

IL LAURO DI GIOVANNI PASCOLI:
UNA PROPOSTA INTERPRETATIVA

Nell'orto, a Massa – o blocchi di turchese,
alpi Apuane ! o lunghi intagli azzurri
nel celestino, all'orlo del paese !

un odorato e lucido verziere
pieno di frulli, pieno di sussurri,
pieno de' flauti delle capinere.

Nell'aie acuta la magnolia odora,
lustra l'arancio popolato d'oro –
io, quando al Belvedere era l'aurora,
venivo al piede d'uno snello alloro.

Sorgeva presso il vecchio muro, presso
il vecchio busto d'un imperatore,
col tronco svelto come di cipresso.

Slanciato avanti, sopra il muro, al sole
dava la chioma. Intorno era un odore,
sottile, di vecchio, e forse di viole.

Io sognava : una corsa lungo il puro

Frigido, l'oro di capelli sparsi,
una fanciulla ... Ancora al vecchio muro
tremava il lauro che pareva slanciarsi.

Un'alba – si sentia di due fringuelli
chiaro il francesco mio : la capinera
già desta squittinìa di tra i piselli –

tu più non c'eri, o vergine fugace :
netto il pedale era tagliato : v'era
quel vecchio odore e quella vecchia pace :

il lauro, no. Sarchiava li vicino
Fiore, un ragazzo pieno di bontà.
Gli domandai del lauro ; e Fiore, chino
sopra il sarchiello : Faceva ombra, sa !

E m'accennavi un campo glauco, o Fiore,
di cavolo cappuccio e cavolfiore.

Introduzione

Publicato per la prima volta in *Myricae*³ [1894¹], all'interno della sezione *Le pene del poeta*, *Il lauro* viene composto nell'arco di tempo che trascorre fra la seconda e la terza edizione della raccolta, vale a dire durante il biennio 1892-1893². All'epoca Pascoli viveva insieme con Ida e Maria che, nel maggio 1885, lo avevano raggiunto nel primo « nido » di Massa, da dove, a partire dall'ottobre 1887, la famiglia ricomposta si era trasferita a Livorno. Proprio al soggiorno massese si riferisce la poesia, che rievoca la « grande chiusa, in parte vitata e coltivata a ortaggi, e in parte fatta di alberi

¹ Prima edizione nel 1891, seconda nel 1892.

² Per la datazione cfr. Giovanni Pascoli, *Myricae*, edizione critica per cura di Giuseppe Nava, Accademia della Crusca, Firenze, Sansoni, 1974, vol. II, p. 358. Per la datazione delle poesie di Pascoli cfr. anche Guido Capovilla, « Per un ordinamento cronologico della poesia pascoliana. Le prime edizioni dei testi pubblicati in vita », *Paragone*, L, febbraio-giugno 1999, p. 123-140.

di aranci e di limoni »³, in cui era situata la villa affittata da Pascoli, e rielabora un sonetto del 1885, *Massa*, edito postumo da Maria tra le *Poesie famigliari*.

Il lauro si distingue dal suo « incunabolo » sia per il metro – che sostituisce alla forma tradizionale del sonetto una serie di tre madrigali sovrapposti, chiusi da un distico a rima baciata – sia per il genere, dal momento che l'idillio di intonazione lirica di *Massa* si trasforma in un apologo moraleggiante, venato di ironia ed amarezza al tempo stesso. Sulla descrizione ridente del paesaggio campestre di *Massa*, i cui suoni cadenzati conciliano l'abbandono onirico del poeta, intento a fantasticare sulla futura vita con le sorelle (« Come bimbo cullato io m'addormento ; / e allor fugge, allor vola il mio pensiero, ed in Romagna accanto a voi mi sento »), si innesta infatti la delusione per l'abbattimento dell'albero, e alla *réverie* appagante del sonetto subentra il sogno frustrante del *Lauro*, in cui il poeta insegue senza raggiungerla una fanciulla dai capelli d'oro.

Le modifiche cui va incontro il componimento hanno suscitato l'interesse della critica per i risvolti biografici che lasciano intravedere, atti a giustificare la differenza di tono fra i due testi – l'uno proteso verso un sogno ottimistico e l'altro pessimisticamente ripiegato sulla sua incompiutezza – dal momento che gli anni che li separano coincidono approssimativamente con gli estremi cronologici in cui nasce e si consuma la speranza di felicità che Pascoli riponeva nella ricostituzione del nido familiare distrutto dopo la morte del padre : dal 1885 al 1895 si svolge infatti l'esperienza di coabitazione dei tre fratelli, interrotta dal matrimonio di Ida, che ha conseguenze drammatiche sulla vita interiore del poeta. Ma già il 12 dicembre 1892, in una lettera all'amico Severino Ferrari, egli ammetteva il fallimento irreversibile della propria esistenza :

Caro Severino, la mia vita da che non ti vedo e non ti parlo nemmeno per scritto, passa melanconica, ed è turbata da mille ragioni e specialmente dalla considerazione dell'inutilità e vacuità e vanità della vita mia e delle mie sorelle. Giunti a questo punto, ci siamo accorti tutti e tre, credo, che abbiamo sbagliato nella somma della vita ; e non si rinasce⁴.

³ Maria Pascoli, *Lungo la vita di Giovanni Pascoli*. Memorie curate e integrate da Augusto Vicinelli, Milano, Mondadori, 1961, p. 230.

⁴ *Ibid.*, p. 346.

In questo clima di amara delusione matura *Il lauro*, interpretato da Cesare Garboli⁵, e, sulle sue orme, da Elio Gioanola⁶, in chiave psicanalitica, per cui il taglio dell'albero, identificato con la figura dello stesso Pascoli, equivarrebbe a « un'esperienza di castrazione », da ricondurre alla perdita della « sposa che si vorrebbe avere, la sorella che non è come le altre, la reginella di casa, insomma la donna che si ha nella testa »⁷.

