

Francesco Mattia Arcuri

Mario Martelli

Pascoli 1903-1904: tra rima e sciolto

prefazione di Francesco Bausi

Firenze

Società Editrice Fiorentina

2010

ISBN 978-88-6032-098-8

Fino al giorno della sua morte, avvenuta il 13 luglio 2007, Mario Martelli ha portato avanti assiduamente la sua attività di studioso e filologo e questo saggio ne è l'ultima espressione. Significativamente, oggetto dello studio è Pascoli, uno degli autori meno approfonditi tra quelli presenti nella sua vasta produzione bibliografica, ma anche il più idoneo a parlare di se stesso in una sorta di testamento autobiografico. Martelli, infatti, ha sempre avuto un culto personale per la poesia e per i suoi aspetti formali, non però nell'ottica di uno strutturalismo recuperato, bensì nella consapevolezza della semanticità insita nella struttura poetica stessa. Commentando quattro proprie opere giovanili, egli pone l'attenzione sull'inizialmente inconsapevole forma sintattica: «Tutte e quattro le liriche si esauriscono in un unico periodo, che, dall'inizio, sembra rotolare a precipizio verso la fine, dove si placa. [...] Oggi, mi sembra che questo carattere sia il correlativo oggettivo della rapidità precipitosa della nostra vita» (citato a p. XXI).

Il complesso e unico periodo che forma i componimenti rappresenta la vita, ma questa raffigurazione in Pascoli è estesa a tutta la poesia. Il poeta romagnolo si caratterizza per una grande attenzione agli aspetti fonetici e metrici dei suoi versi, motivo per cui la stessa analisi di Gianfranco Contini si è fatta travolgere principalmente dalle «componenti fonosimboliche, cislinguistiche e translinguistiche» (p. XV). Martelli si distacca invece da una mera lettura formale e coglie nella struttura poetica di Pascoli l'essenziale principio ordinatore del caos della vita: la vita è il soggetto della poesia, in tutti i suoi aspetti, i quali però scivolerebbero via senza controllo fra le dita del poeta, se non intervenisse quel *labor limae* di ascendenza classica a rimettere tutto a posto.

Nel testo di Martelli cogliamo allora tutta la sua capacità di attraversare le culture latina e greca per comprendere veramente e appieno i meccanismi della produzione poetica pascoliana, all'interno della quale niente è lasciato al caso, non però per un gusto alessandrinamente estetico, ma per un bisogno incontrollabile di redimere la vita dalla sua imperfezione. È allora evidente il senso del primo capitolo del saggio, *Il mondo in briciole. Il mondo ricomposto*, nel quale vengono analizzati diversi luoghi pascoliani esemplari per la loro espressività strutturale in riferimento al mondo classico. Interessante è il caso de *La vite*, con il vorticoso effetto sonoro generato dalla ripetizione in tre strofe consecutive dei termini *cucco*, *cu... cu...*, *vecchio* e *occhi*: lungi dal voler creare un semplice gioco linguistico, Pascoli ha presente in questi versi i passi di Plinio il Vecchio, di Ausonio e di Orazio, in cui si spiega che le viti devono ricevere la loro potatura prima che arrivi nelle vigne il cuculo, segno che ormai è troppo tardi per potare. Se un contadino viene colto a lavorare in questo ritardo, è immediatamente schernito da vicini e passanti con l'imitazione del canto dell'uccello. L'insistenza fonetica delle strofe pascoliane, allora, rimanda al mondo latino e ripete gli echi di queste sue irrisioni tipicamente rurali, ordinandole nella perfezione formale dell'arte poetica.

Lo stesso Pascoli dichiara, in una lettera ad Adolfo De Bosis, la centralità della struttura metrica della poesia a proposito di *Gog e Magog*, in relazione al quale si può affermare che «l'idea del metro preesisteva al poemetto, non solo alla sua stesura, ma, [...] se non alla sua stessa idea, almeno al piano in cui quell'idea doveva distendersi» (p. 44). Così vera questa affermazione, che del poema esistono due stesure; in quella definitiva i diciannove canti che lo compongono sono organizzati in tre tipologie metriche: terzine dantesche, lasse assonanzate e madrigali (sei canti per ogni tipologia, più una settima terzina dantesca per il diciannovesimo e conclusivo canto). Questi tre metri si incro-

ciano in base al seguente schema: i canti I, IV, VII, X, XIV, XVIII e XIX sono in terzina dantesca; II, V, VIII, XIII, XV e XVII in assonanza; III, VI, IX, XI, XII e XVI sono madrigali. Fino al decimo canto le tre forme si ripetono nello stesso ordine per tre volte – terzina, assonanza, madrigale, e terzina conclusiva proprio al decimo –, mentre gli ultimi nove si aprono con una coppia di madrigali e si chiudono con una coppia di terzine, in mezzo cinque canti, tre in assonanza suddivisi da una terzina e da un madrigale.

