

La bianca mano lascia la spola

Il riuso strategico di Leopardi nei finali dei *Canti di Castelvechio*

Nel primo dei *Canti di Castelvechio*, intitolato *La poesia*, il lettore, leggendo tra le pieghe testuali e intertestuali, scopre che la lampada, metafora della poesia, ha molte caratteristiche in comune con l'immagine lunare.¹ La lampada-poesia di ascendenza dantesca² assume il ruolo di voce lirica e prende la parola per illustrare la sua funzione illuminante; ma anche, indirettamente, il suo comporsi come immagine. Nel far ciò, in virtù del suo elemento figurativo dominante (la luminosità) unito al carattere di spettatrice delle vicende umane che le viene riconosciuto, sfrutta anche – inevitabilmente – la vasta gamma di attributi legati all'immagine lunare, e i significati poetici rimbalzano così dal tema all'immagine e viceversa. Ebbene, il finale di questo canto proemiale riecheggia i toni leopardiani in maniera così esplicita da sembrare vagamente parodico, ponendo sotto l'egida di Leopardi l'intera raccolta in modo chiaro e inequivocabile ma anche – come vedremo – sottilmente allusivo rispetto ad un livello intertestuale più profondo e nascosto:

lontano risplende l'ardore
mio casto all'errante che trita
notturno, piangendo nel cuore,
la pallida via della vita:
s'arresta; ma vede il mio raggio,
che gli arde nell'anima blando:
riprende l'oscuro viaggio
cantando. (*La poesia*, vv. 83-90)³

La figura dell'*errante che trita / notturno [...] la pallida via della vita* rinvia senza dubbio al *Canto notturno* del pastore errante che segue il raggio lunare e confida alla luna la sua infelicità. Ma

¹ Cfr. A. DEL GATTO, *Intertestualità lunari: «La poesia» di Giovanni Pascoli*, in «Rivista pascoliana», 15, 2003, pp. 45-56; poi in Ead., *Quel punto acerbo. Temporalità e conoscenza metaforica in Leopardi*, Firenze, Olschki, 2012, pp. 89-100.

² Cfr. il commento di Francesca Latini in G. PASCOLI, *Poesie. Myricae - Canti di Castelvechio*, a cura di I. Ciani e F. Latini, Torino, Utet, 2002, pp. 545-46.

³ Si cita da G. PASCOLI, *Canti di Castelvechio*, a cura di G. Nava, Milano, BUR, 2013.

si avverte altresì l'influenza della situazione dipinta nel *Tramonto della luna*, dove si realizza anche il gioco fonico tra *via-vita-viatore* che sostanzia il v. 86, e da cui è probabilmente ripreso il gerundio *cantando* che chiude la poesia:

Spariscon l'ombre, ed una
Oscurità la valle e il monte imbruna;
Orba la notte resta,
E cantando, con mesta melodia,
L'estremo albor della fuggente luce,
Che dianzi gli fu duce,
Saluta il carrettier dalla sua via
[...]
Abbandonata, oscura
Resta la vita. In lei porgendo il guardo,
Cerca il confuso viatore invano
Del cammin lungo che avanzar si sente
Meta o ragione [...] (*Il tramonto della luna*, vv. 13-31)

Soccorre, a questo proposito, il commento dello stesso Pascoli al *Tramonto* nella lezione sulla *Ginestra*, dove focalizza proprio gli elementi sfruttati nella *Poesia*:

Egli lontanò, per così dire, tra una luce pallida, cui sottentrò il buio eterno. Il paese illuminato dalla luna, già al confine del cielo, era ridente, variato di vaghe ombre. Ma la luna tramontò. Tutto divenne oscuro. Risuona un canto mesto di saluto all'ultimo raggio. Il viatore è rimasto senza più guida. Così nella vita umana quando è finita la giovinezza.⁴

Il finale, modulato sulle note di due canti leopardiani dedicati alla luna, ad una luna peraltro tramontata o (nel caso del *Canto notturno*) distante, non comunicativa, consacra la presenza sotterranea dell'immagine lunare in questo canto proemiale. Presenza che viene però esplicitata, e dunque svelata nella sua vera essenza, in un unico luogo testuale, del tutto secondario, ovvero nell'apposizione metaforica dei vv. 22-23:

la lampada, forse, che a cena
raduna;
che sboccia sul bianco, e serena
su l'ampia tovaglia sta, *luna*
su prato di neve; (*La poesia*, vv. 19-23)

⁴ Cfr. G. PASCOLI, *Saggi e lezioni leopardiane*, ed. critica a cura di M. Castoldi, La Spezia, Agorà, 1999, p. 79.

La lampada che si accende sulla tovaglia bianca, illuminando il raduno serale per la cena della famiglia, è paragonata ad una luna su un prato, ispirato a quello di *Odi, Melisso*, il testo poetico in cui Leopardi mette in scena l'incubo (peraltro ricorrente in tutta la sua produzione lirica) della possibile caduta della luna sulla terra:⁵

La luna, come ho detto, in mezzo al prato
Si spegneva annerando a poco a poco,
E ne fumavan l'erbe intorno intorno. (*Odi, Melisso*, vv. 14-16)

Ma, in virtù di questa immagine e del fatto che – come dicevamo – la lampada assume connotati lunari lungo l'intero componimento, l'oggetto metaforizzato (lampada) si svela, oltre che metafora della poesia, anche metafora della luna. Ciò significa che il tema (la poesia) si struttura su una metafora che è già metafora di un'altra figura, che però non viene tematizzata, risultando anzi dissimulata nel corso del componimento, fissa in un luogo testuale secondario, sotto forma di apposizione metaforica.

Ciò pone le basi per una riflessione sul complesso lavoro intertestuale che Pascoli mette in atto nei confronti di Leopardi in molti testi della raccolta; quel lavoro che Massimo Castoldi ha definito «rielaborazione per antifrasi»⁶ da parte di un poeta che Giuseppe Nava riconosce «maestro di accostamenti insospettati, che trasferiscono l'idillio leopardiano in un'aura decadente e lo incrinano d'un sentore inquietante di dissoluzione».⁷ Un Leopardi, quello pascoliano, non omologato, lontano dagli stereotipi romantici, dissacrante perché evocato, più che come poeta del vago e dell'indefinito, come poeta (e teorico) della fine, della caduta, dell'esperienza puntuale, del salto e non della durata, del non detto più che del detto. Pensiamo alla metafora astrale, che Pascoli utilizza e declina in vari moduli in molti dei *Canti di Castelvecchio*: ebbene, essa è quasi sempre, leopardianamente, legata all'idea di caduta, espressa, come abbiamo visto, nel frammento *Odi, Melisso* inserito da Pascoli nell'antologia *Fior da fiore* (1902) col sottotitolo arbitrario *La luna che cade*. Scelta del tutto inattesa quella di includere questo testo, poco considerato dalla critica di allora, in un'antologia; prova sicura, direi, dell'attrattiva che il frammento esercitava e non smise mai di esercitare sull'autore e dell'attenzione particolare che quest'ultimo riservava ad esso dal punto di vista compositivo.

Nel caso della *Poesia*, dunque, il finale gioca su un doppio piano intertestuale, alludendo ad una seconda funzione leopardiana (quella della caduta della luna) ma alludendovi per contrasto,

⁵ Si tratta del frammento n. XXXVII, noto anche come *Lo spavento notturno*, titolo con cui lo stesso Leopardi nel 1826 sul «Nuovo Ricoglitore» sostituì quello originario *Il sogno* che compare nel manoscritto degli *Idilli*.

⁶ M. CASTOLDI, *Silvia, la tessitrice di Leopardi*, in «Rivista pascoliana», 6, 1994, pp. 161-85; p. 161.

