

Tra suono e senso. Il fonosimbolismo nella "Digitale purpurea" di Giovanni Pascoli

*Between sound and sense. Phonosymbolism in
Giovanni Pascoli's "Digitale purpurea"*

Marcella Di Franco

Italia

info.zibaldone@gmail.es

Texto recibido el 25/05/2019, aceptado el 19/07/2019 y publicado el 01/11/2019



Reconocimiento-No comercial-Sin obras derivadas 3.0 License

RIASSUNTO: La produzione poetica di Giovanni Pascoli è senz'altro ascrivibile alle manifestazioni più tipiche della temperie letteraria decadente di respiro europeo, spesso declinata in una raffinata prosa poetica dal carattere simbolico, sottilmente inquietante. È quanto accade in *Digitale purpurea*, la cui l'atmosfera ambivalente, ipnotica e visionaria risulta sospesa tra sogno e realtà, onirismo e recupero memoriale. Il tessuto poetico pascoliano è amplificato nelle sue risonanze dalle frequenti anfore, onomatopoeie o dalla forte presenza del vago e dell'indefinito; si fonda su una trama complessa di impressioni, segmenti discontinui, sintagmi autonomi e giustapposti. L'originalità è concentrata nel dato fonico, più che in quello logico, rivelando un'ipersensibilità che lega suono e significato, secondo rapporti alogici e irrazionali che evidenziano qualcosa di ossessivo e oscuro.

Parole chiave: Giovanni Pascoli; Fonosimbolismo; Suono e senso; Onirismo; Visionarietà

ABSTRACT: *Giovanni Pascoli's poetry is undoubtedly ascribable to the most typical manifestations of European decadent literary climate, often declined in a refined poetic prose with a symbolic, subtly disturbing character. This is what happens in Digital purpurea whose ambivalent, hypnotic and visionary atmosphere is suspended between dream and reality, oneirism and memory. The poetic fabric is continuously amplified by frequent repetitions, onomatopoeia and by the presence of vagueness and indefiniteness; it is based on a complex plot of impressions, fragments, discontinuous segments, phrases autonomous and juxtaposed. The originality of this work mainly resides in its phonic aspect, rather than in the logical one, showing a sort of hypersensitivity which binds sound and meaning. These alogical, irrational relationships reveal something obsessive and obscure.*

Keywords: *Giovanni Pascoli; Symbolism; Sound and meaning; Oneirism; Visionary*

Apparso per la prima volta nel 1898 sulla rivista fiorentina *Marzocco*, successivamente inglobato nei *Primi poemetti* del 1900, *Digitale purpurea* di Giovanni Pascoli (2003, pp. 82-84) è senz'altro ascrivibile alle manifestazioni più tipiche della temperie letteraria decadente di respiro europeo (Ferroni, 2012, p. 32). Articolato in tre parti di venticinque versi ciascuna, suddivise in otto strofe di endecasillabi, ciascuna con un verso conclusivo isolato, per un totale di settantacinque versi, il componimento poetico è strutturato in terzine dantesche a rime. Ma al di là della struttura metrica, resta un testo dalle molte sfaccettature che si presta a diversi risvolti ermeneutici.

Fin dall'*incipit* assume l'andamento di lungo racconto, declinato in una raffinata prosa-poesia dal carattere simbolico, sottilmente inquietante. Si presenta in apparenza come un colloquio tra Maria (Mariù), la sorella di Giovanni Pascoli, quando era educanda in un convento, e una seconda figura femminile, Rachele, sbocciata dall'immaginazione del poeta, a prestar fede a quanto riferito dalla stessa sorella di Pascoli: "In Maria ha voluto raffigurare me, ma Rachele l'ha creata lui" (Pascoli M., 1961, p. 48).

Secondo un'interpretazione tradizionale forse dietro Rachele si cela l'altra sorella di Pascoli, Ida, la quale, sposandosi nel 1895, profanò e distrusse il 'nido' familiare, quel cerchio geloso di affetti già così tanto provato dai molti lutti familiari precedenti (a partire dalla tragica morte del padre Ruggero, il 10 agosto del 1867). Ida sperimentò quell'esperienza 'proibita', almeno come viene patologicamente recepita da Pascoli e da Maria, in un misto di attrazione, paura e repulsione dell'eros, simboleggiato dal fiore, un 'tradimento' che mai le fu del tutto perdonato.

