Federico Cinti
In margine alle Myricae di Giovanni Pascoli

Come citare questo articolo:
Federico Cinti, *In margine alle Myricae di Giovanni Pascoli*, «Bibliomanie. Letterature, storiografie, semiotiche», 47, no. 14, luglio 2018/giugno 2019

Nelle *Myricae* di Pascoli la poesia, seppur per frammenti e illuminazioni, diviene programmaticamente indefinibile punto d'incontro tra realtà sensibile e realtà ultrasensibile, si fa dimensione d'interscambio tra ciò che non è più e ciò che mai più sarà, è invisibile linea che separa e insieme unisce l'inafferrabile unità del tutto. Il poeta, postosi sulla soglia dell'essere già dal titolo, tocca guarda ascolta quanto ad altri è precluso, rimodulando nel suo canto immagini di un mondo ormai trapassato, che parla una lingua arcana e immortale, lingua non tanto a un livello pregrammaticale, secondo la ben nota definizione di Contini, bensì prenatale e ancestrale, iscritta nel cuore delle cose, simile alla circolarità cantata nella quarta ecloga di Virgilio, da cui il termine *myricae* è preso, in un eterno ritorno. L'intero verso virgiliano (*Ecl*. IV 2), posto lapidariamente a epigrafe dell'opera, muta il suo senso originale, perché è volontariamente soppresso il *non* incipitario, e assume il significato di «a tutti piacciono gli arbusti e le umili tamerici», così da annullare in un punto ogni distanza tra vita e morte.
Se è vero che nel camposanto vivi e morti si ritrovano ciclicamente in un mutuo scambio, non può che essere il cimitero lo scenario del proemio, intitolato *Il giorno dei morti*, poemetto in cui si narra esemplarmente, attraverso una visione (la triplice iterazione di «vedo» nei vv. 1-2 è in tal senso esplicita), la tragica vicenda della famiglia Pascoli, martoriata dalla malvagità umana. Di nuovo, a chiudere chiaramente il cerchio, la raccolta si chiude nella visione pacificante e consolatoria di *Ultimo sogno*, componimento in cui inaspettatamente s'avvera il desiderio più recondito del cuore del poeta di guarire dalla malattia della vita per ritrovarsi, del tutto naturalmente, sveglio su un catafalco con accanto la madre viva, mentre il testo allude al passo dantesco del «pappo e 'l dindi» (*Purg*. XI 105), ad annullare ogni differenza tra culla e bara, nel momento in cui l'io poetico è regredito a uno stadio quasi di precoscienza infantile, come se inizio e fine di nuovo e per sempre si fossero ritrovati fondendosi e naufragando nell'immagine dell'infinito, del mare, «lo gran mar de l'essere» (*Par*. I 113), verso cui scorre l'incessante flusso della vita.
Le *Myricae* sono un laboratorio in continua evoluzione ed espansione: nel corso d'una

