un effetto analogo di risonanza e al limite di dissolvenza è portato dai raddoppiamenti o triplicazioni verbali, attraverso cui Pascoli rende la continuità di un'azione o di un evento: «*per chi vaga in mezzo alla tempesta, / per chi cammina, cammina, cammina*» (*Il giorno dei morti*), «*Lenta la neve fiocca, fiocca, fiocca*» (*Orfano*), «*E sembra che salga, che salga, / poi rompa in un gemito grave*» (*La sirena*), «*Ed il treno s'appressa / tremando tremando / nell'oscurità*» (*Notte d'inverno*), «*Che ha quella teglia in cucina? / che brontola brontola brontola...*» (*La canzone del girarrosto*), «*l'acqua vi trabocca e sbalza: / dentro, il coltello gira gira gira*» (*Il torello*), «*e le sorelle / dietro si corsero corsero invano*» (*La canzone del bucato*), «*Io so che in alto*

scivolano i venti, / e vanno e vanno senza trovar l'eco» (*Il cieco*). Ad accomunare questi utilizzi con i raddoppiamenti superlativi visti sopra sta anzitutto l'impressionismo mimetico connesso all'iterazione. La ripetizione appare il mezzo più funzionale alla resa elementare, immediata e stupefatta di certi dati di realtà, filtrati dalla percezione soggettiva dell'io-fanciullino. Eppure, proprio in virtù dell'iterazione l'aderenza mimetica tende molto spesso a sfumarsi, e lo sforzo di immediatezza e precisione definitoria conduce al contempo a una dissoluzione o vibrazione delle forme al di fuori dei contorni che esse mostrerebbero nel quadro di una rappresentazione denotativa, puramente realistica.⁵ Le moltiplicazioni verbali iconiche, nella riproduzione elementare della continuità di un'azione, finiscono il più delle volte per dare alla scena tonalità fiabesche (cfr. «per chi vaga in mezzo alla tempesta, / per chi *cammina, cammina, cammina*») o per alterarla tramite una percezione ossessionata differente da quella obiettiva dell'osservatore adulto (il punto di vista può essere per esempio animale, quello del torello: «l'acqua vi trabocca e sbalza: / dentro, il coltello *gira gira gira*»), o ancora per insinuarvi un senso di inquietudine, ottenuto magari, senza nemmeno arrivare all'onomatopea in senso stretto, tramite insistenze foniche («Ed il treno s'appressa / *tremando tremando* / nell'oscurità»)⁶.

La ripetizione, «provocatrice elementare di meraviglie, catalizzatrice di prospettive favolose»,⁷ si colloca insomma all'interno di quell'apparato di tecniche pascoliane (che ha nell'ambito degli accostamenti analogici, metaforici e sinestetici le sue armi più

⁵ Si tratta del resto della «tipica operazione pascoliana» secondo Pasolini, operazione consistente «1) in una riduzione del mondo esterno ad alcuni suoi dati: giustapposti, elencati dai sensi, e minimi [...]; 2) in una dilatazione di quei dati a simboleggiare la parte non sensibile del mondo» (P.P. Pasolini, *Montale*, in Id., *Passione e ideologia*, Milano, Garzanti, 1973, p. 296).

⁶ Nel caso specifico delle onomatopee, questa dialettica tra mimesi e dissoluzione è particolarmente evidente nel fenomeno, individuato a suo tempo da Contini (G. Contini, *Il linguaggio di Pascoli*, in Id., *Variante e altra linguistica*, Torino, Einaudi, 1970, pp. 219-245), di passaggio, tramite l'iterazione, dal piano grammaticale delle parole piene a quello pregrammaticale del puro suono: «v'è di voi chi *vide... vide... videvitt?*» (*Dialogo*), «È vero che non s'è più soli? / Sì, sì, diranno, *vero ver...*» (*Canzone di nozze*); «Addio addio dio dio dio dio...» e «Anch'io anch'io chio chio chio...» (entrambi dal *Fringuello cieco*).

⁷ A. Valentini, *Pascoli. Tradizione e invenzione nelle «Myricae»*, Roma, Bulzoni, 1973, p. 32.

clamorose) funzionanti come veicoli di scambio tra piani diversi della realtà. Così, per esempio, sintetizza Traina:

La mimesi è il punto di partenza della poesia pascoliana. Non il punto d'arrivo (e perciò il Pascoli non è un verista): la realtà visibile diviene simbolo dell'invisibile, e l'una si sovrappone all'altra senza annullarla, nella più tipica, forse, delle presenze pascoliane, dove l'estrema determinatezza della prima si accampa sullo sfondo indistinto dell'altra. I due ordini di realtà sono legati fra loro dai più caratteristici stilemi del poeta, per es. dalle onomatopее che da echi fedeli delle sensazioni divengono voci del mistero, come il «chiù» dell'assiuolo, e dalle ripetizioni e corrispondenze foniche, lessicali e sintattiche che tessono fra un ordine e l'altro una fitta trama musicale.⁸

Le iterazioni mimetico-infantili governano e consentono la comunicazione tra questi livelli. È infatti attraverso la ripetizione che «echi fedeli delle sensazioni» possono passare a «voci del mistero». La massima presa diretta sulla realtà fenomenica si rovescia in qualcosa di irrazionale o di pre-razionale,⁹ e ciò non avviene solo grazie alle repliche immediatamente consecutive: Traina ha citato l'esempio forse più celebre, per il quale va precisato che se il *chiù* dell'assiuolo può assurgere al rango di «voce del mistero», ciò è innanzitutto dovuto al suo continuo e regolare ripresentarsi in forma di ritornello.