⁷ G. NAVA, *Pascoli e Leopardi*, in questo «Giornale», CLX, 1983, pp. 506-23; p. 518.

proprio in virtù del richiamo manifesto al Leopardi lunare più noto e canonico. I finali pascoliani si presentano come luoghi testuali strategici, in cui le voci liriche si incontrano e si scontrano, rivelando qualcosa di nuovo o di occultato nei versi precedenti. Non mi pare che il movimento lirico-narrativo dei *Canti di Castelvechio* possa in genere definirsi circolare: i finali, per lo più, chiudono il canto sull'onda di una sospensione temporale, non riallacciandosi circolarmente all'incipit, bensì introducendo uno scarto testuale: una nota di dolore o di rassegnazione, una decisione o un evento, che costituisce comunque una sensazione puntuale, attimale, che però non contrasta con il resto del canto, che è stato proprio un tentativo di sospensione, o anche di rinvio, di quell'attimo.

I *Canti di Castelvechio*, con particolare attenzione ai finali, sembrano ruotare attorno a due nuclei compositivi e concettuali leopardiani di particolare forza poetica e speculativa: 1) il primo è costituito dal *fil rouge* che lega il *Coro di morti nello studio di Federico Ruysch* al canto *A Silvia* (dunque nel passaggio dalle *Operette* ai *Canti pisano-recanatesi*, quando Leopardi tematizza alcuni punti centrali della sua poetica e della sua filosofia), i cui fuochi concettuali sono: la voce dei morti, la ridefinizione del rapporto dialogico tra io e tu rispetto alla morte, la messa a punto di strutture sintattiche di grande forza comunicativa (in cui rientra anche un uso della punteggiatura particolarmente legato alla mimesi testuale); 2) il secondo nucleo è quello relativo all'evoluzione della poesia astrale leopardiana, nelle varie declinazioni anche metaforiche, che da *Odi, Melisso* conduce alla *Ginestra* e al *Tramonto della luna*.

Fermiamoci al primo nucleo. Negli anni del silenzio poetico, una rappresentazione lirica paradossale, quale quella del *Coro di morti* (sorta di prologo in versi che apre il *Dialogo di Federico Ruysch e delle sue mummie*), aveva consentito a Leopardi di far interagire la voce dei morti con l'inerte apparenza materiale della mummia agli occhi dello scienziato Ruysch, interlocutore sbigottito ma razionale e attivo dal punto di vista dialogico. Dopo quattro anni quell'esperimento testuale è trasportato all'interno del canto che rinasce: e *A Silvia* si delinea come il primo testo in cui l'io poetante, insieme vigile e trasognato, dialoga con un tu che si configura come un'immagine morta dell'io stesso; quella stessa che sul finale si staglia fissa, quasi mummificata:

All'apparir del vero
tu, misera, *cadesti*: e con la mano
la fredda morte ed una tomba ignuda
mostravi di lontano. (*A Silvia*, vv. 60-64)

Il v. 61 di *A Silvia* presenta lo stesso procedimento sintattico del v. 14 del *Coro*:

*Vivemmo: e qual di paurosa larva,
e di sudato sogno,
a lattante fanciullo erra nell'alma
confusa ricordanza:
tal memoria n'avanza
del viver nostro: ma da tema è lunge
il rimembrar [...] (Coro di morti, vv. 14-20)*

Passato remoto + due punti + *e*. Il «cadesti» stabilisce una puntualità di morte (come il «vivemmo» stabilisce una puntualità di vita) che si chiude all'esistenza ma al tempo stesso si apre all'avanzo di essa: «la fredda morte ed una tomba ignuda». Struttura equivalente presenta il v. 170 delle *Ricordanze*, in riferimento a Nerina:

[...] Ahi tu passasti, eterno
Sospiro mio: *passasti: e fia compagna*
D'ogni mio vago immaginar, di tutti
I miei teneri sensi, i tristi e cari
Moti del cor, la rimembranza acerba. (*Le ricordanze*, vv. 169-73)

Si tratta di microstrutture cariche di tensione dialogica con il lettore, al quale si richiede un *surplus* di sforzo interpretativo, poiché lo si invita ad entrare nel testo e gli si suggerisce, sotto l'apparenza di una superficie sintattica elementare, di fare astrazione dal messaggio ricavabile a prima vista, e di indagare il non detto metaforizzato dai due punti e dal cortocircuito tra il verbo e la congiunzione *e*.

La moderna costruzione testuale leopardiana – ed è ciò che Pascoli coglie con estrema lucidità – conta in effetti sulla presenza costante di un lettore vigile chiamato a collaborare in prima persona alla costruzione dell'opera, proprio nei momenti in cui essa sembrerebbe toccare picchi di assoluta autoreferenzialità. È il caso delle strutture che stiamo considerando: quando l'io fissa verbalmente la definitiva sparizione del tu ed annulla l'estensione temporale dal passato al futuro riducendola alla puntualità dell'attimo in cui la morte ne spegne per sempre l'illusione, allora con più forza si domanda l'intervento del lettore-interprete che deve cogliere le discontinuità di senso e conferire al testo quella profondità temporale che esso nega a livello narrativo.

I due punti, in tutti e tre i casi, formalizzano l'instaurarsi del rapporto straniato tra lingua dell'io lirico passato (narrato) e lingua dell'io-testo presente (che narra). Il passato remoto («vivemmo», «cadesti», «passasti») oggettiva il dramma della temporalità narrativa contratta in un punto e la mette in relazione con l'io lirico (divenuto postumo rispetto a sé stesso e quindi in

seconda istanza lettore di sé stesso) come se fosse un oggetto antico, desueto, riproponibile ormai solo come una sorta di reperto archeologico. I due punti creano un effetto di lettura che somiglia a quello provocato da un'ellissi, da un vuoto, da una lacuna, che, come scrive Nicola Gardini, «espande il senso portando la significazione oltre il limite fisico della parola scritta»,⁸ quello che Sartre chiama *silence*.

È la «tomba ignuda», di cui la «fredda morte» è traduzione metonimica, ciò che resta della parabola vitale di Silvia; l'unico oggetto reale a cui l'io è rapportato fin dall'inizio del canto. Il gesto rigido della mano («e con la mano / la fredda morte ed una tomba ignuda / mostravi di lontano») fissa la definitiva distanza tra le due dimensioni, ma serve soprattutto a salvaguardare il legame tra la statica ed inerte esistenza dell'io e la storia finita del tu passato. L'alter ego dialogico, alla fine del componimento, si presenta nella sua veste di immagine morta, il cui gesto emblematico ha la funzione di misurare il divario tra un passato irrecuperabile ed il presente poetico della finzione: una distanza prevalentemente verbale, tra il dicibile e il non dicibile. Il finale è così premessa del movimento dialogico iniziale del canto, che si articola nel momento esatto in cui l'immagine si riconosce estranea e lontana, ma in qualche modo parlante nella e della sua lontananza, cioè in bilico sul crinale della parola non pronunciabile prima di morire e non possibile dopo la morte. Già Giuseppe De Robertis notava che:

Principio e fine ai punti estremi, paiono risponderci, al modo stesso che alla vita risponde la morte. E volle (e ci riuscì) che l'uno non cedesse all'altro in grandezza; alla mitica figura della giovinezza, quell'altra figura da basso rilievo antico sepolcrale.⁹

e Claudio Colaiacomo osserva come «a tutto il canto il finale dà il suggello di un'antifrasi»,¹⁰ nel senso che la «man veloce» che tesseva al v. 21 torna al v. 61 bloccata nella rigidità della morte, mentre al movimento ascensionale espresso dal «salivi» di v. 6 corrisponde il «cadesti» del v. 61, in una contrapposizione non solo semantica ma temporale: imperfetto vs passato remoto.

