

Franco Brevini

Lontananza geografica e antropologica in Pascoli

L'asse vicino-lontano si rivela una chiave ermeneutica particolarmente efficace per chiarire le dinamiche interne dell'universo di Pascoli. Il trauma al centro della sua opera, l'assassinio del padre e i successivi lutti familiari, organizza e struttura l'universo pascoliano secondo una geografia dei sentimenti, che gli fa concepire la vita come allontanamento e perdita. Il solo possibile risarcimento è un *nostos* rigorosamente mortuario. «Sì, ritorniamo / dove son quelli ch'amaro ed amo» scrive nel finale di *L'ora di Barga*, nei *Canti di Castelvecchio*.

La felicità si colloca in un'irrevocabile lontananza temporale, dove però incombe anche l'evento traumatico, che è all'origine della cacciata dal paradiso degli affetti. Per questo la lontananza è ambivalente. Può essere struggentemente rimpianta come in *Casa mia*:

M'era la casa avanti,
tacita al vespro puro,
tutta fiorita al muro
di rose rampicanti.

O può risultare insostenibilmente dolorosa, al punto che l'io poetico non vuole vederla. *Nebbia*, ancora nei *Canti di Castelvecchio*.

Nascondi le cose lontane,
tu nebbia impalpabile e scialba
[...]
Nascondi le cose lontane,
nascondimi quello ch'è morto!
[...]
Nascondi le cose lontane:
le cose son ebbre di pianto!

Nella lontananza si rinnova ogni giorno il trauma originario, cui il cuore tende per una fatale attrazione.

Nascondi le cose lontane,
nascondile, involale al volo
del cuore!

Il litaniante esorcismo della lontananza («Nascondi le cose lontane») produce nel poeta una sorta di miopia spaziale, che limita la visione alla siepe dell'orto, alla mura, agli alberi da frutto. Leopardi aveva rifiutato l'infinito geografico per abbandonarsi all'infinito metafisico e la siepe era stata l'elemento che aveva consentito il balzo. Pascoli sente invece la siepe come una rassicurante paratia, una protezione minimalistica, che lo protegge proprio dalla lontananza.

Ma a nulla vale lo scongiuro, perché alla fine la morte si insinua anche in quella rassicurante prossimità.

Nascondi le cose lontane
che vogliono ch'ami e che vada!
Ch'io veda là solo quel bianco
di strada,
che un giorno ho da fare tra stanco
don don di campane...

Il sogno può essere il luogo in cui per un illusorio istante si cancella la distanza del tempo e della morte. Si vedano i tre grandi testi finali dei *Canti di Castelveccchio*: *Casamia*, *Mia madre* e *Commiato*. Protagonista è sempre la madre, che tuttavia è solo un *revenant*, una fumosa creatura destinata a dissolversi quando si fa avanti la realtà. Colpisce in *Commiato* il ripresentarsi della funebre immagine del «bianco / di strada» già annunciata in *Nebbia*: alla perdita degli affetti non c'è soluzione, se non nella morte.

Sfioriva il crepuscolo stanco.
Cadeva dal cielo rugiada.
Non c'era avanti me, che il bianco
della silenziosa strada.

Nel sogno la madre riemerge dalla morte e la casa di San Mauro dal passato: «Mia madre era al cancello». Ma è un ritorno doloroso («Che pianto fu! Quante ore!»), appena addolcito dal familiare ripresentarsi delle coordinate di quel luogo, consegnate al deittico («Lì, sotto il verde ombrello / della mimosa in fiore!»). L'io poetico accede a una dimensione di allucinata regressione («Oh! restare io voglio!»), resa più inquietante dalle misteriose parvenze, che per ben due volte si materializzano intorno: «una lieve ombra d'ale» e «sussurri / cupi di macroglosse», che compaiono nella quarta e nella sesta strofa e successivamente nella sedicesima e nella diciottesima. Quella dimensione onirica segna il ricongiungimento dei vivi e dei morti, operando una struggente rinascita della famiglia e cancellando il male di un destino biografico.