I.3. Ritornelli

Proprio l'esempio dell'*Assiuolo*, con il progressivo ispessimento simbolico del «*chiù*» a ciascun ritorno (da «voce dai campi» a «singulto» a «pianto di morte») è in tal senso eloquente, e in effetti i ritornelli pascoliani conducono più volte a esiti analoghi. Si pensi allo «*Zvanî*» della *Voce*, dove il nomignolo vezzeggiativo romagnolo, forte della quasi omofonia con il passato remoto del verbo *svanire* e dell'ossessivo ripresentarsi in forma di ritornello, suggerisce un

⁸ A. Traina, *Il latino del Pascoli. Saggio sul bilinguismo poetico*, Firenze, Le Monnier, 1971, pp. 14-15.

⁹ Si vedano le parole di Mengaldo, secondo il quale le ripetizioni a contatto determinano «in linea di massima l'animazione del significante e la creazione di effetti "atmosferici", l'una e l'altra volte a complicare e oscurare la razionalità del discorso poetico, o se si vuole a promuovere un *doppio significato*, a sua volta cognato del simbolismo» (P. V. Mengaldo, *Antologia pascoliana* cit., p. 16).

L'ospite ingrato

La ripetizione lessicale nella poesia di Pascoli.
Dissolvenza e costruzione

Marco Villa

movimento e un'attrazione regressivi sotterranei al messaggio esplicito della voce, che è invece un'esortazione volta a esorcizzare «la volontà di autodissolvimento» dell'io lirico.¹⁰ In effetti, contraddicendo la progressione lineare della corrente informativa, i ritornelli possono non solo caricare di risonanze allusive gli enti designati, ma anche portare a una loro obliterazione. Si veda per esempio il *Brivido*:

Mi scosse, e mi corse
le vene il ribrezzo.
Passata m'è forse
rasente, col rezzo
dell'ombra sua nera,
la morte...

Com'era?

Veduta vanita,
com'ombra di mosca:
ma ombra infinita,
di nuvola fosca
che tutto fa sera:
la morte...

Com'era?

Tremenda e veloce
come un uragano
che senza una voce
dilegua via vano:
silenzio e bufera.
la morte...

Com'era?

Chi vede lei, serra
né apre più gli occhi.
Lo metton sotterra
che niuno lo tocchi,
gli chieda – *Com'era?*
rispondi...

Com'era?

¹⁰ G. Nava, commento a G. Pascoli, *Canti di Castelvecchio*, Milano, Rizzoli, 2001, p. 129.

La percezione istantanea e nebulosa della morte e il tentativo di renderne conto danno luogo a due percorsi enunciativi apparentemente solidali ma in ultima istanza autonomi e non comunicanti. Da un lato le strofe accumulano impressioni ed elementi descrittivi sulla morte e sul brivido che ne è annunciatore e manifestazione sensibile, dall'altro il ritornello sembra incalzare l'indagine con il reiterarsi dell'interrogativa «Com'era?», salvo però negare qualsiasi acquisizione positiva ritornando nel finale di poesia e lasciando in sospeso la questione, come se nulla fosse stato trattenuto. In più, lo sdoppiamento della domanda nell'ultima occorrenza (vv. 26-28) coincide con una messa in dubbio della legittimità stessa dell'indagine, almeno sul versante di chi della morte ha fatto direttamente esperienza.

I.4. Superamento della realtà sensibile e sconfinamenti simbolici; dissoluzione della realtà sensibile

L'ultima frontiera che la ripetizione può contribuire a varcare nella poesia pascoliana è allora quella tra essere e nulla, in un movimento che presenta evidenti punti di contatto con quello collegante mondo fenomenico e mondo "altro", stante la prossimità tra il processo di sfumatura della percezione sensibile e il tendenziale dissolvimento dell'oggetto, concreto o astratto che sia. Di fatto, questo secondo si configura come esito estremo del primo processo, e ancora una volta sono le epanalessi viste all'inizio, con i loro frequenti effetti di indeterminatezza e di attenuazione, di allontanamento illimitato e di indebolimento percettivo, a costituire lo stilema principe di questa tensione alla smaterializzazione del reale. Naturalmente, in casi come questi, la semantica dei lessemi iterati svolge un ruolo decisivo: proprio l'incontro tra la predilezione per sostantivi come *ombra*, *orma*, *sogno*, *eco*, aggettivi come *lontano*,¹¹ *lento*, avverbi e locuzioni avverbiali come *pian piano*, *laggiù*, *in fondo*, pronomi o aggettivi già

¹¹ Il potere di dissolvenza connesso a questo aggettivo (e in generale all'intero campo semantico della lontananza) era stato individuato da Traina (A. Traina, *Il latino del Pascoli* cit., pp. 77-78) anche nella poesia latina di Pascoli. Un discorso ampio e particolareggiato sulla generale tensione smaterializzante e derealizzante del linguaggio pascoliano è in F. Flora, *La poesia di Giovanni Pascoli*, Bologna, Zanichelli, 1959, pp. 117-201 e, con attenzione anche ai processi variantistici, in A. Carrozzini, «[...] Tutto è chiuso, senza forme, / senza colori, senza vita [...]»: la dissolvenza del reale in Myrica, in «Rivista Pascoliana», 18, 2006, pp. 13-29.

L'ospite ingrato

La ripetizione lessicale nella poesia di Pascoli.
Dissolvenza e costruzione

Marco Villa

indefiniti come *qualcosa*, e l'impiego a vasto raggio della ripetizione realizza le combinazioni più efficaci – fino a casi di sdoppiamento ed elevazione al quadrato, cfr. per esempio «l'eco dell'eco» (*Canzone d'aprile*) o «l'ombra del sogno e l'ombra della cosa» (*L'eremita*) – per approdare a quella dissoluzione/negazione dell'esistente direttamente tematizzata, del resto, in non poche poesie pascoliane.