L'attacco poetico è un *ex abrupto*, un dialogo già avviato del quale il lettore ignora gli antefatti, svelati a poco a poco attraverso la tecnica dell'analessi nel corso del tessuto poetico. L'espedito accentua l'atmosfera ambivalente, ipnotica e visionaria, sospesa tra reale, sogno, onirismo e memoria, sfumati e misteriosi (Colella, 2015). Il filo del racconto non ha un andamento cronologico lineare, ma frammentato da continue anacronie temporali, sguardi retrospettivi, rapidi assalti e salti nel passato che si contrappongono al dialogo presente tra le due amiche. Le ragazze ricordano che un giorno, passeggiando nel giardino del convento, avevano scorto tra le molte piante 'innocenti', una pianta singolare, affascinante, con un grappolo di fiori rosso vermiglio, a forma di ditali maculati:

Era una pianta dal lungo stelo rivestito di foglie, come in una bella spiga di fiori rossi a campanelle, punteggiate di macchioline color rosso cupo: la digitale purpurea (Pascoli M., 1961, p. 56).

Più che il colore, in una fusione sinestetica, ciò che le attrasse irresistibilmente fu il profumo intenso e penetrante del fiore, purtroppo venefico e mortale. La suora Maestra intimò alle ragazze di non avvicinarsi al fiore velenoso, ma Rachele più ardita e curiosa, nella fantasia di Pascoli, attratta dal fascino del mistero, del male, del proibito e della trasgressione, infranse il divieto impostole. Le ragazze, nel rivedersi e dialogare, a distanza di anni, ricordano i tempi trascorsi insieme nel collegio. L'apertura del testo contrappone infatti le due figure femminili che si guardano l'un l'altra, specularmente: "L'una / esile e bionda, semplice di vesti / e di sguardi; ma l'altra, esile e bruna, / l'altra..." (vv. 1-4). Maria, bionda, ricorda l'innocenza verginale, l'immagine convenzionale della donna-angelo, spiritualistica, di matrice stilnovista, Rachele, al contrario, è la donna bruna che evoca la *femme fatale*, la 'Nemica' di matrice dannunziana, seducente, passionale, avida di vita e

sensualità istintiva. La netta differenza è da rinvenire soprattutto negli occhi, tradizionalmente ‘specchio dell’anima’, “semplici e modesti” (v. 4) in Maria, “ch’ardono” (v. 5) in Rachele. Ma ad affiorare è la sensazione, evidente, che non si tratti tanto di un dialogo reale, quanto piuttosto di un silenzioso e intimo monologo interiore tra Maria e se stessa, o meglio dello stesso Pascoli con il proprio *alter ego*, la parte più oscura e inconscia del sé, il ‘doppio’ che è al fondo di ogni essere umano, la luce e l’ombra, la “farfalla” e il “verme immondo” di reminiscenza scapigliata, come in *Dualismo* di Arrigo Boito (vv. 1-2): “sono un caduto cherubo / dannato a errar sul mondo, / o un demone che sale, / affaticando l’ale, / verso un lontan ciel...” (Boito, 2008, p. 81). È il motivo del doppio, del male che si annida in ogni uomo, come in *Dottor Jekyll e Mister Hyde* di Robert Louis Stevenson. Il fiore malato, deforme e maligno, è proiezione dell’inconscio, degli impulsi più oscuri e inconfessabili, ‘mostri’ che convivono dentro l’animo umano irrimediabilmente scisso: da un lato il Pascoli proteso verso il bene, la bellezza, la vita serena ed equilibrata, semplice e rassicurante della campagna, in armonia fraterna con i suoi simili ed il creato, protetto nel “grembo” familiare, il “fanciullino” chiuso in un mondo fatto di cose piccole, delicate, umili e gentili, dall’altro l’attrazione verso il torbido, propria dell’anima decadente, inquieta e malata (Ruggio, 1998, p. 44).

Maria è pertanto la donna “solare” contrapposta a quella “notturna” più privata e nascosta. Ma la parte oscura (Rachele) è volutamente soffocata e rimossa da quella luminosa (Maria) perché l’unica eticamente accettabile per la tormentata sensibilità del poeta. Non a caso Maria ritorna a visitare le suore del convento che la educarono nell’adolescenza, “rividi le mie bianche suore” (v. 8) e rivive “i dolci anni» cari al cuore. Rachele, invece, in quel convento non ritornò mai più: “E mai / non ci tornasti?”. “Mai!”. “Non le vedesti / più?”. “Non più cara” (vv. 5-7). Le parole di Rachele rimbalzano come un’eco suadente, anaforica e fatua che allude forse alla “morte” di Rachele oppure alla “fine” del suo stato d’innocenza fanciullesca, come se la parte adulta del sé si auscultasse nell’intimo confessandosi. Il “mai più” risuona inesorabile come i battenti di quelle “invisibili porte / che non s’aprono più? ...; / e c’era quel pianto di morte... / chiù...” nell’*Assiuolo* (vv. 21-24) (Lavezzi, 2015, p. 102).

