

L'“ANALISI LINGUISTICA” DI UN TESTO POETICO

1. *Introduzione*

Va da sé che la cosiddetta “analisi linguistica” di un testo poetico, malgrado l’etichetta al singolare, non è una metodologia univoca, una combinazione codificata di passi ben definiti. Questa particolare “analisi” possiede, come altre, la caratteristica di declinarsi al variare degli analisti in diverse accezioni e procedure, che la rendono più o meno pertinente al suo oggetto e più o meno utile ad una applicazione didattica. L’idea centrale delle pagine seguenti sarà allora che per lavorare seriamente sopra un testo poetico in sede scolastica presenta vantaggi notevoli (anche per letture in chiave preminentemente tematica o sociologica) un approccio sì linguistico, ma linguistico di un certo genere: un genere che definirei “linguistico-concettuale”, centrato sulle architetture dei vari livelli di significato. Le attuali antologie per il biennio e per il triennio delle superiori, se si prescindono da quelle di sensibilità filologica (Poma & Riccardi 2001, Segre & Martignoni¹, ecc. – ma anche per esse c’è molto da obiettare), ricorrono in maniera al più episodica a tecniche linguistiche di analisi, quali esse siano. Nella maggior parte delle antologie, ad ogni modo, la struttura concettuale del testo, il costituirsi e articolarsi dei significati in piccolo e nella loro architettura complessiva, vengono implicitamente trattati come qualcosa di scontato, di direttamente accessibile tramite la semplice lettura o nei casi estremi tramite la parafrasi fornita dai commentatori².

Specificamente, qui propongo due esempi, relativi a due componimenti pascoliani dei *Canti di Castelvecchio* (uno scolasticamente corrente³, l’altro forse un po’ meno), di cosa s’intenda con “approccio linguistico-concettuale” al testo poetico. I due esempi focalizzano aspetti diversi di questo approccio: nel primo caso la struttura relazionale, argomentativa e illocutiva (grosso modo le relazioni semantiche tra enunciati, l’articolazione delle azioni linguistiche, la loro efficacia persuasiva); nel secondo caso la struttura sintattica e quella che si può in senso lato definire la “forma” del significato: vale a dire l’organizzazione o messinscena dei contenuti, le ragioni della loro scelta entro un paradigma di alternative, il senso della loro ordine nel testo. Presento infine, per concludere, un compatto vademecum, indotto (in parte) dalle due analisi che precedono, dei principi e degli ambiti d’applicazione della nostra accezione di analisi linguistica.

2. *Un primo esempio pascoliano: «Nebbia»*

Terza tessera, dopo «La poesia» proemiale (di cui ci occuperemo nel seguito) e «The hammerless gun» e prima de «I due girovagli», dei *Canti di Castelvecchio* nella prima edizione della primavera del 1903, «Nebbia» si iscrive dunque all’apertura della raccolta ciclica “per stagioni” tra le «emozioni, sensazioni, affetti»⁴ dell’autunno. La composizione, secondo i testimoni descritti da N. Ebani⁵, risa-

¹ In varie riedizioni e sotto vari titoli; da ultimo come Segre & Martignoni (2001).

² Ad una più raffinata tecnica di parafrasi – parafrasi “commentata” minutamente indotta dalla lettera del testo – ricorre tuttavia Luperini & al. (1994): un’antologia “atipica” nel suo programma di ricostruire linguisticamente i significati nella loro linearità.

³ Nel 1988 l’«Osservatorio Nazionale sugli Esami di Stato» aveva significativamente scelto «Nebbia» per esemplificare la Prima prova d’italiano, ‘interrogando’ il testo con alcune domande linguisticamente pertinenti: v. ad esempio 2.2 «Descrivete le scene create, nella prima strofa, dalla evocazione della nebbia, indicandone i contrasti e la diversità di suoni e di parole» e 2.3 «Nelle altre strofe si ripete sistematicamente una contrapposizione (da osservare caso per caso): quali sono le cose da cui il poeta vuole fuggire? In che senso le chiama *lontane*? quali sono, invece, quelle gradite alla sua vista? Quale idea e quale stato d’animo richiamano? Quale valore acquistano le parole *soltanto* e *solo* così frequenti?».

⁴ Così Pascoli in una lettera al Caselli del 7 agosto 1902, citata da Nava (1983: 7).

⁵ Nell’edizione critica dei *Canti* (Firenze, La Nuova Italia, 2001, vol. II, p. 481).

le al 1899; nel più antico appunto compositivo la nebbia era abitata da suoni molteplici di uccelli o quadrupedi, e dalle «peste dell'uomo invisibile»; prendeva forma poi una spietata una «caccia al buio», entro la nebbia, nel sèguito abbandonata). La prima stampa, in «Flegrea», è del 20 settembre dello stesso 1899.

2.1. Il testo di «Nebbia»

Leggiamo, per cominciare, le cinque strofe di «Nebbia», provviste di qualche intervento grafico con cui si vuole attirare l'attenzione sulle caratteristiche formali più rilevanti (credo) per una lettura linguistica: da una parte l'identica "qualità" illocutiva degli *incipit* strofici (una stessa frase imperativa/dichiarativa di per sé in bilico tra richiesta e constatazione, ma risolta come richiesta); dall'altra, quel che più conta, la meno ovvia profusione di parole restrittive (avverbi o aggettivi) e i raffinati effetti di variazione della loro realizzazione lessicale e del loro campo (i costituenti su cui esse parole operano – costituenti che delimito racchiudendoli tra parentesi circonflesse⁶):

| NEBBIA | |
|--|-----|
| <u>Nascondi le cose lontane,</u> tu nebbia impalpabile e scialba, tu fumo che ancora rampolli, su l'alba, da' lampi notturni e da' crolli d'aeree frane! | I |
| <u>Nascondi le cose lontane,</u> nascondimi quello ch'è morto! Ch'io veda <u>soltanto</u> { la siepe dell'orto, la mura ch'ha piene le crepe di valeriane }. | II |
| <u>Nascondi le cose lontane:</u> le cose son ebbre di pianto! Ch'io veda { i due peschi, i due meli }, <u>soltanto</u> , che danno i soavi lor mieli pel nero mio pane. | III |
| <u>Nascondi le cose lontane</u> che vogliono ch'ami e che vada! Ch'io veda là <u>solo</u> { quel bianco di strada }, che un giorno ho da fare tra stanco <i>don don</i> di campane... | IV |
| <u>Nascondi le cose lontane,</u> nascondile, involale al volo del cuore! Ch'io veda { il cipresso } là, <u>solo</u> , qui, <u>solo</u> { quest'orto }, cui presso sonnecchia il mio cane. | V |

2.2. A proposito di «Nebbia» in due antologie del Triennio

⁶ Per semplicità, nelle strofe III-V ho ommesso dal campo le relative attributive. Ho inoltre inteso il *solo* del terzo verso come avverbio restrittivo, e non come avverbiale di modo (= «da solo», «solitario»), anche se in realtà il suo valore sembra in bilico tra i due.

In un primo manuale, di impianto relativamente tradizionale⁷, «Nebbia» viene anzitutto presentata (e giustamente, perché sono cose che occorre dire) mediante una notazione di storia letteraria: come cioè un testo che la critica considera eminentemente caratteristico dell'Autore, un testo «emblematico», da antologia. Segue, con formula critica ineccepibile ma di ardua comprensione per il lettore non esperto (e forse un po' apodittica), una caratterizzazione globale dei contenuti, che sono identificati nel costituirsi in «mito poetico» della «paura di vivere» e dell'antidoto-salvezza del «nido» domestico. La formula compatta viene quindi articolata in due chiarimenti sul valore di *lontano* («un termine temporale più che spaziale ecc.») e sulla funzione dei «rituali domestici». Chiude il capoverso, con ritorno ad un livello superiore di generalità, un'interpretazione simbolico(-freudiana) della *nebbia*, «emblema visibile della rimozione»:

[«Nebbia»] È uno dei testi che il lettore si aspetta sempre di trovare in una antologia pascoliana, tanto sembra emblematico di una situazione esistenziale, di un atteggiamento psicologico. Il Pascoli elegge a mito poetico la paura di vivere, il trincerarsi dentro il «nido», nella nicchia di un presente protetto dagli dei Lari. Il «lontano» che si vuole sfuggire è un termine temporale, più che spaziale: è il passato, con l'ossessione dei morti familiari, e contemporaneamente il futuro, sempre minaccioso, con il dolore in agguato («le cose son ebbre di pianto»). Le piccole cose di tutti i giorni, gli innocui rituali domestici, tutto quel che ci sta vicino è sentito come protettivo per il poeta fanciullo, come un esorcismo nei confronti dell'angoscia. Pascoli s'aggrappa alla sua malattia come a una zattera; la nebbia «impalpabile e scialba» è l'emblema visibile della rimozione, che ovatta e dissolve.

Un'aggiunta graficamente separata fornisce poi alcune informazioni sul metro: «sestine composte da tre novenari, un trisillabo, un altro novenario, un senario», si legge. «Il primo verso si ripete, aprendo tutte le strofe, e rima sempre con l'ultimo: gli altri sono a rima alternata». E vi è infine uno scarno commento del testo, che allinea un certo numero di (in parte problematiche) osservazioni linguistico-interpretative di dettaglio. Ad esempio, in maniera del tutto impressionistica, l'imperativo *Nascondi* «*renderebbe* più teso l'accorato desiderio pascoliano di non vedere più, di sigillarsi nell'urna del presente. Gli *darebbe* il tono di una risoluzione drammatica»); *rampolli* è parafrasato con “scaturisci” (ci sarebbe da eccepire sulla scelta dell'ambito metaforico “idrico”: perché “scaturisci”?”); l'aggettivo *aereo* di «aeree frane» è «fra i più cari al Pascoli. Non *mancherebbe* qui di eccitare un effetto fonosimbolico di allitterazioni di liquide; ecc.»; e così via. In chiusura viene riportato un frammento, dove si parla della nebbia e di «Nebbia», dall'introduzione di G. Nava all'edizione commentata dello stesso Nava dei *Canti di Castelvecchio*. Insomma, un approccio al testo tutto sommato deduttivo, che certo coglie, e bene, l'essenziale, ma che non si regge su una attenta lettura guidata. È evidente che alle note esplicative, e alle note linguistiche in particolare, viene attribuita un'importanza molto relativa.

Una seconda antologia⁸, che si vuole più filologica, o comunque più “tecnica”, presenta di nuovo in apertura della sezione dedicata a «Nebbia», in un capoverso d'orientamento generale, un compendio di contenuti e dati editoriali. Si noti che la formula iniziale – la “nebbia più che rappresentata invocata” – esprime in maniera criptica il fatto semplice che l'intero testo sia illocutivamente (lo vedremo) una “preghiera” alla nebbia, cosa che tuttavia non esclude affatto la presenza – che c'è – di una componente descrittiva, affidata nella fattispecie agli aggettivi e alla relativa apposti nella prima strofa alla esplicitazione («tu nebbia», «tu fumo») del o dei destinatari della preghiera:

La nebbia, motivo diffusamente presente anche in *Myrica*, più che rappresentata viene qui invocata dal poeta perché assuma una funzione protettiva: è infatti chiamata a tenere lontano da lui il passato carico di dolore e di pianto, un passato che attrae in una vertigine che sembra spingerlo pericolosamente lontano dal rassicurante nido familiare. Apparsa nel 1899 sulla rivista napoletana «Flegrea», la lirica entrò nella prima edizione

⁷ Gibellini *et al.* (1991: VI/1158).

⁸ Segre & Martignoni (2001: VI/367-68); la sezione pascoliana del vol. VI è curata da A. Longoni e G. Lavezzi.

dei *Canti*.

Al testo della poesia e ad un commento, di nuovo relativamente scarno (anche se meno del precedente), con frammenti di parafrasi e singoli chiarimenti: ad esempio sull'anastrofe *cui presso*, segue stavolta una elaborata «Analisi del testo» in quattro parti (la riporto qui sotto per intero, di nuovo con qualche sottolineatura mia). Vi si discutono da una parte due aspetti costruttivi e tematici: l'opposizione tra "determinato" e "indeterminato", e il "motivo della siepe"; e dall'altra due aspetti formali: la struttura iterativa del componimento e il suo livello fonico-timbrico:

Tra 'determinato' e 'indeterminato'. Sopra un fondo di bruma o di fumo vediamo emergere dei primi piani (in senso cinematografico) costituiti da una siepe, un muro, due peschi, e ancora due meli, un cipresso. È stato osservato (Contini) che gli oggetti determinatissimi che abbiamo appena elencato si situano sopra uno sfondo effuso, indeterminato (elemento tipico della poesia simbolista), in una opposizione, che qui diventa centrale, tra 'determinato' e 'indeterminato'.

Il motivo della siepe. Alla nebbia viene affidata la funzione di isolare e proteggere il poeta il cui sguardo vuole posarsi sulla rassicurante siepe che circonda uno spazio chiuso e familiare, dove non si corrono rischi ma si può attendere in pace la propria morte. | La siepe, che nell'*Infinito* di Leopardi rappresenta un limite soffocante, un ostacolo che l'immaginario vuole e può superare, si trasforma nella poesia di Pascoli in una barriera che lo difende dall'insidiosa realtà dei ricordi e della vita: all'opposto di Leopardi, Pascoli sceglie di rinchiudersi nella sicurezza del finito, rifuggendo spaventato dal mistero inquietante della dimensione cosmica che pure lo attrae. «Come tutti coloro che hanno ricevuto un colpo e non si sa se è stato più forte il dolore o lo spavento, il Pascoli da una parte fugge e da un'altra si ferma a guardare. Fugge verso le piccole, familiari creature della casa e del bosco, si volge verso la notte, quella notte irreparabile» (Luzi).