A volte, poi, sempre ai fini del tendenziale o totale annullamento, la ripetizione si estende all'intera compagine testuale. È per esempio il caso delle poesie che hanno come tema la felicità: le due omonime da *Myricae* e dai *Poemetti* e, soprattutto, *Allora*. Per quest'ultima si rimanda alla magistrale lettura di Mengaldo,¹² il quale mette bene in rilievo come il vortice iterativo della poesia, con la struttura circolare di ciascuna strofa e la ripresa testa-coda con raddoppiamento dell'aggettivo chiave «felice», sia consustanziale al progressivo annullamento della condizione di felicità dichiarata in *incipit*. Pur senza giungere all'oltranza impeccabile di *Allora*, il sistema iterativo dell'elegia myricea *La felicità* riesce a ottenere un effetto analogo:

Quando, all'alba, dall'*ombra* s'affaccia,
discende le lucide scale
e vanisce; ecco, dietro la traccia
d'un fievole sibilo d'ale,

io la inseguo per monti, per piani,
nel mare, nel cielo: già in cuore
io la vedo, già tendo le mani,
già tengo la gloria e l'amore...

Ahi! ma solo al tramonto m'appare,
su l'orlo dell'*ombra*, lontano,
e mi sembra in **silenzio** a c c e n n a r e
lontano, lontano, lontano.

La via fatta, il trascorso dolore
m'a c c e n n a col tacito dito:
improvvisa, con lieve stridore,
discende al **silenzio** infinito.

¹² P.V. Mengaldo, *Antologia pascoliana* cit., pp. 45-48.

Ho evidenziato solo alcune delle molteplici ripetizioni della poesia, per le quali si può incominciare col misurare la consistenza semantica delle parole coinvolte: «ombra», «discende», «lontano», «silenzio», «accenna»: i sostantivi spiccano per il loro carattere negativo (negazione del corpo, negazione del suono), i verbi sono legati alla sparizione o a un'allusione vaga, mentre sulle implicazioni dell'avverbio *lontano* non serve soffermarsi ulteriormente. L'iterazione di questi lessemi si infittisce nella terza quartina, dove non soltanto le parole citate sono quasi tutte presenti, ma il passaggio è dominato dall'avverbio *lontano*, distanziante fino all'evanescenza, in rima identica (vv. 10 e 12) e in epanalissi triplice a saturare l'intero novenario (v. 12); infine, nell'ultima strofa, si concentrano tre delle parole in questione e spiccano da un lato la ripresa circolare di «discende» (in anafora tra il v. 2 e l'ultimo), a sigillare la definitiva scomparsa di una felicità mai toccata, dall'altro quella con sostantivazione e potenziamento attributivo di «silenzio» («in silenzio» – «al silenzio infinito»). Tanto la semantica dei lessemi iterati quanto le figure di ripetizione utilizzate (in particolare i moduli coinvolgenti «lontano» e il ritorno circolare di «discende», figura facilmente impiegabile per suggerire l'idea di vanificazione, di annullamento del movimento) agiscono insomma a favore della neutralizzazione – già accennata nell'*incipit* ma via via più totalizzante nella seconda metà della poesia – della ricerca di una condizione inattuabile e, di conseguenza, di neutralizzazione della condizione stessa. Tale condizione di felicità, del resto, relegata nel titolo, non viene mai nominata all'interno dell'elegia, qualificandosi così come assenza a guidare idealmente un percorso che non può che aprire vuoti su vuoti.¹³

Un corollario rilevante a quanto detto riguarda i casi in cui a venire coinvolto nel processo di dissolvimento è l'io lirico stesso, in un autoannullamento regressivo del soggetto riscontrabile in molti luoghi della poesia pascoliana, specialmente in situazioni che hanno a che fare col sonno, col momento onirico, con la malattia o con la presenza di fattori di ottundimento sensoriale, come per esempio la nebbia. Riporterò solo due esempi massimamente evidenti, peraltro celeberrimi: l'*anticlimax* scandita dall'epifora ninnananna di «Dormi»,

¹³ «L'ellissi del soggetto s'addice alla predicabilità solo negativa della felicità»: G. Nava, commento a G. Pascoli, *Myrica*, Roma, Salerno Editrice, 1978, p. 151.

nella *Mia sera*, dove l'addormentarsi è vissuto come omologo a un progressivo entrare nel nulla (riporto interamente la strofa conclusiva):

*Don... Don... E mi dicono, Dormi!
mi cantano, Dormi! Sussurrano,
Dormi! bisbigliano, Dormi!
là, voci di tenebra azzurra...
Mi sembrano canti di culla,
che fanno ch'io torni com'era...
sentivo mia madre... poi nulla...
sul far della sera.*

E in secondo luogo il restringimento del campo e il movimento a ritroso nel tempo soggettivo, fino al risucchio, di nuovo, nel nulla,¹⁴ che il «suono di ninne nanne» delle ciaramelle (non a caso udito dall'io «tra il sonno») opera appoggiandosi, oltre che sull'andamento cantilenante del doppio quinario, sulla serie di versi bimembri anaforici¹⁵ retti dal medesimo sintagma:

ed ecco alzare le ciaramelle
il loro dolce *suono di chiesa*;

*suono di chiesa, suono di chiostro,
suono di casa, suono di culla,
suono di mamma, suono del nostro
dolce e passato pianger di nulla.*

II. Valore costruttivo della ripetizione

Che faccia vibrare l'oggetto di allusioni simboliche o che spinga verso il suo annullamento, che apra alla percezione di una realtà situata oltre il mondo delle apparenze sensibili proprio mentre cerca di aderirvi al massimo grado, che in generale contribuisca all'istituzione di quei percorsi alternativi al messaggio concettuale

¹⁴ Lampante in questo senso è la caratteristica e già leopardiana rima *culla : nulla*, non a caso presente in entrambi gli esempi e che in Pascoli spesso «s'accompagna a un sogno d'inesistenza»: G. Nava, *Pascoli e Leopardi*, in «Giornale storico della letteratura italiana», CLX, 1983, p. 508.