A questa lettura, che dissocia la fanciulla sognata dall'alloro, svalutando il richiamo al mito di Apollo e Dafne, se ne affiancano altre che riconoscono, al contrario, la tradizionale equivalenza fra il lauro e la poesia, anche sulla scorta dei richiami a Petrarca rinvenibili nel testo⁸. *Il lauro* viene dunque letto come una rappresentazione metaforica dell'« insensibilità dell'uomo comune per la bellezza disinteressata », affine a *I due fuchi* (Nava)⁹ – cui lo accomunano la forma dell'apologo e la collocazione all'interno della sezione *Le pene del poeta* – oppure come una riflessione sulle condizioni della poesia « dopo la perdita d'aureola » nell'età contemporanea, che comporterebbe la rinuncia allo stile sublime, simboleggiato dal lauro, a vantaggio dello stile umile, rappresentato dal pedestre ortaggio, in una prospettiva solidale a quella adottata nel sonetto *La vite e il cavolo*, inserito nella sezione *Le gioie del poeta*. Se si considera che il taglio dell'albero è dovuto a Fiore, « ragazzo pieno di bontà » ed esponente del mondo contadino amato dal poeta, « l'eliminazione dell'alloro diventa più un sacrificio necessario che un pervicace oltraggio »

⁵ Cesare Garboli, *Trenta poesie famigliari di Giovanni Pascoli*, Torino, Einaudi, 1990, p. 213-221, Id., « Da un alloro divelto a un altro reciso », *Paragone*, L, febbraio-giugno 1999, p. 235-238 e, a cura dello stesso, *Giovanni Pascoli, Poesie e prose scelte*, Milano, Mondadori, 1990, vol. I, p. 548-551 e p. 991-1002.

⁶ Elio Gioanola, *Giovanni Pascoli. Sentimenti filiali di un parricida*, Milano, Jaca Book, 2000, p. 83-99.

⁷ In Giovanni Pascoli, *Poesie e prose* cit., p. 992-993.

⁸ Per cui vd. Guido Capovilla, « Elementi petrarcheschi in Pascoli. Prime considerazioni », in *Studi vari di lingua e letteratura in onore di Giuseppe Velli (Quaderni di Acme, 41)*, Milano, Cisalpino, 2000, p. 779-791, il contributo di Cesare Garboli, « Da un alloro divelto a un altro reciso » cit, e Giuseppe Nava, « Pascoli e Petrarca », in Andrea Cortelessa (a cura di), *Un'altra storia. Petrarca nel Novecento*, Atti del Convegno di Roma, 4-6 ottobre 2001, *Semestrale studi (e testi) italiani*, 14, 2004, p. 121-130.

⁹ Giuseppe Nava, « Storia di Myrica », in Giovanni Pascoli, *Myrica* cit., vol. I, p. LXXIX.

(Muzzioli)¹⁰, per quanto forse non esente da « rimpianto per la poesia “alta”, capace di cambiare il mondo, che il Pascoli avverte ora negata e non soltanto a lui, ma a tutti e per sempre » (Pazzaglia)¹¹.

Le differenti interpretazioni avanzate dalla critica testimoniano della complessità del componimento, che presenta contenuti mitologici eterogenei rispetto al sistema myriceo e che interseca più di un nodo della poetica pascoliana, rispondendo a sollecitazioni diverse, a seconda dell'importanza che si attribuisca all'una o all'altra delle sequenze in cui si articola (in particolare, il sogno sulla « vergine fugace » o l'incompatibilità del lauro con il « campo glauco [...] di cavolo cappuccio e cavolfiore »), degli elementi con cui lo si faccia interagire e degli strumenti di analisi adoperati : una prospettiva diacronica, secondo un approccio genetico, eventualmente commisto all'indagine biografica e psicanalitica, privilegia il confronto con il passato di *Massa*, laddove una prospettiva sincronica, attenta ai rapporti del *Lauro* con i componimenti compresenti nella raccolta, pone l'accento sul suo valore metapoetico, e ricerca i riscontri offerti dagli altri testi inseriti nelle due sezioni di *Myricae* riservate alla riflessione teorica del poeta, senza tralasciare i richiami intertestuali lontani (Petrarca) o prossimi (non solo il Carducci di *Una rama d'alloro*, ma anche di *Colloqui con gli alberi*, chiamato in causa, insieme allo Zanella di *Egoismo e carità*, per il contrasto fra l'alloro e la vite, ispiratore del sonetto *La vite e il cavolo*).

La lettura che qui si propone cerca invece di percorrere una pista non ancora battuta, seguendo lo svolgimento di alcuni motivi del *Lauro* nella produzione successiva di Pascoli : l'analisi degli elementi della poesia

¹⁰ Francesco Muzzioli, « Situazione di Pascoli : *Il lauro*, ovvero la poesia dopo la perdita d'aureola », in Giorgio Cerboni Baiardi, Anthony Oldcorn, Tiziana Mattioli (a cura di), *Lettura Pascoliana Urbinate*, Urbino, 1998, p. 29-46. Dello stesso avviso sono anche Ivanos Ciani e Francesca Latini, curatori dell'edizione UTET delle *Poesie* di Pascoli, Torino, 2002, p. 253-256, per cui in Fiore si adombrerebbe il « nome criptico di Severino Ferrari », cioè Florio. A Severino sarebbe delegato il compito di abbattere la « pianta carducciana, alla cui ombra molesta è giunto il momento di sottrarsi ». Però, se si accetta la lettura secondo cui alla poetica carducciana rappresentata dall'alloro si sostituisce provocatoriamente quella di segno umile del cavolo, « pianta aborrita » dal maestro, non si spiega la collocazione del componimento fra le « pene » del poeta. Sul *Lauro* vd. anche Giacomo Debenedetti, *Pascoli : la rivoluzione inconsapevole*, Milano, Garzanti, 1979, p. 119 ss.

¹¹ Mario Pazzaglia, « Poetiche di “Myricae” », in Id. (a cura di), *Nel centenario di Myricae*. Atti del Convegno pascoliano di San Mauro, 19-20 maggio 1990, Firenze, La Nuova Italia, 1991 (*Quaderni di San Mauro*, 5), p. 141-191 (163).

destinati a sviluppi futuri consente infatti di individuare i suoi temi più fecondi e di tracciarne l'evoluzione, nell'ipotesi che si prestino ad illuminare retrospettivamente alcuni punti che la concisione del dettato poetico rende impliciti e il valore simbolico degli oggetti rappresentati, districando le ambivalenze generate dalla non univocità dei significati che assumono di volta in volta nel macrotesto dell'autore. Prima però è opportuno soffermarsi su alcuni interessanti stimoli critici emersi dalle precedenti letture del *Lauro*, che meritano di essere discussi in maniera più approfondita¹².