La struttura iterativa. A livello formale, è evidente la struttura iterativa della poesia: tutte le strofe hanno lo stesso *incipit*, rafforzato nella seconda da *nascondimi* all'inizio del secondo verso e nella quinta da *nascondile* (nella stessa posizione). Particolare l'insistenza sull'elemento binario: oltre ai *due peschi* e ai *due meli* del v. 15, notiamo nella prima strofa il doppio vocativo (*tu nebbia [...] tu fumo*), la doppia aggettivazione di *nebbia* (*impalpabile e scialba*), il doppio complemento di origine (*da' lampi [...] e da' crolli*); nella seconda strofa, l'iterazione dell'imperativo ribadisce che il poeta prega la nebbia di nascondergli due fantasmi inquietanti (*le cose lontane e quello ch'è morto*) e di consentirgli la vista di due cose familiari e rassicuranti (*la siepe dell'orto e la mura con la valeriana che fiorisce tra le sue crepe*).

Il livello fonico-timbrico. Sul piano fonico-timbrico, si manifesta la consueta perizia pascoliana, qui tesa alla realizzazione di una cadenza iterante e lenta: per esempio, la dieresi del v. 12 allunga e rallenta la pronuncia di *valeriane*, rafforzando l'eco implicita nella ripetizione della rima *-ane* in ciascun verso finale di strofa; la stessa funzione assume l'annominazione del v. 26, che è inoltre coinvolta in un forte *enjambement* (*volo / del cuore*). Si potrebbe continuare a lungo, ma ci limitiamo ad attirare l'attenzione sulla prima strofa, dove *lampi* del v. 5 è anticipato anagrammaticamente da *IMPALpabile* e da *rAMPoLLI* (per tacere di altri legami fonici, comunque facilmente individuabili a una lettura attenta e 'mirata').

Un'analisi, quella della seconda antologia, senza dubbio molto ricca, specie per i decisivi aspetti formali dell'iteratività e della binarietà (al livello fonico e timbrico si registrano addirittura le anticipazioni anagrammatiche dei *lampi*), che al lettore principiante fornisce una buona guida di lettura. Magari farei volentieri a meno nel secondo paragrafo del passo di Luzi, psicologia spicciola, formulata oltretutto in modo pedissequo; e qualche perplessità mi crea anche il fatto di trattare, nel paragrafo ultimo sul «livello fonico-timbrico», della «cadenza iterante e lenta», la quale non è altro che uno degli aspetti della «struttura iterativa» discussa «a livello formale» nel precedente paragrafo. Comunque, a differenza della prima antologia l'approccio al testo è ora anche in parte induttivo, fondato su dati linguistici che vengono opportunamente segnalati all'attenzione del lettore, e non solo deduttivo. È però la struttura logica di questo discorso sul testo che non mi soddisfa interamente: non vedo in essa

ricostruiti e sistematizzati con chiarezza uno dopo l'altro i passi dell'analisi, non trovo una soddisfacente gerarchia tra i vari dati; non capisco ad esempio perché si debba cominciare con l'opposizione tra "determinato" e "indeterminato", e poi passare ad evocare la "siepe" di Leopardi, molto diversa, per topologia e funzione da quella di Pascoli, e solo dopo trattare della struttura iterativa, e dopo ancora del livello fonico-timbrico. Nelle discipline scientifiche e tecniche un discorso strutturato (o non strutturato) in maniera tanto arbitraria è semplicemente impensabile. Né si può obiettare che l'analisi del testo letterario è il regno del gusto, delle intuizioni non formalizzabili, delle associazioni analogiche, della non sistematicità, eccetera – perché un conto è la scoperta dei dati rilevanti mediante le ripetute letture del testo, un conto la costruzione di un discorso ben strutturato che descrivi e magari interpreti il testo.

Quanto all'annotazione vera e propria del testo pascoliano nelle due antologie, che come si è detto sopra è scarna, e nei due casi piuttosto deludente per il lettore non principiante, essa pone il problema generale dei commenti nelle antologie scolastiche. So bene che in molti casi, in assenza di commenti scientifici, tocca agli stessi estensori delle antologie di fare in fretta di necessità virtù; e che in altri casi ci si riduce ancora per ragioni di tempo a trascogliere bene o male dai commenti preesistenti le osservazioni più accessibili. Mi chiedo allora se non converrebbe distinguere i testi e relativi materiali didattici delle antologie scolastiche nelle tre categorie seguenti:

i) i testi di cui si chiede agli allievi semplicemente la lettura, con una annotazione allora assolutamente essenziale, "continiana";

ii) i testi su cui l'allievo deve lavorare, privi del tutto di annotazione, ma con una lista di problemi da affrontare (problemi di comprensione e d'interpretazione) e di strumenti (dizionari, enciclopedie, storie della letteratura, saggi storici, saggi critici, ecc.) a cui far ricorso;

iii) i testi "interpretati esemplarmente", provvisti cioè di un'annotazione e in generale di una analisi elaborate e logicamente strutturate, che gli allievi debbano studiare in quanto "tipo di discorso sul testo" per estrarne metodi e modelli di lavoro personale.

2.3. Un'analisi "linguistica" del testo: la struttura relazionale, argomentativa e illocutiva

Proviamo di nuovo, messe da parte le analisi scolastiche esistenti, a ricostruire noi, partendo dal testo, ciò che la poesia dice, anzi, ciò che la poesia "fa" nel costruire il significato, senza accontentarci di una sua idea vaga, dell'impressione complessiva che la semplice lettura può lasciare. I nostri due principi-guida saranno da una parte l'attenzione al graduale prender forma del significato nella linearità della lettura, al modo insomma del suo instaurarsi (che è anch'esso significato, "forma" del significato); dall'altra, in una concezione "a strati", a "livelli" interconnessi del testo, la preminenza logica attribuita alla semantica, e anzi alla semantica al livello più alto, quello semantico-testuale dell'architettura complessiva, e quello semantico-pragmatico delle azioni (gli "atti linguistici") con cui le *personae* che nel componimento parlano e ascoltano interagiscono tra di loro

Mi limito peraltro a riassumere i dati che importano, in verità, anzi, una loro selezione, senza (finire l'esercizio di) indurli uno per uno dal testo come didatticamente converrebbe fare¹⁰, anche se essi naturalmente sono il precipitato di letture ripetute, attente alla struttura concettuale. Non parlo poi della ricchissima intertestualità di «Nebbia», così come delle possibili fonti, in particolare di quella – la breve lirica, intitolata anch'essa «Nebel», del poeta austriaco Nikolaus Lenau (1802-1840) – proposta da Capovilla (1988: 121-23)¹¹.

⁹ Alludo alle antologie sansoniane per i licei, naturalmente.

¹⁰ Nell'analizzare il testo con gli allievi, non (per forza) nella presentazione di un'antologia.

¹¹ La breve lirica di Lenau – «Du trüber Nebel, hüllest mir | Das Tal mit seinem Fluss, | Den Berg mit seinem Waldrevier | Und jeden Sonnengruss. | Nimm fort in deine graue Nacht | Die Erde weit und breit! | Nimm fort, was mich so traurig macht! | Auch die Vergangenheit!» – inizia constatativamente («mi nascondi») per mutarsi quindi in preghiera romanticamente (a differenza di «Nebbia») iperbolica.

ma forse anche nel tempo. Poesia-giaculatoria recitata *in angustiis* (come la *Nelsonmesse* haydniana¹⁷), insomma, la cui efficacia sembra però molto dubbia.

Il *desideratum* di questa richiesta sta in una limitazione vitale, in una “restrizione”, che è in primo luogo visiva (visto i verbi: *nascondere* “far che non si veda più” e *vedere* + restrizione negativa). Lessicalmente essa si manifesta nella presenza sistematica in tutte le strofe dopo la prima – cinque volte in tutto – degli avverbi restrittivi *soltanto* e *solo* (questo due volte nell’ultima strofa) anteposti e posposti al loro argomento in alternanza rigorosa. Mentre la I strofa è risolta illocutivamente nella richiesta negativa (= *nascondi*) e nei vocativi (*tu nebbia...*, *tu fumo...*), le successive II-V sono tutte bipartite in un momento “deprecativo”, vale a dire la richiesta negativa (a sua volta bipartita nella sempre identica ripresa anaforica della richiesta e nella sua variata specificazione o giustificazione dei secondi versi¹⁸ – con effetto di crescendo culminante nel triplice imperativo dell’ultima strofa: *Nascondi... nascondile involale...*), e in un più esteso momento ottativo (= *Ch’io veda ...*), un momento almeno parzialmente positivo, insomma.

Da nascondere sono le «cose lontane», lontane in particolare nel tempo: le “cose morte” del passato, i lutti, che gravano, «ebberi di pianto», con la loro dolorosa memoria sul presente (strofe II e III), e le cose incombenti del presente-futuro (strofa III), che richiedono azione, movimento («che vada») e partecipazione (... *ch’ami...*). Esse vanno nascoste persino agli slanci del cuore, al volo della immaginazione (strofa IV).

I momenti ottativi (ma non esclamativi!) di II-V, “ottativi”, vorrei dire, “dell’impossibilità”, delineano per contro i confini del visibile e del vivibile, dello spazio che converrebbe non travalicare. Spazio familiare, esterno rispetto alla casa (nella quale, o sulla soglia della quale va pensato il poeta), ma rigorosamente attiguo ad essa. Da prima l’orto (in cui *due peschi* e *due meli* che daranno marmellate «non compre»), quasi altrettanto ben protetto della casa da *siepe* e *mura*; quindi, estendendo lo sguardo, un tratto di *strada bianca*, la stessa che dovrà percorrere un giorno il convoglio funebre, e – *là* – un protettore *cipresso* solitario, custode certo dei morti (siamo senza dubbio dalle parti del cimitero). Sulla soglia di casa, presso l’orto, la presenza del *cane*, per ulteriormente proteggere, ma cane assopito (si vedano sopra del resto le *valeriane*), a marcare l’assenza in questo spazio domestico di ragioni di timore.

Detto allora del valore complessivo di preghiera o di deprecazione del componimento, del suo svolgersi in crescendo per ripetizioni intensificative, della tematica della restrizione e delle sue ragioni, che stanno, per una volta, nel rifiuto della sofferenza, si porrebbe a questo punto – non prima! – il problema della scelta della forma metrica (quel particolare tipo di sestina), dei metri e dell’eventuale funzionalità, in piccolo e in grande, degli effetti fonici e ritmici. Ma occorre tenere presente che i fenomeni formali sono astratti e quindi per loro natura polifunzionali, capaci di semantizzazioni molteplici e magari diametralmente opposte; e che la loro funzionalità ai contenuti può essere, in quanto appunto astratta, di carattere molto generale: i fenomeni formali si limitano sovente a rilevare in qualche modo i contenuti, senza istituire con essi un rapporto analogico. Così la scelta della forma metrica mi pare qui difficilmente razionalizzabile, e al limite anche la presenza di novenari dattilici (cioè ad accento di 2^a, 5^a e 8^a) con intercalati trisillabi e novenari. Comunque sia, fenomeni indubbiamente funzionali all’architettura semantica e pragmatica del componimento sono la regolarità metrica e l’insistenza (la ripresa a contatto o a distanza) di suoni singoli o di parti di parole (le rime *ABCbCa* in

¹⁷ *Hob.* XXII:11.

¹⁸ Più precisamente, la strofe II rafforza la richiesta iterandone il verbo *nascondere* (e precisandone la portata); la V addirittura triplicandolo con *involare* («nascondile, involale al volo | del cuore!»); si noti anche che «nascondile» incorpora l’articolo di «nascondi le»; mentre nelle strofe III e IV il rafforzamento della richiesta interviene mediante due giustificazioni: l’esclamativa dopo i due punti («le cose son ebbre di pianto!»), che direi tradurre il virgiliano «sunt lacrimae rerum» di *Aen.* I, v. 462) e l’altrettanto esclamativa (ma tutte le espansioni dei primi versi sono esclamative) relativa «che vogliono ch’ami e che vada!».

particolare¹⁹) e d'interie parole, che assieme vengono in sostanza a ribadire la richiesta, a caratterizzarla come ripetuta e identica, come giaculatoria insomma. La rima *-ane* di apertura e chiusura di strofa è naturalmente identica per tutto il componimento, ma di più nella strofa I tutte le toniche in rima sono identiche alle toniche del primo verso; in II-V queste stesse toniche sono tolte tutte dalle vocali dell'aggettivo *lontane* sempre del primo verso; e per di più in IV, la strofa della morte, esse si riducono soltanto alla *-a-* Ancora, il verso primo sempre identico di ogni strofa, il quale oltretutto si segnala per l'assenza di ogni traccia di dittongazione, sinalefe, elisione, apocope che sfumerebbe i confini sillabici (all'opposto ad esempio del secondo verso della prima strofa: «tu nebb(ia) impalpabil(e) e scialba»), un verso “esercitativo” solidamente installato sulle toniche *-ó-* e *-á-* di trisillabi piani, è prolungato fonicamente (perché ritorna almeno la tonica iniziale) se non anche lessicalmente da tutti i secondi versi delle sestine 2-5. E taccio dei molti altri casi di persistenza fonica. In piccolo, poi, ci sono i “soliti” fenomeni del virtuosismo fonosimbolico pascoliano: in IV per il suono delle campane, oltre al resto, le sillabe chiuse dalla nasale di *stanco*, *don don* e *campane*; in V, la strofa-climax, a sottolineare (assieme alla *derivatio* di *involale/volo*) l'urgenza della richiesta, la tonica *-o-* ossessivamente ripetuta di «nascóndile, invólale al vólo | del cuóre!»; e così via.

2.4. Un'analisi linguistica di «Nebbia»?

Chiediamoci brevemente di nuovo, per concludere questa sezione, che tipo di analisi è stata la nostra e in che senso essa può dirsi linguistica. Linguistica, certo, la nostra analisi non lo è stata nel senso tradizionale del descrivere dal basso “la lingua” del testo, in particolar modo le sue regolarità fonetiche, scelte lessicali o peculiarità sintattiche. Si è parlato anche di alcuni di questi aspetti, ma soprattutto si è cercato di render conto, a partire dall'alto, di come il testo costruisca linearmente il proprio significato. Si è ricostruita da prima la struttura illocutiva e argomentativa (una serie di identiche preghiere negative duplicate da ottativi positivi (dopo la prima strofa che invece estrae dall'ombra e descrive gli interlocutori), si è quindi identificato e confrontato il contenuto della preghiera e di ogni ottativo (la restrizione a ciò che è familiare, prossimo nello spazio e nel tempo) e solo in conclusione si sono evocate le architetture di significanti correlate in un modo o nell'altro alle architetture concettuali.