Ma la rigidità del gesto finale non è solo la «caduta» definitiva del movimento della mano che tesseva e del tempo della rimembranza; in quanto di quest'ultimo rappresenta non solo la conclusione (come vuole la finzione narrativa) ma soprattutto la negazione, vale a dire la smentita in termini metatestuali. Si tratta in effetti di ben altra mano: appartenente cioè ad altro livello enunciativo: non più quella che tesse la «faticosa tela» della vita, ma quella che «mostra» all'io l'inganno di quella tela finita. In altri termini: del soggetto tessitore resta ora solo «la mano»,

⁸ N. GARDINI, *Lacuna. Saggio sul non detto*, Bologna, Il Mulino, 2014, p. 32.

⁹ Cfr. G. DE ROBERTIS, *Sull'autografo del canto "A Silvia"*, in Id., *Primi studi manzoniani e altre cose*, Firenze, Le Monnier, 1969, pp. 150-68, p. 165.

¹⁰ C. COLAIACOMO, *Camera obscura. Studio di due canti leopardiani*, Napoli, Liguori, 1992, p. 141.

privata dell'immagine che l'aveva sostenuta, e raggelata nella funzione di *trait d'union* tra i due io a confronto: l'io morto («La fredda morte»), passato, identificato con il tu/Silvia, e l'io vivo («All'apparir del vero»), presente, che guarda la tomba.

I due punti, come abbiamo visto, marcano graficamente l'identificazione del *tu* caduto (ora «*ignuda* natura», come ammette il *Coro*) con il riflesso fantastico e fonico (per l'insistenza sulla vocale /u/) della «tomba *ignuda*». La cui priorità di oggetto lirico, rispetto alla «fredda morte», è confermata dalle varianti dell'autografo: l'anteriore «Un sepolcro deserto, inonorato» e le alternative «Un sepolcro deserto e l'Ombre ignude. A me la tomba inonorata e nuda». Ciò che preme a Leopardi è cioè l'oggetto materiale, il simbolo visivo della morte, che proprio Pascoli vedeva inequivocabilmente come tomba destinata all'io.¹¹ Pensiamo alla tomba del Tasso, di cui parla in una lettera al fratello Carlo del 20 febbraio 1823:

Tu comprendi la gran folla di affetti che nasce dal considerare il contrasto fra la grandezza del Tasso e l'umiltà della sua sepoltura. Ma tu non puoi avere idea d'un altro contrasto, cioè di quello che prova un occhio avvezzo all'infinita magnificenza e vastità de' monumenti romani, paragonandoli alla piccolezza e nudità di questo sepolcro. (Ep. 520, p. 653)

Ebbene, l'alone memoriale che la tomba emana e che si consolida ad ogni lettura nell'interrogazione incipitaria del canto – (ri)componendosi in immagine abitante uno spaziotempo lontano e indefinibile – a questo punto finale del testo, ora che l'io vigile è tornato in sé stesso dopo il viaggio nella finzione immaginativa, è scomparso, rappreso per sempre in quel gesto da «basso rilievo antico sepolcrale». È dunque la tomba che apre e chiude la parabola del tu, mentre la morte rappresenta più direttamente il destino di tutta l'umanità; legata com'è, dal punto di vista fonico, alla *sorte* («dell'umane genti»). È la rottura definitiva del rapporto di reciproca illusione che caratterizzò un tempo felice non più riproducibile: l'unione si è spezzata, e ciò che resta è la consapevolezza della divisione, la distanza assoluta paralizzata nel gesto della mano.

Lo sconcerto per l'inerte avanzo di un passato finito, che è materialmente presente a dispetto di ciò che si è perduto, è lo stesso descritto da Pirandello nella novella *I pensionati della memoria*, in cui l'io narrante spiega ai lettori il motivo per cui si piangono i morti:

Vi fanno paura i suoi occhi chiusi, che non vi possono più vedere; quelle mani dure gelide, che non vi possono più toccare. Non vi potete dar pace per quella sua assoluta insensibilità. Dunque, proprio perché egli, il morto, non vi sente più. Il che vuol dire che vi è caduto con lui, per la vostra illusione, un sostegno, un conforto: la reciprocità

¹¹ «*Tomba ignuda* può valere per tomba di Silvia; ma per tomba della speranza, no. *Ignuda* vuol dire tomba senza il suo abitatore. Questa tomba è quella del Leopardi» (G. PASCOLI, *Lezione nona*, in M. CASTOLDI, *Silvia* cit.; il testo di Pascoli è trascritto e commentato alle pp. 174 e sgg.).

dell'illusione.¹²

Dove l'annullamento del tu è messo in stretta relazione con la presenza inanimata e ingombrante dell'oggetto-rovina che muove anche l'universo creativo leopardiano. Ciò che si è perduto è appunto la possibilità di interazione col mondo, e del viaggio effettivo da sé all'altro, del ritorno "dialogico" a sé stesso: ciò che resta è invece il viaggio della memoria, e il ritorno deludente e monologico all'io dopo lo sdoppiamento che lo aveva caratterizzato. La stessa «nudità» del sepolcro, con la sua inquietante presenza, può rintracciarsi all'interno dell'io: allora la situazione di scultorea immobilità è quella dell'io che osserva sé stesso dall'esterno e si scopre "altro da sé", bloccato in un gesto ed incapace di controllare il proprio corpo, perché ha perduto l'unità del soggetto necessaria per l'illusione. È la situazione dello «strappo nel cielo di carta» del teatrino di marionette; è la situazione descritta ancora da Pirandello, romantico *malgré lui*, nel saggio su *l'Umorismo*:

In certi momenti di silenzio interiore, in cui l'anima nostra si spoglia di tutte le finzioni abituali; e gli occhi nostri diventano più acuti e più penetranti, *noi vediamo noi stessi nella vita, e in sé stessa la vita, quasi in una nudità arida, inquietante [...]*.¹³

Gli oggetti esterni («la bella natura, una poesia, i mali altrui») assumono un significato, positivo o negativo, soltanto quando l'io che con essi si relaziona è saldo nella percezione di sé,¹⁴ e non ha subito lo sgretolamento che conduce alla percezione dell'altro io, immerso nel vuoto di un passato mai esistito: dell'*enfant mort* di cui il «funereo canto» *A Silvia* rievoca la storia.

La tomba è presente, o piuttosto allusa, in molti dei *Canti di Castelvecchio*, particolarmente nei finali, tradotta in espressioni per lo più metaforiche o metonimiche: *La canzone dell'ulivo* («letto dell'ultima pace»), *L'usignuolo e i suoi rivali* («il brusio d'una fonte o d'un cipresso»), *Nebbia* («Ch'io veda il cipresso / là, solo, / qui, solo quest'orto, cui presso / sonnacchia il mio cane»), *La tessitrice* («In questa tela, sotto il cipresso»). Pur sempre un'immagine di rimembranza, una testimonianza della morte nella vita di chi resta, la tomba pare perdere la forza e l'incisività della carica simbolica, ridotta a un oggetto tra i tanti che rimandano alla dimensione funerea, che è

¹² L. PIRANDELLO, *Novelle per un anno*, vol. II, a cura di M. Costanzo, Milano, Mondadori, 1987, p. 739.

¹³ L. PIRANDELLO, *L'umorismo*, in Id., *Saggi. Poesie. Scritti vari*, a cura di M. Lo Vecchio Musti, Milano, Mondadori, 1993⁵, pp. 15-170; p. 152.