Una vergine fugace

Oltre che del confronto contrastivo con *Massa*, l'analisi di Garboli si avvale anche di consonanze con altri scritti di Pascoli che corroborano la sua tesi: in particolare la prosa dedicatoria dell'opuscolo *Nelle nozze d'Ida*, in cui si ricorda la partenza di Ida e Maria da Sogliano per raggiungere il fratello Giovanni, che si descrive « giovane [...] anch'esso, allora, quasi biondo e quasi snello » – attribuendosi dunque delle qualità presenti nell'antecedente *Lauro* (« uno snello alloro », « l'oro di capelli sparsi »), in una « citazione smemorata », rivelatrice del grumo biografico da cui la poesia trarrebbe il suo segreto impulso¹³ – e le visioni interrotte di altri componimenti pascoliani, fra cui spicca il madrigale *O vano sogno*, sia per il vagheggiamento di un'evanescente figura femminile, sia per le modalità sintattiche che segnano il ritorno alla realtà, per cui all'incompiutezza del sogno corrisponde quella della frase, bruscamente interrotta (« poi salgo, e teco – O vano sogno ! [...] »)¹⁴.

¹² Si tralascia in questa sede l'interpretazione di Maurizio Perugi (in Giovanni Pascoli, *Opere*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1980, vol. I, p. 44-47) imperniata sul macchinoso sistema allegorico degli scritti danteschi di Pascoli.

¹³ In Giovanni Pascoli, *Prose e poesie scelte*, cit., p. 995.

¹⁴ All'elenco delle visioni interrotte fornito da Garboli pare opportuno aggiungere anche una poesia giovanile di Pascoli, *Nel bosco*, pubblicata postuma nelle *Poesie varie* (contenute in Giovanni Pascoli, *Poesie*, a cura di Augusto Vicinelli, Milano, Mondadori, 1981, III ristampa Oscar Mondadori, vol. IV, p. 1385-1386), in cui il poeta si rivolge alla defunta Iole, a sua volta caratterizzata dalla « cascata d'oro » dei capelli, che si dilegua all'alba, quando il canto del gallo fuga le larve notturne, tra il profumo di giacinti e di viole, fiori questi ultimi, presenti non a caso anche nel nostro componimento, come si vedrà.

Nel *Lauro*, invece, l'intonazione discendente in cui declina la descrizione dell'inseguimento, smorzata nei punti di sospensione, anticipa la scomparsa della fanciulla annunciata più avanti. La scena si presta al confronto con analoghi passi dannunziani che, al contrario di quanto si verifica in Pascoli, risolvono la tensione dell'inseguimento nel tripudio del possesso, secondo una curva ascendente che al ritmo palpitante della fuga fa succedere un'esclamazione di esultanza. Si tratta di versi estratti da due componimenti di *Primo vere*, entrambi allusivi alla fuga di Siringa incalzata da Pan, mito narrato nel primo libro delle *Metamorfosi* di Ovidio, come peraltro quello di Apollo e Dafne, con cui condivide la struttura del *plot* narrativo. D'Annunzio modifica però l'esito della vicenda, sostituendo all'insuccesso di Pan una conquista. Così avviene in *Fantasia pagana*, v. 21-36, dove il ruolo della divinità è assunto in prima persona dal poeta (come anche nel *Lauro*). Alle notazioni sensuali che si attardano sul corpo in movimento di Glicera, si aggiunge il floscolo petrarchesco del « crine d'ebano / donato all'aura », per quanto il colore dei capelli non corrisponda all'oro della chioma di Laura

E tu, Glicera, co 'l crine d'ebano
donato a l'aura, co 'l seno turgido
ansante tra il facile bisso,
per la sponda de 'l lago fuggivi.

In candor pario nude mostravansi,
a l'agitarti, le forme nitide ;
i lombi ricurvi moveansi,
ne la corsa, con onda procace.

Io tra le canne alte inseguiati
e il cor batteami di desiderio ;
e la febbre de 'l senso pulsava
ne l'arteria più calda de 'l sole.

E alfin ti giunsi !... Con trepida ansia
su le ninfee ti stesi, e un bacio
co 'l labbro convulso t'impresi,
– Or sei mia !... – gridando – sei mia !...

Anche il sogno del *Lauro* ha termine all'alba, salutata dal cinguettio dei fringuelli e della capinera, anziché dal canto del gallo.

La raccolta comprende *A un vecchio satiro di marmo*, in cui si ripetono gli stessi elementi riferiti al satiro anziché al poeta, e la citazione da Petrarca vede ripristinato il biondo dei capelli, diventando ancora più scoperta grazie al bisticcio *l'aureo / l'aura* (v. 13-28) :

e veggo i clivi di Grecia floridi
a 'l sole di Luglio riscintillanti,
e tra file lunghissime
di pioppi sussurranti

te che persegui la bella Oreade
da gli occhi cerulei, da l'aureo crine
via profluente a l'aura
su le spalle divine.

Presi a l'acute spine d'un cespite
i veli s'alzano a la fuggente :
tu figgi il guardo cupido
ne le forme opulente,

e alfin le stringi... Le liete rondini
a volo cantano : – Amore, Amore ! –
e a' pioppi bianchi l'aura
bisbiglia : – Amore, Amore ! –¹⁵

La serialità con cui gli echi del *Canzoniere* ricorrono nella descrizione dei capelli agitati dal vento di figure femminili, sia in D'Annunzio che nel *Lauro* conferma la loro convenzionalità, rilevata anche nei commenti a *Myricae*, che segnalano come la ripresa appaia di nuovo nel coevo *Gladiatores* (1892), al v. 174, « Flava comam zephyris diffusam [...] », senza farsi carico di particolari implicazioni semantiche.