È così apparso che il ricorrente motivo, ben pascoliano (nella sua applicazione), della “nebbiasiepe” destinata secondo il meccanismo classico della rimozione a proteggere dall'incombere della sofferenza, viene messo in scena da «Nebbia» mediante una peculiare architettura formale e concettuale ad un tempo, un'architettura “linguistica” in senso esteso, fatta di richieste e giustificazioni delle richieste. In essa va visto il “proprio” della poesia, ciò che la singolarizza rispetto alle tematicamente analoghe.

3. Un secondo esempio pascoliano: «La poesia»

Il secondo testo pascoliano, più lungo e complesso del precedente, è quello iniziale, «metapoetico», dei *Canti di Castelvecchio*, «un inno triadico alla poesia»²⁰ che stabilisce «in forma di prosopopea» («Io sono...») l'«equiparazione della poesia ad una fonte luminosa» – una *lampada* (non un “lume”, non una “lucerna”, non una leopardiana²¹ “lampa”!) – «sempre presente nei momenti cruciali della vita umana»²². Riporto semplicemente il testo, senza prendere stavolta le mosse da preesistenti analisi di antologie scolastiche, per discutere subito le caratteristiche della singolare forma metrica e più analiticamente della cornice sintattica che la inquadra e delle ulteriori peculiari soluzioni sintattiche: Fatto questo, si porrà il problema davvero centrale per il componimento della scelta e della seriazione dei

¹⁹ Da intendere come *redditio A — a* inquadrate quattro versi a rima alternata *BCbC*.

²⁰ Così la definisce Pascoli stesso, in una lettera del 22 dicembre 1907 ad Angelo Orvieto. Per l'aggettivo «triadico» vedi sotto.

²¹ E poi verdiana, nel libretto del *Trovatore*.

²² Capovilla (2000: 105).

successivi “quadri” di cui esso è costituito²³.

LA POESIA

I

Io sono una lampada ch'arda
soave!
la lampada, forse, che guarda,
pendendo alla fumida trave,
la veglia che fila; 5
e ascolta novelle e ragioni
da bocche
celate nell'ombra, ai cantoni,
là dietro le soffici rocche
che albeggiano in fila: 10
ragioni, novelle, e saluti
d'amore, all'orecchio, confusi:
gli assidui bisbigli perduti
nel sibilo assiduo dei fusi;
le vecchie parole sentite 15
da presso con palpiti nuovi,
tra il sordo rimastico mite
dei bovi:

II

la lampada, forse, che a cena
raduna; 20
che sboccia sul bianco, e serena
su l'ampia tovaglia sta, luna
su prato di neve;
e arride al giocondo convito;
poi cenna, 25
d'un tratto, a un piccolo dito,
là, nero tutt'ora della penna
che corre e che beve:
ma lascia nell'ombra, alla mensa,
la madre, nel tempo ch'esplora 30
la figlia più grande che pensa
guardando il mio raggio d'aurora:
rapita nell'aurea mia fiamma
non sente lo sguardo tuo vano;
già fugge, è già, povera mamma, 35
lontano!

²³ Un buon commento scolastico è comunque nel VI vol. di Segre & Martignoni (2001). Commenti “scientifici” più o meno esaurienti si leggeranno, oltre che nella cit. ed. Nava dei *Canti*, in: i) G. Pascoli, *L'opera poetica*, scelta e commentata da P. Treves, Firenze, Ed. Alinari, 1980; ii) G. Pascoli, *Opere*, tomo I, a c. di M. Perugi, Milano-Napoli, Ricciardi («La letteratura italiana – Storia e testi», 61), 1980; iii) G. Pascoli, *POESIE – Myricae Canti di Castelvecchio*, a c. di I. Ciani e F. Latini, UTET («Classici italiani»), 2002 (il commento dei *Canti* è della Latini); iv) G. Pascoli, *Tutte le poesie*, a c. di A. Colasanti, Roma, Newton & Compton («Grandi Tascabili Economici Newton – I Mammut 72»), 2001; v) G. Pascoli, *Poesie*, a c. di M. Pazzaglia, Roma, Salerno Editrice («I diamanti – Serie I: I classici italiani») 2002. Indispensabili rimangono però i chiarimenti dell'*Antologia lirica* di A. Vicinelli, Verona, Ed. Scolastiche Mondadori, 1969³.

III

Se già non la lampada io sia,
che oscilla
davanti a una dolce Maria
vivendo dell'umile stilla 40
di cento capanne:
raccolgo l'uguale tributo
d'ulivo
da tutta la villa, e il saluto
del colle sassoso e del rivo 45
sonante di canne:
e incende, il mio raggio, di sera,
tra l'ombra di mesta viola,
nel ciglio che prega e dispera,
la povera lagrima sola; 50
e muore, nei lucidi albori,
tremando, il mio pallido raggio,
tra cori di vergini e fiori
di maggio:

IV

o quella, velata, che al fianco 55
t'addita
la donna più bianca del bianco
lenzuolo, che in grembo, assopita,
matura il tuo seme;
o quella che irraggia una cuna 60
– la barca
che, alzando il fanal di fortuna,
nel mare dell'essere varca,
si dondola, e geme – ;
o quella che illumina tacita 65
tombe profonde – con visi
scarniti di vecchi; tenaci
di vergini bionde sorrisi;
tua madre!... nell'ombra senz'ore,
per te, dal suo triste riposo, 70
congiunge le mani al suo cuore
già róso! –

V

Io sono la lampada ch'arde
soave!
nell'ore più sole e più tarde, 75
nell'ombra più mesta, più grave,
più buona, o fratello!
Ch'io penda sul capo a fanciulla
che pensa,
su madre che prega, su culla 80
che piange, su garrula mensa,
su tacito avello;

lontano risplende l'ardore
mio casto all'errante che trita
notturno, piangendo nel cuore, 85
la pallida via della vita:
s'arresta; ma vede il mio raggio,
che gli arde nell'anima blando:
riprende l'oscuro viaggio
cantando. 90

3.1. I primi passi, sintattici e semantici, dell'analisi linguistica

«La poesia», un testo del dicembre del 1897 – «la mia poesia meno peggio», come Pascoli ebbe l'occasione di dichiarare²⁴ – pubblicata la prima volta il 9 gennaio 1898 sul «Marzocco», viene posta nel 1903 *in limine* ai *Canti di Castelvecchio* in quanto, come si è già detto, “inno” alla poesia, delle cui occasioni o manifestazioni (per lo più private, domestiche) stabilisce in una serie di “quadri” (sei, più o meno elaborati) un catalogo esemplare.

Il componimento si suddivide in cinque sezioni formalmente identiche, sezioni tutte ternarie: “triadi”, articolate cioè – sul modello classico della melica corale greca, delle odi di Pindaro, della canzone pindarica cinquecentesca, ecc. (un modello attualizzato proprio a ridosso de «La poesia» dalle traduzioni pindariche del Fraccaroli²⁵) – in *strofe*, *antistrofe*, ed *epodo*²⁶. Le prime due – *strofe* e *antistrofe* – si corrispondono tra di loro per tipo di versi e schema delle rime: tre novenari dattilici, con accento sulla 2^a, 5^a e 8^a (è ancora, come in «Nebbia», il *neasillabum* dattilico maltrattato da Dante²⁷ per il suo suonare come un *triplicatum trisillabum*), intercalati da un trisillabo e da un senario dopo il primo verso e quarto verso, con schema *AbABc / DeDEc*. La terza, l'*epodo*, è di sette novenari e un trisillabo finale, con schema *FGFGHIHi*. Il ritmo è dappertutto rigorosamente ternario²⁸, atona-tonica-atonica, tribrachico si potrebbe dire²⁹, come è ben percepibile nella “strofe” della prima sezione:

/Io₁ só₂n(o u₃)/na₁ lá₂mpa₃/da₁ ch'ár₂da₃/
/so₁á₂ve₃!/
/la₁ lá₂mpa₃/da₁, fó₂rse₃, / che₁ guár₂da₃/
/pen₁dén₂d(o a)l₃/la₁ fú₂mi₃/da₁ trá₂ve₃/
/la₁ vé₂glia₃ /che₁ fí₂la₃/;

Sintatticamente, il componimento è costituito (almeno a tenersi al criterio della punteggiatura) da due maxi-periodi distesi sopra le coppie I-II e III-IV di triadi³⁰ (rispettivamente dal v. 1 al punto esclamativo di v. 36 e dal v. 37 al punto esclamativo più lineetta del v. 72), cui si aggiungono nell'ultima triade due periodi più brevi³¹. Il primo grande periodo, posta nella copulativa l'identità “x è y” tra l'*Io*-Poesia e una *lampada* di particolare qualità (“l'ardere soavemente”):

Io sono una lampada ch'arda | soave!

²⁴ In una lettera del 9 luglio 1899 al pittore De Witt.

²⁵ *Le odi*, a c. di G. Fraccaroli, Verona, Franchini, 1894 – per cui v. Capovilla (2001).

²⁶ V. Beltrami (1991, § 246), dove la prima triade viene anche riprodotta.

²⁷ *De vulgari eloquentia* II v 6.

²⁸ Beltrami (1991: § 246) segnala l'unità ritmica ternaria di tutto il componimento, i cui «tre tipi di verso sono fondati sul modulo atona-tonica-atonica».

²⁹ Il tribraco, o *tribrachi*, come scrive Pascoli, è il piede di tre brevi, da accentuare, in quanto soluzione del gambo, sulla seconda.

³⁰ Le triadi di ogni coppia sono legate dai due punti.

³¹ Il Vicinelli, che di periodi ne conta invece tre, vuole vedere nell'ultima triade un solo periodo.

– una qualità per il momento astratta, potenziale, come segnala il congiuntivo *arda* in luogo dell’indicativo *arde* –, viene sviluppato in maniera fortemente asimmetrica, a destra, da due apposizioni ipotetiche (modalizzate ognuna da *forse*) giustapposte, che riprendono, concretizzandone la qualità ognuna in una specifica situazione, la parte nominale della copulativa:

la lampada, forse, che...:
la lampada, forse, che...

Il secondo grande periodo, in realtà, malgrado la punteggiatura e la serie di disgiunzioni (non più di apposizioni) che lo compongono:

la lampada [...] che oscilla ...:
o quella, velata, che al fianco t’addita...;
o quella che irraggia una cuna;
o quella che illumina tacita...

va inteso come prolungamento del primo, del quale continua in altra modalità sintattica la serie di apposizioni specificative. Il costrutto subordinante «*se già non x io sia*» che lo introduce funge insomma da variante dei due *forse* precedenti, così come dal canto loro le tre disgiunzioni *o* variano la giustapposizione di prima. Di per sé «*se già non x io sia*», cioè «*se già non q*» e più in generale il costrutto «*se non q*» – come ad esempio nei versi iniziali della «Notte d’inverno»: «Il Tempo chiamò dalla torre | lontana... Che strepito! È un treno | là, *se non* è il fiume che corre»³² – esprime un particolare tipo di “riserva” alle incarnazioni precedenti della poesia, che vengono allora presentate retrospettivamente come plausibili o probabili “a meno che”...: la cosiddetta «riserva alternativa», che possiede un valore prossimo (ma non esattamente coincidente) a quello di «*o (altrimenti) q*»; l’avverbio *già* modalizza poi il costrutto in un senso che definirei di “soprasalto” identificativo. Tralascio, per ragioni di spazio, gli approfondimenti grammaticali e stilistici che pure sarebbero necessari.

Assieme, i due primi periodi elaborano quindi nelle rispettive apposizioni e disgiunzioni una serie – con la soluzione di continuità che s’è vista tra le due prime triadi e le due seguenti – di “ipotesi alternative” (alternative non esclusive, naturalmente)³³ sulle situazioni in cui la Poesia opera “da lampada”: una serie di immagini *o*, come piuttosto diremo, di “quadri” *Q*: sei quadri, ognuno dei quali a sua volta si regge sintatticamente su apposizioni e relative. Lo schema, limitatamente alle articolazioni superiori, risulta così il seguente:

- | | |
|--------|--|
| I | Io sono <i>una lampada</i> ch’arda soave! |
| | [<i>Quadro Q₁</i>] <i>la lampada</i> , forse, CHE guarda [...] e ascolta [...]: |
| II | [<i>Quadro Q₂</i>] <i>la lampada</i> , forse, CHE a cena raduna; che sboccia [...]! |
| III | [<i>Quadro Q₃</i>] Se già non <i>la lampada</i> io sia, CHE oscilla [...]: |
| IV-i | [<i>Quadro Q₄</i>] <i>o quella</i> , velata, CHE al fianco t’addita la donna [...]; |
| IV-ii | [<i>Quadro Q₅</i>] <i>o quella</i> CHE irraggia una cuna [...]; |
| IV-iii | [<i>Quadro Q₆</i>] <i>o quella</i> CHE illumina tacite tombe profonde [...]! |
| V | Io sono <i>la lampada</i> ch’arde soave! |

In maniera più compatta:

³² Sempre dei *Canti di Castelvechio*. In essi si veda anche la «Servetta di monte», vv. 33-42: «Glielo [= il campano] vela forse il torrente | che a’ suoi piedi cade scrosciando; | *se* forse *non* glielo nasconde | la brezza che scuote le fronde; || *od* il canto dell’usignolo | che, tacendo passero e cincia, | *ecc.*».