Qui sperderò le oscure
nubi e la mia tempesta,
presso la madre mesta,
tra le sorelle pure!

È tuttavia la madre a riportare il figlio alla dura realtà del cimitero:

«Oh! tu lavorerai
dove son io? Ma dove
son io, figliuolo, sai,
ci nevica e ci piove!»

Il sogno continua con disperante ostinazione nel testo successivo, *Mia madre*. L'orologio della vita scala una nuova manciata d'anni e la madre diventa la madre-

giovinetta («pallida sì, ma tanto / giovane! Una sorella! // bionda»), con cui il poeta-bambino va a messa. Inizia una mitica giornata, «l'alba del nostro dì», in cui pare risolversi l'intera esistenza: «...Come non è che sera, / madre, d'un solo dì?», da leggersi in contrapposizione al desolato «...Come fa presto sera, / o dolce madre qui!» del primo distico. Dunque da una parte il tempo che precipita verso la notte, dall'altra il tempo sognato di un eterno presente fusionale: *kronos* (κρόνος) VS *kairos* (καιρός). Nel terzo momento della trilogia, *Commiato*, si consuma l'inevitabile separazione fra madre e figlio, che non avviene con il risveglio, ma all'interno dello stesso sogno. A fronte del fallimento di ogni modalità di ricongiungimento («Venir con te? [...] Tu venir qui?»), il poeta ipotizza il «ritorno», riproponendo, al modo di *L'ora di Barga*, il tema della morte che sola colma la distanza.

- Ma dimmi, o madre, dimmi almeno,
se nel tramonto del suo giorno
tuo figlio si deve sereno
preparare per un ritorno!

La lontananza in quanto separazione viene rappresentata da Pascoli come esclusione e interdizione alla vita. È quanto soffrono le rondini di *In ritardo* (*Canti di Castelvecchio*), condannate a staccarsi dallo stormo a causa della rovina che ha colpito il loro primo nido, con trasparente riferimento autobiografico.

E fuori vedo due ombre, due voli,
due volastrucci nella sera mesta,
rimasti qui nel grigio autunno soli,
ch'aliano soli in mezzo alla tempesta:

rimasti addietro il giorno del frastuono
delle grida d'amore e gioventù.

La consonanza di destino che il poeta sottolinea con la propria vicenda carica il testo di una straordinaria drammaticità, che si fa incalzante e franante nel finale, scandito dal martellare delle congiunzioni. Scivolando dallo spazio al tempo, la lontananza più inconsolabile è quella che inghiotte ciò che non potrà mai più tornare a vivere.

Oh! tardi! Il nido ch'è due nidi al cuore,
ha fame in mezzo a tante cose morte;
e l'anno è morto, ed anche il giorno muore,
e il tuono muglia, e il vento urla più forte,

e l'acqua fruscia, ed è già notte oscura,
e quello ch'era non sarà mai più.

È la stessa separazione ribadita dalla campana di *La messa*, che con il suo battere a morto sancì un giorno il distacco della madre morta dai suoi piccoli.

Sonai con rintocchi sì piani!
Pensando che aveva lontani
Voi, bimbi, che non vide più...

La morte precoce dei propri cari produce estraneità rispetto alla vita: questo il messaggio di Pascoli. È un *vulnus* non sanabile, che allontana il soggetto dalle esperienze vissute dagli altri. Esempio in tal senso *Il gelsomino notturno*, in cui viene istituita l'opposizione tra il dischiudersi della rivelazione erotica e il turbato sostare in un esterno dell'io poetico intento alle sue liturgie mortuarie. L'*incipit* non potrebbe essere più esplicito:

E s'aprono i fiori notturni,
nell'ora che penso ai miei cari.

Anche lo slittamento appena percettibile del verso 12, con l'esito «fosse», che parla di tombe e di cimitero, invece del più prevedibile «fossi», ribadisce la contrapposizione tra *eros* e *thanatos*.