Il richiamo a D'Annunzio offre un termine di confronto per valutare concordanze e specificità della poesia di Pascoli, aggiungendosi alle note

¹⁵ È significativo che anche nella poesia *L'oleandro*, contenuta nella più tarda raccolta *Alcyone* (1899-1903), D'Annunzio, che stavolta rielabora il mito di Apollo e Dafne, modifichi ancora il finale per far sì che il dio carisca un bacio alla fanciulla, prima della sua definitiva trasformazione (v. 344-48) : « Ma nell'ombra la bocca è ancora sangue, / sola nel lauro la bocca di Dafne / arde e al dio s'offre, virginal mistero. // Curvasi Apollo verso quella ardente, / la bacia con impetuosa brama ».

testimonianze sulla diversa sensibilità dei due autori, che conferiscono esito opposto a un analogo motivo ripreso dalla tradizione. Pare inoltre opportuno convocare D'Annunzio anche per *Villa Medici*, che potrebbe fornire alcuni antecedenti al *Lauro*. L'opera viene pubblicata dapprima sul *Fanfulla della Domenica* del 24 luglio 1887, e poi nella raccolta *Elegie romane*, apparsa presso l'editore Zanichelli nel maggio 1892, in un periodo che coincide con l'elaborazione del componimento pascoliano. È dunque possibile che il poeta abbia avuto presenti i versi che fanno riferimento alla metamorfosi di Dafne (II, v. 37-38),

ed il Penèo sonoro che vide di Dafne le membra
torcersi verdi e snelle, ripalpitare in rami ;

e quelli successivi (III, v. 83-84), in cui, nel silenzio e nell'immobilità che contraddistinguono il paesaggio,

[...] solo i lauri con lieve tremito incessante
dan tra la selva indizio della nascosta vita.

Nel primo passo citato compare l'aggettivo *snello* impiegato a sua volta da Pascoli, come si è visto, in riferimento al tronco, per cui però sembra più pertinente il rimando a *Una rama d'alloro* di Carducci (v. 3, « arbore snella »). Nel secondo il *lieve tremito* dell'albero potrebbe essere all'origine anche di quello che scuote il lauro di *Myrica* (« Ancora al vecchio muro / tremava il lauro che pareva slanciarsi »), rivelando, come in D'Annunzio, i segni della primitiva esistenza non ancora spentasi. Nel testo dannunziano l'animazione dell'alloro contribuisce alla ricreazione dell'atmosfera favolosa di Villa Medici, che reca ancora le tracce del passaggio delle antiche divinità, mentre in Pascoli i fremiti dell'albero contribuiscono a consolidare l'impalcatura semantica dell'opera: trasferiscono al lauro le vibrazioni della corsa che impegna la fanciulla, quasi in una sua ideale prosecuzione; di conseguenza fanno stingere il sogno sulla realtà, confondendo i limiti fra l'esperienza onirico-mitologica (del resto già « contaminata » dalla sostituzione del massese Frigido al greco Peneo) e la vita quotidiana. Tale sovrapposizione permette inoltre di ricucire il dualismo che scorpora la fanciulla e la pianta della metamorfosi nel testo pascoliano. Pur convenendo con Garboli sull'osservazione che Dafne e l'alloro « figurano rigorosamente distinti nella sintassi » in

disaccordo con la loro identità nel mito¹⁶, non si può negare che siano concettualmente riuniti dalle allusioni disseminate nel componimento, che provocano delle interferenze. Obbediscono a questa strategia testuale la giustapposizione di sequenze parallele alternativamente dedicate alla vergine e al lauro e la corrispondenza dei loro destini intrecciati: se infatti, come si è visto, la fuga della fanciulla si prolunga nel tremulo dell'albero, la sua entrata in scena segue la descrizione iniziale dell'alloro, così come la scomparsa dell'una si correla all'abbattimento dell'altro. Persino l'esposizione del lauro al sole, narrativamente funzionale alla produzione dell'ombra nociva ai cavoli (« Slanciato avanti, sopra il muro, al sole / dava la chioma. [...] »), sembra riproporre la posa di Dafne rispetto al suo inseguitore, se si considera che Apollo è per l'appunto il dio del sole e che il termine *chioma* è semanticamente ambiguo, in quanto atto a designare sia le fronde dell'albero che la capigliatura della fanciulla. Se si fa coincidere pertanto l'immagine della « vergine fugace » con quella del lauro, come il testo invita a fare, e Apollo con il suo simbolo, i versi in questione sorprendono i protagonisti in un istante della fuga, fissano fotograficamente Dafne con i capelli sciolti sulle spalle, volte alla divinità, che si protende verso di lei. Questa visione, accompagnata da una sensazione olfattiva « di vecchio, e forse di viole » che favorisce la regressione all'antico, precede immediatamente l'assopimento del poeta e sembra essere all'origine dei contenuti del frammento onirico riferito nel testo: egli rivive in prima persona l'inseguimento di Dafne perché gli è stato suggerito dalla vista del lauro con la chioma illuminata dal sole.

Il sostrato mitologico del *Lauro*, in genere ridimensionato dalla critica per la sua estraneità all'ispirazione principale di *Myrica*¹⁷, si manifesta dunque sollecitando i significati simbolici dei referenti naturali, con un'operazione autorizzata dall'impegno esegetico che si richiede al lettore nella prosa *Il latino nelle scuole* (1895). Qui, spiegando il proprio sonetto *L'aratro è fermo: il toro, d'arar sazio*, che celebra la fondazione di Roma, Pascoli afferma:

Non è un bel sonetto, ripeto; ma quello che ad alcuni potrebbe in esso spiacere, a me confesso che piace: la parsimonia e la semplicità. Il

¹⁶ In Giovanni Pascoli, *Poesie e prose scelte* cit., p. 998.

¹⁷ È noto come una delle principali novità di *Myrica* rispetto alla produzione contemporanea sia la rinuncia alla mitologia classica, che però non viene annullata del tutto. Basti pensare a *Il bosco*, in cui si aggirano ninfe e fauni.

poeta, chi che egli sia, non è un gran poeta ; tuttavia non s'impanca a dir tutto, a dichiarar tutto, a spiegar tutto, come un cicerone che parlasse in versi ; ma lascia che il lettore pensi e trovi da sé, dopo avergli messo innanzi quanto basta a capire. Per esprimere il silenzio che domina dopo il fatto che egli imagina paresse più grave dei soliti, dice che s'udiva il martellare d'un picchio. E il lettore deve aggiungere di suo : « Non è esso l'uccello, che simboleggiava *Picus*, il padre di Fauno, il figlio di Saturno, il dio del vaticinio ? » Un'aquila rotea nel cielo pieno di pulviscolo luminoso, sul colle Tarpeio. S'intende che è un tratto pittoresco ; ma il lettore pensa al Campidoglio, alle legioni, alla gloria di Roma. Non vi pare ?¹⁸

L'autore incoraggia una lettura che oltrepassi i dati naturali per estrarne i simboli, nel caso specifico decifrabili in chiave mitologica, che, soli, consentono una piena comprensione del significato dei versi. Una tale interpretazione ci sembra legittima anche per *Il lauro*, in cui può estendersi a particolari che sarebbe riduttivo ascrivere solo alla logica narrativa dell'apologo, quale per l'appunto la posizione dell'albero rispetto al sole, come si è cercato di dimostrare.