³³ Nella triplice disgiunzione «*o quella che*», in particolare, P. Treves (*L’opera poetica* cit., p. 368) propone di vedere un’eco della formula esiodea (o pseudo-esiodea) «*o quale... / o come quella che...*» che apre diverse “narrazioni” del *Catalogo delle donne* (v. in particolare l’incipit dello *Scudo di Eracle*, tramandato dal IV libro del *Catalogo*: «...o come quella che abbandonata la casa e la patria terra...»), sicuramente ripresa poi da Pascoli in testa ad ognuno dei tre *Poemi di Ate*.

Io sono una lampada ch'arda soave, la lampada di Q_1 : [o] la lampada di Q_2 ! Se già non la lampada io sia di Q_3 : o quella di Q_4 ; o quella di Q_5 ; o quella di Q_6 ! Io sono la lampada ch'arde soave!

uno schema che poi al livello più astratto sarà semplicemente ridicibile a «la Poesia è una lampada che fa certe cose», cioè in ultima istanza, con formula alla Meneghello, a «x è y che fa z».

In dettaglio, ma solo per i primi due quadri, rileveremo che in Q_1 alla relativa iniziale «... la lampada, forse, *che* guarda [...] la veglia» è coordinata dopo il punto e virgola una seconda relativa³⁴ «e [*che*]³⁵ ascolta novelle e ragioni [...]», il cui oggetto diretto doppio «novelle e ragioni» viene ripreso (nell'epodo) dall'apposizione ternaria e parzialmente chiasmatica «ragioni, novelle, e saluti d'amore», il cui nuovo membro, i «saluti d'amore» viene a sua volta ripreso appositivamente³⁶ due volte, prima da «gli assidui bisbigli» e quindi da «le vecchie parole»³⁷. In Q_2 , poi, le relative iniziali coordinate sono sicuramente almeno quattro:

che a cena raduna;
che sboccia sul bianco,
e [*che*] serena su l'ampia tovaglia sta [con apposizione sul soggetto: «luna su prato di neve»]
e [*che*] arride al giocondo convito;

Cinque e sei, eventualmente, se si aggregano ad esse anche le due frasi, più o meno sciolte, che seguono:

poi cenna [...] a un piccolo dito, là, nero tuttor della penna [con relativa doppia: «che corre e che beve»]
ma lascia nell'ombra [...] la madre;

nell'ultima, l'avversativa in *ma*, la mini-deriva tematica per anadiplosi ripetute: «la madre *che* esplora la figlia *che* pensa» e le alternanze di persona («la madre... lo sguardo tuo... povera mamma!») impongono vertiginosi mutamenti prospettici:

... la madre, nel tempo *ch'*esplora la figlia più grande *che* pensa guardando il mio raggio d'aurora: rapita nell'aurea mia fiamma non sente lo sguardo tuo vano; già fugge, è già, povera mamma, lontano!

La V sezione, a struttura per contro non appositiva o alternativa, riprende nel primo verso, in modalità assertiva e non più potenziale, il primo verso della sezione I, e possiede pertanto una evidente funzione di sommario, di riepilogo (venendo così a configurare il testo, come ha ben visto P. Treves³⁸, nella forma classica di una *Ringkomposition*). Ma possiede una ancora più notevole funzione generalizzante: perché l'azione, benefica e vitale, della Poesia-Lampada viene estesa a tutti i «mondi» possibili, o meglio, come vedremo in un successivo paragrafo, a tutte le situazioni che sono di per sé potenzialmente poetiche.

Illocutivamente, infine, il componimento è tutto costituito da una enunciazione alla prima persona: la *Poesia*, con prosopopea della tradizione classica³⁹, prende essa stessa la parola. Lo fa sì esplicitando

³⁴ Entrambe contengono ancora una relativa: rispettivamente sull'oggetto diretto della prima («una veglia *che* fila») e su un avverbiale di luogo – che specifica appositivamente il primo avverbiale di luogo «là» – della seconda («là dietro le soffici rocche che albeggiano in fila»).

³⁵ Il soggetto è, per naturalmente (per molte ragioni) la lampada, e non la veglia.

³⁶ Nel numero e nell'importanza dei movimenti appositivi de «La poesia» si potrebbe essere tentati di vedere una traccia di procedimenti costruttivi pindarici (sull'apposizione nelle *Odi* si sofferma del resto il Fraccaroli nei «Prolegomeni» alla sua cit. edizione).

³⁷ Che le due ultime apposizioni siano selettive rispetto alla terna di «ragioni, novelle, e saluti d'amore» non sarà forse pacifico; ma nell'ultima i *palpiti* impongono la coreferenza ai *saluti d'amore*, e quindi, retrospettivamente, la stessa referenza per gli *assidui bisbigli* (altrimenti l'ultima apposizione isolerebbe dalla precedente qualcosa che vi è contenuto solo implicitamente).

³⁸ Nell'antologia Alinari cit. nella n. 23.

³⁹ Degna di nota mi sembrerebbe in particolare la prosopopea ciceroniana (citata da Quintiliano, *Institutio orato-*

le proprie successive incarnazioni, ma in ultima istanza dichiarando la propria essenza salvifica, sulla scorta forse di un altro *Ego sum*, quello (a Betania, appena prima di ridar vita a Lazzaro) del Messia: cfr. *Io*, 11,25 «*Ego sum resurrectio et vita: qui credit in me, etiam si mortuus fuerit, vivet: et omnis qui vivit et credit in me, non morietur in aeternum*».

3.2. I sei “quadri”, e il loro ordine

Constatati questi fatti, che sono soprattutto di ordine metrico e sintattico, converrà prima di proseguire circoscrivere con esattezza il contenuto dei singoli quadri Q_i “illuminati” dalla Poesia-lampada. Preliminarmente rileveremo che in tutti i quadri la Poesia è una lampada “che già c’è”, una lampada “inerente” alla situazione, che cioè partecipa in modo naturale ad essa in quanto fonte di luce. La sua luce è necessaria per i quadri d’ambientazione serale e notturna (quattro lo sono senz’altro), o è una luce rituale, e quindi ancora necessaria, davanti all’immagine della Vergine o sulle tombe dei morti. Alimentata da un olio «d’ulivo» di qualità a dir poco sacrale, la lampada arde d’una luce fervida di vita (non della luce eguale di una moderna lampada elettrica): la luce della lampada si muove, cresce, si attenua a seconda degli accidenti della combustione, o meglio – nella realtà poetica – a secondo dei bisogni di un disegno provvidenziale. Così essa potrà ad un tempo estrarre dall’ombra certi dettagli e circonferne d’ombra altri, provvedendo i nascondigli-rifugio, tanto propizi alla poesia, per i momenti di intimità, di *rêverie*, di dolore. Ma la lampada, oltre ad illuminare dove più e dove meno, agisce anche in modo più diretto. Collocata in genere in posizione sovrastante (essa «pende alla fumida trave», «sta» come luna «sull’ampia tovaglia», e così via.), da una parte la lampada osserva ed ascolta (così in particolare nel primo quadro); e dall’altra «raduna» la famiglia contadina per la cena, «sboccia sul bianco» d’una tovaglia, «arride» alla lieta cena (il «giocondo convito»), «[ac]cenna» maliziosamente ad un dito di bambino sporco d’inchiostro, o «addita» al marito, nel letto coniugale, l’assopita moglie incinta. Non siamo molto lontani, negli ultimi due casi, dalla concezione heideggeriana della *Dichtung* come “rivelare indicante”. Noi ci si limiterà però ad osservare che la Poesia-lampada è coinvolta in modo più fattivo nelle situazioni a maggiore componente vitale, mentre nelle altre, quella ad esempio delle «tombe profonde», la sua è una semplice “presenza” consolatoria – sensibile in particolare è la differenza di semantica verbale tra i verbi dell’“illuminare”: da “incendere” a “irraggiare” (per la culla del neonato”) al semplice “illuminare tacita[mente]” per i poveri morti.

I sei quadri, dunque. Il primo, Q_1 , evoca la veglia contadina autunnale o invernale, come nel componimento de *L’accestire* («La veglia», appunto, di cui è ripreso e variato un verso), dove pure il brillare della *lucerna* (non una *lampada*!) «piena d’olio» sembra dare il segnale, assieme al brillare «più vivo» del focolare, della “cerimonia”:

LA VEGLIA

II [vv. 13-16]

Si fece buio, e la lucerna, piena
d’olio, brillò; più vivo il focolare
brillò; si cosse e si mangiò la cena;
e poi le rocche vennero a vegliare.

III [vv. 1-7]

E venne Rigo. E venne il vino arzillo,
e bevve ognuno: il vino aspro, raccolto
quando nei campi già piangeva il grillo.
E allora il babbo ragionò, rivolto
verso le rocche. E Rigo ancor, per uso,
guardava a quelle, tacito, in ascolto

ria, IX, 2, 32) della prima *Catilinaria* (7, 18), là dove la Patria «quodam modo tacita loquitur».

dell'incessante sibilare d'un fuso.

Ma stavolta ci troviamo in una stalla, magari in una stalla-presepe (di certo ci sono i bovi), con (presumibilmente) le *rezdore* e le anziane a filare⁴⁰ in un primo cerchio attorno alla lampada (il loro lavoro richiede luce), e gli uomini, «dietro», «nell'ombra», negli angoli o comunque più accanto ai muri, a raccontarsi notizie e a farci sopra le debite riflessioni (“ragionare”) – dietro, soprattutto, i giovani e le giovani, coi loro *lenes susurri*. Il quadro iniziale si presenta, come del resto la critica ha riconosciuto⁴¹, simbolicamente molto carico, né poteva essere altrimenti, vista la sua collocazione in apertura. Nella veglia si fila lo “stame della vita”, da parte di filatrici-parche (una *Clothos* plurale), che sembrano determinare o antivedere lo svolgimento di tutto quel che è *in nuce* nel primo episodio: tutte le tappe cioè della vita, dalla nascita alla morte; solo che il punto iniziale viene anticipato, come in altre “storie” pascoliane, ad una precedente nascita, quella dell'amore – donde la particolare focalizzazione sui *saluti d'amore*. Il primo, insomma, è a rigore il quadro non tanto della veglia, quanto dell'“amore nascente”.

Il secondo quadro Q_2 rappresenta, con ritorno all'indietro nella giornata, il pasto serale nella casa contadina: ancora una comunità, una situazione priva di tensioni, *serena* e *gioconda*. La lampada – definita in apposizione di gusto (a prima vista) barocco *luna su prato di neve*⁴² – viene accesa per la cena, e proprio per questo ‘raduna’ tutta la famiglia. I suoi ‘bagliori’ traggono o lasciano nell'ombra selettivamente tre figure: quella del bambino (il cui «piccolo dito» nero d'inchiostro tradisce la penna d'oca dei compiti appena svolti⁴³), e quelle complementari della madre (che inosservata osserva) e della figlia-futura madre assorta in pensieri d'amore (una simile «silenziosa | lampada» illumina e ispira nell'autobiografico «Ida» di *Poesie varie* e in «Un rumore» di *Myricae* la notturna redazione della lettera d'amore).

Col terzo quadro Q_3 siamo in un esterno, e la comunità ritorna ad essere come nel quadro iniziale quella di tutta la *villa* (latinamente, il villaggio) e della natura in cui essa è inserita, di nuovo con una singola figura selezionata (figura femminile, di “dolente”). La lampada, votiva, *oscillante* ora davanti alla «dolce Maria» di una cappelletta campestre (più che di una chiesa), *raccoglie* un duplice omaggio, il «tributo d'ulivo» – rigorosamente uguale, «senza distinzione di ricchi e poveri»⁴⁴ – d'ogni focolare, e il saluto del *colle* e del *rivo*. La luce di questa lampada «si incende (cresce di luminosità) quando deve confortare un dolore, e muore, fatta quasi invisibile, nella luminosa santa gioia comune» delle «cerimonie mattutine del mese di maggio», «come avesse allora terminato il suo compito» (così sempre il Vicinelli).

I tre quadri Q_4 , Q_5 , Q_6 che seguono vengono raccolti, con sensibile accelerazione rappresentativa e temporale, in un'unica triade, la IV, ognuno occupando con *incipit* in parallelo («o quella... o quella... o quella...») una delle tre strofe. Si tratta di momenti capitali della vita, quelli che la seconda reda-

⁴⁰ Una presentazione scolastica del testo non potrà naturalmente prescindere dalla ricostruzione per così dire archeologica (ad un tempo lessicale e materiale – e iconografica) del “filare” e della sua storia. Per i *fusi* si vedrà ad esempio i chiarimenti della *Piccola Enciclopedia Hoepli* (Milano, «Manuali Hoepli», II ed., 1913): «piccolo arnese da filare, di legno tornito, grosso nel mezzo e di sopra e di sotto assottigliato gradatamente verso i due capi (*còcche*), che, fatto girare sul proprio asse, serve a ridurre in filo il *penneccchio* o *lucignolo* (la quantità di lino, o di canapa, o di lana, che la filatrice mette sulla rocca), ed anche a tòrcere il filato, che, appiccato ad uno dei capi del fuso, intorno ad esso si avvolge quando è torto».

⁴¹ Si vedrà in particolare il capitolo sulla “tela della vita” di Bellucci (1996); il primo “quadro” de «La poesia» vi è analizzato alle pp. 44-45.

⁴² Ma v. sulla metafora le osservazioni di Del Gatto (in stampa).

⁴³ Il tema è svolto ad esempio ne «Il piccolo aratore» di *Myricae*, vv. 1-2 «Scrivere... (la nonna ammira): ara bel bello | guida l'aratro con la mano lenta», ma ricorderei soprattutto «Il sole e la lucerna» dei *Canti di Castelvecchio*, in cui proprio una lucerna rammenta al *malatino* «sere | lunghe di veglia e carte | piene di righe nere», e «sta velata e trista | per fargli il ben non vista».