¹⁴ Ricordiamo il noto passo dello *Zibaldone*: «Che bel tempo era quello nel quale ogni cosa era viva secondo l'immaginazione e viva umanamente cioè abitata o formata di esseri uguali a noi, quando nei boschi desertissimi si giudicava per certo che abitassero le belle Amadriadi e i fauni e i silvani e Pane ec. ed entrandoci e vedendoci tutto solitudine pur credevi tutto abitato e così dei fonti abitati dalle Naiadi ec. e stringendoti un albero al seno te lo sentivi quasi palpitare fra le mani credendolo un uomo o donna come Ciparisso ec. e così de' fiori ec. come appunto i fanciulli» (G. LEOPARDI, *Zibaldone di pensieri*, edizione critica a cura di G. Pacella, Milano, Garzanti, 1994, p. 64 dell'autografo).

piuttosto diffusa nella realtà delle cose visibili, in maniera molto più capillare e pervasiva di quanto non accadesse in Leopardi. E infatti i morti di Pascoli prendono direttamente la parola spesso proprio in finale di canto, ovvero hanno una voce (come i morti di Ruysch); una voce che parla in una lingua intrisa di morte.¹⁵ Anch'essi, al pari dei morti di Ruysch, non ricordano: non possono e non vogliono ricordare, come nell'*Or di notte*:

Non vogliamo ricordare
vino e grano, monte e piano,
la capanna, il focolare,
mamma, bimbi... Fate piano!
piano! piano! piano! piano! (vv. 21-25)

Ma la loro mimesi verbale, privata di sostanza memoriale, è comunque dotata di potere comunicativo, poiché resta sospesa in una dimensione aperta che, prescindendo dalla narrazione, chiude il canto su sé stessa. Emblematico in tal senso è un canto la cui protagonista è stata giustamente messa in relazione dalla critica con la Silvia leopardiana, ovvero *La tessitrice*,¹⁶ l'unico canto lodato da Croce che vi scorgeva una a suo avviso inedita (per la poesia pascoliana) confluenza di ritmo e immagini.

Il componimento, inserito nella sezione *Il ritorno a San Mauro* e apparso nel «Marzocco» del 18 aprile 1897 insieme a *Le rane* e a *La messa*, inscena una sorta di visione onirica ispirata, oltre che a fonti dantesche e classiche,¹⁷ ad immagini leopardiane; visione che si potrebbe provocatoriamente definire una rappresentazione figurativa in stile pop art nei confronti del mito di Silvia: protagonista è l'io lirico a colloquio con una ragazza defunta, un fantasma femminile incaricato di riportare l'io agli albori della comunicazione e di mostrargli (se vogliamo, molto semplicemente) l'unica meta del percorso vitale: la morte. Il colloquio, sebbene implichi una verbalizzazione di alcuni concetti chiave, è condotto sulla base di un linguaggio fondato su sonorità e gestualità primordiali. È l'unico testo in cui compare un personaggio femminile diverso dalla madre e dalle sorelle in presenza dell'io;¹⁸ è come se Pascoli avesse preso Silvia – fusa però con la fanciulla del *Sogno* – e l'avesse ridotta all'osso della sua operosità di tessitrice, privata del suo nome proprio, l'unico elemento che nel canto leopardiano le conferiva uno spessore di persona reale: estrapolata a forza dal contesto originario, seppur riconoscibilissima, è resa significativa al di

¹⁵ Cfr. G. AGAMBEN (Introduzione a G. PASCOLI, *Il fanciullino*, a cura di G. Agamben, Milano, Feltrinelli, 1996, p. 8): «La poesia – dice Pascoli – parla in una lingua morta, ma la lingua morta è ciò che dà vita al pensiero. Il pensiero vive della morte delle parole».

¹⁶ Giorgio Bàrberi Squarotti definisce il canto «la riscrittura di *A Silvia* del Leopardi» nell'Introduzione a G. PASCOLI, *Poesie cit.*, p. 42.

¹⁷ Per le quali cfr. il commento di Francesca Latini in G. PASCOLI, *Poesie cit.*, p. 915.

¹⁸ Come ci ricorda P. V. MENGALDO, *Antologia pascoliana*, Roma, Carocci, 2015, p. 141.

là della memoria dell'io e dei suoi problemi esistenziali. Il sapore lievemente e delicatamente parodico rispetto al Leopardi più noto mi sembra evidente (come nel finale della *Poesia*), come è evidente il tentativo di dilatare la temporalità puntuale e fulminea della caduta di Silvia in una atemporalità onirica in cui la ragazza in qualche modo, come solo nel sogno può accadere, riesce a comunicare.

Dal punto di vista concettuale *La tessitrice* termina come *A Silvia*:

Morta! Sì, morta! Se tesso, tesso
per te soltanto; come, non so;
in questa tela, sotto il cipresso,
accanto infine ti dormirò. (*La tessitrice*, vv. 22-25)

La ragazza indica all'io il suo destino di morte, ma profondamente diversa è la dinamica intradialogica: la tessitrice esprime vicinanza e dedizione al personaggio-poeta ed auspica un destino di condivisione, seppur nell'atto estremo. Mentre Silvia resta salda nella sua autonomia figurativa soltanto finché vive nella memoria dell'io, e, una volta trasferita al presente, si dirada in propaggini e variazioni metaforiche più che allegoriche (Silvia/speranza), la tessitrice pascoliana mantiene intatta la sua solidità immaginativa fino alla fine, filando la metafora della tessitura in direzione decisamente allegorica.¹⁹

Ma soprattutto la tessitrice, rispetto a Silvia, ha una sua voce, una sua sonorità segnica, per dirla con Benjamin (secondo il quale il segno si inserisce in una sorta di «comunità magica con le cose»²⁰ che è immateriale e puramente spirituale), che si orienta verso la primordialità del pianto e del sospiro, verso la ripetizione vocale dell'eco, verso il messaggio veicolato dai gesti e dagli sguardi:

Piango, e le dico: Come ho potuto,
Dolce mio bene, partir da te?
Piange, e mi dice d'un cenno muto:
Come hai potuto?
Con un sospiro quindi la cassa
tira del muto pettine a sé.
Muta la spola passa e ripassa.
Piango, e le chiedo: Perchè non suona

¹⁹ Tanto che il canto è stato associato a *La fileuse* di Valéry proprio all'insegna del simbolismo e dell'allegoria. Cfr. W. HIRDT (*La tessitrice*, in *Convegno Internazionale di studi pascoliani*, Gasperetti, Barga, 1983, pp. 143-63) che parla di «problemi e interrogativi di un'autoanalisi dell'artista» (p. 155).

²⁰ W. BENJAMIN, *Sulla lingua in generale e sulla lingua degli uomini*, in Id., *Angelus novus. Saggi e frammenti*, a cura di R. Solmi, Milano, Einaudi, 1995, p. 60.

dunque l'arguto pettine più?
Ella mi fissa timida e buona:
Perchè non suona?
*E piange, e piange – Mio dolce amore,
non t'hanno detto? non lo sai tu?*
Io non son viva che nel tuo cuore. (La tessitrice, vv. 8-21; corsivi miei)

A prima vista si potrebbe credere il contrario, perché Silvia canta; tanto che il Castoldi ha potuto scrivere che «per quanto riguarda i suoni, è evidente che il perpetuo canto di Silvia venga negato, respinto dal *cenno muto*, dal *muto pettine*, dalla *muta spola* della tessitrice pascoliana». ²¹ Ma, attenzione, Silvia canta solo nella narrazione dell'io, nella rievocazione più o meno sincera di un passato non si sa quanto reale, canta cioè con la voce dell'io e nella sua memoria:

Sonavan le quiete
Stanze, e le vie dintorno,
Al tuo perpetuo canto,
Allor che all'opre femminili intenta
Sedevi, assai contenta
Di quel vago avvenir che in mente avevi. (*A Silvia*, vv. 7-12)