Del resto, la coesione del tessuto mitologico che sostanzia nascostamente la poesia emerge anche da altri indizi : di per sé, il ricorso al termine letterario *lauro*, che campeggia nel titolo, al posto del comune *alloro* (o *orbaco*) preferito abitualmente da Pascoli, costituisce un rimando al significato che l'albero possiede nella tradizione, e prepara pertanto il richiamo al mito di Apollo e Dafne. Lo stesso busto di un imperatore posto presso l'albero – perlomeno insolito nel paesaggio agreste tratteggiato da Pascoli, se inteso come mero « tratto pittoresco » – rinvia alla corona trionfale del mondo greco-romano, costituita per l'appunto da un serto di alloro sacro ad Apollo.

Il lauro può dunque tollerare una lettura che rinunci all'equivalenza tra la fanciulla-albero e la poesia per riconoscere invece nella vergine fugace il desiderio represso del poeta, solo a livello sotterraneo, se ci si affida a quel « supplemento di messaggio non codificato » che « senza alterare il testo, lo cambia di significato » portato alla luce dalle ricerche di Garboli¹⁹. Lo studioso è peraltro consapevole del primo significato del testo, perseguito lucidamente dal poeta, al contrario di quello supplementare,

¹⁸ Giovanni Pascoli, *Prose*, con una premessa di Augusto Vicinelli, Milano, Mondadori, 1956³, vol. I, p. 616.

¹⁹ In Giovanni Pascoli, *Poesie e prose scelte*, cit., p. 992-993.

rivelatore di contenuti rimossi dalla coscienza che « si riversano fuori dal messaggio letterale e principale [...], crescendovi dentro con tale prepotenza da fare dell'apologo relativo alle pene del poeta soltanto l'eccipiente »²⁰. Pur sottoscrivendo nelle sue linee generali l'interpretazione di Garboli, non concordo sulla svalutazione del messaggio letterale del *Lauro*, ridotto al rango di gioco erudito (« un professore di liceo sensibile alla aure antiche e alla presenza in ogni forma degli antichi dèi del passato si diverte a mostrare la sua abilità nel fare apparire un lauro come una fanciulla » [...])²¹ « Nella prima si gioca con la mitologia, nella seconda si dice la verità »), se non altro perché la medesima « pena del poeta » traspare nelle prose e viene affrontata anche in componimenti cronologicamente successivi, che mantengono alcune costanti presenti nel *Lauro*, testimoniando dell'importanza dell'argomento per Pascoli.

Il poeta e il *vilicus*

Nei versi finali del *Lauro* lo scambio dialogico tra il poeta e il contadino Fiore, che riporta il suo interlocutore alla realtà dissipando gli ultimi residui del sogno, dà luogo a una situazione narrativa riprodotta altrove in Pascoli. L'esempio più noto è forse la chiusa del *Ciocco*, in cui lo Zi Meo liquida le inquiete fantasie cosmiche del poeta riferendo un proverbio che riconduce l'osservazione del cielo stellato nell'ambito pratico dei lavori agricoli (II, v. 249-252) :

Così pensavo ; e lo Zi Meo guardando
 ciò ch'io guardava, mormorò tranquillo :
 « Stellato fisso : domattina piove ».
 Era andato alle porche il suo pensiero.

Come viene esplicitato nei versi citati, il poeta e lo Zi Meo guardano entrambi la volta celeste, ma ne ricavano impressioni contrastanti : mentre il primo si lascia trasportare dall'immaginazione negli spazi sconfinati dell'universo ed è assalito dall'angoscia generata dall'ipotesi della sua distruzione con il conseguente annientamento di ogni forma di vita, il

²⁰ *Ibid.*, p. 991.

²¹ *Ibid.*, p. 993.

secondo non abbandona mai l'ottica terrestre e, contrariamente al poeta, rimane « tranquillo », tanto più che la pioggia preannunciata dallo « stellato fisso » avrà effetti benefici sulle colture. Il contrasto fra i due punti di vista provoca una frizione ironica, formalmente alimentata anche dalla sproporzione tra le riflessioni del poeta, che si estendono per oltre duecento versi e la secchezza del proverbio pronunciato dallo Zi Meo. Al tempo stesso il testo rivela l'estraneità di Pascoli rispetto al mondo contadino che pure ama: lo Zi Meo e il Fiore del *Lauro* sono certo personaggi positivi, contemplati con sguardo benevolo e descritti in termini affettuosi, ma in definitiva distanti dal poeta, da cui li separa un abisso di incomprensione²². È per questo che Fiore, nonostante sia un « ragazzo pieno di bontà » dal nome gentile, non esita a recidere l'albero, sacrificando la bellezza all'utilità. Del resto, in una lettera alla Corcos del 10 maggio 1907, Pascoli lamenta l'insensibilità dei contadini, incapaci di una contemplazione estetica disinteressata della natura (« i contadini non hanno occhi per le rose ! ») e si rammarica per le rose di Castelvecchio, che, mentre lui e la sorella sono costretti a Bologna, « fioriscono e sfioriscono non vedute da noi, non vedute da nessuno »²³.

Non diversamente avviene nei *Carmina*, nella ventesima sezione di *Fanum Vacunae* (1910), intitolata *Hedera*, dove il *vilicus* si rivolge ad Orazio, *alter ego* di Pascoli, lamentando la proliferazione della pianta rampicante a scapito delle viti (v. 420-421) :

Hic hederas ubi, Quinte, manu te cernit habentem,
« Fert ager hic hederam, non » inquit vilicus « uvam ».

Come nota Alfonso Traina nel suo commento, qui Pascoli rielabora un passo delle epistole oraziane (I, XIV)²⁴, in cui il poeta scrive al proprio fittavolo annoiato dalla vita in campagna e contrariato dal fatto che l'orto di Orazio produca « piper et tus ocius uva » (v. 23). Nei versi dei *Carmina* al

²² Sull'alterità di Pascoli rispetto al mondo contadino cfr. Arnaldo Soldani, « Narrazione e dialogo : la messa in scena dei *Canti di Castelvecchio* », in Mario Pazzaglia (a cura di), *Nel centenario dei Canti di Castelvecchio*. Atti del Convegno di studi indetto dall'Accademia Pascoliana, San Mauro Pascoli, 19, 20, 21 settembre 2003, Bologna, Pàtron, 2005, p. 239-269.