⁴⁴ Così il Vicinelli nel suo commento.

zione concisamente definiva «del talamo, | della culla, | della morte», dove il *talamo*, deprivato di ogni valenza erotica, è il luogo non tanto del concepimento quanto della gravidanza⁴⁵, e dove la culla è una barca che inizia *dondolando* e *gemendo* il suo viaggio periglioso per il «mare dell'essere»⁴⁶, sino all'approdo della morte. Dei «poveri morti»⁴⁷ viene stabilito un rapido catalogo molto personale⁴⁸ di volti e di atteggiamenti: «visi scarniti di vecchi», «sorrisi» *tenaci* (perché *figés* sul ritratto tombale, commenta F. Latini) «di vergini bionde» (nella pluralità indefinita andrà senz'altro isolato il singolare della “figlia (o sorella) maggiore” della poesia omonima dei *Canti di Castelvechio*), e soprattutto la madre (notevole qui il fatto che la Poesia si rivolga, col «grido improvviso» (Vicinelli) «tua madre!» e col benefattivo «per te» che segue, in prima persona al poeta, oltre che genericamente ad ognuno⁴⁹).

Gli ultimi tre quadri ci conducono insomma con rapido giro dalla nascita alla morte.

Ma se si prendono in esame tutti e sei i quadri, e non una loro serie parziale, il principio che regge la successione non è immediatamente perspicuo. Noi si era osservato sopra che la carica simbolica di Q_1 ne fa un candidato ideale per la posizione iniziale, specie se si accoglie l'equiparazione delle filatrici a parche che antivedono gli accadimenti futuri. Ma che dire dell'ordinamento, in sé e rispetto ai tre finali, del secondo e terzo quadro? La critica si è ovviamente posta il problema, suggerendone soluzioni (almeno in parte) divergenti. G. Nava, ad esempio, ha voluto vedere nella «struttura sinuosa della lirica» una «gradazione di sviluppo dai momenti collettivi della veglia e della cena fino alla vicenda individuale della nascita e della morte, attraverso la fase intermedia della preghiera, del villaggio e del singolo»⁵⁰. Prima di Nava il Vicinelli aveva individuato sulla scorta della punteggiatura (i due punti – ma per Vicinelli punti e virgola – tra le triadi I e II, III e IV, di contro al punto esclamativo tra II e III) due «momenti» successivi: il primo, comprendente Q_1 e Q_2 , «sfiora la vita [...] domestica nella sua raccolta semplicità del lavoro, delle gioie, degli affetti»; il secondo momento, coi quadri rimanenti, «tocca della vita [...] nel suo mistero e nel suo dramma umano, collettivo: nell'espressione religiosa e nei due momenti supremi, dell'inizio e della fine». Dal canto suo M. Perugi constata che «dopo la prima strofe, che funge da proemio, le altre si dispongono per coppie simboliche oppostive: al mito della Reginella segue la memoria del nido familiare (cfr. i vv. 53-4 [...]); al complesso fascio di relazioni che lega le tre categorie della verginità, della nascita e della morte (tutte assommate nella figura conclusiva della madre, che già occupava il centro della coppia strofica precedente) segue il mito del pellegrino» (p. 485). Altri⁵¹ ancora riconducono la nostra serie, se intendo bene, all'elenco per “categorie” e “tappe” di vita nella «Pentecoste» manzoniana, dalla nascita (strofe VIII: «Spose, cui desta il subito | Balzar del pondo ascoso, | Voi già vicine a sciogliere | Il grembo doloroso») alla morte (strofe finale XVIII: «Brilla nel guardo errante | Di chi sperando muor»), tra i due estremi comparando nell'ordine i “lattanti” (*bamboli*) dall'«ineffabil riso», le *donzelle*, le suore di clausura («ascose vergini»), i «baldi giovani», e quindi gli uomini maturi dal «viril proposito» e i vegliardi canuti. Ma oltre ad essere più ricco e più povero (vi manca ad esempio il bambino, lo scolaro), l'elenco della «Penteco-

⁴⁵ Per l'immagine della «donna più bianca del bianco | lenzuolo» valgono due luoghi paralleli di *Myricae*, in «Vagito», vv. 1 sgg.: «Mamma... bianca sopra il letto bianco | tu dormi. Chi sul volto ti compose | quel dolor pago e quel sorriso stanco?», e in «Mistero», vv. 1 sgg.: «Vergine... bianca sopra il bianco letto. | ti prese il sonno a mezzo la preghiera? | Tu hai le mai in croce sopra il petto».

⁴⁶ *Par.* I, vv. 112-13 «onde si muovono a diversi porti / per lo gran mar de l'essere».

⁴⁷ Così nella seconda lirica del *Fanciullino*, che d'altronde riformula, con Q_3 , tutto Q_6 : «Io poco voglio; pur, molto: accendere | io su le tombe mute la lampada | che irraggi e conforti | la veglia dei poveri morti».

⁴⁸ Ma Perugi richiama le categorie di defunti dolenti del coro d'Ermengarda nell'*Adelchi* manzoniano (a. IV, sc. I).

⁴⁹ In Q_2 la Poesia si rivolgeva per un istante alla madre («non sente lo sguardo tuo vano; | già fugge, è già, povera mamma, | lontano!») della figlia maggiore, e nell'ultima triade compare il vocativo generico «fratello».

⁵⁰ Nella cit. edizione dei *Canti di Castelvechio*, pp. 61-62.

⁵¹ Mi riferisco in particolare a F. Latini, nella cit. edizione UTET delle *Myricae* e dei *Canti*, p. 546.

ste», come bene avvertono i commentatori⁵², è bipartito, diversamente dal pascoliano, nei due versanti delle “esistenze innocenti e indifese”, bambini e donne, e delle esistenze attive (nell’ottica manzoniana): le maschili, le virili.

Le diverse soluzioni ricordate o comunque escogitabili – dal generale al singolare, dalla vita domestica al dramma collettivo, per coppie simboliche oppostive, ecc. – sono tutte, tranne magari l’ultima, che rimanda un po’ gratuitamente ad una fonte, in qualche modo giustificabili: esse privilegiano di volta in volta aspetti diversi di quella compagine composita che sono i nostri “quadri”. Ad esempio in Q_1 alcuni focalizzeranno il lavoro (la filatura), altri la domesticità privata della scena, altri il suo carattere corale, e così via. Ogni lettura di un quadro complesso tende d’altra parte ad essere selettiva, magari in forme sottili, alterando – in particolare equiparando – il peso rispettivo dei singoli aspetti. Si guardi a cosa accade dei primi due quadri nel riassunto anteposto da L. Pietrobono al suo commento (molto) scolastico⁵³ de «La poesia»:

Io sono, forse, la lampada che guarda la veglia filare, intanto che agli angoli della stanza, quasi nell’ombra, altri racconta novelle, altri discorre e altri si bisbigliano agli orecchi parole d’amore; o quella che sboccia sulla tovaglia, come luna sopra prato di neve, e raduna a cena la famiglia; se non sia piuttosto...

La sintassi stessa del riassunto – «... che guarda... intanto che ... altri..., altri... e altri...» – attribuisce qui alla *veglia* il peso principale e colloca in posizione subordinata, equiparandoli tra di loro grazie al costruito correlativo *altri...altri e altri...*, tutti gli altri componenti di Q_1 . Entro Q_2 per contro viene completamente estromesso il secondo componente, a prima vista almeno altrettanto importante del primo (cui del resto è coordinato avversativamente da *ma*), del duo di *madre e figlia*.

Che dire, allora, in definitiva dell’ordinamento dei quadri? A me pare che l’ipotesi più verosimile (almeno rispetto alle correnti) rimanga quella cui s’è alluso caratterizzando come “dell’amore nascente” il primo quadro: l’ipotesi di una successione cronologica, “naturale”, da un punto di vista femminile, sulla falsariga ad esempio di quel che accade nel ciclo schumanniano *Frauenliebe und -leben* (e per le prime stazioni almeno nel poemetto di *Rosa e Rigo*), dalla nascita dell’amore sino alla morte (del consorte, della madre, dei figli, ecc.). Il secondo quadro andrebbe allora interpretato focalizzando la figura della fanciulla assorta nei pensieri d’amore: d’un amore che nascente nel primo quadro occupa ora in ogni sua parte la mente. Insisto sul fatto che questa ipotesi è almeno in parte, e a differenza delle altre, motivata linguisticamente. Sono in effetti proprio gli aspetti erotici (in senso etimologico) a venire nel primo e nel secondo quadro focalizzati linguisticamente grazie alla loro posizione finale, alle ribadite apposizioni (nel primo), all’avversativa *ma* (nel secondo), e alle dimensioni stesse della loro esposizione (in entrambi). Significativamente, poi, questi sono anche gli aspetti che la provvida Lampada-Poesia, all’opposto dell’«insonne lampada lasciva» di uno dei *Poemi di Ate*, lascia nell’ombra, avvolti di mistero (in generale si potrebbe sostenere che la *lampada* della Poesia illumina “meno”, illumina di luce più tenue, le immagini poeticamente più rilevanti). Il quarto, quinto e sesto quadro, di complessità nettamente minore, illustrano come si è visto la gravidanza, la culla col frutto dell’amore, la morte, e si inseriscono in maniera naturale nella nostra isotopia. Qualche problema, lo riconosco, pone invece il terzo quadro, composito come i due che lo precedono, e come questi aperto da una sezione “di cornice”, essa stessa inquadrante (prima la veglia nella stalla, poi la tavola della cucina, ora la cappelletta nel suo paesaggio di *colle e rio*). Ma anche stavolta, quando la lampada comincia veramente ad agire, ad “incendere” qualcosa, lo fa (simile in questo al *fanciullino*: «Se le campane piangono piangono, | io nelle opache sere invisibile | voglio essere accanto | di quella che piange a quel pianto»⁵⁴) sopra una figura femminile di orante, di *mater dolorosa* forse, di donna comunque che soffre e

⁵² V. ad esempio P. Azzolini in A. Manzoni, *Tutte le poesie 1812-1872*, a c. di G. Lonardi, Venezia, Marsilio («Esperia»), 1987, p. 260.

⁵³ G. Pascoli, *Poesie*, a c. di L. Pietrobono, Verona, Ed. Scolastiche Mondadori, 1965³⁴ (1936¹), p. 22.

⁵⁴ Nella seconda lirica, già citata sopra, della prosa omonima, vv. 17-10.

dispera per qualcuno dei cari. Viene alla mente uno dei testi, anch'esso un catalogo di situazioni, antologizzati da Pascoli in *Fior da fiore*, «La croce» del poeta e patriota di Todi Giuseppe Cocchi (1813-1881), una croce che «benedice ogni culla ed ogni bara», e a cui piedi depone il suo dolore la *villanella* (vv. 1-8)⁵⁵:

O Croce, te l'ingenua villanella
di mortelle odorifere compone,
e al muro d'una diruta cappella
t'appende, e t'inghirlanda di corone;
tu sei rifugio dei relitti; ed ella
a' tuoi piedi una lacrima depone,
se restar sulla terra orfana teme,
o l'ambascia amorosa il cor le preme.

Anche nel terzo quadro, insomma, sembra lecito vedere rappresentate in forma esemplare delle situazioni cruciali, climateriche – quelle dei grandi dolori – nella parabola vitale di ognuno.

3.3. La “lampada” e i sei quadri: le ragioni della scelta

E si venga alla questione a mio avviso centrale per ogni analisi del componimento pascoliano e che, insisto, è (anche) linguistica o più precisamente semantica: le ragioni della scelta, tra le tante alternative possibili per illustrare l'operato e le manifestazioni della Poesia, proprio del simbolo della lampada e proprio di quei sei quadri che si sono descritti, quadri che rappresentano praticamente tutti dei “notturni” che la lampada-Poesia più o meno rischiera.

Cominciamo dalla scelta forse più prevedibile, visto la classica associazione di “lampada” e “vita” (e di “lampada” e “divinità”⁵⁶): quella dell'immagine di un lume o lampada, come concetto e come specifico significante */lampada/*, a simboleggiare la poesia. Che l'immagine si ispiri in primo luogo alla celebre lode⁵⁷ di Virgilio da parte di Stazio in *Purg.* XXII, vv. 67-69: «Facesti come quei che va di notte, | che porta il lume dietro e sè non giova, | ma dopo sè fa le persone dotte» e in secondo luogo al passo evangelico (Matteo, V, 13-16) della lucerna *sub modio* o *super candelabrum*⁵⁸ (ivi i discepoli sono *lux mundi*, una luce che risplenda – *luceat*, come nel *Requiem*, al congiuntivo presente! – agli occhi degli uomini) mi sembra indiscutibile, teste del resto l'autore stesso nella lettera⁵⁹ del 30 maggio 1904 al direttore del «Fanfulla della Domenica». Al cristallizzarsi definitivo dell'immagine avranno poi magari cooperato le fonti “collaterali” a cui alludeva per primo il Vicinelli, vale a dire «alcuni concetti» del Mazzini antologizzati da Pascoli nelle ultime pagine di *Fior da fiore*⁶⁰, un paragone di

⁵⁵ E più avanti, vv. 25 sgg., si ritrova la figura del *pellegrino*: «Te scorge il viator quando a fatica | per selva paurosa alterna i passi, | dove questa è più forte e più s'intrica».

⁵⁶ La lampada rituale vale nelle culture più disparate come segno della presenza reale di Dio.

⁵⁷ Parafasata e commentata da Pascoli (come ricorda Perugi) nella «Prolusione al Paradiso» XVI (in *Conferenze e Studi danteschi*, Bologna, Zanichelli, 1915), dove Virgilio, lo «studio-amore che rende e poeta e cristiano» (sempre Perugi), così parla a Dante: «E poi, non sai? Io vivo e vissi nelle tenebre; andavo di notte. Ma portavo un lume dietro me che illuminava chi mi seguiva : e così farò con te (*Purg.* 21, 67). [...] Sì: io ti darò speranza, io che vivo senza speme, e ti farò lume, io che vivo nelle tenebre (*Purg.* 4, 30); io sarò la lucerna che ti mena in alto (*Purg.* 8, 112)».