La sonorità segnica della tessitrice è invece effettiva, tangibile, veicolata nella scrittura dalla punteggiatura, dalle omissioni, dalle sospensioni, dai silenzi, dalle numerose negazioni, e dalla disposizione grafica delle parole; ma soprattutto dall'ignoranza dell'io attore, che, al contrario dell'io lirico leopardiano, non conosce la verità che gli è rivelata dalla ragazza. E proprio su questa ignoranza si fonda la realtà del dialogo a scapito del monologo; richiamando in ciò il plot del *Sogno* più che quello di *A Silvia*. O meglio, realizzando un incrocio tra i due canti leopardiani e un passaggio petrarchesco. ²² In effetti, come ha intuito Claudio Colaiacomo, ²³ i versi 12-13 del *Sogno*, in cui la fantasmatica donna chiede all'io sognante «Vivi, mi disse, e ricordanza alcuna / serbi di noi?» capovolgono di segno un verso dei *Trionfi*, e con esso un concetto chiave della poetica petrarchesca: il rapporto tra vita e morte, espresso in *Triumphus Mortis* II 21: «Dimmi pur, prego, s'

²¹ Cfr. M. CASTOLDI, *Silvia* cit., p. 172. Dello stesso tenore le argomentazioni di Nava: «Di Silvia e di Nerina il Leopardi ricorda il canto e la voce, mentre la tessitrice è pallida e muta» (G. NAVA, introd. a *La tessitrice*, in G. PASCOLI, *Canti di Castelvecchio* cit., p. 370).

²² Nadia Ebani, commentando un testo dialogico di particolare forza evocativa come *La felicità*, ne aveva individuato l'ascendenza petrarchesca in comune con la *Tessitrice* (in G. PASCOLI, *Primi poemetti*, a cura di N. Ebani, Fondazione Pietro Bembo, Parma, Guanda, 1997, p. 315); richiamo intertestuale a cui Francesca Latini, nel suo commento al canto (in G. PASCOLI, *Poesie* cit., p. 916), opportunamente aggiunge quello al *Sogno* leopardiano. Ma l'individuazione delle due fonti acquista un valore aggiunto nel momento in cui esse vengono considerate in una dinamica interattiva, nella quale Petrarca è filtrato da Leopardi e rivisitato entro una rilettura complessiva della tradizione.

²³ Cfr. C. COLAIACOMO, *Il poeta della vita moderna. Leopardi e il romanticismo*, Roma, Sossella, 2013, pp. 79-81.

tu sè viva o morta». ²⁴ Le posizioni dialogiche nel testo leopardiano sono invertite rispetto al testo petrarchesco: mentre in quest'ultimo è il vivo che chiede alla morta se è viva, nell'altro è la morta che chiede al vivo conferma (non puramente retorica) della sua esistenza, tanto che l'io vivo sente in seguito il bisogno di ribadire, con insistenza un po' infantile, le differenze di stato: «Dunque sei morta, / o mia diletta, ed io son vivo» (vv. 39-40), per poi tentare una richiesta di chiarimento sulla morte: «Ahi ahì, che cosa è questa / che morte s'addimanda?» (vv. 47-48). Ma d'altra parte lo stesso testo petrarchesco offriva un'inversione di prospettiva:

“Viva son io, e tu sè morto ancora,”
diss'ella “e sarai sempre, infin che giunga
per levarti di terra l'ultima ora. (*Triumphus Mortis* II 22-24)

Prospettiva adottata da Leopardi in senso antipsiritualistico, o meglio messa in questione attraverso l'interrogativa e le successive affermazioni dell'io sognante richiamate sopra. Alla luce di questo capovolgimento prospettico, in cui si manifesta l'altra macrostruttura che regge l'impianto lirico petrarchesco (anche del *Canzoniere*), ovvero la dicotomia al di qua/al di là, vita terrena/vita eterna, l'assicurazione dell'io leopardiano del *Sogno* – «Dunque sei morta, / o mia diletta, ed io son vivo» (vv. 39-40) – funziona come una negazione del punto di vista petrarchesco, quindi come una discontinuità, o un salto, nella tessitura del testo. Discontinuità ribadita sul finale, quando i ruoli degli interlocutori si rovesciano nuovamente, in un dialogo allo specchio, dato che la morta afferma ciò che potrebbe e dovrebbe affermare l'io vivo, ovvero «A me non vivi / e mai più non vivrai» (vv. 93-94): annuncio perentorio che getta l'io nello sconforto, esprimibile sul confine tra sonno e veglia soltanto con una risonanza segnica elementare improntata al pianto, allo spasimo, al grido:

[...] Allor d'angoscia
Gridar volendo, e spasimando, e pregne
Di sconcolato pianto le pupille,
Dal sonno mi disciolsi. (*Il sogno*, vv. 95-98)

Come il finale di *A Silvia* – con la complicità del lettore – accomuna (e confonde) io e tu all'insegna del destino di morte, così quest'altro è giocato sul confine tra sonno e veglia, su quel margine sottile in cui si realizza il trapasso da uno stato all'altro e in cui io e tu ancora una volta si (con)fondono.

²⁴ F. PETRARCA, *Triumphs*, a cura di V. Pacca, in ID., *Trionfi, Rime estravaganti, Codice degli abbozzi*, a cura di V. Pacca e L. Paolino, Milano, Mondadori, 1996.

Ora, se il testo leopardiano funziona come una messa in crisi della più vistosa macrostruttura storica petrarchesca (l'opposizione vita/morte, al di qua/al di là) in nome di una ricerca della discontinuità e del salto come valore compositivo strutturante del testo, non sarà troppo audace sostenere che *La tessitrice* si pone consapevolmente, rispetto ai testi leopardiani, negli stessi termini funzionali, in quanto promuove a plot narrativo proprio i punti di discontinuità di quei testi, i salti di dimensione comunicativa, i momenti in cui il lettore viene destabilizzato rispetto alla logica e all'aspettativa comuni.

Dialogo onirico con una morta, dunque, ma pur sempre dialogo, che – come scrive Arnaldo Soldani – «arriva ad esiti surrealisti, beckettiani»;²⁵ o almeno dialogicità, che implica il confronto tra due identità, due punti di vista che non possiamo banalmente identificare con la vita e la morte: e il fatto che essi siano entrambi espressi dall'io lirico non impedisce il realizzarsi della dimensione dialogica, esattamente come accade nei testi leopardiani.²⁶ L'io lirico in realtà non ricorda nulla di specifico (l'unico ricordo è approssimativo e temporalmente indefinito: «Mi son seduto su la panchetta / come una volta... quanti anni fa?») e si pone in una condizione speculare rispetto al tu, tanto che le sue affermazioni non solo sono vaghe e trasognate, ma addirittura sembrano invertire (come accadeva nel *Sogno* leopardiano rispetto a Petrarca) il rapporto tra vita e morte, come quando l'io vivo chiede all'interlocutrice: «Come ho potuto, / dolce mio bene, partir da te?», domanda che si sarebbe attribuita più facilmente alla defunta, la quale si limita alla risposta in eco «come hai potuto?». Anche l'io inoltre accompagna le poche parole pronunciate con il pianto, che dunque non è solo forma espressiva del tu/tessitrice. L'attimo di comunione tra vita e morte, che in qualche misura coincide con il passaggio tra sonno e veglia, o tra luce e ombra (si pensi alla condizione liminare del Tasso nel dialogo delle *Operette morali* che lo vede protagonista insieme al Genio), tempo puntuale in cui si verifica una discontinuità, viene qui tematizzato, o meglio inscenato in forma dialogica, tramite interrogative in eco e rivelazione finale. E in ciò consiste la presa in carico del Leopardi da parte di Pascoli: la confusione tra vita e morte, da Leopardi allusa in alcuni snodi testuali, è finalmente sdoganata ed assurge essa stessa a struttura testuale.