²³ Giovanni Pascoli, *Lettere alla gentile ignota*, a cura di Claudio Marabini, Milano, Rizzoli, 1972, p. 241.

²⁴ Giovanni Pascoli, *Saturae*, a cura di Alfonso Traina, Firenze, La Nuova Italia, 1968, p. XXI.

pepe e all'incenso si sostituisce l'edera, con un notevole spostamento di significato, poiché per il *vilicus* latino che rimpiange i bordelli e le taverne della città, l'uva rimanda ai piaceri di Bacco, mentre il *vilicus* pascoliano declina il contrasto fra bellezza ed utilità già adombrato nel *Lauro*²⁵. Mentre l'uva sostituisce il cavolo cappuccio e il cavolfiore per ricalcare l'ipotesto oraziano, la presenza dell'edera al posto dell'alloro, pur desunta dall'autore latino (« Al complesso di tutti i tre libri [di *Carmina*] pose un proemio e un epilogo, nello stesso metro. Nel proemio parla dell'edera, di lauro nell'epilogo »)²⁶ segue l'evoluzione della poetica pascoliana. Infatti, mentre in Orazio la pianta è un emblema dell'ispirazione dionisiaca cui egli si abbandona, in Pascoli rappresenta la funzione consolatoria della poesia perché riveste compassionevole i sepolcri e le rovine, che addirittura sostiene con i suoi tralci (v. 416-419, « Tu nudos vestis muros, tu pulla ruinas / atque sepulcra memor. / Abscondis sane, sed item complecteris, ornas / palmitibusque foves... »)²⁷. È per questo che in *Fanum Vacunae* il personaggio di Orazio la preferisce all'alloro²⁸, con una scelta ribadita in

²⁵ La caratterizzazione del personaggio oraziano viene rispettata, se si considera che l'edera e l'uva sono entrambi attributi dionisiaci: la presenza della prima richiama per associazione la seconda, che il *vilicus* preferisce in quanto necessaria alla produzione del vino.

²⁶ Giovanni Pascoli, *La poesia lirica in Roma*, in Id., *Prose*, cit., vol. I, p. 749. Cfr. anche l'antologia *Lyra*, Livorno, 1934¹⁰, p. 157, a proposito di Orazio, *Carmina*, I, 1: « l'edera è come per riconoscimento: al fine dei tre libri il poeta chiederà l'alloro della vittoria: l'edera è di Bacco che ispira; l'alloro di Febo che premia ». Vd. anche Vincenza Perdichizzi, « La Rome augustéenne et le poète: *Ultima linea* de Pascoli », in *Insegnare la città*, Atti del convegno internazionale di studi (Parigi-Poitiers, 12, 13, 14 gennaio 2006), a cura di Pérette-Cécile Buffaria, con la collaborazione di Vincenza Perdichizzi, Istituto Italiano di Cultura, Parigi, 2007, p. 75-94.

²⁷ Cfr. anche *Il primo colle e i primi pastori* nell'*Inno a Roma*, v. 607-609: « Scabbia di pietre, lue di sassi verdi / per tutto, ed archi che teneano ancora / sol per l'abbraccio d'edere contorte »; e *Post Occasum Urbis*, in *Poemata Christiana*, v. 201-204: « Sic ait intenditque manus et rudera monstat / hinc illinc prolapsa solo statuasque iacentes, / tum lapidum scabiem, tum saxa virentia musco, / tum putres, hederis fretos cingentibus, arcus ». L'opera di sgretolamento compiuta dall'edera è negata esplicitamente da Pascoli nella prosa *Un uomo di pensiero e un uomo di azione* (in *Prose*, cit., vol. I, p. 498): « Non è mica vero che l'edera sgretoli le muraglie e soffochi gli alberi, quando, almeno, sono mura di travertino romano, quando, almeno, sono querce avvezze ai secoli. E anzi le protegge, le difende, le orna ». Vd. il commento di Traina a *Saturae* cit., p. 115, nota al v. 419.

²⁸ In accordo con quanto Pascoli scrive in *Lucus Vergili*, contenuto in *Prose* cit., vol. I, p. 876: « Sono dunque coi più umili degli arboscelli, che garbavano a Virgilio, i lauri, di cui si compiace il Dio della luce e di cui si coronavano i vincitori in guerra e nel circo, e

Ultima linea, che ha per protagonista lo stesso Orazio (v. 43, « Nos hederæ similes lapsas amplectimur aedes »). Incoronato dell'edera che cresce presso le rovine, il poeta si impegna a condurre la battaglia contro l'annullamento e l'oblio della morte, presentata in un discorso del 1898 :

L'uomo combatte continuamente contro la morte. Esso alla morte deve disputare, contrastare, ritogliere quanto può. La nostra vita è gelida e noi abbiamo bisogno di calore ; la nostra vita è oscura e noi abbiamo bisogno di luce : non si lasci spegner nulla di ciò che può dar luce e calore : una favilla può ridestare la fiamma e la gioia ! Non si lasci morir nulla di ciò che fu bello e giocondo²⁹.

Nelle opere in latino Pascoli ricorre a un'immagine più adatta a rappresentare la sua concezione della poesia rispetto al lauro di *Myrica* che pure, come vedremo, sembra preannunciare la funzione riservata all'edera. Non è un caso che il simbolo della pianta rampicante venga definito proprio nella produzione latina, in cui è maggiore l'impegno per la ricostruzione di un mondo perduto. Ed infatti si può ricordare che come *ex libris* per i *Carmina* Pascoli aveva commissionato al pittore De Carolis l'emblema di « un tempio in rovina, pieno d'ellera e rovi », accompagnato dal motto *Post fanum putre*³⁰.

Il contrasto fra il lauro e il cavolo, trasposto in *Fanum Vacunae* in quello fra l'edera e l'uva, è sviluppato anche nel poemetto « semigeorgico » e « lievemente satirico » *I due vicini*, del 1908, in cui però l'oppositore del poeta insensibile alla bellezza non è più il *vilicus*, bensì il critico letterario (da identificare più specificamente in Benedetto Croce, nonostante i dinieghi dell'autore³¹). Già nei *Due fuchi* Pascoli aveva rappresentato i

che erano bensì sacri ai poeti, ma che il poeta non cingeva, pago a un ramo d'edera che ha pur le sue bacche anch'essa ».