La vegetazione lussureggiante, selvaggia e spontanea, “i rovi con le more”, i “ginepri”, i “bussi” non solo riflettono la rigorosa nomenclatura, frutto della perfetta conoscenza scientifica di Pascoli in fatto di botanica, ma delineano una natura incumbente, sovrastante che l’essere umano non può dominare, ma di cui può restare solo succube fino alla morte, come il “*fior di...?*”: è infatti la domanda trepida e sospesa di Maria a cui fa da contraltare la risposta asciutta e recisa di Rachele: “morte” (vv. 15-16). La digitale purpurea emana un aroma inebriante, conturbante, insidioso, ma “dolce come miele” che intride l’aria avvolgendola per chi lo inspira, fino a trafiggere l’anima per darle “un oblio dolce e crudele” (v. 23) in chiara contrapposizione ossimorica.

Nella seconda sezione entrambe le ragazze, o forse Maria da sola a colloquio con l’ombra bruna di Rachele, fissano l’orizzonte lontano e rievocano il cielo di maggio, di un azzurro intenso, il convento isolato sulla montagna, probabilmente quello di Sogliano del Rubicone dove trascorsero l’infanzia ambedue le sorelle di Pascoli, l’odore di incenso, il suono di un organo che viaggia nell’aria tersa, i cui tasti sono sfiorati e premuti da dita misteriose, il brusio delle preghiere, l’andamento monotono e sonnolento delle litanie ossessivamente ripetute. Il convento è presentato come un *locus amoenus*, un “orto chiuso” di pace, isolato dal mondo esterno, un rifugio apparente contro il tumulto rumoroso dei suoi perenni conflitti, un’immagine

languida ed estenuata che Pascoli derivò dal Simbolismo di Francis Jammes e Maurice Maeterlinck (Garboli, 2000, p. 56).

Nella totale fusione dei sensi del panismo decadente, nell'assoluta "corrispondenza" dei sensi, anche il "pensiero", si profuma "d'odor di rose e di viole a ciocche" (vv. 4-5), intrecciando il fascino del mistero con l'innocenza, il rispetto delle regole formali e la loro segreta trasgressione. Come nei *Fiori del male* di Charles Baudelaire:

Comme de longs échos qui de loin se confondent / Dans une ténébreuse et
profonde unité, / Vaste comme la nuit et comme la clarté, / Les parfums, les
couleurs et les sons se répondent¹.

Le educande, infatti, dopo le cerimonie sacre, ricevevano la visita di qualche "ospite caro" (v. 11) in cui l'*hospes* gradito ha una duplice valenza in bilico tra il sacro e il profano: o è il Cristo ricevuto attraverso l'ostia della comunione per cui le fanciulle ritornano liete nelle loro camerate, oppure si tratta della visita di qualche parente o conoscente incontrato nel parlatorio che rincuora le ragazze, o più allusivamente è il turbamento delle prime esperienze amorose adolescenziali, i primi innamoramenti gelosamente custoditi nel segreto, per cui "più rosse e liete / tornaste alle sonanti camerate" (vv. 11-12), nella dimensione appartata dei loro dormitori. L'esaltazione interiore conferisce anche al coro della preghiera dell'*Ave Maria* un che di mistico e di vagamente voluttuoso.

Del tutto impressionistica è l'immagine delle ragazze vestite di bianco che sciamano per il giardino dopo che "piangono, un poco, nel tramonto d'oro, / senza perché" (vv. 16-17). Il bianco richiama in chiave analogica le candide vele di una barca, spiegate e gonfiate dal vento, come le ragazze che nel loro entusiasmo giovanile si affacciano ai sogni della vita, lasciandosi trasportare dalle brezze delle loro fantasie, ma subito richiamate al dovere e all'austerità morale dalla lettura di qualche "libro buono" (v. 21), forse qualche testo sacro. Ma isolato, "in disparte», sull'innocenza leggiadra delle giovani "agili e sane" (v. 22) si accampa minaccioso e grava un grappolo di fiori singolari, dalla forma tubolare "spruzzolate di sangue, dita umane» (v. 24) dall'"alito ignoto".

Nella terza e ultima parte Pascoli, abbandonando la precedente digressione sulla vita conventuale delle ragazze, focalizza e restringe il campo visivo di nuovo sulle due amiche che si sono riabbracciate dopo così tanto tempo. Ma la fanciullezza pura, ingenua e ancora ignara è solo un caro ricordo, ormai remoto, fatto di "memorie dolci" subitamente interrotte dal congedo "triste e pio" (vv. 4-5) con una preziosa e non casuale reminiscenza del canto V dei lussuriosi di Dante (*Inferno*, V, 117). L'addio di Maria e Rachele è intriso di lacrime ancora pudiche in Maria, è risoluto, invece, nello sguardo profondo di Rachele con i suoi "neri occhi" che, soltanto nelle ultime strofe, confida e rivela a Maria il suo segreto: l'aver sperimentato la dolcezza di quel fiore "Io [...] sì sentii quel fiore" (v. 10), come attraversando "un sogno notturno" (v. 14) che l'ha irresistibilmente attratta nell'anaforico "Vieni!" (vv. 21-22), un suadente imperativo, ripetuto due volte, che è anche un'esortazione, un "brivido" freddo che conduce alla morte, ma che all'alba si è spento come in *Gelsomino notturno*: "È l'alba: si chiudono i petali / un poco gualciti" (vv. 21-22).