⁵⁸ Passo evocato nell'«Inno a Mazzini» V, I, vv. 13-14: «Con me venite su le pure cime! | Sia la lampada sopra il lampadario!».

⁵⁹ Cui rimandano Vicinelli e Nava nei rispettivi commenti.

⁶⁰ «...La poesia è santa e dov'essa è spenta, la società, perduto ogni vincolo d'amore, intristisce nell'individualismo e muore. | Oh! riponete in trono la Poesia! Adorate l'entusiasmo! spandetelo su tutte le cose!... riconciliate il mondo poetico col terrestre! Non brilla su tutte le cose un raggio del sole? Ricreate un sole pel mondo morale?. La poesia è santa. La Poesia non è fantasia sconnessa, isolata nell'anima del Poeta. La poesia è diffusa come elemento per entro a tutte le cose; è il pensiero del mondo, è l'anima della creazione — e voi non potete esigiarla dal mondo senza far del mondo una vasta macchina inerte, senza ridurre a scheletro la crea-

Ennio⁶¹, una lirica del Tommaseo intitolata (fiorentineggiando) «La mia lampana»⁶².

Ma naturalmente la Poesia è lampada-che-dà-luce perché così vuole il cuore della poetica “del fanciullino”: l’idea della Poesia come scoperta nelle cose del mondo di qualcosa di «luminoso e di bello», del loro *sorriso* e della loro *lacrima*, vale a dire di una loro potenzialità di pathos, di far risuonare emotivamente l’anima dell’osservatore, dell’«errante», del «pellegrino». Si ricordi la nota equiparazione in positivo e in negativo del *Fanciullino* – dove del resto «La poesia [...] è una luce o un fuoco [...] i quali, quando appariscono, *illuminano e scaldano*» (XII; miei i corsivi, come i seguenti) – secondo cui «Poesia è trovare nelle cose, come ho a dire? *il loro sorriso e la loro lacrima*» e «A volte, non ravvisando essi [occhi infantili] nulla *di luminoso e di bello* nelle cose che li circondano, si chiudono a sognare *ecc.*» (VIII). Il poeta, tutti i poeti, saranno allora vettori anche involontari di luce poetica, venendosi a trovare proprio nella situazione del Virgilio dantesco. Rivelando la poesia inerente alle “cose”, essi, «senza farlo apposta e senza addarsene, portando, per dirla con Dante, il lume dietro, anzi no, dentro, dentro la cara anima portando lo splendore e ardore della lampada che è la poesia» (X), «hanno abbellito agli occhi, alla memoria, al pensiero degli uomini, la terra, il mare, il cielo, l’amore, il dolore, la virtù» (XX).

Di più, a seguire nei suoi cortocircuiti l’argomentare del *Fanciullino*, se ne ricava che i soli oggetti radicalmente *impoetici*, quelli in nessun modo “rischiareabili” dalla poesia, cadono nelle due categorie del “cattivo” e del “brutto”: di «ciò che la morale riconosce cattivo» e di «ciò che l’estetica proclama brutto»⁶³ (un esempio di situazione impoetica esteticamente perché “brutta” sarebbe, secondo Pascoli⁶⁴, lo *stallare* “defecare” accuratamente taciuto dai poemi omerici, nei quali pure i cavalli degli «eroi» e «brucano e sudano e spumano» – X). Ne segue che per Pascoli la Poesia contribuisce non solo ad alleviare l’infelicità umana incrementando la capacità di percepire emozione e bellezza nelle cose del mondo («Come sarebbe maggiore l’infelicità umana se ci mancasse questa soave lampada della divina poesia!» scriverà, fedele interprete, la sorella Maria⁶⁵), ma anche, censurando il male e promuovendo esteticamente il bene, a «migliorare e rigenerare l’umanità» (X); così che «la poesia in quanto è poesia, la poesia senza aggettivo, *avrà* una suprema utilità morale e sociale» (VIII).

In definitiva la scelta dell’immagine di un lume o lampada – un oggetto domestico e ubiquo – ci appare entro il sistema poetico pascoliano quasi necessitata, la sola forse in grado di esprimere in modo adeguato l’onnipresente “agire rivelante” della Poesia”, che è il tema centrale del nostro componimento rispetto a ciò che possa fare il poeta in quanto vettore di Poesia, di “poesia-luce” (un altro tema, in certo modo implicito, è la poeticità intrinseca di cose e situazioni). Il significante stesso del termine prescelto per il concetto di “lume”, *lampada*, si segnala per molteplici ragioni entro il paradigma delle alternative *lampa*, *lampana* (una alternativa sperimentata nei primi due abbozzi de «La poe-

zione».

⁶¹ Cit. nel commento di F. Latini: «Homo qui erranti comiter monstrat viam, | quasi lumen de suo lumine accendat facit».

⁶² «La piccola mia lampa | non, come sol, risplende, | né, com’incendio, fuma; | non stride e non consuma, | ma con la cima tende | al ciel che me la diè. || Starà su me sepolto | via; né pioggia o vento, | né in lei le età potranno; | e quei che passeranno | erranti a lume spento, | lo accenderan da me». *Lampana* occorre ad esempio (con *lucerna*) in *Decameron*, VII, 8 «... e raccese la lampana e sé rivestì e raccontò, come se ancora a letto non si fosse andata; e accesa una lucerna e presi suoi panni, in capo della scala si pose a sedere e cominciò a cucire e a aspettare...».

⁶³ Così in X: «si trova a mano a mano che l’impoetico è ciò che la morale riconosce cattivo e ciò che l’estetica proclama brutto»

⁶⁴ Pascoli utilizza sì *stallare* a due riprese (ne «Il fonte» di *Myrica*, v. 6) e in «Alla scoperta», un frammento di traduzione dell’*Odissea*, v. 15, ma sempre col valore di “posare, riposare (nella stalla)”.

⁶⁵ Presentando «La poesia» nella terza edizione di *Limpido rivo* (Milano, Mondadori, 1943, pp. 71-73, dove essa è «significativamente inserita fra *La piccozza* e un’*editio minor* del *Fanciullino*» (Treves).

sia»⁶⁶), *lume*, *lucerna*, ecc.. A differenza di *lampa* e *lume*, esso rappresenta il trisillabo appropriato al ritmo immutabilmente ternario del componimento; e, a differenza di *lucerna*, l'opportuno trisillabo dattilico capace di occupare da solo una posizione privilegiata nei novenari, dattilici. Di più, come *lampana*, esso è un dattilo "luminoso", costituito da tre vocali identiche della massima apertura, più luminoso quindi del bisillabo leopardiano *lampa* (che tuttavia nella *Sera del dì di festa* si aggregava l'ultima sillaba del precedente *notturna*, ed era anticipato ad inizio di verso dalla terna vocalica di *rArA trAluce*). Ma rispetto a *lampana*, *lampada* evita la ripetizione di quattro nasali (*«Io soNo uNa laMpaNa ch'arda»), introducendo in suo luogo l'allitterazione sonora, "ardente" per così dire, di «lam-paDa ch'arDa».

Quanto al registro stilistico, il lessema *lampada* risulta poi relativamente neutro, né troppo elevato (come *lampa*) né troppo basso (come *lucerna*), e soprattutto non un reperto antiquario o diatopico (regionale) come *lampana*, linguisticamente incongruo alla universalità della Poesia. E quanto all'aspetto referenziale, *lampada* non possiede la connotazione un po' troppo pratica di *lucerna*, di cui il Tommaseo sottolineava con l'autorità della *Crusca* il carattere di «strumento nel quale portasi il lume per difesa dal vento», di prosaica lampada portatile insomma.

Parzialmente motivata la presenza della *lampada*, e la sua realizzazione lessicale⁶⁷, rimane ora il compito più arduo, quello di trovare una ragione alla preferenza accordata tra i concorrenti (storici? mitologici? letterari?) ai sei quadri Q_i prescelti. Occorrerà allora circoscrivere il denominatore comune dei sei quadri, vale a dire l'insieme di tratti o parametri che li caratterizzano. Questi parametri fungeranno collettivamente da "filtro" nel paradigma dei compostibili.

Per prima, e dopo aver recuperato da sopra la pregiudiziale della «non-impoeticità» delle situazioni illuminate, vorrei registrare una caratteristica a mio avviso particolarmente notevole:

(i) la generale "staticità" dei quadri, che in nessun caso rappresentano un evento nel momento puntuale, cruciale, del suo accadere. Mi riferisco, con "staticità" (in senso non tecnico), a due qualità azionali: da una parte

(i_a) la duratività, o meglio lo svolgersi o perdurare senza mutamento di situazioni come la veglia ronzante di fusi e di parole di Q_i , l'oscillare della lampada davanti a una «dolce Maria» in Q_3 , il dondolarsi eguale della culla in Q_4 ; il giacere assopita della gestante e il lento "maturare" che si fa in lei; dall'altra

(i_b) la qualità *ante factum* e *post factum* di molti quadri, che descrivono cioè il "prima" (la gestazione ad esempio, e non il parto; o le prime parole e i pensieri dell'amore) o il "dopo" (il neonato nella culla, il dolore e la disperazione della donna, ecc.), e non il culmine. Aggiungerei

(i_c) la sospensione misteriosa, come in attesa di qualcosa di decisivo, che è di certi quadri (nella «figlia più grande» di Q_2 , in particolare, ma anche in Q_4). Complessivamente, questa staticità – e conseguente "nobiltà" – della visione e della Poesia si oppone al movimento, all'andare senza tregua dell'*errante* dell'ultima triade.

Continuando, rileverei:

ii) che i quadri pertengono tutti ad un ambito spaziale e sociale delimitato (o almeno, per i più neutri, non sono incompatibili con esso): quello del villaggio contadino, con le singole persone, la famiglia, e le situazioni collettive delle veglie invernali e delle processioni (sarà operante, al solito, la poetica pascoliana del "ravvicinato");

⁶⁶ Si veda la cit. ed. critica dei *Canti di Castelvechio*, vol II, pp. 424-26: *ms* 129r. «Io sono la lampana che erra per la | che brilla lontano» ecc. e *ms* 130r. «Io sono la lampana che arde | dolcemente nella notte» ecc. «Io sono la lampana», avverte ancora la Ebani (p. 423), era già nel 1896 titolo annotato sul *ms* 278 «in una farragine» d'altri titoli e temi.

⁶⁷ In altri componimenti pascoliani meno simbolicamente marcati la *lampada* sembra poter liberamente alternare con la *lucerna*; è così ad esempio ne *L'etèra*, dove la «lampada lasciva», rifornita d'olio da Evèno e appesa in un tempietto «sulla via dei campi», diventa una *lucerna* per ridiventare più avanti *lampada* e poi ancora *lucerna*.

iii) che essi descrivono situazioni “pacificate”, prive di conflitti; e

iv) che essi focalizzano sistematicamente figure femminili (la *madre*, la *figlia*, le *vergini* dei cori, la donna che «prega e dispera», la gestante, ancora la *madre*⁶⁸).

E naturalmente (se ne era già accennato) registrerei ancora

(v) il parametro forse decisivo per la scelta delle scene illuminate dalla lampada-Poesia: il fatto cioè che i successivi quadri descrivano tutti situazioni cruciali – “climateriche”, si era detto sopra – della vita di ogni uomo in quanto individuo, e che (v_n) lo fanno, visto che si tratta di situazioni esemplari, in un modo che possiamo definire “generico”, tipizzante, non certo in modo singolarizzante.

Aggiungerei, infine, almeno per alcuni dei quadri, che (vi) un ruolo relativamente importante svolge nella scelta o nella costruzione delle situazioni il loro carattere di “letterarietà”: l’esser già state una volta “illuminate” dalla Poesia conferisce ad esse uno statuto senza dubbio privilegiato sulla scala della poeticità.

Insomma, le situazioni pascoliane potenzialmente poetiche, quelle che la lampada-Poesia può “illuminare” e rivelare agli uomini, confortandone il cammino doloroso⁶⁹, dovranno in primo luogo collocarsi agli antipodi del “brutto” estetico e del “cattivo” morale; e presentarsi quindi, in un catalogo-dimostrazione (v. § seguente) del potere benefico della Poesia, come *tipiche* situazioni potenzialmente poetiche: generali, antidinamiche, prive di conflittualità individuale e sociale, prossime, familiari (anche letterariamente), e in certo modo “femminili”. Così Q_1 , ad esempio, la veglia contadina prescelta (per le ragioni viste in § 3.2.) ad aprire il catalogo, è situazione “protetta”, senza minacce dall’esterno, una situazione “statica”, di pace, d’assenza di conflitti, di “comunione delle anime”, di tregua dal lavoro e dal male di vivere: «È l’inverno: *genialis hiems* (Verg. *G.* i 302)» – scriverà Pascoli introducendo nella sua antologia latina⁷⁰ l’ode oraziana *Vides ut alta* – «la stagione dei banchetti, della casa, dell’amore. È la stagione in cui l’uomo sente più la sua potenza sopra la natura nemica: egli ha il fuoco contro il freddo, il vino contro la tristezza, l’amore contro la morte». Di più, certi aspetti d’ombra della veglia, propizi ai *susurri* erotici, sono già stati memorabilmente “illuminati” dalla Poesia: ad esempio proprio nella chiusa dell’ode appena menzionata, là dove si formula l’augurio che i «lenes[...] sub noctem susurri | composita repetantur hora»⁷¹.

3.4. La sezione finale

Riprendiamo ora, per completare l’esame de «La poesia», la triade finale, su cui ci si era rapidamente soffermati in chiusa di § 3.1. Si era detto in prima approssimazione che ad essa tocca di ribadire – nel primo verso, con un verbo nella modalità del reale (e non più potenziale come all’inizio), l’assunto iniziale dell’identità di *Poesia* e *lampada*, una lampada però, si ricordi, accesa, e che “arda soavemente” (dove l’avverbio è da intendere anche metonimicamente, come qualificativo degli effetti), e di riassumerne e generalizzarne quindi la portata a tutte le situazioni che non siano intrinsecamente antipoetiche. Ora, proprio nella ripresa dell’identità iniziale « x è y che...» e nel suo passaggio dal potenziale al reale (da « x è y che faccia z » a « x è y che fa z », cioè da *arda* ad *arde*) si nasconde a mio avviso la chiave argomentativa del componimento, che mi sembra inequivocabilmente possedere il valore di una dimostrazione, una dimostrazione diciamo *per exempla* cumulati, distesa tra la posizione dell’enunciato da provare e il *quod erat demonstrandum* conclusivo. I singoli quadri Q_i servono

⁶⁸ Il bambino (bambina?) di Q_2 e il neonato di Q_5 non contraddicono, in quanto figure “neutre”, la dominante femminile.