²⁹ Giovanni Pascoli, *Un poeta di lingua morta*, in Id., *Prose cit.*, vol. I, p. 161.

³⁰ Cfr. il carteggio con il pittore De Carolis (Silvio Zavatti, « Epistolario Pascoli-De Carolis », *Otto / Novecento*, anno IV, n. 5/6 settembre/dicembre 1980, p. 265-303 : p. 288). L'immagine dell'edera abbarbicata alle rovine appare anche nella produzione italiana di Pascoli, in particolare vd. *La calandra*, contenuta nei *Primi Poemetti* (v. 60-62), *La canzone dell'ulivo*, nei *Canti di Castelvecchio* (v. 1-2), *Il sepolcro*, in *Odi e Inni* (v. 13-20), *Le compagnie dell'armi*, in *Le canzoni di re Enzo* (v. 69-70).

³¹ Cfr. Nicola Valerio, « L'anticrocianesimo di Pascoli nei frammenti inediti degli *Elementi di letteratura* », *Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Bari*, XXIII, 1980, p. 321-353 e Stefano Zivec, « Virgilio *rusticus vates* e il bilinguismo di Pascoli », *CentoPagine* I, 2007, p. 87-94 (<http://www2.units.it/musacamena/centop.php>).

critici negli insetti tanto ingrati quanto inoperosi³², intenti a vilipendere l'ape produttrice di miele (un miele peraltro caratterizzato dalla forte presenza di timo, come quello letteratissimo dell'Imetto), mentre adesso ne degrada ulteriormente la figura in senso bestiale identificandoli con l'asino, incapace di apprezzare il canto dell'usignolo (« Oh ! il tempo perso ! canto io forse ? Io penso ! »³³), e responsabile della distruzione dell'orto e dei vasi dei due vicini, affratellati anche dalla somiglianza dei loro nomi (Trigo e Brigo), che rappresentano rispettivamente la poesia (l'ortolano)³⁴ e le arti figurative (il vasaio). Nella dodicesima sezione del componimento, l'animale contempla l'orto, sporgendo oltre la siepe il « grosso capo », indice del torpido raziocinio di cui fa inopinato vanto :

Qua molle e crespa di recente indivia
era una porca ; là sorgeano i porri
già bianchi, e verdi de' nuovi agli i fili ;
e il cavolfiore di sul torto gambo
mirava in terra il cavolo cappuccio.
La zucca in terra coi viticci il ramo
alto cercava per salire al cielo ;
ed il carciofo le cuoiose pine
mettea, che invano egli educava a fiori ;
ridea, di fiori, avvolto alle intrecciate
canne, il fagiuolo. E nati dal suo fimo
lodava accorto l'asino gli ortaggi,
e : Chi li fece se non io ? diceva.
Ma poi guardava, con severi occhioni,
curvi narcissi, penduli mughetti,
rappe di ferruginei giacinti,
cesti odorosi di viole a ciocche,
dicendo : Un altro ammiri voi, non io !³⁵

Come Fiore del *Lauro* e come il *vilicus* di *Fanum Vacunae*, con in più un'arroganza censoria, l'asino predilige gli ortaggi e guarda con « severi

³² Cfr. anche *Le api al lavoro*, in *Traduzioni e riduzioni*, contenute in Giovanni Pascoli, *Poesie*, a cura di Augusto Vicinelli cit., vol. IV, p. 1670, in cui le api « spingono via via da le stalle l'inutile mandra de' fuchi. / L'opera ferve ed il miele ha un gran frangere di timo ».

³³ Giovanni Pascoli, *I due vicini*, in Id., *Poesie varie*, cit., p. 1511.

³⁴ Per la polemica che questa scelta ingenera con la poetica di Carducci rimando all'articolo di Muzzioli, cit.

³⁵ Giovanni Pascoli, *I due vicini*, cit., p. 1508.

occhioni » i fiori privi di utilità pratica, che sottraggono spazio alle colture. Del pari, quando volge la sua attenzione ai vasi, rimira « torvo » le pitture raffiguranti « fioretti / fogline erbucce, che la pura argilla / gli avean macchiata, e nulla aggiunto al suono / del vaso, al suono che del vaso è il tutto »³⁶. E quando si interroga sull'apprezzamento di cui i fiori sono oggetto, sottoponendoli alla sua ragione critica per verificare in prima persona il loro sapore e dissezionare le parti di cui sono composti, li distrugge, senza riuscire comunque a coglierne l'essenza. Nel passo citato si ripete il contrasto fra la bellezza dei fiori graditi alle api, e l'utilità degli ortaggi (fra cui il cavolfiore e il cavolo cappuccio presenti anche nel *Lauro*) approvati dall'asino, che Trigo coltiva nel suo orto a dimostrazione della compresenza del bello e del buono nella poesia. Nonostante l'avviso contrario dei commenti però, non credo che la notazione sul cavolo *humilis* rispetto al cavolfiore che lo contempla « di sul torto gambo » superi il mero dato botanico per alludere allo stile basso, visto che nel poemetto non si rivendicano il diritto di esistenza e la dignità dei generi umili accanto ai generi alti (per cui, del resto, il cavolfiore sarebbe un emblema ben poco rappresentativo), ma è in gioco la poesia *tout court*, quella di Pascoli come quella di D'Annunzio³⁷, minacciata dal giudizio miope della critica analitica che pretende di sviscerarla.

L'equivalenza fra il cavolo cappuccio e lo stile basso è inferita dal componimento *La vite e il cavolo*, in cui è indubbia, ma essa non può essere estesa a tutte le apparizioni dell'ortaggio nei versi di Pascoli, che non attribuisce sempre lo stesso valore agli oggetti evocati nella sua poesia³⁸. Nello specifico, mi sembra anzi che il cavolo venga impiegato più spesso per simboleggiare l'utile in opposizione alla bellezza, anziché lo stile umile, come avviene anche nelle prose *Il fanciullino*, edita nel 1903 dopo una

³⁶ *Ibid.*, p. 1509.

³⁷ In una lettera a Emma Corcos, datata X maggio 1908, rispondendo alle domande della sua interlocutrice sull'interpretazione del poemetto, Pascoli scrive: « Donna Gentile, il vasaio rappresenta le arti figurative perciò, per es., anche Maestro Vittorio; non Gabriele perciò, il quale per grande che abbia l'orto e grossi e vistosi i prodotti, è tuttavia un ortolano anch'esso come me. E l'asino è la critica in genere, non il solo Croce in particolare... », in Giovanni Pascoli, *Lettere alla gentile ignota*, cit., p. 249.