¹ Nella versione di Raboni: "Come echi che a lungo e da lontano / tendono a un'unità profonda e buia / grande come le tenebre o la luce / i suoni rispondono ai colori, i colori ai profumi" (Baudelaire, 1996, p. 11).

L'attrazione morbosa verso la morte, la distruzione e l'annientamento del sé nell'abisso dell'ignoto ben si allinea con il clima decadente della poesia e con le valenze simboliche sottese a tutta la trama del testo, pur lasciate volutamente sospese nel vago e nell'indefinito.

L'ampio discorso narrativo del poemetto è continuamente spezzato da pause interne, franto in frasi brevi, battute di dialogo fulminee, a volte ellittiche del verbo, con forti segni di interpunzione, come i punti fermi o il punto e virgola, che fungono da cesure a metà verso. Più spesso però il linguaggio è amplificato nelle sue risonanze, dilatato dalle frequenti anafore, onomatopee "i ginepri tra cui zirlano i tordi" (v. 13) o dai numerosi puntini di sospensione, del non detto o del sottinteso, a rivelare una visione del reale non più stabile, definita e certa, ma ormai priva dei saldi valori di riferimento della tradizione, propri dell'ultimo scorcio dell'Ottocento e dello schiudersi di un nuovo secolo, il Novecento, ancora 'nebuloso' ed *in fieri*. Alla "sanità" classica del mondo antico o umanistico-rinascimentale, con la sua visione limpida e armonica, Pascoli contrappone dunque la "malattia" dell'età a lui coeva, sfuggente e incomprensibile (Roda, 1998).

Il tema conduttore di *Digitale purpurea* è ripreso da Pascoli ne *Il vischio*, una pianta parassita che crescendo opprime e soffoca un albero di pero, succhia le sue linfe vitali, gli impedisce di sbocciare, fruttificare naturalmente, trasformandosi da ultimo in qualcosa di maligno, una sostanza collosa, "glutine di morte" (v. 13) che serve a catturare gli uccelli, invischiarli e infine farli morire.

Ma già nell'età romantica, Giacomo Leopardi intuì il binomio indissolubile vita-morte che si insinua anche nelle più mansuete e splendide epifanie della natura. Significativo in tal senso è un passo specifico dello *Zibaldone*, il n. 4176 ("Bologna il 22 aprile 1826"), in cui si appalesa l'immagine di un giardino aprico e "sofferente":

Entrate in un giardino di piante, d'erbe, di fiori. Sia pur quanto volete ridente. Sia nella più mite delle stagioni dell'anno. Voi non potete volgere lo sguardo in nessuna parte che voi non troviate nel patimento. Tutta quella famiglia di vegetali è in stato di *souffrance*, qual individuo più, qual meno.[...] Là quella rosa è offesa dal sole, che gli ha dato la vita; si corruga, langue, appassisce. Là quel giglio è succhiato crudelmente da un'ape, nelle sue parti più sensibili, più vitali. [...] Quell'albero è infestato da un formicaio, [...]quell'altro ha più foglie secche; quest'altro è roso, morsicato nei fiori; quello trafitto, punzecchiato nei frutti; quella pianta ha troppo caldo, questa troppo fresco, troppa luce, troppa ombra; [...] In tutto il giardino tu non trovi una pianticella sola in istato di sanità perfetta.[...] Intanto tu strazi le erbe co' tuoi passi; le stritoli, le ammacchi, ne spremi il sangue, le rompi, le uccidi. Ogni giardino è quasi un vasto ospedale [...], certo è che il non essere sarebbe per loro assai meglio che l'essere (in Di Stefano, 2007, p. 61).

Il motivo non è nuovo neanche nella letteratura decadente che spesso attinse ad una natura florida, pullulante, ma nello stesso tempo malsana e corrotta i cui esempi si possono ricondurre a *La sensitiva* di Percy Bysshe Shelley (1820), una pianta dalle ruvide foglie maculate che tendono a richiudersi e disseccare al solo sfiorarle:

Like a doe in the noontide with love's sweet want,
As the companionless Sensitive Plant (vv. 11-12).²

² Nella traduzione di Rosario Portale: "Nella fratta nessun fiore fremette e palpitò mai di beatitudine / come cerva nel meriggio, in dolce bisogno d'amore, quanto la solitaria Sensitive" (Shelley, 2014, p. 26).