¹⁵ Secondo la definizione di Mengaldo (P.V. Mengaldo, *Antologia pascoliana* cit., pp. 51-52 e 102): si tratta di versi sintatticamente bipartiti e con i due *cola* scanditi da un'anafora interna.

esplicito che attraversano la poesia pascoliana,¹⁶ la ripetizione gioca un ruolo di primo piano nel forzare la lingua a una rappresentazione che tenga uniti il polo mimetico e impressionistico da una parte e quello irrazionale-musicale, trascendente il piano di conoscenza fenomenico, dall'altra.

Tuttavia, nella poesia di Pascoli è evidente anche un uso della ripetizione marcato in senso logico-costruttivo. Non ci si riferisce qui tanto ai fenomeni di organizzazione strutturale tramite riprese lessematiche a distanza, riprese che, per quanto non esclusivamente, svolgono una funzione ordinatrice e coesiva "esteriore" sulla compagine testuale.¹⁷ In realtà, il valore costruttivo della ripetizione è qualcosa di più sostanziale, che in certi casi arriva a promuovere le iterazioni a mattoni primari del discorso lirico o narrativo pascoliano, oltre che di alcuni dei suoi pronunciamenti sapienziali e filosofici.

II.1. Ripetizione e semplificazione sintattica. Anadiplosi e riprese interstrofiche

Innanzitutto, i moduli iterativi afferenti al dominio generale dell'anadiplosi tendono a sopperire alla carenza di nessi sintattici, coordinativi e soprattutto subordinativi, caratteristica della poesia di Pascoli. Nel quadro di una generalizzata semplificazione paratattica del discorso, la ripetizione funge così da connettore elementare dei

¹⁶ Tra i numerosi studi intorno a questo aspetto della poesia pascoliana, insistenti per lo più sulle sollecitazioni del significante fonico, si veda senz'altro G. L. Beccaria, *Metrica e sintassi nella poesia di Giovanni Pascoli*, Torino, Giappichelli, 1970 (e, dello stesso, *L'autonomia del significante. Figure del ritmo e della sintassi. Dante, Pascoli, D'Annunzio*, Torino, Einaudi, 1975 e *Polivalenza e dissolvenza del linguaggio poetico: Giovanni Pascoli*, in Id., *Le forme della lontananza. Poesia del Novecento, fiaba, canto e romanzo*, Milano, Garzanti, 2001, pp. 163-179). Per una lettura meno rigida nella separazione tra piano del significante e piano del significato cfr. G. Oliva, *Pascoli. La mimesi della dissolvenza*, Lanciano, Carabba, 2015, lettura peraltro interessata proprio ai fenomeni di sottrazione e dissolvenza del reale.

¹⁷ E che potrebbero venire rubricate tra quelle ripetizioni intese da Bàrberi Squarotti come «Segni della Letteratura» ancora presenti nella poesia pascoliana, vale a dire elementi di un codice poetico tradizionale assicurante la riconoscibilità e la comunicabilità del testo (G. Bàrberi Squarotti, *Simboli e strutture della poesia del Pascoli*, Messina-Firenze, G. D'Anna, 1966). È il caso per esempio delle anafore strofiche: il medesimo lessema o sintagma apre con regolarità più o meno ineccepibile le diverse strofe di una poesia. Si tratta di un meccanismo basilare di strutturazione mediante ripetizioni, e come tale depositato nella grammatica della tradizione poetica. La sua presenza, insomma, non appare marcata.

segmenti frastici. Trattando le ripetizioni lessicali nel suo studio sui *Poemi conviviali*, Soldani ha identificato un valore dell'anadiplosi che in realtà può essere esteso a motivazione profonda di molti stilemi iterativi pascoliani:

un fenomeno che andrà in prima istanza connesso alla già vista ricerca di una sintassi del periodo elementare, che, rifuggendo dai nessi subordinativi, si deve necessariamente affidare a delle figure iterative, che fungano da connettori frasali e siano in grado di "rilanciare", di far progredire il discorso.¹⁸

Questa funzione è evidente tanto nelle anadiplosi "pure", metriche e sintattiche insieme,¹⁹ tanto in quelle solo sintattiche, che si giocano all'interno del verso. Qui il ruolo di raccordo e rilancio è particolarmente rilevato da una specializzazione posizionale, per cui queste anadiplosi interne tendono a collocarsi nei luoghi forti del verso, nella sua parte finale o iniziale.²⁰ Viene così esaltata la funzione di snodo della figura: «Ma non per me, non per me *piango*: io *piango* / per questa madre che, tra l'acqua, spera» (*Il giorno dei morti*, con *correctio*), «Sì: era presa in una mano molle, / manina ancora *nuova*, così *nuova* / che tutta ancora non chiudeva a modo» (*Un ricordo*, con *gradatio*), «Morta! Sì, morta! Se *tesso*, *tesso* / per te soltanto; come, non so» (*La tessitrice*), «A monte, a mare, ella *guardò*; *guardato* / ch'ebbe, ella disse» (*L'alba*); «E tutto albeggia e tutto tace. Il fine / è *questo*, è *questo* il cominciar d'un rito?» (*Vagito*), «Le case fece la tua gran mano / pei *tetti*, e i *tetti* per noi copri» (*Passeri a sera*), «tra campi di giallo fiengreco, / *mi trovo*; *mi trovo* in un piano / che albeggia, tra il verde, di chiese» (*Le rane*), «tornaste alle sonanti camerate // *oggi*: ed *oggi*, più alto, *Ave*, ripete» (*Digitale purpurea*). L'anadiplosi può anche giocarsi intorno al confine tra due strofe, secondo il meccanismo tipico delle *coblas capfinidas*: «stingesi,

¹⁸ A. Soldani, *Archeologia e innovazione nei «Poemi Conviviali»*, Firenze, La Nuova Italia, 1993, p. 72.