Dai calici aperti si esala
l'odore di fragole rosse.
Splende un lume là nella sala.
Nasce l'erba sopra le fosse.

Nella quarta quartina l'esclusione dalla vita si materializza nell'immagine dell'ape ritardataria che non trova ricovero, cui si contrappone felicità celeste della costellazione delle Pleiadi, con una stella-madre che trascina il suo pigolante corteo. Ma una felicità troppo remota per essere attinta.

Un'ape tardiva sussurra
trovando già prese le celle.
La Chiocchetta per l'aia azzurra
va col suo pigolio di stelle.

Il tema della lontananza è al centro di *Italy*, uno dei pochissimi testi che la letteratura italiana abbia dedicato all'emigrazione.

A Caprona, una sera di febbraio,
gente veniva, ed era già per l'erta,
veniva su da Cincinnati, *Ohio*.

Quella rima per l'orecchio, *febbraio-Ohio*, che in apertura del lungo poemetto catalizza subito l'attenzione del lettore, pone in stridente relazione la serata in Lunigiana nel piovoso mese invernale con il remoto stato americano, sottolineando che persino la fonetica stabilisce uno stacco straniante tra le due realtà entro cui si consuma la vicenda dell'emigrazione. Caprona e Cincinnati sono i poli opposti entro cui si spalanca l'immenso vuoto oceanico che gli emigranti hanno varcato. Il poemetto racconta infatti quella drammatica esperienza di lontananza collettiva che fu l'emigrazione, mostrando alcuni degli effetti negativi di un fenomeno, che nel giro di pochi decenni coinvolse oltre quindici milioni di italiani. Pascoli ne privilegia due: la corrosione dell'identità di chi è partito e l'estraneità che si è venuta a creare con chi è invece rimasto a casa.

I due mondi confliggono immediatamente non appena i derelitti ulissidi che risalgono l'erta di casa si ritrovano di fronte allo scenario e alle arcaiche abitudini di vita della comunità di origine. È Joe che guarda sgomento al mondo di Beppe di Taddeo, secondo la duplice identità onomastica di uno dei due emigranti.

Lì dentro, buio come a chiuder gli occhi.
Ed era buia la cucina allato.
[...]
E i figli la rividero alla fiamma
del focolare, curva, sfatta, smunta.
«Ma siete trista! siete trista, o mamma!»
[...]
I muri grezzi apparvero col banco
vecchio e la vecchia tavola di noce.

Di nuovo, un moro, con non altro bianco
che gli occhi e i denti, era incollato al muro,
la lenza a spalla ed una mano al fianco:

roba di là. Tutto era vecchio, scuro.
S'udiva il soffio delle vacche, e il sito
della capanna empiva l'abituro.

Gli emigranti sono lacerati tra estraneità e riconoscimento. I segnali del noto e del familiare si affollano accogliendoli al loro arrivo, ma non sembrano bastare ai loro occhi che hanno conosciuto l'altro mondo per contrastare la repulsività di quel misero presepe contadino:

Ai ritornanti per la lunga via,
già vicini all'antico focolare,
la lor chiesa sonò l'Avemaria.
[...]
Il vecchio Lupo in basso
non abbaiò; scodinzolò tra il sonno.

E tentennò sotto il lor piede il sasso
d'avanti l'uscio. C'era sempre stato
presso la soglia, per aiuto al passo.

E l'uscio, come sempre, era accallato.

A far precipitare la situazione è la bambina, Molly-Maria, che si rivelerà la vera protagonista del poemetto. Nata oltremare, della terra dei suoi non ha finora conosciuto che la mitizzazione procurata dai racconti degli emigranti. Certo è «una tallà / del ceppo vecchio nata là», ma prima di essere Maria, è Molly e non parla che inglese, un inglese standard, diverso dalla lingua mescidata degli emigranti. È nel suo sguardo straniato, di *visitor*, che di colpo il paese si rivela per quello che è:

La bambina bionda
ora ammiccava qua e là col dito.