Similmente nel racconto nero di Nathaniel Hawthorne *La figlia di Rappaccini* una fanciulla coltiva in un giardino piante velenose che attraggono gli insetti che vanno a bere inconsapevoli il veleno della loro morte, come le “cetonie” (v. 11) indicate da Pascoli. Il motivo è ripreso da Joris-Karl Huysmans in *Au rebours* (1884), quando indugia sull’aspetto mostruoso e malato di alcuni fiori rari, dalle forme e dai colori bizzarri, ma soprattutto nell’*Intermezzo di rime* di D’Annunzio (1883) nel quale una fanciulla ingenua, attratta dal colore cremisi di un fiore lo coglie e muore avvelenata. Il “fiore di morte” allude alla dimensione degli impulsi freudiani dell’inconscio, come quelli erotici, repressi dalla coscienza che li maschera e respinge, relegandoli in una dimensione occulta e sommersa.

Ma ampliando lo sguardo dal campo circoscritto del testo poetico esaminato fino alla complessiva produzione poetica di Giovanni Pascoli, è possibile osservare che tutto il linguaggio poetico pascoliano si fonda su una trama complessa di impressioni, frammenti, segmenti discontinui, linee spezzate, sintagmi autonomi, giustapposti, non incatenati da vincoli di subordinazione (Debenedetti, 1979, p. 123). Il periodo è paratattico e asindetico, privo di congiunzioni: le frasi sono semplicemente allineate. L’andamento non è quello logico di una narrazione, ma è fatto di richiami, frasi e pensieri che ritornano, chiusi in un “cerchio musicale”, ha osservato il Momigliano (1976, p. 74). La sintassi è fortemente iterativa, non progressiva, pervasa da una tensione sintetica, non dispersiva, ricca di parallelismi, iterazioni, antitesi, parole chiave che ricorrono più di altre. Ne deriva, soprattutto nella raccolta poetica *Myricae*, già fin dalla prima edizione del 1891, un effetto di rapido impressionismo, solo in apparenza spontaneo ed ingenuo. Non mancano le cadenze popolari, come in *Lavandare*, *Orfano*, *Fides* e i nessi, più che sintattici e semantici, sono ritmico-musicali, inconsci legami di sentimenti e sensazioni (Beccaria, 1989, p. 54).

La poetica del Pascoli, delineata nel saggio *Il Fanciullino, una poetica decadente*, pubblicato sul *Marzocco* nel 1897, non è più declamazione oratoria, ragionamento, solennità, descrizione oggettiva. Il senso di una parola può trasmettersi ad un’altra solo perché è omofono. La sua poesia mira più all’espressione che non alla comunicazione. Quella del Pascoli è una trama di unità ritmiche, di analogie, assonanze, consonanze ed allitterazioni. L’autore elabora una forma di metalinguaggio che punta sulle affinità foniche più che semantiche tra le parole, un discorso poetico irrazionale, dove può capitare che il gruppo consonantico di una parola si ripeta in quelle contigue, come un’eco che trascorre da un punto all’altro, che contamina le parole vicine, come in *Rane*, *Fior da fiore*, *Arano*. Le parole non sono più legate per via di connettivi logico-sintattici, scompare il “come” delle similitudini tradizionali, come ancora avveniva in Giosuè Carducci.

Ciò che è nuovo in Pascoli è la forma, la struttura dell’ordito poetico, fatto di equivalenze eufoniche che compensano la sua sintassi franata e il procedere per accumulo progressivo del suo discorso. I suoni non sono fini a se stessi, ma servono ad esprimere uno stato interiore ed è quest’ultimo che conferisce ai suoni uno specifico significato. Pascoli, una volta selezionata la parola-tema tende a disseminarne il suono in tutto il resto della trama poetica. I suoi componimenti sono miniature cesellate di elegante fattura, come *Pioggia* e *Il piccolo bucato*. Il poeta assecondò l’allora diffuso gusto alessandrino incastonando preziosismi arcaici in un testo moderno, come in *Nozze*. Il suono ha autonomia, autosufficienza, acquista un suo significato, viene semiologizzato, diventa un segno portatore di significato. La

capacità del poeta di scomporre i suoni, sillabarli, come farà più tardi Eugenio Montale in *Ossi di seppia*, fu portata avanti anche dai poeti del primo Novecento.