¹⁹ Cfr. per esempio: «Solo, là dalla siepe, è il *casolare*; / nel *casolare* sta la bianca figlia; / la bianca figlia il puro ciel rimira» (*Lo stornello*, con *gradatio*), «Cantavi; la tua voce era *lontana*: / *lontana* come di stornellatrice» (*Lontana*), «ora recise dalla liscia *accetta*: / lucida *accetta* che alzata a due mani / spaccava i ciocchi e ne faceva le schiampe. / Le schiampe alcuno accatastò» (*Il ciocco*, anche qui con *gradatio*), «Se n'è partita la tribù, da *tanto*! / *tanto*, che forse pensano al ritorno» (*In ritardo*).

²⁰ Specializzazione topica già segnalata in A. Stussi, *Aspetti del linguaggio poetico di Giovanni Pascoli* cit. pp. 243-245.

e muore. // Muore? Anche un sogno, che sognai! Germoglia» (*Germoglio*), «Non so; non ricordo: *piangevi*. // *Piangevi*: io sentii per il viso» (*Il bacio del morto*), «ch'è ciò che ci vuole. // Sì, ciò che ci vuole. Le loro / casine, qualcuna si sfalda» (*Canzone di marzo*), «bisbigli, con le sue dolci parole: // dolci parole dette per gli assenti» (*La mia malattia*), «d'un vago ricordo che dorma; // che dorma nel cuore ed esali» (*Il sogno della vergine*), «tra un lungo dei fanciulli urlo s'inalza. // S'inalza; e ruba il filo dalla mano» (*L'aquilone*), «una fanfara / che corre il cielo rapida? È il fringuello. // Fringuello e cincia ognuno già prepara» (*Italy*).

Già da questa esemplificazione parziale è possibile riconoscere la varietà di esiti stilistico-retorici a cui il modulo viene piegato, dalla messa in dubbio alla conferma, dalla precisazione ragionativa al rilancio narrativo alla messa a fuoco sensibile dell'ente. Più in generale, uscendo dall'ambito dell'anadiplosi in senso stretto, Pascoli dispiega un'ampia gamma di moduli iterativi che regolano la connessione tra strofe consecutive, affidando anche qui alla ripetizione il compito di cucire porzioni testuali. Non è possibile dare conto in questa sede di tutte le soluzioni adottate; mi soffermo sul fenomeno singolarmente più diffuso, vale a dire la ripresa in apertura di strofa di una parola o un sintagma presenti in posizione non marcata nella strofa precedente. Qualche esempio:

Si sente un galoppo lontano
(è la...?),
che viene, che corre nel *piano*
con tremula rapidità.

Un *piano* deserto, infinito;
tutto ampio, tutt'arido, eguale:
(*Scalpitio*)

È un vecchio che parte; e il paese
gli porta qualcosa che chiese,
cantando sotto il cielo d'oro:
O vivo pan del ciell...

qualcosa che in tanti e tanti anni,
cercando tra gioie ed affanni,
(*Il viatico*)

Si respira una dolce *aria* che scioglie
le dura zolle, e visita le chiese
di campagna, ch'erbose hanno le soglie:

un'*aria* d'altro luogo e d'altro mese
e d'altra vita: un'*aria* celestina
(*L'aquilone*)

E nella notte, che ne trascolora,
un immenso iridato *arco* sfavilla,
e i porti profondi apre l'aurora.

L'*arco* verde e vermiglio arde, zampilla,
a frecce, a fasci; e poi palpita, frana
(*Il transito*)

Un lessema o sintagma interno a una strofa e privo di particolare rilievo viene come estrapolato e trasformato nell'impulso lessicale e sintattico della strofa successiva. Il procedimento non solo costituisce un'altra declinazione di quel principio di ripresa e rilancio discorsivo che si sta studiando, ma comporta anche una messa in evidenza dell'ente designato. In particolare, se la parola ripetuta è pregnante quanto a significato nell'economia del testo, la ripresa in attacco strofico ne promuove un ulteriore ispessimento semantico, aggiungendo eventuali strati allegorici o simbolici. Tra gli esempi riportati sopra si veda su tutti il «piano» di *Scalpitio*, che con la ripresa viene corredato di una serie di attributi volti a qualificarne meglio il significato allegorico, relativo alla vita intesa come squallido deserto solo alterato dalla minaccia, lontana ma sempre percepibile, della morte.

II.2. Ripetizioni e semplificazione sintattica. Anafore e poliptoti

L'anadiplosi, comunque, non è la sola figura iterativa a conoscere una rifunzionalizzazione in corrispondenza della semplificazione sintattica. Un ruolo analogo è per esempio ricoperto dall'anafora, in particolare quando la replica funge da rilancio dopo un'interruzione strofica:

Forse è una buona vedova... Quand'ella
facea l'imbastitura e il sopramano,

venne il suo bimbo e chiese la novella.

Venne ai suoi piedi: ella contò del Topo,
del Mago...
(Dopo?)

Oppure dopo un'interruzione sintattica, con le due occorrenze dell'anafora che si dispongono a cavallo di due versi appartenenti a periodi differenti:

E gracidò nel bosco la cornacchia:
il sole si mostrava a finestrelle.
Il sol dorò la nebbia della macchia,
poi si nascose; e piovve a catinelle.
Poi tra il cantare delle raganelle
guizzò sui campi un raggio lungo e giallo.
(Poggia)