⁶⁹ Compito dei «poeti dell’avvenire», asserisce Pascoli ne *L’era nuova* IX, sarà di «diminuire la somma dell’infelicità umana».

⁷⁰ *Lyra*, Livorno, Giusti, 1911⁴, p. 207.

⁷¹ Versi che Pascoli stesso, sempre in *Lyra*, p. 207, tradurrà con «i sommessi bisbigli d’amore nelle piazze sul far di notte»; e appena sopra, a p. 206, «dolci bisbigli delle sere». In entrambi i casi *susurri* è reso con *bisbigli*, come nel v. 13 de «La poesia», dove però l’originale è recuperato fonicamente dall’aggettivo *assidui* del verso seguente: «gli assidui bisbigli perduti | nel sibilo assiduo dei fusi».

certo ad illustrare che cosa la lampada-Poesia è e fa, ma soprattutto a provare⁷² allineando i casi particolari⁷³ che l'identità postulata di Poesia e lampada-che-arde-soave è vera, che essa insomma coglie l'essenza della Poesia. La dimostrazione si basa su una identificazione analogica e su un'induzione generalizzante. In ognuno degli esempi addotti v'è una lampada, ed essa lampada, proprio come la Poesia, trae dal buio dell'indifferenza una situazione e la rende percepibile come "poetica" al nostro sguardo. La lampada si comporta in queste situazioni come la Poesia: lampada e Poesia sono in esse indistinguibili quanto alla loro funzione. E dato che gli esempi sono numerosi, variati e tipici, induttivamente lampada e Poesia saranno sempre, quanto a funzione, da ritenere identiche...

Ma seguiamo passo per passo il movimento riassuntivo e generalizzante dell'ultima triade, che è relativamente complesso e non del tutto perspicuo anche per ragioni di ambiguità sintattica. La prima quantificazione universale si fa al superlativo sulle circostanze temporali dell'"ardere": la *Poesia* è dunque la «lampada ch'arde | soave»

nell'ore più sole e più tarde;

cioè "in tutte le ore ecc."; e quindi (sempre al superlativo) sulle circostanze ambientali e per così dire "qualitative":

nell'ombra più mesta, più grave,
più buona, o fratello!

da intendere, ancora, come "ogni volta che l'ombra è più mesta, ecc.". In complesso, apparentemente, cinque avverbiali (seguiti immediatamente, nell'apertura del periodo seguente da un'ulteriore quantificazione: «Ch'io penda...»):

nell'ore più sole
e [nell'ore] più tarde;
nell'ombra più mesta,
[nell'ombra] più grave,
[nell'ombra] più buona.

Il loro valore globale viene reso dal Pietrobono⁷⁴ con «Sempre, nelle ore del dolore e della gioia» – una parafrasi a dire il vero, per l'opposizione di "dolore" e "gioia", un po' sorprendente (da dove sarà indotta la *gioia*?, dall'avverbiale «più buona», forse?), a meno che essa non anticipi su quanto segue, senza riferirsi specificamente ai cinque avverbiali, alla stessa stregua del resto di *Sempre*: « Sempre, nelle ore del dolore e della gioia, sia che io penda sul capo di una giovinetta pensosa, o d'uno che prega, sopra una culla, o sopra un avello, ecc.». Il fatto è che l'ultimo avverbiale, «più buona», non è subito integrabile ai precedenti. Pietrobono, sempre lui, se la cava abbastanza disinvoltamente:

più buona: l'ora più mesta e più grave non pare, ma in realtà è la più buona, quella che ci migliora [p. 27]

mentre Vicinelli⁷⁵, e sulla scorta di Vicinelli, Treves, Nava e quindi Latini⁷⁶, rimandano per tutta la

⁷² Per la distinzione tra le funzioni illustrativa e argomentativa dell'esempio v. Perelman & Olbrechts-Tyteca (1966: cap. III). Più recentemente la distinzione è stata ripresa da Mortara Garavelli (1988: 77-79) e da Manzotti (1995) e (1998).

⁷³ A rigore in effetti meglio varrebbe parlare di "casi particolari" che di "esempi", dato che sono assenti alcuni dei tratti distintivi dell'esemplificazione in senso tecnico (la "interscambiabilità", la "didatticità", ecc. – v. l'ultimo degli articoli citati nella nota precedente).

⁷⁴ Nel cappello introduttivo della sua antologia, p. 22: « Sempre, nelle ore del dolore e della gioia, sia che io penda sul capo di una giovinetta pensosa, o d'uno che prega, sopra una culla, o sopra un avello, il mio ardore risplende lontano a questo viatore perpetuo che è l'uomo».

⁷⁵ «*più buona*: Appunto perché più mesta e più grave ("il giorno che lo sentiremo – il senso del nostro nulla – saremo più buoni. E saremo anche più mesti. Sia pure...": lo leggeremo nelle prose» (p. 65).

⁷⁶ «*nell'ore...buona*: la mestizia dell'ora si riflette sugli animi, che si dispongono così alla meditazione. Il tutto si traduce in un'apertura verso i propri simili, a cui ci si rivolge con l'epiteto evangelico di *fratelli* [...]. È questa l'ora in cui l'uomo si accorge del proprio destino di morte, il che lo porta ad essere più "mesto", ma nel contem-

terna di *mesta*, *grave* (inteso allora come sinonimo del primo) e *buona*, ad un passo del discorso mesinese del 1899 (due anni dopo «La poesia»), *L'era nuova* (di Pascoli i corsivi, mie le sottolineature):

X | [...] 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 e questo e quello; non lo sentiamo. Il giorno che lo sentiremo... saremo più buoni | XI | 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?[...] 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 nostri fratelli.

La seconda terna aggettivale – *mesta*, *grave*, *buona* – verrebbe cioè a caratterizzare situazioni in cui la *Poesia* ha già operato (mentre la prima coppia, quella delle ore *sole* e *tarde*, rimanderebbe a situazioni di *détresse* prima dell'intervento consolatore della *Poesia*), facendo “sentire” all'uomo la cruda verità che la *Scienza* ha rivelato. Donde uno stato d'animo di gravità e tristezza, di “mestizia”.

A me sembra, tuttavia, che questa soluzione interpretativa fondata su di un classico ricorso ad un *locus* parallelo, malgrado la bella unanimità attorno ad essa, ponga più problemi di quanti ne risolva, e che essa risulti sommato da un fraintendimento sintattico. Perché il superlativo di «più mesta», «più grave», «più buona», anzitutto? Perché aver distinto tra situazioni “prima” e “dopo” l'operare della *Poesia*? Uno sguardo ai materiali genetici⁷⁷ (*ms* 131v.), di uno stadio prossimo al definitivo, mostra che l'*ombra* era, precedentemente, *cupa* e *grave*, e non *mesta* e *grave*, mentre di *buona* non vi è ancora traccia: e la “cupezza” non pare tanto compatibile con la “mestizia” generata dal sentimento dei dolorosi veri. Tutto sembra ancora indicare a questo stadio una omologia sostanziale tra le circostanze temporali e le ambientali (tra le ore e l'*ombra*):

Io sono la lampada ch'arde
soave!
ne l'ore più sole e più [tarde
nel ombra più cupa e più grave.
fratello
la notte, o

Certo nel passaggio alla redazione definitiva Pascoli potrebbe aver alterato profondamente il rapporto tra le due. Tuttavia, se ora si esamina da vicino il luogo parallelo de *L'era nuova*, una prosa come si è già detto posteriore di due anni a «La poesia» (e in cui quindi “mestizia” non esprime forse necessariamente lo stesso concetto), estendendo in particolare il contesto al paragrafo precedente, appare evidente che il ragionamento pascoliano riguarda non la *Poesia* “attuale”, non la *Poesia* “di sempre”, ma un'auspicata e ancora da venire *Poesia* “futura”, «emanazione poetica della scienza»:

IX | 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 in cui i poeti del passato hanno fallito. Hanno fallito: e questo oppongo a chi dice fallita la scienza. 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 connaturata; se non il dolore che l'uomo reca all'uomo; se non il male. E in ciò quei poeti non sono riusciti. Dovete riuscire voi, o poeti della nuova era.

(mie, di nuovo, le sottolineature; non di poco conto per noi, se ricordiamo la «povera lagrima sola» di v. 50, l'accento riduttivo all'isolata *lagrima* da *tergere qua*). La conclusione, e l'interpretazione, che mi sembra allora imporsi, è che l'ultimo e discordante elemento della terna, il superlativo «più buona», va riferito non a *ombra* ma, come predicazione, alla stessa *Poesia*-lampada: che «arde soave» e che è

po anche più “buono”, cfr. *L'era nuova*, X-XI» (pp. 552-53).

⁷⁷ Semplifico fortemente la trascrizione di N. Ebani.

«più buona», cioè più provvida di conforto, proprio nelle situazioni più difficili per l'uomo: nelle «ore più sole» e «più tarde», nel «l'ombra più mesta» e «più grave». Più le situazioni saranno dolorose e più la poesia apparirà come luce rasserenante.

Il resto della triade, continuando, non presenta difficoltà simili. Antistrofe ed epodo invertono la costruzione della strofa iniziale: la quantificazione su tutte le circostanze possibili:

Ch'io penda sul capo a fanciulla che pensa,
[ch'io penda] su madre che prega,
[ch'io penda] su culla che piange,
[ch'io penda] su garrula mensa,
[ch'io penda] su tacito avello

precede ora la dichiarazione del “risplendere” della Poesia («lontano risplende l'ardore mio casto...»). Ancora una volta la quantificazione, tuttavia, appare semanticamente notevole: essa risulta strutturata all'interno in cinque alternative (un valore alternativo che nella seconda redazione era perspicuamente espresso dalla correlazione *o...o...o...: «Io sono la lampada che arde | dolcemente nella notte, | o... | o... || o... »*), mentre all'esterno, nei confronti della reggente, possiede un valore che definirei concessivo: “qualunque sia la situazione...”. Sintatticamente, si tratta a ben guardare di una variante raffinata della correlativa *sia che ...sia che* oppure *o che... o che* descritta dalle grammatiche⁷⁸, che Pascoli, ipotizzerei, poteva aver memorizzato dall'*incipit* passabilmente contorto del carducciano «Comune rustico» di *Rime nuove* (in cui l'alternativa è binaria):

O che tra faggi e abeti erma su i campi
Smeraldini la fredda ombra si stampi
Al sole del mattin puro e leggero,
O che foscheggia immobile nel giorno
Morente su le sparse ville intorno
A la chiesa che prega o al cimitero
Che tace, o noci della Carnia, addio!⁷⁹

Insomma, in tutte le circostanze, quali esse siano (e la loro evocazione serve ad intensificare, ad iperbolizzare il potere della Poesia), la lampada splende, e splendendo dà luce di lontano al pellegrino notturno, rincuorandolo l'uomo-viandante – un *topos* molto amato dal Pascoli⁸⁰ – al cammino, ed esercitando così appieno la sua funzione di Poesia-Guida, di Poesia-Consolazione.

3.5. *Quale analisi linguistica per «La poesia»?*

Di nuovo, l'analisi linguistica (nettamente più estesa, stavolta, anche in ragione della maggiore complessità e lunghezza del testo) è stata in primo luogo un'analisi sintattica e semantica, che ha messo in evidenza la costruzione appositiva, del tutto “moderna” del testo, quasi una premonizione dell'*Anguilla* montaliana, e che è servita, in un caso almeno, a correggere una interpretazione corrente. Ma soprattutto, l'analisi linguistica, in accordo col genere programmatico del testo e la sua posizione *in limine* della raccolta, si è declinata qui come analisi tematica, e si è occupata della “grammatica dei contenuti”, delle ragioni della loro scelta e della loro seriazione, dei rapporti tra di essi, del loro valore di esempi paradigmatici. L'“analisi linguistica” può e a volte deve in primo luogo essere “analisi formale dei contenuti”.

⁷⁸ V. ad esempio Serianni (1997: cap. XIV, § 28).

⁷⁹ Mie i corsivi.

⁸⁰ V. «In cammino» di *Myrica*, «Il cane notturno» di *Odi e Inni*, «Il bordone» di *Primi Poemetti*, ecc.; ma soprattutto «Il focolare» di *Primi Poemetti*: «È notte. Un lampo ad or ad or s'effonde | e rileva in un gran soffio di neve | gente che va né dove sa né donde. || Vanno. Via via l'immensa ombra li beve. | E quale è solo e quale tiene per mano | un altro sé dal calpestio più breve. || E chi gira per terra l'occhio vano | e chi lo volge al dubbio d'una voce, | e chi l'innalza verso il ciel lontano, || e chi piange, e chi va muto e feroce».