Parlava; e la sua nonna, tremebonda,
stava a sentire, e poi dicea: «Non pare
un lui quando canta tra la fronda?»

Parlava la sua lingua d'oltremare:
«...*a chicken-house*» «un piccolo lui...»
«...*for mice and rats*» «che goda a cinguettare,

zi zi» «*Bad country, Ioe, your Italy!*»

L'incomprensione linguistica tra la nonna e la nipote, che si manifesta nel contrasto tra la tenera affettività dell'anziana e le lucide, ma spietate impressioni della bambina, segna nel poemetto pascoliano il punto più drammatico nella lontananza.

L'emigrazione l'ha spalancato proprio nel cuore di ciò che di più sacro concepisce il poeta: la famiglia. A ribadirla provvedono i colloqui di Joe con i compaesani, accorsi per avere notizie dei loro congiunti d'oltre Oceano. Il giovane non è quasi più in grado di parlare la propria lingua di origine e si esprime in un pidgin italo-americano, che a sua volta non risulta molto comprensibile ai contadini della Lucchesia, a causa anche dei riferimenti a oggetti e realtà del tutto sconosciuti.

Venne, sapendo della lor venuta,
gente, e qualcosa rispondeva a tutti
Ioe, grave: «*Oh yes*, è fiero... vi saluta...

molti bisini, *oh yes*... No, tiene un fruttistendo... *Oh yes*, vende checche, candi, scrima...
Conta moneta! Può campar coi frutti...

Il baschetto non rende come prima...
Yes, un salone, che ci ha tanti bordi...
Yes, l'ho rivisto nel pigliar la stima...».¹

A segnare un'ulteriore distanza contribuisce il dialogo tra Ghita, la moglie di Joe, e la nonna. Il tema è la filatura, che in Lucchesia avviene ancora a mano, mentre in America è ormai meccanizzata.

Ghita diceva: «Mamma, a che filate?
Nessuna fila in Mèrica. Son usi
d'una volta, del tempo delle fate.
Oh yes! Filare! Assai mi ci confusi
da bimba. Or c'è la macchina che scocca
d'un frullo solo centomila fusi.

Oh yes! Ben altro che la vostra ròcca!
E fila unito. E duole poi la vita

¹ Nella Nota a *Italy* è lo stesso Pascoli a chiarire il significato delle espressioni utilizzate: «Molte parole inglesi sono da loro accomodate a italiane: bisini (per *business*) = affari; fruttistendo (per *fruitstand*) = bottega di fruttaiolo; checche (per *cakes*) = paste, pasticci; candi (da *candy*) = canditi; scrima (per *ice-cream*) = gelato di crema; baschetto (per *basquet*) = panierino da metterci le figure; salone (per *saloon*) = trattoria, bettola; bordi (da *board*) = pensioni, abbonati; stima (per *steamer*) = piroscafo».

e ci si sente prosciugar la bocca!»

La mamma allora con le magre dita
le sue gugliate traeva giù più rare,
perché ciascuna fosse bella unita.

A conferma di una distanza antropologica che non potrebbe essere maggiore, le fantastiche creature, che l'emigrante ormai modernamente disincantata relega all'espressione metaforica il «tempo delle fate», assumono invece nell'immaginario della nonna una loro ingenua, magica evidenza:

Vedea le fate, le vedea scoccare
fusi a migliaia, e s'indugiava a lungo
nel suo cantuccio presso il focolare.

L'impossibilità di comunicare tra i due universi pare senza rimedio. Ma a un certo punto fra nonna e nipote scatta un meccanismo molto pascoliano: quello legato alla misteriosa adesione sentimentale che si consuma all'interno del nucleo familiare. Di colpo ogni distanza è abolita. Ad azionare il meccanismo è l'affiorare di un altro motivo, anch'esso tipicamente pascoliano: quello della morte.

Un giorno che veniva acqua a ruscelli,
fissò la nonna, e chiese: «Die?» La nonna
le carezzava i morbidi capelli.

La bimba allora piano per la gonna
le salì, le si stese sui ginocchi:
«Die?» «E che t'ho a dir io povera donna?»