Non direi perciò con Mengaldo che si tratta di «due monologhi che si sovrappongono ma non s'incontrano»,²⁷ per il semplice fatto che i morti per Pascoli fanno parte della vita, hanno diritto di presenza e di parola, anche se di una parola che si materializza al confine con la morte, ma fondamentale proprio in quanto parola di confine. La lingua, che nega sé stessa come

²⁵ A. SOLDANI, *Narrazione e dialogo: la messa in scena dei Canti di Castelvechio*, in *Nel centenario cit.*, pp. 239-69; p. 267. Cfr. inoltre G. TELLINI, *Appunti su La tessitrice*, in *Nel centenario dei Canti di Castelvechio*, a cura di M. Pazzaglia, Bologna, Pàtron, 2005, pp. 271-82; in particolare p. 275.

²⁶ Sulla dialogicità del testo poetico leopardiano in relazione all'io lirico cfr. il mio volume *Uno specchio d'acqua diaccia. Sulla struttura dialogico-umoristica del testo leopardiano*, Firenze, Cesati, 2001.

²⁷ P. V. Mengaldo, *Antologia pascoliana cit.*, p. 141.

verbalizzazione fondata sulla progressione logica del discorso, si afferma nei *Canti di Castelvecchio* in quanto atto comunicativo fondato sulla voce come espressione corporea: conseguentemente l'assenza del corpo dà vita ad una voce umbratile, diffusa, riflessa, ma non per questo meno comunicativa e potente, come potente e carica di conseguenze fu l'immagine inconsistente che Narciso contemplava nell'acqua.

Così recita l'incipit di uno dei testi in cui con più forza si esprime questa fusione tra vocalità e perdita, tra fisicità dell'io e materialità della terra, tra angoscia nella vita e angoscia nella morte, in una voce che sembra concentrare e inscenare il tragico messaggio del *Coro di morti* leopardiano («però ch'esser beato / nega ai mortali e nega a' morti il fato»):

C'è una voce nella mia vita,
che avverto nel punto che muore:
voce stanca, voce smarrita,
col tremito del batticuore. (*La voce*, vv. 1-4)

La voce è il componimento pascoliano più ricco di ripetizioni, nel quale anzi la ripetizione riveste un ruolo strutturante di primaria importanza: non solo incide sulla forma metrica del testo,²⁸ ma ha la funzione di unire (anche concettualmente) ciò che la voce «nel punto che muore» non può tenere unito, ovvero il testo stesso, e dunque di alludere alla difficoltà della tessitura *in fieri* mostrando i fili allentati e difettosi della trama e dell'ordito. L'esperimento della *Tessitrice* è differente, pur lavorando sempre sul confine tra detto e non detto, e pur facendo ricorso alla ripetizione, all'eco, alla sospensione: la presenza visiva, ed anche metaforica (la donna è evocata in quanto tessitrice), dell'emittente di quella voce/non voce riesce a fare da spola nell'operazione tessile, ovvero da collante tra i diversi aspetti comunicativi ed espressivi del testo al di là, o meglio in sostegno, delle altre soluzioni linguistiche, retoriche, fonosimboliche. Appropriata per descrivere la silenziosa gestualità della tessitrice con il suo linguaggio pre- e post-verbale, è l'immagine della «vergine vocale» evocata a proposito di Omero nel secondo capitolo del *Fanciullino*: «Ma il garrulo monello o la vergine vocale erano dentro lui, invisibilmente. Erano la sua medesima fanciullezza, conservata in cuore attraverso la vita, e risorta a ricordare e a cantare dopo il gran rumore dei sensi».²⁹

Forme testuali, quelle della *Tessitrice*, che alludono a qualcosa di fondante, che sta prima della parola: forme di intelligenza fulminea che trasformano il sentire del soggetto una volta per tutte. Esse mimano il salto che realizza all'improvviso, in un atto non mediato, la comunicazione

²⁸ Ivi, p. 114.

²⁹ G. PASCOLI, *Il fanciullino* cit., p. 27.

del testo con il lettore in quanto «somialianza immateriale» (direbbe Benjamin) che si materializza per un attimo. La soppressione della parola logica, della spiegazione razionale, crea fascino e significazione, oltre che un'impressione di verità (poiché ciò che si omette è sempre vero). Ed ecco allora la centralità della voce, che è il segno della poesia, che per sua natura è una “voce muta”, ma pur sempre voce: la concretizzazione di quell'attimo, del punto, senza durata e senza estensione, in cui gli opposti si incontrano, al di là della parola e al di là del senso. Come il punto in cui vita e morte si toccano è alluso nel *Sogno* attraverso la discontinuità provocata dall'affermazione iterata della distinzione tra vita e morte, così l'istante in cui voce e silenzio coincidono è alluso da Pascoli attraverso la discontinuità provocata dalla ripetizione della voce in eco, dall'insistenza stessa sulla vocalità della tessitrice, e dal contrasto ossimorico col suo dichiarato mutismo.

La tessitura della tessitrice e del canto a lei dedicato è dunque strutturalmente discontinua, e piena di vuoti che il lettore deve riempire; è una tessitura che, pur ispirandosi alla «faticosa tela» di Silvia, la trasferisce all'unico ambito della morte, facendo a meno della patina narrativa leopardiana che strutturava il testo su un doppio livello temporale, dove i vuoti e le lacune erano riservati al solo livello dell'io autoriale, mentre da Pascoli essi sono esibiti al primo livello dialogico tra io lirico e tu. La continuità, che deve sopperire a quei vuoti, è data piuttosto dalla tela sonora, ad esempio «dalla sibilante /s/ che dà il senso di rumore sommerso, oltre che di levigatura, sicché il suono di /sospiro/ si confonde con la sonorità scivolata della spola, acuita dalla scorrevolezza della liquida /l/ e dal rumore secco della /t/ di /pettine/». ³⁰ Ma è pur vero che l'operazione stessa della tessitura prevede discontinuità, intoppi e nodi. Si pensi al già visto finale di *A Silvia*, dove l'operatore lirico «mano» rappresenta un vero e proprio enigma: rimanda alla metafora tessile espressa ai vv. 21-22 («Ed alla man veloce / Che percorrea la faticosa tela»), ma al tempo stesso la nega raggelandosi in una immobilità devitalizzata e simbolica che allude al percorso parallelo dell'io verso la morte. L'allusione leopardiana alla drastica fine dell'attività tessile diventa in Pascoli sospensione, che prelude ad una ripresa, sebbene muta: «La bianca mano lascia la spola» (v. 7), ma poco dopo «Muta la spola passa e ripassa» (v. 14). La tessitrice tesse la tela della morte, mentre Silvia tesseva quella della vita; ma sono due facce di un'unica funzione strutturante che prevede la negazione del principio di non contraddizione: voce e silenziosità, rumore e quiete, vita e morte, presenza e assenza, non riproducono i termini di un'opposizione ontologica (e nemmeno logica), quanto piuttosto – parafrasando il Leopardi dello *Zibaldone* – «un modo, un lato, del

³⁰ G. OLIVA, *Pascoli. La mimesi della dissolvenza*, Lanciano, Carabba, 2015, p. 115.

considerare che noi facciamo l'esistenza delle cose che sono, o che possono o si suppongono poter essere». ³¹

Benjamin applicava la metafora tessile alla scrittura di Proust, intendendola come alternanza di ricordo e di oblio, di vuoti e di pieni, dove il testo è un ordito fatto di discontinuità, in cui la discontinuità maggiore è la morte. Pascoli coglie ed esplicita il paradosso di fondo del testo leopardiano: il dialogo impossibile con una persona che non c'è più tesse un testo che si fonda su delle mancanze, su delle carenze di senso, che sono portate in primo piano, rese strutturanti; la morte stessa, come massima espressione della discontinuità, del salto, del lacunoso e del non dicibile, entra nelle pieghe della tessitura come uno dei fili principali, con una sua propria voce. Portando alle estreme conseguenze la sfida leopardiana, il finale pascoliano è coerentemente posto sotto l'egida dell'operazione tessile («Se tesso, tesso per te soltanto»), mentre in *A Silvia* lo scarto di dimensione testuale – tra la mano iniziale che tesse e quella finale che addita la tomba all'io – è decisamente più violento e straniante. Il riferimento della tessitrice alla tomba non è in contrasto col resto del componimento, è anzi il suo naturale epilogo: il completamento della tela.