La relazione più stretta tra anafora e semplificazione dell'architettura discorsiva è però quella in cui la ripetizione connette, mettendoli sullo stesso piano logico-sintattico, due termini che normalmente sarebbero legati da un rapporto di subordinazione. Si prenda questa coppia di versi, dalla myricea *In cammino*: «*passano squilli come di fanfare, / passa un nero triangolo di gru*». L'anafora scompone il nesso logico che lega gli «squilli» alle «gru» e insieme qualifica il suono come il verso emesso dagli uccelli. Una parafrasi del distico potrebbe essere “passa un nero stormo di gru che emettono versi simili a fanfare”; oppure, rispettando il primato dell'impressione sensibile: “passa un suono simile a fanfare emesso da un nero stormo di gru”. Altre soluzioni sono possibili, ma ciò che mi interessava mostrare è, da un lato, lo statuto pleonastico di uno dei due verbi, e, dall'altro, il collegamento che proprio l'iterazione stabilisce tra i due enti. Detto altrimenti, l'anafora annulla il legame di dipendenza tra il dato acustico e la sua fonte, ponendoli di fatto sullo stesso piano e facendoli scorrere paralleli, ma allo stesso tempo denuncia con la replica l'esistenza di quel rapporto, consentendo di identificare un'impressione uditiva fino a lì del tutto misteriosa.²¹ Di fatto il nesso

²¹ In precedenza il suono era stato presentato come uno «squillo tremulo di tromba» e, poco dopo, come uno «squillo che viene d'oltre l'ombra muta, / d'oltre la

anaforico si comporta come un'endiadi, separando e ponendo sullo stesso piano due elementi in realtà gerarchizzati; l'identità lessicale pleonastica,²² però, restaura la connessione, servendo in questo modo a due tendenze ed esigenze co-implicate della poesia pascoliana: la semplificazione sintattica, con l'annullamento dei rapporti gerarchici, e la conseguente necessità – riassunta prima con le parole di Soldani – di istituire con altri mezzi i collegamenti tra segmenti frastici e, dunque, sul piano della rappresentazione, tra dati di realtà. Lo stretto rapporto logico tra gli elementi implicati fa sì che il tipo anaforico più frequentemente adibito a realizzarlo sia quello dei singoli versi bimembri. Dagli esempi si noterà anche come la relazione sostituita sia prevalentemente di tipo causale o modale, per quanto non manchino casi più elementari, di semplice separazione tra oggetto e attributo (cfr. *Il mendico*): «né chi li aiuti, né chi li consigli» (*Il giorno dei morti*), «che viene, che corre nel piano» (*Scalpitio*), «Altro il savio potrebbe; altro non vuole» (*Il Mago*),²³ «passa una madre: passa una preghiera» (*Nevicata*), «con un gran tuono, con una gran romba» (*Il ciocco*), «c'è un nero, c'è un mucchio» (*Il mendico*). Un paio di esempi, invece, con l'anafora pura: «Di tutto quel cupo tumulto, / di tutta quell'aspra bufera» (*La mia sera*: “di tutto il cupo tumulto prodotto dall'aspra bufera”), «Udii tra il sonno le ciaramelle, / ho udito un suono di ninne nanne» (*Le ciaramelle*: “udii il suono di ninne nanne delle ciaramelle”). Qui come nei versi precedenti, la configurazione anaforica determina una scomposizione impressionistica, ma il

nebbia»: qualificazioni tanto suggestive quanto vaghe, che solo il distico anaforico preciserà, pur senza diminuirne le risonanze metaforiche.

²² Naturalmente non si ignora che, dal punto di vista strettamente logico, l'anafora implica quasi sempre un pleonasma. Diverso è però il caso in discussione da quello in cui i due elementi separati-connessi dall'anafora si trovano già sullo stesso piano logico-sintattico. Un distico come questo: «Mamma, perché non v'accendete il lume? / Mamma, perché non v'accendete il fuoco?» (*Italy*) è parafrasabile come “Mamma, perché non v'accendete il lume e il fuoco?”, senza che la strutturazione anaforica azzeri alcun rapporto di subordinazione (mentre alla ridondanza della ripetizione è affidato lo spessore fonico-ritmico e patetico dell'enunciato). Il fenomeno diventa insomma rilevante quando l'anafora va a sostituire una relazione di dipendenza.

²³ Questa anafora è l'esito di una correzione che sostituisce un'originaria variante ipotattica, con subordinata concessiva esplicita (cfr. A. Da Rin, *Un aspetto della sintassi di «Myrica»: la tendenza al parlato*, in *Stilistica, metrica e storia della lingua*, a cura di T. Matarrese, M. Praloran, P. Trovato, Padova, Antenore, 1997, p. 216): il dato illustra come meglio non si potrebbe la funzione vicaria dell'endiadi anaforica nei confronti della gerarchizzazione sintattica.

legame para-logico che istituisce sostiene comunque l'articolazione, certo basica e al tempo stesso straniante, del pensiero e della rappresentazione.

Un'altra valorizzazione delle ripetizioni come sostegno allo sviluppo del discorso – e in particolare a uno sviluppo tendenzialmente ragionativo – è evidente in numerosissimi poliptoti o figure etimologiche, soprattutto quando essi sopperiscono all'assenza di un nesso argomentativo. Tra le frasi o segmenti connessi dal poliptoto può stabilirsi un rapporto di tipo esplicativo-causale: «Qui radichi e *cresca!* [infatti/dal momento che] Non vuole, / per *crescere*, ch'aria, che sole, / che tempo, l'ulivo!» (*La canzone dell'ulivo*); oppure avversativo: «Sazio ogni *morto*, di memorie, posa. // [ma] Non i miei *morti*. [infatti] Stretti tutti insieme, / insieme tutta la famiglia *morta*, [...] piangono» (*Il giorno dei morti*; qui di seguito un altro poliptoto sottende un rapporto esplicativo). Il legame può inoltre essere di tipo comparativo, istituendo una similitudine implicita: «[come] Il fior caduto *ravvisò* lo stelo; / [così] io nel fanciullo *ravvisai* me stesso» (*Giovannino*), o ancora avversativo ma con sfumatura concessiva: «O morto giovinetto, / anch'io presto *verrò* sotto le zolle, / là dove dormi placido e soletto... / [ma/benché sarebbe stato] Meglio *venirci* ansante, roseo, molle / di sudor, come dopo una gioconda / corsa di gara per salire un colle!» (*L'aquilone*).