C'è però anche un Pascoli 'allievo' di Carducci che ama la parola nitida, precisa, nella quale si percepisce un certo compiacimento fonico ed edonistico. Ma soprattutto c'è un Pascoli 'moderno' che sperimenta, va alla ricerca di termini reali, concisi e che tuttavia, nella loro suggestività fonica, tendono a perdere la loro determinatezza per diventare simboli sfumati, come ne *Il ciocco*, *La mia casa*, *Il mendico*. Gli aggettivi più ricorrenti ("tremulo"/ "fragile"/ "gracile"/ "blando"/ "fioco"/ "remoto"/ "sommesso"/ "lieve"/ "velato"/ "tacito"/ "muto" etc.), non vogliono tanto sottolineare la fragilità fisica delle cose, quanto rendere il sentimento di quell'incertezza che le pervade. Accade così che anche il vocabolo più definito si trasformi in risonanza, eco di un mondo simbolico e ignoto, memoria di sensazioni acustiche, rimando verso l'inesprimibile. I richiami sonori non hanno lo scopo di ricreare effetti realistici, mimetici, di delimitare e definire ciò che si descrive ma, al contrario, c'è la tendenza all'evanescenza, alla dissolvenza, all'evasione che è fuga dal reale. Di ciò Pascoli è più consapevole rispetto al Carducci aumentando la frequenza delle allitterazioni in proporzioni sconosciute alla sua epoca. I suoni hanno una risonanza psicologica: evocano ricordi, un senso di fragilità, di angoscia, di inquietudine, la massa fonica rimanda ad un linguaggio sconosciuto e primigenio.

Molto frequente è l'uso delle consonanti liquide, "l", "r", delle labiali "p", "b", delle dentali "d", "t". Il tutto a volte rivela esibizione dotta di tecnicismi, preziosismi, aulicismi, abilmente sparsi nella trama poetica, conoscenza erudita del vocabolario, virtuosismo verbale. È quella che il Petrini chiama "oratoria onomatopeica del Pascoli dotta" (cit. in Mengaldo, 2003, p. 47), come in *La canzone del carroccio*. Fu una tecnica già seguita dai poeti latini dell'età augustea, soprattutto da Virgilio ed Orazio che puntavano su sofisticate collisioni tra sillabe omofone, rime interne, paronomasie la cui lezione il poeta ha assimilato nel profondo. Il Pascoli latino e quello italiano riservano ampio spazio alla tematica natura-campagna con richiamo alle *Georgiche* (tuono, vento, pioggia, cavalli al galoppo, nitriti, mormorio di fronde, sussurro d'api etc.). Parole che diventano "cellule onomatopeiche" ha detto il Traina (cit. in Nava, 1974, p. 33) come negli aggettivi "tremula", "querula", "stridula". Il pubblico a cui l'autore si rivolgeva, memore della lezione di un Prati e di un Aleardi, era già preparato ad accogliere quell'eccedenza sonora, quella ricerca esasperata di legami fonici. Talvolta questi legami fonici sono quelli di una secolare convenzione letteraria: il brusio delle api richiede quasi d'obbligo l'uso della sibilante "s", "z", e della "r", il tuono sollecita l'uso di "tr", "fr", "scr", "str". La "a" invece viene adoperata per indicare tutto ciò che si amplia e dilata come in "scrosciare". Pascoli plasma i significanti linguistici, in sé neutri, trasformandoli in segni carichi di significati. Quest'abitudine diventerà maniera nei suoi seguaci. Ma egli stesso si serve di vocaboli già presenti e collaudati nella tradizione letteraria latina ed italiana e, in quanto tali, automatici, prevedibili, specialmente quando deve descrivere eventi naturali.

L'originalità pascoliana è certamente nel suo lasciarsi interamente trascinare dal dato fonico, più che da quello logico, in misura di gran lunga superiore ai suoi contemporanei. Il che rivela la sua ipersensibilità, che lega suono e significato secondo rapporti alogici, irrazionali che evidenziano qualcosa di ossessivo ed oscuro per cui solo in apparenza sembra rifarsi a procedimenti classici del passato. La frequenza della "o", della "u" dal suono cupo, oppure della "i", di "io" dal suono stridulo o termini onomatopeici come "rimbombo", "sussurro", "bubolio", "mormorio", rivelano che la novità in Pascoli è nella trama fonica, nel modo in cui

dispone i suoni evocando suggestioni autonome dal significato, dal contenuto di una poesia o di una sola parola, suoni che di per sé generano significati fonosimbolici. Alla parola “fremito” il poeta associa costantemente una carica fissa di espansione, come in *L'ultimo viaggio*. Si veda anche il tema del “sibilo del fuso” in cui la “s” sibilante ricorre in molte liriche, quali il *Il vischio* o *Napoleone III*.

Non è in Pascoli la rima, non sono le immagini a rendere suggestive le sue poesie, quanto il ripetersi di una medesima ‘sonorità tematica’ all’interno di una sequenza. È come se il poeta fosse costretto dalla necessità creativa a mettere in relazione gli elementi sonori che formano un componimento poetico. Le parole suggeriscono una molteplicità di idee grazie alla loro sonorità. È questo un procedimento stilistico che anticipa la poesia moderna: egli è il primo che ha trasformato i versi in immagini, anziché mettere in versi le immagini. In lui non è la parola che si adatta al suono, ma è il suono che passa alla parola cosicché il suono avvicina nel senso parole differenti da cui derivano “corrispondenze”, intimi legami fonosimbolici tra cose apparentemente distanti. Tipicamente pascoliano è anche il riferimento alla luminosità incerta tra nebbia e luce, o alle luci sprofondate nell’immensità dell’universo, lontananze cosmiche siderali, come in *La vertigine*. Dall’assoluta libertà di intreccio delle parole, dagli accostamenti apparentemente ‘gratuiti’ dei termini scaturisce un effetto ‘ipnotico’.