Il fatto è che, come dicevamo, per Pascoli la morte è dentro la vita e dentro la poesia, nelle pieghe stesse del verso e delle parole: essa alita dappertutto, come spiega l'introduzione ai *Canti di Castelvecchio*: «Troppa questa morte? Ma la vita senza il pensier della morte, senza, cioè, religione, senza quello che ci distingue dalle bestie, è un delirio, o intermittente o continuo, o stolido o tragico». ³² In questo senso Pascoli introietta e fa sua la lezione leopardiana che assimila la morte all'infinito, e che in un certo senso accomuna la poetica della discontinuità a quella dell'indefinito e del vago, facendo appello, dal punto di vista lessicale, ad espressioni puntuali che veicolano una sensazione infinitiva, sensazione che (come nell'idillio *L'Infinito*) non può che essere istantanea: è il caso delle parole *finito*, *ultimo*, *fine*, come spiegato nel seguente appunto:

Tutto ciò che è finito, tutto ciò che è ultimo, desta sempre naturalmente nell'uomo un sentimento di dolore, e di malinconia. Nel tempo stesso eccita un sentimento piacevole, e piacevole nel medesimo dolore, e ciò a causa dell'infinità dell'idea che si contiene in queste parole *finito*, *ultimo*, ec. (le quali però sono di loro natura, e saranno sempre, poeticissime, per usuali e volgari che sieno, in qualunque lingua e stile). ³³

Espressioni come *mai*, *per sempre*, *mai più*, *infine*, *alfine* ecc., come pure l'uso di parole tronche, presenti spesso nei finali pascoliani, tendono generalmente a stimolare «l'infinità dell'idea», e perciò anche il piacere estetico. Alcuni esempi: *La tessitrice* («Accanto alfine ti

³¹ G. LEOPARDI, *Zibaldone* cit., p. 4233. In questo passo Leopardi parla del concetto di tempo, che non è una cosa ma solo un'idea, ovvero un modo di vedere le cose.

³² G. PASCOLI, *Canti di Castelvecchio* cit., p. 53.

³³ G. LEOPARDI, *Zibaldone* cit., p. 2251.

dormirò»), *Le rane* («ciò che non è mai, ciò che sempre / sarà...»), *In ritardo* («e quello ch'era non sarà mai più»), *Il ritratto* («cader le stelle nell'oscurità»); *La bicicletta* («un palpito e va... dlin dlin»); *Foglie morte* («non tornano più»); *Notte d'inverno* («ciò che se ne va»); *Per sempre* («per sempre»). Tale effetto, che rimanda ad una poetica infinitiva e al tempo stesso della discontinuità, parrebbe strettamente correlato con la tematica astrale, che talvolta si impone proprio nei finali (ad esempio *Il bolide*: «Errare tra le stelle in una stella», *Il ritratto*: «e poi guardammo in alto / cader le stelle nell'oscurità»)³⁴ e che si mescola volentieri a immagini di caduta e di fine, secondo lo schema di *Odi, Melisso* e poi di *A Silvia*.

Qualche osservazione va fatta in proposito su *La guazza*, il cui finale è in stretta relazione col finale di *A Silvia* e in generale con quei moduli intradiologici leopardiani che si risolvono in una caduta improvvisa e inesorabile del tu dialogante, il cui percorso è pertanto assimilato a quello dell'astro cadente. La caduta coincide o comunque è collegata, quasi sempre, con un incremento di conoscenza, con una rivelazione fulminea ed inevitabile. Per Leopardi, d'altronde, l'unica conoscenza possibile si fa per lampi, per folgorazioni inattese che nulla hanno a che fare con la logica razionale e con la progressione temporale:

Quando delle parti le più minutamente ma separatamente considerate si vuol comporre un gran tutto, si trovano mille difficoltà, contraddizioni, ripugnanze, assurdità, dissonanze e disarmonie; segno certo ed effetto necessario della mancanza del colpo d'occhio che scopre in un tratto le cose contenute in un vasto campo, e i loro scambievoli rapporti.³⁵

Il «colpo d'occhio» associa in un tratto concetti e verità parziali e contrastanti, pervenendo ad una conoscenza poetica e scientifica allo stesso tempo, che altrove Leopardi definisce “geniale”. Ed è questo tipo di conoscenza che Pascoli mette in scena nel finale della *Guazza*, a dispetto (o forse proprio in virtù) della sospensione temporale che caratterizza quasi tutti i suoi componimenti. Ecco gli ultimi versi:

Si parte, ch'è ora, né giorno,
Sbarrando le vane pupille;

Si parte tra un murmure intorno
di piccole stille.

In mezzo alle tenebre sole,
Qualcuna riluce un minuto;

³⁴ Discorso a parte merita *Il ciocco*, in connessione con *La ginestra*, e non solo nel finale.

³⁵ G. LEOPARDI, *Zibaldone* cit., p. 1853.

Riflette il tuo Sole, o mio Sole;
poi cade: ha veduto. (*La guazza*, vv. 13-20)

Cade - due punti - *ha veduto*. Ricordiamo: «All'apparir del vero / Tu misera cadesti: e con la mano....», dove il verbo *cadere* seguito dai due punti rappresenta, come abbiamo visto, una funzione testuale strategica, per mezzo della quale si richiede l'intervento attivo del lettore che, *cadendo* nel testo, precipitando negli spazi bianchi tra le parole, riflettendo sull'io lirico («Riflette il tuo Sole, o mio Sole»), riempie di senso e di tensione l'ellissi metaforizzata dai due punti. La goccia di rugiada riflette per un istante una stella, che è a sua volta "sole al nostro sole": un attimo di contemplazione e di conoscenza estatiche, un rispecchiamento che riecheggia la disposizione planetaria e la visione speculare di certi passi della *Ginestra*:³⁶

Veggio dall'alto fiammeggiar le stelle,
Cui di lontan fa specchio
Il mare, e tutto di scintille in giro
Per lo voto seren brillare il mondo.
E poi che gli occhi a quelle luci appunto,
Ch'a lor sembrano un punto,
E sono immense, in guisa
Che un punto a petto lor son terra e mare (*La ginestra*, vv. 163-70)

ma senza la prospettiva ingombrante e pur sempre accentratrice dell'io lirico. Poi la caduta, chiusa e al tempo stesso aperta dai due punti; è la stessa caduta di Silvia, esemplata a sua volta su quella del frammento *Odi Melisso*, dell'astro che prima ascende e poi precipita, della parabola vitale che dura un minuto («qualcuna riluce un minuto»). D'altra parte il frammento è utilizzato da Pascoli in vari componimenti, sempre – come per *La poesia* – camuffando l'intertestualità in modi obliqui e multiprospettici. Si pensi al finale del *Fringuello cieco*, peraltro – come notava già il Perugi – palesemente imparentato col canto che stiamo analizzando:³⁷

Ma il dì ch'io persi cieli e nidi,
ahimè che fu vero, e s'è spento!