La prima redazione, invece, presentava dodici canti strutturati in maniera più immediatamente comprensibile, in quanto le terzine dantesche si alternano in tutti i canti dispari – più il dodicesimo conclusivo – lasciando spazio alle assonanze in II, VI e X e ai madrigali in IV e VIII. È quindi evidente che Pascoli abbia complicato non poco l'organizzazione del poema, creando uno schema metrico sicuramente ordinato, ma il cui disegno è nascosto sotto un apparente disordine. Semplice gusto per l'artificio esasperato? In realtà no, e la dimostrazione è nell'argomento stesso del poema, ossia Gog e Magog, un popolo barbaro che si muove selvaggiamente nei territori orientali pronto a minacciare l'Occidente. Proprio questo movimento disordinato è rappresentato nel "disordine ordinato" del metro, che ancora una volta acquisisce una sua semanticità all'interno del poema. Ma, quasi simbolicamente, all'entrata nel XX secolo Pascoli abbandona l'uso della rima per dedicarsi al verso sciolto, con l'intenzione di colmare l'innegabile distacco creatosi fra la poesia classica e quella italiana. Sino alla fine dell'Ottocento, infatti, il poeta aveva vestito le tematiche classiche con un esametro "volgare", figlio degli esperimenti di metrica barbara cinquecenteschi, mentre con il nuovo secolo questa funzione viene trasferita all'endecasillabo. Si tratta di una sfida non semplice, in quanto i versi latini e greci non prevedevano rima – concetto respinto dai classici e accettato solo nella forma dell'omoteleuto – e dispiegavano la loro arte nella costruzione sintattica e retorica da cui erano informati. In tale impresa Pascoli trovava il suo modello, ideologico e artistico, in Ennio, il quale allo stesso modo aveva per primo abbandonato il saturnio di Livio Andronico e Nevio per importare nella lingua latina l'esametro greco. E per fare ciò il *pater Ennius* era riuscito a plasmare il proprio idioma sulle caratteristiche di quello omerico e a dare avvio a quel percorso letterario che avrebbe condotto agli esametri di Virgilio e di Orazio.

Ugualmente Pascoli riadatta la lingua italiana ai costrutti latini, come nel quinto canto del *Sonno di Odisseo* dove si legge: «E su la nave, nell'entrare il porto». Il verbo *entrare* regge un complemento oggetto in rispetto alla costruzione latina del verbo latino *inire* con l'accusativo semplice; anche in Pascoli, quindi, sono presenti *tria corda* come in Ennio, «non più l'osca, ovviamente, ma, come già il Poliziano [...], l'una greca, l'altra latina, la terza italiana» (p. 82).

Ancora nel *Sonno di Odisseo*, l'apparente libertà degli endecasillabi sciolti è smentita dalla complessità strutturale del testo: esso si compone di sette canti di diciotto versi ciascuno e in ogni diciottesima sede si ripete il medesimo verso con l'unica variazione del verbo iniziale («[*verbo*] il cuore d'Odisseo nel sonno»). La sequenza dei verbi è *s'immerse, notando, tuffato, perduto, tuffato, notando* ed *emerso*; è evidente che in questa successione si disegna un percorso di andata e ritorno che ha il suo fulcro nella perdizione del quarto canto. Tale precisazione rende chiaro anche il motivo per cui lo stesso Pascoli aveva definito questa opera un suo *nòmos*: il termine indica una forma poetico-musicale greca solitamente composta da sette parti, con la sezione centrale che ne rappresenta il cardine ed è infatti definita *omfalòs* (*ombelico*). In quest'ottica è possibile riconoscere un medesimo schema anche nei penultimi versi di ogni canto e nella loro sequenza di *clausulae*: *lontano, vide, udiva, non udì né vide, udiva, vide* e *lontano*. Lo stesso percorso di andata e ritorno, quindi, e la stessa centralità del quarto canto, in cui le azioni dell'udire e del vedere si incontrano. Una ricchezza semantica, insomma, che svela la maschera di semplicità del verso sciolto.

Come detto, la poesia, grazie ai suoi giochi formali, semantici e retorici, risulta essere per Pascoli il principio ordinatore e redentore della vita; questa affermazione trova particolare conferma nei *Poemi conviviali*. Ne è un chiaro esempio *Il cieco di Chio*, che dimostra la propria singolarità già nella sua storia esegetica: è infatti palese che il cieco in questione sia Omero, ma nessun commentatore del poema lo esplicita. L'omissione non è figlia di una riconosciuta inutilità di precisazione, bensì di una consapevole ambiguità significativa ben presente nei versi, i quali disegnano la figura della

sacerdotessa Deliàs come simbolo dell'amore più sensuale e fisico. Ebbene, è allora legittimo vedere nel cieco di Chio Pascoli stesso e nella sua pulsione sessuale per la sacerdotessa quella del poeta per la giovane sorella Ida: nella coscienza che il rapporto cercato, sperato e fallito con la sorella non godeva certamente dell'approvazione della morale comune, diventa necessario individuarne un'elaborazione lecita nella poesia. La tematica erotica e peccaminosa di alcuni poemi conviviali denuncia allora «un groviglio interno che [Pascoli] non riesce a sciogliere se non, in qualche insoddisfacente misura, con i mezzi che la poesia gli mette a disposizione» (p. 151); l'arte dei *Conviviali*, però, è anche la prova tangibile della forza della poesia pascoliana, capace – si è detto – di mettere in ordine una vita confusa e addirittura di redimerla, e quindi vicina, se non coincidente, alla concezione poetica di Martelli, che può così scrivere di Pascoli per parlare in realtà di se stesso in una sorta di testamento ideologico-letterario.