Altri critici, soprattutto il Contini (1958, p. 27), hanno evidenziato in Pascoli la tendenza ad una lingua oscillante tra “l’umano e il non umano” che passa dalla grammatica al suono e dal suono alla grammatica per creare un linguaggio “gitano” che più non si conosce, un linguaggio simbolico in grado di dire più cose di quello umano. È un ordito costruito artificialmente che non avvicina naturalisticamente suono di parola e suono di natura, suono e senso. Da qui scaturisce il dramma di una sperimentazione formale incerta tra il desiderio del senso e il desiderio dell’udito. La poesia è una costruzione arbitraria di armonie nel tentativo di afferrare l’inafferrabile, l’inconscio e l’indecifrabile. È un linguaggio onomatopeico che, per quanto sembri imitare la natura, vuole in realtà spingersi più in là di essa, si sforza di travalicare le apparenze e la materialità. Tentativi in questa direzione avevano incontrato un predecessore in Carducci, ma in Pascoli raggiungono approfondimenti inediti.

Pascoli in Italia è il primo tra i moderni a non avere creduto che la poesia scaturisca dalle idee, dai contenuti, quanto piuttosto dallo stile, dalla forma, dall’espressione di quei contenuti. Lo stile diventa così un’attività attraverso la quale sforzarsi di conoscere il senso profondo delle cose. C’è dunque una stretta affinità tra mondo dei suoni e mondo del pensiero, mondo del contenuto e dell’espressione. Gli accordi tra le parole non sono solo fonici, ma psicologici, evocativi, come in *Ultimo sogno*. La stessa musicalità delle parole non è di natura fisica, naturale, ma convenzionale, artificio letterario. È la sensazione musicale che al poeta danno le cose, non importa l’effettiva corrispondenza col piano reale. A dimostrazione di ciò è la presenza nella poesia del Pascoli di espressioni ossimoriche del tipo “tacito tumulto” che rinvia ad un’impossibile realtà di un rumore silenzioso. Anche il procedimento dell’aggettivo a contrasto col nome è tipicamente pascoliano: “brivido blando” equivalente ad una riduzione sinestetica. Quando il poeta congiunge parole omofone, ma diverse o opposte nel significato, non fa altro che evidenziare quel “senso” di diversità nella somiglianza facendolo risaltare meglio di qualunque spiegazione razionale. D’altra parte gli elementi acquistano un particolare significato anche in base alla posizione che occupano all’interno della struttura complessiva della poesia. La parola è tesa al limite della sua vibrazione. La sinestesia esprime una

tensione verso l'evanescente, l'elusivo, l'evocativo. Le associazioni foniche forzano i significati perché le parole che si assomigliano nel suono si trovano reciprocamente attratte per il senso. È la scoperta del comune in ciò che è diverso che esprime la segreta irrazionalità delle cose, la loro precarietà e la loro fragilità ontologica. Il predominio del significante è la molla che fa scattare l'analogia, l'immagine inattesa e che coagula l'evanescenza. Sono le parole nella loro forma ad esprimere il mistero delle cose: è la forma delle parole che diventa realtà.

Pascoli è un simbolista italiano nel senso che, camminando lungo il solco della nostra tradizione letteraria, ha cercato di esprimere l'irreale servendosi di una poesia realistica. La risonanza musicale del suo discorso è la chiave di comprensione dei significati reconditi della sua produzione lirica. La sua poesia, anche latina, dice Saussure (2009, p. 55), è un anagramma da decifrare, frutto di artificio calcolato con estrema maestria. La critica tra Ottocento e Novecento ha visto in Pascoli un simbolista-decadente che cerca di andare oltre l'apparenza effimera delle cose per attingere una realtà sconosciuta, misteriosa, indecifrabile. Il poeta è un "veggente" che ha una vista più acuta degli altri per cogliere l'essenza più intima e nascosta della realtà. Lo stesso Pascoli dichiarava che la poesia è una sorta di estasi mistica tra il poeta e le cose:

La poesia consiste nella visione di un particolare inavvertito, fuori e dentro di noi, nel concentrarsi in quel particolare da cui scaturisce l'effluvio poetico delle cose (Barilli, 2012, p. 13).