³⁶ Recentemente Francesca Suppa (nel saggio *Vicenda umana e vertigine cosmica. «La guazza» nelle carte pascoliane*, in *Filologia ed ermeneutica. Studi di letteratura italiana offerti dagli allievi a Pietro Gibellini*, a cura di M. Sipione e M. Vercesi, Brescia, Morcelliana, 2015, pp. 105-19; p. 108) ha proposto di integrare *La guazza* tra le «poesie dell'era nuova», stando alla definizione che ne offre Massimo Castoldi alla luce di «un superamento, o un completamento, della poesia leopardiana, a partire proprio da *La Ginestra* e dal suo appello alla solidarietà degli uomini» (M. CASTOLDI, *Introduzione* a G. Pascoli, *Saggi e lezioni leopardiane* cit., pp. XXIII-XXIV).

³⁷ Cfr. G. PASCOLI, *Opere*, a cura di M. Perugi, Milano-Napoli, Ricciardi, 1980, p. 621. La parentela tra i due canti è ricordata anche dalla Latini nel suo commento a G. PASCOLI, *Poesie* cit., p. 777.

Sentii gli occhi pungermi, e vidi

che s'annerava lento lento.

Ed ora perciò mi risento:

– O sol sol sol sol... sole mio ? – (*Il fringuello cieco*, vv. 25-30)

Il verso «che s'annerava lento lento» non può non richiamare alla memoria il v. 15 di *Odi*, *Melisso* «[la luna] si spegneva annerando a poco a poco»³⁸, sebbene qui il buio subentri a causa della cecità dell'io lirico (il fringuello): la perdita della vista è la ragione dell'anneramento, laddove in Leopardi la vista segue in climax lo spegnersi dell'astro lunare:

Allor mirando in ciel, vidi rimaso

Come un barlume, o un'orma, anzi una nicchia,

Ond'ella fosse svelta; [...] (*Odi, Melisso*, vv. 17-19)

Ma è anche – quella della goccia di rugiada – la caduta seguita alla beatitudine, alla sensazione infinitiva che si verifica solo in quell'attimo, come nell'*Infinito* leopardiano: l'infinito non è un concetto, e nemmeno un'impressione duratura, ma ci sono dei momenti in cui la mente è in grado di provare una sensazione infinitiva, facendo astrazione dalla comune percezione dello spazio e del tempo. Ricordiamo il passo dello *Zibaldone* che spiega il rapporto tra materiale e immateriale:

Non v'è scala, gradazione, nè progressione che dal materiale porti all'immateriale (come non v'è dall'esistenza al nulla). Fra questo e quello v'è uno spazio immenso, ed a varcarlo v'abbisogna il salto. (Zib. 1636)

Quel salto che l'io vive per esempio in una situazione domestica come questa:

Mie considerazioni sulla pluralità dei mondi e il niente di noi e di questa terra e sulla grandezza e la forza della natura che noi misuriamo coi torrenti ec. che sono un nulla in questo globo ch'è un nulla nel mondo e risvegliato da una voce chiamantemi a cena onde allora mi parve un niente la vita nostra e il tempo e i nomi celebri e tutta la storia ec.³⁹

Il «risveglio» a cui Leopardi allude equivale al passaggio brusco e inaspettato dal materiale all'immateriale, in direzione infinitiva. Egli cerca molteplici strategie testuali per mettere a fuoco questa sensazione, e nei *Canti* non fa altro che rappresentare, in certi passaggi cruciali del testo, il salto, ovvero il punto in cui qualcosa di inspiegabile accade e la coscienza sobbalza; qualcosa che

³⁸ Molto opportunamente, nel suo commento al *Fringuello cieco* (G. PASCOLI, *Opere cit.*, pp. 608-9), Perugi ricorda l'equivalenza simbolica tra sole e luna spiegata nella *Mirabile visione*.

³⁹ G. LEOPARDI, *Poesie e prose*, a cura di R. Damiani e M. A. Rigoni, 2 voll., Milano, Mondadori, 1994, Vol. II, p. 1190.

non si può raccontare poiché del tutto inappropriato è il velo della logica narrativa da un lato e della finzione drammatica dall'altro:

Ma sedendo e mirando, interminati
spazi di là da quella [...]
io nel pensier mi fingo; ove per poco
il cor non si spaura. (*L'infinito*, vv. 4-8)

Uno sperdimento improvviso della coscienza, una cancellazione fulminea delle coordinate spaziotemporali: la ragione fa naufragio, e a prendere il sopravvento è l'intuizione, la conoscenza geniale. Tornando a *La guazza*, in un abbozzo preparatorio ricordato da Nadia Ebani, Pascoli scriveva: «Cadeva la guazza: Era un crepitio nell'ombra appena turbata dalle stille, un bisbiglio, un murmure. Qualcuna di esse rifletteva qualche stella lontanissima, Sirio, qualche altra dal ramo... Dal ramo cadeva dopo aver compreso il mondo inaccessibile». ⁴⁰ Riflessione, visione, caduta: quello che c'è in mezzo è un tempo senza durata, un non detto, un'ellissi che deve restare tale, metaforizzata dai due punti:

In mezzo alle tenebre sole,
qualcuna riluce un minuto;
riflette il tuo Sole, o mio Sole;
poi cade: ha veduto. (*La guazza*, vv. 17-20)

È significativo che il poeta scelga di riecheggiare, al tempo stesso reinterpreandolo, il finale di *A Silvia* nel finale di un canto dove non c'è alcuna presenza umana, in questo modo sganciando dalla connotazione umana, e dunque universalizzando, le caratteristiche e le azioni che reggono quei versi leopardiani: riflessività, contemplazione, caduta. La goccia di rugiada, riflettendo l'astro, esprime la funzione speculare che in *A Silvia* è svolta dalla ragazza (anzi potremmo dire dal nome della fantomatica ragazza morta) rispetto all'io, e incarna anche la funzione contemplativa che è sia quella di Silvia che per un po' contempla la bellezza della vita con i suoi «occhi ridenti e fuggitivi», sia quella dell'io, che guarda infine la tomba e la morte. D'altronde il verso «qualcuna riluce un minuto» riecheggia e condensa il percorso astrale di Silvia (e della speranza): una vita in un minuto, il rispecchiamento tra io e tu (*tuo Sole / mio Sole*), e poi la caduta. Il verbo *cadere* al presente itera il processo che non è solo di quella goccia, ma può essere di tante altre gocce, mentre «ha veduto» potrebbe alludere al leopardiano «all'apparir del vero» con accezione meno traumatica e negativa,

⁴⁰ N. EBANI, *Il «Gelsomino notturno» nelle carte pascoliane*, in *Studi di filologia e di letteratura italiana offerti a Carlo Dionisotti*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1973, pp. 453-501; p. 455.

mentre i due punti dopo il verbo *cadere* isolano l'azione e ne accentuano la puntualità, come nel verso leopardiano.

Nei versi finali del canto *La guazza* sono dunque condensati i nuclei concettuali di tre canti leopardiani: *A Silvia*, *La ginestra*, *Odi, Melisso*. Tre canti che hanno in comune la parabola astrale e l'epilogo della caduta. Astri e caduta, caduta degli astri: chiodo fisso di Leopardi, e chiodo fisso anche di Pascoli che di quella caduta eredita tanto il senso di vuoto quanto la violenza e la puntualità, ma cerca, piuttosto che di tradurre in versi quella violenza e quel salto, di dilazionare e di sospendere il momento della caduta. Non per crogiolarsi in una illusoria atemporalità (non è così nemmeno nell'*Ora di Barga*), ma per investigare e rintracciare il senso di quella caduta nell'esistenza stessa: non in un prima e in un dopo, ma in quel punto preciso in cui è possibile intuire, leopardianamente, l'infinito.