decina d'anni (dal 1891 al 1900 e, con qualche ritocco di punteggiatura, fino al 1903), s'accrescono progressivamente da un nucleo di 22 componimenti fino a un totale di 156, distribuiti in quindici sezioni che seguono i cicli delle stagioni e della vita dell'uomo, con particolare attenzione alla campagna dell'infanzia e degli studi letterari di Pascoli, Eden perduto in cui il poeta-fanciullino (come lucidamente spiega lo stesso autore nel saggio sulla propria poetica del 1897, intitolato appunto *Il fanciullino*) ritrova la propria dimensione adamica, ridefinendo ogni intima piega del reale col proprio nome.
Nel microcosmo rurale e agricolo la lingua della poesia è la lingua tecnica delle res, è la lingua morta, e divenuta quindi immortale, dei poemi bucolici, rivivificati già dal titolo virgiliano, è in fondo la lingua dei morti che popolano come onnipresenti entità l'universo delle *Myricae*, *in primis* il padre Ruggiero, cui sono dedicate esplicitamente a partire dalla premessa dell'edizione del 1894. Eliminati progressivamente i limiti e i confini tra vivi e morti, tra cose che sono state, che sono e che saranno, tutto nel mondo cantato in quest'opera è posto sullo stesso piano, giustapposto e trasfigurato in quello che appare e in quello che significa veramente, che è poi il simbolo.
I sensi del poeta colgono l'inarrestabile flusso che anima come un *flatus vocis* la realtà circostante, che parla un linguaggio quasi inafferrabile, e la poesia si sforza di riprodurre a livello fonico e fonosimbolico in strutture destrutturanti la logica razionale e fallace dell'uomo sociale, abituato a convenzioni e condannato all'«atomo opaco del male» (*X agosto*, 24) senza quasi via di scampo. Nella poesia delle *Myricae* il livello del significante prevale al punto di sciogliere spesso le complesse strutture sintattiche per preferire una paratassi fluente, densa, informe, che conduce al di là di quel che appare e che il poeta scorge al di qua dell'orlo su cui cammina, da cui vede e sente o percepisce divenendo il tramite d'un mistero diversamente inspiegabile, che s'intuisce, ma non s'afferra mai compiutamente, in cui tutto è degno d'esistere e coesistere su diversi piani, spesso anche addirittura irrazionali.
A livello formale le *Myricae* si possono a buon diritto definire un'officina d'ingegneria metrica, un inesausto scavo all'interno, per non dire nell'intimo, della secolare tradizione letteraria italiana, rivisitata attraverso riduzioni, innovazioni e sperimentazioni. È innegabile, del resto, che il magistero carducciano abbia determinato in modo decisivo le scelte del giovane Pascoli che, nella fase iniziale della sua produzione, predilige sonetti, madrigali trecenteschi, ballate e quartine, per limitarci a qualche esempio sommario.
A poco a poco la sensibilità poetica di Pascoli comincia a ricercare soluzioni diverse, proponendo schemi in versi minori (la terzina dantesca in settenari di *Alba festiva* o le svariate ballate minime, come *Il morticino* o *Patria*), dalle sonorità inconsuete. L'antico e il nuovo, il fanciullino e il filologo, s'uniscono per attingere da una tavolozza che diventa stile inconfondibile fino alla riesumazione archeologica di strutture metriche non più usate da secoli – come la terzina ceccana nel Giorno dei morti, un *unicum* dopo Cecco d'Ascoli, se si

eccettua la ripresa di Marino Moretti in *A Cesena*, che pare tuttavia essenzialmente un tributo a Pascoli – e che trova nel novenario dattilico la massima caratterizzazione di un sentire poetico.
Proprio Carducci aveva peraltro ripristinato il novenario come secondo emistichio del suo esametro barbaro, nella consapevolezza che già nella poesia latina in molti casi accenti grammaticali e accenti metrici in quella posizione del verso tendevano a coincidere. Pascoli trova nel novenario e nei metri ritmicamente omologhi, come trisillabo o senario, l'eco lontana – eppure così presente e viva – della poesia antica, proprio come nel suo Virgilio. Anche in questo caso, quindi, la metrica diviene strumento di ciclico ritorno all'antico ben più che nella già battuta strofe saffica o in altre strutture strofiche simili, pure riprese con un certo gusto sperimentale. In alcuni casi, poi, il desiderio di riportare in vita strutture antiche attraverso versi della tradizione conduce il poeta all'invenzione di strofe nuove, come nella sezione delle *Elegie* (cui va aggiunto *Alba*, settimo componimento della sezione *In campagna*), in cui il distico elegiaco è proposto in modo del tutto nuovo e personale da un poeta del dolore vissuto e cantato dalla voce inconfondibile.
Naturale complemento e completamento delle *Myricae* sono, per ammissione stessa dell'autore nella *Prefazione*, i *Canti di Castelvecchio*, la cui prima edizione appare nel 1903, come giusto e dovuto tributo alla memoria della madre: « Crescano e fioriscano intorno all'antica tomba della mia giovane madre queste *myricae* (diciamo, cesti o stipe) autunnali». La continuità, garantita dall'uso dello stesso termine, *myricae*, induce a considerare le due raccolte come un dittico inscindibile, una lenta e profonda evoluzione dalla giovinezza primaverile alla maturità autunnale che culmina nella scelta dichiarata di un modello presente già nel titolo – *Canti*, seppure *di Castelvecchio* – ossia di Leopardi.
Non mancano d'altronde, già nella prima raccolta, allusioni o riferimenti più o meno velati al Recanatese: nella *Prefazione* del 1894 e in alcuni componimenti quali *Il passero solitario* o *Ultimo canto*; ma la trama di rimandi e citazioni risulta più profonda e carsica per essere illustrata in queste poche pagine, che vogliono essere spunto di riflessione per una nuova considerazione del rapporto fra le due raccolte e i *Canti* leopardiani nel loro insieme di sviluppo dinamico.