Altrove le iterazioni, con variazioni poliptotiche o meno, si inseriscono in strutture già raziocinanti, dove la ripresa di uno stesso termine (o più termini) contribuisce alla coesione e all'articolazione del ragionamento. Può essere una *correctio*: «Lo so: non *era* nella valle fonda / suon che s'udia di palafreni andanti: / *era* l'acqua che già dalle stillanti / tegole a furia percotea la gronda» (*Rio salto*), «non *veder* là un doppio teschio esangue // dietro la siepe, e due vili ombre nere / fuggir nell'ombra, ma *veder* te, noi?» (*Il ritratto*); una messa a fuoco progressiva, sensibile o concettuale: «che dico? un *parlottare* piano piano. / Ma sì, *parlano* a me» («*The Hammerless Gun*»), «Sei stanco: è vero? Hai male al cuore. / Quel male l'ebbi anch'io, *Zvan!* / È un male che non fa dormire» (*Commiato*); una spiegazione, magari metalinguistica: «Ognuno si godeva i *cari* / ricordi, *cari* ma perché ricordi» (*Italy*) «mena il branco alla Pieve, a quei *guamacci*; / per là dicono *guamacci*: è il terzo fieno» (*Il ciocco*); una meditazione filosofica: «Ma del *dolore* che quaggiù dispensa / la tua celeste provvidenza buona, / a me risparmia il reo *dolor* che pensa. // O, s'è destino, per di

più mi dona, / con quel che pensa, anche il *dolor* che grida» (*L'eremita*); fino a vere e proprie sentenze, qui con la ripetizione che connette i due termini di una similitudine: «Ma *fa*, il lavoro, come *fa* la lima: / pulisce e rode: l'armi e l'uomo» (*Le armi*).

II.3. Sentenziosità e allegoresi

Proprio le sentenze consentono di toccare con mano un altro aspetto del valore centrale che la ripetizione assume nell'articolazione logico-argomentativa del discorso poetico pascoliano. Nelle raccolte prese in esame abbondano le configurazioni parallelistiche e iterative che strutturano massime e proverbi. Esempi dei secondi, per lo più concentrati nel ciclo campagnolo dei *Poemetti*: «e cuoce *fare* in vano // più che non *fare*. Incalciniamo, o moglie» (*Nei campi*), «Poco era il giorno e molto era il lavoro: / la falce è *grande*, ma più *grande* il prato» (*L'alloro*), «Figlia, chi *disse* pane, *disse* pene» (*Il bucato*), «O figlia, più non è da *fare*, il *fatto*» (*Italy*). Ecco invece alcune delle numerose sentenze che costellano il *corpus*, alle quali Pascoli affida la sintesi di alcune delle sue posizioni filosofiche. Una è la convinzione della vanità del sapere e, al fondo, della vita stessa, con la sua inutile ricerca di una beatitudine irraggiungibile e forse inesistente: «Egli è quel ch'era, ma il suo corpo è franto / dall'error lungo; e nel suo cuore è vano / *ciò che gioi*, ma piange ciò che ha pianto» (*Il bordone*), «Tale è l'arte dell'oscuro Atlante: / *non è, la vedi; è, non la vedi*»» (*La felicità*, dai *Primi poemetti*), «Nel cuore sono due vanità nere / *l'ombra del sogno e l'ombra della cosa*; / ma questa è il buio a chi desia vedere, // e quella il rezzo a chi stanco riposa» (*L'eremita*). Un altro tema toccato è il ruolo del dolore nella vita umana, necessariamente mescolato al piacere ma anche capace di esaltarlo, oltre che di svolgere una funzione purificante. Tra i vari esempi possibili riporto la poesia-quartina *Pianto*, che, di fatto, su una sentenza è interamente strutturata:

Più bello il fiore cui la pioggia estiva
lascia una stilla dove il sol si frange;
più bello il bacio che d'un raggio avviva
occhio che piange.

Non può mancare poi il tema cardine della figura del poeta: la riflessione metapoetica attraversa l'intera opera pascoliana, muovendosi tra la fondamentale virtù del «contentarsi» (per cui si veda

almeno la dichiarazione di poetica del *Fanciullino*) e la meditazione sul destino della poesia e del poeta stesso in relazione alla dicotomia morte-immortalità: «Oh! rispos'egli: *nulla* al Rosignolo, / *nulla* tu devi delle sue cantate: / ei l'ha per nulla e dà per nulla» (*Nozze*), «*Altro* il savio potrebbe; *altro* non vuole; / pago se il ciel gli canta e il suol gli odora» (*Il Mago*), «Giova ciò *solo* che non muore, e *solo* / per noi non muore, ciò che *muor con noi*» (*L'immortalità*). Luoghi autocentrati per eccellenza, le formulazioni a carattere sentenzioso rispondono, fra le altre cose, al bisogno di condensare un nucleo concettuale in mancanza di un'articolazione logico-argomentativa complessa, o – per quanto riguarda specialmente i proverbi dei *Poemetti* – in mancanza di una reale continuità narrativa tra i momenti e gli atti fissati una volta per tutte del mondo contadino. Allo stesso tempo, tali formulazioni rappresentano un momento tra i più razionali e coscienti della poesia pascoliana, e non per niente si concentrano nei luoghi in cui l'autore tenta la misura pacata della saggezza classica (le massime dei “Pensieri” myricei),²⁴ quelli in cui costruisce allegorie esistenziali di ampio respiro (in particolare nei *Poemetti* fuori dal ciclo georgico), quelli dei pronunciamenti metapoetici e, infine, quelli in cui si esprime la saggezza popolare, veicolo lucidamente formalizzato della più vasta verità cosmica. In tutti questi casi la ripetizione serve al *côté* opposto rispetto alla dissoluzione o velatura simbolica vista sopra; qui si punta dritti alla massima chiarezza, all'espressione sintetica e diretta delle poche essenziali verità filosofiche del mondo poetico di Pascoli.