La sua bravura è nella capacità di cogliere i rapporti e le intime risposdenze segrete delle cose, le corrispondenze, le analogie del particolare con il tutto (panismo). Non sappiamo se abbia letto i simbolisti, Mallarmé, Rimbaud, Verlaine, ma è certo che egli fa della parola un simbolo, altro da sé. Lesse senz'altro Poe, Maeterlinck, Tennyson, Shelley, Wordsworth, Byron, Heine, Hugo, Lamartine, Musset, Whitman. Ma nuova ed esclusiva è la rivoluzione linguistica da lui operata. La ripetizione di suoni uguali in un testo è prerogativa della poesia in generale, ma nella poesia pascoliana acquista un'intonazione particolarmente autentica e personale: egli non descrive la realtà, non sostituisce la forma alla realtà, ma costruisce una 'sua' realtà formale, un suo originale ed inimitabile universo verbale dove i suoni delle parole si rincorrono, si dilatano, si disperdono e poi ritornano grazie alla sapiente costruzione del ritmo che ne costituisce la più intima essenza poetica.

Pascoli ha dimostrato che la realtà non può essere descritta, né nominata con esattezza. La realtà è solo la forma, le parole del componimento usate arbitrariamente e staccate dal loro valore denotativo. Da qui scaturisce la "stregoneria evocativa" del tessuto poetico, come scrive il Baudelaire (1996, p. 31), che coincide con l'abilità creativa di Pascoli nel combinare con originalità i significanti ed i significati.

Pascoli voleva fare della sua poesia un 'cristallo' perfetto, puro, che non può essere riprodotto e imitato; curò la forma, attraverso un *labor limae* portato all'estremo limite; da qui il suo tormento, i suoi scrupoli per estrarre il nuovo dall'antico. Egli era convinto che la *simpatia* tra le parole si scopre, non si inventa, mentre la *differenza* tra le parole aiuta ad oltrepassare il dato materico per penetrare nei labirinti dello spirito e delle cose.

Riferimenti bibliografici:

- Barilli, R. (2012). *Pascoli simbolista. Il poeta dell'avanguardia debole*. Bologna: Bononia University Press.
- Baudelaire, C. (1996). *I fiori del male* (G. Raboni, trad.). Mondadori: Milano.
- Beccaria, G.L. (1989). *L'autonomia del significante. Figure del ritmo e della sintassi. Dante, Pascoli, D'Annunzio*. Torino: Einaudi.
- Boito, A. (2008). *Il libro dei versi*. Modena: Mucchi.
- Colella, M. (2015). Conducendo i sogni, echi e fantasmi d'opere canore. Pascoli, Dandolo e l'onirismo conviviale. *Rivista pascoliana*, 27, 97-112.
- Contini, G. (1958). Il linguaggio di Pascoli. In AA.VV., *Studi pascoliani* (pp. 27-52). Faenza: Fratelli Lega.
- Debenedetti, G. (1979). *Pascoli. La rivoluzione inconsapevole*. Milano: Garzanti.
- De Saussure F. (2009). *Corso di linguistica generale* (T. De Mauro, cur.) Bari: Laterza.
- Di Stefano, M.D. (2007). *Per ragionare da poeta. Il linguaggio poetico nello Zibaldone di Giacomo Leopardi*. Scandicci : Firenze Atheneum.
- Ferroni, G. (2012). *Storia della letteratura italiana. Il Novecento e il nuovo millennio*. Milano: Mondadori.
- Garboli, C. (2000). *Trenta poesie familiari di Giovanni Pascoli*. Torino: Einaudi.
- (2002). *Poesie e prose scelte di Giovanni Pascoli*. Milano: Mondadori.
- Hawthorne, N. (2006). *Tutti i racconti* (S. Antonelli, & I. Tattoni, curr.), Roma: Donzelli.
- Lavezzi, G. (2015). *Myricae. G. Pascoli*. Milano: Rizzoli.
- Luperini, R. (1981). *Pascoli: la vita come poesia*, in Id., *Il Novecento* (pp. 23-33). Torino: Loescher.
- Martelli, M. (2010). *Pascoli 1903-1904. Tra rima e sciolto*. Firenze: Società editrice fiorentina.
- Mengaldo, P.V. (2003). *La tradizione del Novecento*. Torino: Einaudi.
- Momigliano, A. (1976). *Studi di poesia*. Firenze: G. D'Anna.
- Nava, G. (1974). *Myricae*. Firenze: Sansoni.

- Pascoli, G. (2002). *Poesie e prose scelte* (C. Garboli, cur.). Milano: Mondadori.
- Pascoli, M. (1961). *Lungo la vita di Giovanni Pascoli. Memorie curate e integrate da Augusto Vicinelli*. Milano: Mondadori.
- Roda, V. (1998). *La folgore mansuefatta. Pascoli e la rivoluzione industriale*. Bologna: CLUEB.
- Ruggio, G.L. (1998). *Giovanni Pascoli. Tutto il racconto della vita tormentata di un grande poeta*. Milano: Simonelli.
- Segre, C. (2004). *La letteratura italiana del Novecento*. Bari: Laterza.
- Shelley, P.B. (2014). *La difesa della poesia* (R. Portale, trad.) Chieti: Solfanelli.