4. *L'analisi linguistica di un testo poetico. Alcuni principi.*

Estrapolando in parte da quel che si è visto, vorrei per concludere sostenere che valgono per il tipo di analisi qui proposto i principi seguenti.

i) L'analisi linguistica di testi poetici, comunque intesa, non è un metodo critico, ma semmai una componente strumentale di alcuni di essi (nei classici *Metodi attuali della critica in Italia*⁸¹ figurano la critica semiologica, formalistica, stilistica, psicanalitica, simbolica e sociologica, non la critica linguistica); la stessa "critica delle strutture formali", che pure «rivolge particolare attenzione al modo in cui un'opera è fatta»⁸², non è per diverse ragioni "semplice" critica linguistica. Per dire le cose in altro modo, l'analisi linguistica non è (nelle applicazioni scolastiche) autosufficiente, fine a se stessa. Essa è piuttosto una procedura "filologica" di comprensione approfondita dei significati del testo in vista della sua interpretazione – una procedura che inoltre permette di scoprire fatti (proprietà puntuali e globali, ecc.) interessanti e a loro volta rilevanti per l'interpretazione. Ma occorrerà anche sottolineare che l'analisi linguistica è l'unica via d'accesso possibile al testo, la via maestra ad esso. Fuori di essa, a prescindere magari dalle intuizioni analogiche di critici geniali, non vi è salvezza per il lettore/interprete ordinario.

ii) Una "buona" analisi linguistica non è riducibile a rilievi isolati, ad esempio lessicali o sintattici, come accade nella maggior parte degli apparati delle antologie scolastiche; ma d'altra parte essa non può nemmeno estendersi ad una descrizione sistematica di tutti i livelli linguistici del testo poetico, all'eshaustione dei suoi aspetti, dal metrico, al fonologico, al morfologico ecc., – quale un linguista potrebbe per esercizio svolgere. Una "buona" analisi linguistica sarà selettiva, sorvolando su molti aspetti per approfondirne altri (ad esempio le proprietà della dimensione relazionale), e finalizzata, selezionando ciò che è pertinente per l'interpretazione dello specifico testo a cui si applica;

iii) Una attenzione particolare va data nell'analisi linguistica ai livelli, alle "dimensioni" di ordine superiore, quelle direttamente responsabili dell'architettura testuale; in particolare:

- a) la dimensione enunciativo-gerarchica degli atti linguistici e dei rapporti di dominanza e subalternità tra di essi. Essa riguarda il costituirsi di una gerarchia di importanza tra le frasi-proposizioni del testo (tra gli atti linguistici da esse realizzati), non solo in funzione dei contenuti, ma piuttosto delle relazioni tra i contenuti, e della concreta realizzazione linguistica sia dei contenuti che dei legami tra di essi. In un testo monologico, ad esempio, certe proposizioni (la loro asserzione, l'operazione mentale consistente nella loro messa in opera) risultano "dominanti" rispetto ad altre asserzioni che svolgono nei confronti delle prime un ruolo "subalterno". Le asserzioni subalterne sono 'orientate' verso la dominante, a cui sono legate da relazioni semantiche asimmetriche. In genere, poi, questo reticolo gerarchico non è disteso omogeneamente su tutto il testo, ma compare "per punti", localmente, coesistendo cioè con la semplice giustapposizione – altrove – delle proposizioni, e risulta più o meno esteso a seconda del tipo di testo in questione, e dello stile mentale dell'autore.
- b) la dimensione relazionale dei legami (come la riformulazione, l'esemplificazione, la conseguenza, la successione temporale, e molte altre) che sussistono, a contatto o a distanza, tra le frasi-proposizioni del testo o tra unità superiori. Il testo è secondo la metafora originaria un "testo-tessuto" anche e soprattutto in questo senso: in quanto tessuto di relazioni tra le frasi che linearmente si seguono.
- c) la fondamentale ma poco coltivata (tra tanto sottolineare gli aspetti formali non direttamente semantici del testo poetico) dimensione dei contenuti, o dimensione "tematica", come anche si usa dire, che si interessa:

⁸¹ Corti & Segre (1970).

⁸² Pagnini (1970: 277).

*c*₁) alla determinazione dei contenuti e alla loro natura (in particolare all'assenza / presenza di certi temi);

*c*₂) alla loro disposizione, sia "in grande" (cioè per tutto il testo, o per grandi sezioni di esso), sia "in piccolo" (per singoli capoversi, per coppie di periodi, ecc.). Concretamente, nel primo caso, ci si interessa oltre che alla distinzione tra parti a funzione omogenea e codificata (una 'introduzione', una dichiarazione della problematica trattata, ecc.) al fatto che di certi argomenti si parli piuttosto in una sezione che in un'altra, che essi vengano magari ripresi a distanza e così via;

*c*₃) alla loro presentazione comunicativa, come prima sia "in grande" che "in piccolo". Importa qui il modo in cui il contenuto in quanto informazione viene introdotto, di volta in volta "proposto" a chi legge (obliquamente, sullo sfondo, o direttamente in primo piano, ecc.) e gradualmente (o meno) sviluppato da periodo a periodo, da capoverso a capoverso, ecc. Due aspetti parziali relativamente noti di questa sottodimensione tematica sono in ambito microstrutturale l'organizzazione dell'informazione nella frase (dove intervengono coppie oppostive come tema/rema, dato/nuovo, ecc.) e la cosiddetta "progressione tematica" da frase a frase.

iv) I livelli formali, come è ovvio in poesia, e in particolare i livelli fonetici, intonativi, e naturalmente ritmici, sono primordiali, e meritano, con le cautele che si sono dette in *iii*), una minuziosa ascoltazione (ricorrenze e configurazioni di suoni, di strutture ecc. in qualche modo notevoli). Ma non si insisterà mai abbastanza sul fatto che tutte le "figure" formali che si riconoscono vanno sistematicamente riferite al loro "sistema" (un rilievo isolato non ha molto senso) e rapportate nei loro effetti ai livelli superiori, soprattutto ai livelli semantici (un rilievo non funzionalizzato al significato rimane sempre un po' ozioso). Ad esempio, riconoscere la figura vocalica⁸³, che è effettivamente rilevante, dei primi tre versi de «La poesia»: «Io sono una lampada ch'arda | soave! | la lampada, forse, che guarda»:

io | ó o|u a | á a a | á a
o á e
a | á a a | ó e | e | uá a

con le sue distribuzioni, e persistenze o variazioni di *a* e di *o*, è solo un primo passo prima del confronto con le altre figure dello stesso livello e dei livelli superiori, e soprattutto – per poter decifrare la figura nel senso (poniamo) di "penombra e luce" – prima del confronto col significato in senso stretto che essa veicola e al sistema di significati e di simboli dell'intero componimento.

Insomma, i fatti dei livelli formali vanno sistematicamente interpretati.

v) L'analisi linguistica dovrà a volte fare lunghe soste "per capire veramente" il valore di una costruzione o di un termine rispetto a quelli simili che potrebbero apparire al loro posto. Ricorrerà cioè, diffidando della competenza sempre relativa del singolo lettore, ai grandi dizionari, alle grammatiche di riferimento, alle concordanze; e quando questi non diano risposta soddisfacente si metterà essa stessa all'opera per produrre *ex novo* una descrizione linguistica approfondita del fatto in questione. Si pensi a quello che (anche se per accenni) si è fatto sopra per il costrutto «se già non...», cioè «*p*, se già non *q*», de «La poesia». La semantica fine, i differenziali semantici, sono al limite più importanti dei significati macroscopici.

vi) Oltre che alla ricostruzione del valore di termini e costrutti in quanto appartenenti ai sistemi "astratti" dell'italiano contemporaneo o di una fase del suo sviluppo storico, l'analisi linguistica deve prestare attenzione a tutti i sistemi e sottosistemi sociali e letterari (e tra questi i generi) che strutturano la lingua, facendosi cioè anche analisi sociolinguistica e stilistica. Dei materiali che costituiscono il testo (specie per i testi non contemporanei) è cioè fondamentale individuare con esattezza la colloca-

⁸³ Ho indicato i confini di parola, le vocali accentate e le semivocali dei dittonghi.

zione sopra i vari assi (diatopici, diafasici, diastratici, ecc.; stile di corrente, stile d'autore, ecc.) della variazione e quindi della scelta linguistica. Altrimenti si rischia di non cogliere il gioco dell'autore, o di interpretare come sue scelte idiosincratiche, caricandole di un valore che non hanno, caratteristiche stereotipe di sottocodici particolari.

vii) L'importanza, in ogni analisi linguistica, dei rapporti a distanza tra parti piccole o grandi del testo ("parti" di tutte le dimensioni descritte sopra) e l'idea di struttura solidamente connessa, di struttura però anche statica che ne deriva, non deve far dimenticare che il testo viene prodotto e interpretato linearmente, verso dopo verso, frase dopo frase. Le relazioni tra parti si instaurano nella linearità spaziale e temporale, e il venir "prima" o "dopo" di ogni fenomeno è un fatto di rilevanza assoluta, di cui occorrerà scrupolosamente tener conto.

viii) Di più, la saldezza un po' monolitica del testo poetico va relativizzata anche in un altro senso. Conviene in effetti ogni volta che sia possibile ricondurre il testo alla sua storia, in particolare al suo processo genetico, di cui esso costituisce una tappa più o meno definitiva. Quando sono conservati, i materiali genetici forniscono un aiuto prezioso all'analisi linguistica, contribuendo ad esempio a sciogliere difficoltà interpretative puntuali, o – cosa più notevole – ad illuminare la struttura complessiva del testo, il peso e la funzione delle sue sezioni portanti.

ix) E introdurrei per concludere la restrizione più forte sulla "fattibilità" dell'analisi linguistica qui preconizzata. Questa analisi linguistica in effetti, essendo di necessità selettiva tra i tanti fenomeni rilevabili nel testo, e finalizzata alla sua comprensione critica, pone esigenze extralinguistiche molto elevate in chi la esegue. Chi si avventura provvisto unicamente di competenze linguistiche, senza un solido bagaglio letterario e critico – senza in particolare un'approfondita conoscenza dell'autore studiato e del suo contesto letterario, culturale e storico – mi sembra predestinato in maggiore o minore misura al fallimento, e si espone ad ogni modo al rischio di far dire al testo cose scontate o irrilevanti.

5. Conclusioni

Un'analisi linguistica "ideale", nelle discipline letterarie (ma anche in generale), deve consistere in primo luogo nella ricostruzione rigorosa del significato del testo in quanto veicolato da determinate strutture frasali (con i loro specifici materiali lessicali) e testuali. Questa analisi deve essere selettiva e finalizzata, richiedendo di conseguenza doppia competenza o sensibilità: linguistica e letteraria. A seconda del testo analizzato vanno privilegiate diverse dimensioni, ma fondamentali sono comunque con le dimensioni "basse" del significante le dimensioni per così dire 'globali', che mettono in effetti a disposizione del lettore-studente il quadro in cui cogliere e armonizzare i dettagli del testo. Aggiungerei inoltre che un conto è la struttura logica dell'analisi linguistica (finale) del testo (la sua "*fabula*", per così dire), un conto la sua concreta presentazione discorsiva in classe, la sua costruzione progressiva (il suo "intreccio"), che potrà benissimo aprirsi "alla Spitzer" sopra un dettaglio apparentemente marginale. Direi anzi che non vi è niente di più deleterio nella lettura (scolastica) di un testo poetico dell'applicazione meccanica di un griglia sempre identica. I punti di partenza vanno variati, senza temere di prendere l'avvio da un fenomeno apparentemente marginale, e magari di esercitare su di esso prolungati "giochi cognitivi"⁸⁴ (dominare inizialmente a fondo un dettaglio o la struttura complessiva sono mosse euristiche complementari, l'una e l'altra egualmente efficaci).

Per fare tutto questo, si sostiene, non occorrono all'insegnante teorie esoteriche, quanto piuttosto buone basi di grammatica descrittiva e di linguistica del testo (in particolare una teoria e una tipologia fine delle relazioni tra proposizioni e tra blocchi di proposizioni); e soprattutto, sulla scorta di molto lavoro empirico, il saper fare osservazioni (il "saper vedere") e il saper valutare il rapporto tra il dato specifico e la regola o la convenzione, grammaticale e letteraria, sottostante.

⁸⁴ Si veda per la nozione – che impiego in modo analogico – Changeux (2002: 90-91).

Opere citate

- Bellucci L., 1996, *Semantica Pascoliana*, La Nuova Italia («Quaderni di San Mauro», 12), Firenze.
- Beltrami P. G., 1991, *La metrica italiana*, Il Mulino, Bologna.
- Capovilla G., 1988, *Fonti pascoliane*, in «Rivista di letteratura italiana» 6: 107-26.
- Capovilla G., 2000, *Pascoli*, Laterza, Roma-Bari.
- Capovilla G., 2001, *Sul "pindarismo" metrico tra Otto e Novecento*, in «Stilistica e metrica italiana» 1: 289-306
- Changeux J.-P., 2002, *L'homme de vérité*, O. Jacob, Parigi.
- Corti M., e C. Segre (a c. di), 1970, *I metodi attuali della critica in Italia*, ERI, Torino.
- Del Gatto A. (in stampa), *Intertestualità lunari: «La poesia» di Giovanni Pascoli*, in «Rivista pascoliana».
- Gibellini P., et al., 1991, *Lo spazio letterario. Antologia della letteratura italiana*, Editrice La Scuola, Brescia.
- Luperini R., et al., 1994, *Poeti italiani: il Novecento*, Palumbo, Palermo.
- Manzotti E., 1995, *Aspetti linguistici della esemplificazione*, in «Versus» 70-71: 49-114,
- Manzotti E., 1998, *L'esempio. Natura, definizioni, problemi*, in «Quaderns de Filologia Italiana» 5: 99-123.
- Mortara Garavelli B., 1988, *Manuale di retorica*, Bompiani, Milano.
- Nava G., 1983, *Introduzione a: G. Pascoli, Canti di Castelvecchio*, Rizzoli, Milano: 7-25.
- Pagnini M., 1970, *La critica formalista*, in Corti & Segre (1970: 275-91).
- Perelman Ch. e L. Olbrechts-Tyteca, 1966, *Trattato dell'argomentazione*, Einaudi, Torino.
- Poma L., e C. Riccardi, 2001, *Letteratura italiana. La storia I testi La critica. Pagine di letterature straniere*, Le Monnier, Firenze.
- Segre C., e C. Martignoni, 2001, *Leggere il mondo. Letteratura, testi, culture*, Paravia Bruno Mondadori, s.l.
- Serianni L., 1997, *Italiano*, Garzanti, Milano.