Il contributo delle ripetizioni all'aspetto più “diurno” e razionale della poesia pascoliana non si limita comunque alle sentenze. Le corrispondenze simmetriche instaurate dalle ripetizioni nei numerosi testi strutturalmente e/o concettualmente bipartiti possono determinare cambi di piano tendenti all'interpretazione o generalizzazione allegorica della prima occorrenza. È quanto avviene, ancora una volta, in alcuni “Pensieri”, ma più in generale il fenomeno si presta al frequente binarismo della logica pascoliana, per cui spesso le ripetizioni speculari connettono i due enti messi a confronto nel

²⁴ Sui “Pensieri” cfr. T. Ferri, *Riti e percorsi della poesia pascoliana*, Roma, Bulzoni, 1988, dove opportunamente è rilevato che il riferimento alla tradizione classica e l'impiego della massima (quindi di un giudizio di ordine generale) servono «a guidare l'avventura di un pensiero volto a eludere gli echi provenienti dal proprio universo emozionale per riuscire a tramutarsi in verso limpido e temperato» (p. 148).

testo propiziando così lo scatto allegorico, come avviene nella *Grande aspirazione*:

Un desiderio che non ha *parole*
v'urge, tra i ceppi della terra nera
e la raggiante libertà del sole.

Voi vi torcete come chi dispera,
alberi schiavi! Dispergendo al cielo
l'ombra de' rami lenta e prigioniera,

e movendo con **vane** orme lo stelo
dentro la terra, sembra che v'accori
un desiderio senza fine anelo.

– Ali e non rami! piedi e non errori
ciechi d'ignave radiche! – poi dite
con improvvisa melodia di fiori.

Lontano io vedo voi chiamar con mite
solco d'odore; vedo voi lontano
cennar con fiamme piccole, infinite.

E l'uomo, alberi, l'uomo, albero strano
che, sì, cammina, altro non può, che vuole;
e schiavi abbiamo, per il sogno **vano**,

noi nostri fiori, voi vostre *parole*.

In questo poemetto le riprese nel finale dei lessemi «parole», «fiori», «schiavi», insieme col poliptoto «vane orme» – «sogno vano», collegano il significato dell'aspirazione al moto degli alberi con la medesima condizione di prigionia dell'uomo-poeta, in una sovrapposizione allegorica perfettamente sottolineata da un'altra figura iterativa, la doppia epanalessi intrecciata del v. 16: «E *l'uomo, alberi, l'uomo, albero* strano», dove l'uomo e gli alberi, giustapposti nella prima occorrenza, finiscono per identificarsi.

III. Considerazioni conclusive

Dall'analisi emerge chiaramente che nella poesia di Pascoli la ripetizione è uno strumento estremamente duttile, e ciò non solo per

il suo essere in grado di ricoprire ruoli e produrre effetti molteplici, ma anche per il fatto che essa obbedisce a esigenze differenti e in certi casi opposte. Da un lato sta tutto il dominio del principio irrazionale-regressivo, all'interno del quale le figure iterative si accampano come strumenti di mediazione, come punti di contatto e di scambio, non sostanzialmente indipendenti dal livello semantico e grammaticale (come potrebbero essere invece le trame foniche fondate sul puro significante), ma capaci di trascenderlo o comunque di suscitare piani di conoscenza alternativi, forzando la lingua al di là di una funzione referenziale a cui comunque le ripetizioni stesse contribuiscono ampiamente, fino all'impiego di veri e propri meccanismi iconici. Dall'altro, i moduli iterativi lavorano altrettanto bene a servizio del polo razionale-costruttivo della poesia pascoliana, agendo sia da materiale imprescindibile – nella generalizzata riduzione dei nessi gerarchici – per l'organizzazione logico-sintattica del discorso, sia da elemento costitutivo della struttura semantica del testo, almeno nelle sue componenti più razionalizzabili e ideologicamente esplicite.

Naturalmente, indicare questo duplice aspetto della ripetizione non significa affatto postulare una ripartizione rigida e assoluta dei due poli, né tanto meno approdare alla rozza semplificazione di un gruppo di figure iterative razionali nettamente separato da un gruppo di moduli invece irrazionali. Entrambi i poli sostanziano in varia misura tutti i tipi di ripetizione, così come, del resto, agiscono in proporzioni diverse in ogni poesia pascoliana. Anche la ricorrente spiegazione psicologica dell'importanza stilistica che la ripetizione ha per Pascoli, sintetizzabile in un'ossessione tematica (la morte e soprattutto i morti familiari) e nel desiderio anch'esso ossessivo di un ritorno di ciò che è stato o – che è lo stesso – della fissità di un tempo anteriore allo sfacelo (ossia la conoscenza del male, che, concretizzandosi nell'omicidio del padre, si lega direttamente all'ossessione mortuaria e familiare), si adatta perfettamente a entrambi i domini della ripetizione individuati dall'analisi. Se infatti la tensione dissolutiva e all'(auto)annichilimento, oltre che all'amplificazione simbolica, sembra imparentarsi strettamente con l'attrazione del soggetto per un movimento temporale all'insegna della ciclicità regressiva,²⁵ l'impiego della ripetizione come imprescindibile principio costruttivo del

²⁵ Cfr. A. Soldani, *Narrazione e dialogo: la messa in scena dei «Canti di Castelvecchio»*, in Id., *Le voci nella poesia*, Roma, Carocci, 2010, pp. 177-207.

L'ospite ingrato

discorso e del messaggio poetico non può essere ricondotto a mero fenomeno di irreggimentazione *a posteriori* di una materia incandescente: siamo in presenza di un pensiero poetico a cui la ripetizione ossessiva è consustanziale, e il proliferare di fenomeni iterativi proprio nei punti di snodo del discorso non è che una conseguenza di questa condizione.

La ripetizione lessicale nella poesia di Pascoli.
Dissolvenza e costruzione

Marco Villa