La bimba allora chiuse un poco gli occhi:
«Die! Die!» La nonna sussurrò: «Dormire?»
«No! No!» La bimba chiuse anche più gli occhi,

s'abbandonò per più che non dormire,
piegò le mani, sopra il petto: «Die!
Die! Die!» La nonna balbettò: «Morire!»

«Oh yes! Molly morire in Italy!».

Grazie al legame misterioso dell'amore, di là dall'incomprensione linguistica, la bambina e la nonna hanno visto ricongiungersi i due mondi. Il modo con cui Molly dichiara il suo affetto senza fine è consegnato all'immagine della morte. La memoria corre a *Per sempre*, un testo dei *Canti di Castelvecchio*:

Risposi: «Sei bimba e non sai
per sempre che voglia dir mai!»
Rispose: «Non so che vuol dire?
Per sempre vuol dire Morire...
Sì: addormentarsi la sera:
restare così come s'era,
PER SEMPRE!».

Anche alla rovinosa dispersione dell'emigrazione, che separa le comunità, le famiglie, gli affetti, Pascoli oppone la salvezza del «nido» e del correlativo che la sua esperienza traumatica gli ha associato, la morte, che sottrae il nido alla precarietà del tempo, per consegnarlo alla perfezione dell'eternità. Si ricordi ancora una volta il finale di *L'ora di Barga*.

L'immagine del nido ricompare nella III sezione del secondo canto, dove è letteralmente il nido allestito dal fringuello e dalla cincia. Si ritrova nell'VIII sezione nel nido abbandonato dalle rondini, che, trasparenti proiezioni degli emigranti, in autunno migrano, lasciando accuratamente «il nido solo». E, per quanto non nominato direttamente, si ripresenta nella V sezione, nell'episodio del ritorno delle rondini:

Oh! la lor casa sotto la grondaia,
non gli par brutta, ben che sia di mota.

Definizione che, sottolineando una volta di più la corrispondenza tra rondini ed emigranti, rinvia specularmente alla casa di chi torna d'oltremare, originariamente presentatasi in tutto il suo squallore, ma redenta proprio da quello stesso amore che ha saputo cancellare la lontananza:

Brutta la casa, sì, ma era aperta,
o mia figliola nata in oltremare!

Contrariamente a quanto accadde nell'episodio che ispirò il poemetto, a morire in *Italy* è la nonna e non la bambina malata. Pascoli ha voluto modificare la realtà, immaginando una conclusione diversa, in cui si consuma uno scambio simbolico ed è la nonna a morire al posto della nipote. È un estremo atto d'amore («ha la tosse / che avevi tu», X), siglato dalle due sole parole straniere che nonna e nipote hanno scambievolmente imparato: *die* e *morire*.

T'amava, oh! sì! Tu ne imparavi a volo
qualche parola bella che balbetti:
essa da te solo quel *die, die* solo!

Quando la nonna muore, la bambina depone accanto a lei la propria bambola. *Doll*, un evidente doppio di Molly, viene adagiata dalla nipote nel suo piccolo letto-giocattolo, accanto a quello grande dove giace la nonna. La bambola attende che anche l'anziana riapra gli occhi nell'immobilità di uno sguardo che non appartiene più né alla vita, né alla morte e che è lo sguardo di quel mondo sganciato dalla contingenza: il nido degli affetti, in cui gli uomini possono ritrovare finalmente la pace.

Lascia lì *Doll*, lasciali accosto i letti,
piccolo e grande. *Doll* è savia, e tace,
né dorme: ha gli occhi aperti e par che aspetti

che li apra l'altra, ch'ora dorme in pace.

Il poemetto si chiude con il congedo della bambina che riparte verso l'America. Il ciclo delle traversate oceaniche degli emigranti si rimette in moto. Ma qualcosa è cambiato: Molly ora è anche Maria, attraverso la nonna ha ritrovato le proprie radici, gli affetti familiari hanno vinto ancora una volta.