³⁸ A riprova di quanto asserito, è possibile citare le differenti rappresentazioni della rana in opposizione all'usignolo: se in *Nozze*, essa ingaggia l'uccello perché canti al banchetto nuziale, nel *Poeta solitario* il « gramo rospo », che ha rubato una nota all'usignolo, diventa simbolo del poeta, mentre invece nei *Due vicini* le rane sono zittite dall'usignolo, infastidito dal loro gracidio, per cui cfr. anche D'Annunzio, *Nox*, in *Primo vere*, v. 9-16.

parziale pubblicazione nel *Marzocco* nel 1897, e *Il cocomero* del 1910. Nella prima, a proposito di Virgilio, si legge :

L'ideale del poeta è quel vecchietto Cilice, trapiantato dalla sua patria nei dintorni di Taranto. Aveva avuto pochi iugeri di terra non buona né a grano né a prato né a vigna : una grillaia, uno scopiccio. Ebbene, il bravo vecchietto ne aveva fatto un orto, con non solo i suoi cavoli, ma anche gigli e rose, e alberi da frutta, e bugni d'api, e vivai di piante³⁹.

Il *Senex Corycius* delle *Georgiche*, personaggio protagonista anche del poemetto latino omonimo di Pascoli presentato al concorso di Amsterdam nel 1902⁴⁰, è ricordato in termini analoghi nella seconda prosa :

E gli viene in mente un vecchietto della Cilicia, forse già pirata, che aveva ottenuto nelle vicinanze di Taranto una grillaia sabbiosa, non buona né per prato né per grano né per viti ; ma c'era l'acqua da irrigarla ; e il Cilice ne aveva fatto un orto e un vivaio di piante : aveva i bei cavoli e i bei fiori, e rose e pomi, tutto meglio e tutto prima degli altri [...]⁴¹.

Rispetto a *Il fanciullino* però, *Il cocomero* rivela esplicitamente il significato della compresenza di fiori e cavoli nel podere del vecchio contadino, su cui si modella anche quello dell'ortolano-poeta dei *Due vicini* ; infatti, illustrando le caratteristiche dell'orto che Virgilio non ha descritto nelle *Georgiche*, Pascoli esclama :

[Virgilio] esprime il suo rammarico di non potere, così sull'ultimo del suo poema, trattare degli orti, come volentieri egli canterebbe le cure che si devono a questi cantucci deliziosi della campagna, nei quali il bello è vicino al buono, il rosaio è prossimo all'indivia, l'acanto, l'edera, e i mirti sono vicini al sedano e al prezzemolo !⁴²

Nel brano, a una proposizione astratta (*il bello è vicino al buono*) vengono fatti seguire degli esempi concreti, i singoli fiori si accompagnano agli ortaggi in un rapporto le cui dinamiche sono illustrate nella parte finale

³⁹ Giovanni Pascoli, *Il fanciullino*, in Id., *Prose*, cit., vol. I, p. 27.

⁴⁰ Cfr. Alfonso Traina, *Il Senex Corycius da Virgilio a Pascoli. Metamorfosi di un simbolo*, in Id., *Poeti latini e neolatini*, III, Bologna, Pàtron, 1989, p. 251-260.

⁴¹ Giovanni Pascoli, *Il cocomero*, in Id., *Prose*, cit., vol. I, p. 890.

⁴² *Ibid.*

della prosa : « La poesia è il fiore e l'utilità è il frutto ; e senza fiore non si dà frutto. [...] Prima il fiore, poi il frutto »⁴³. Trova così trasposizione simbolica la convinzione espressa nel *Fanciullino* secondo cui in letteratura etica ed estetica risultano inscindibili perché il buono coincide con il bello, per cui, pur non perseguendola come suo fine principale, « la poesia, in quanto è poesia, la poesia senza aggettivo, ha una suprema utilità morale e sociale »⁴⁴.

Il vecchio di Corico che cura l'orto ideale dell'autore, dove cavoli e fiori coesistono in un connubio armonico, al contrario di quanto avviene nel verziere del *Lauro*, fornisce insieme al Trigo dei *Due vicini* cui lo accomuna anche l'apicoltura, un controesempio al paradigma del *vilicus* incurante della bellezza. Di conseguenza, nel poemetto latino il suo incontro con il poeta delle *Georgiche* ridesta in quest'ultimo l'ispirazione intorpidita dalla stagione invernale e ha un esito antitetico rispetto ai componimenti esaminati, culminando nell'abbraccio finale che il vecchio « *florum pater atque apium rex* » e Virgilio si scambiano, segno del superamento della distanza che rinchiude nei rispettivi mondi non comunicanti il poeta e il *vilicus* pascoliani, l'uno dedito alla vita contemplativa e l'altro a quella attiva.

La rappresentazione idealizzata dell'orto del *Senex Corycius* mostra in positivo ciò che appare in negativo nel *Lauro*, dove bellezza e utilità non si compenetrano, ma si escludono a vicenda e la prima viene sacrificata all'imperativo funzionale, lasciando trasparire la condizione emarginata del poeta nella società capitalistica contemporanea. Le interpretazioni che assegnano valori diversi all'albero e agli ortaggi sono in parte imputabili alla collocazione problematica del *Lauro* nella raccolta pascoliana : in primo luogo, infatti, l'equivalenza fra la poesia e l'alloro, nobilitato dalla tradizione letteraria più prestigiosa, sembra contraddire l'ispirazione myricea, dichiaratamente umile, affidata piuttosto a piante dimesse come stipe e arbusti, che rimangono vicini al suolo in cui hanno messo radici, al contrario dello « slanciato » lauro. In secondo luogo, l'opera pone il problema dei rapporti interni fra i componimenti di *Myricae*, che contiene anche *La vite e il cavolo*, in cui, come si è detto, l'ortaggio simboleggia lo stile umile : se si ammette la stessa equivalenza nel *Lauro*, l'albero che gli si

⁴³ *Ibid.*, p. 894.

⁴⁴ Giovanni Pascoli, *Il fanciullino*, cit., p. 22.

contrappone non può che essere identificato nello stile sublime, come è stato suggerito dalla critica.

Si sono già manifestate delle perplessità sull'estensione dell'equazione cavolo = stile umile al di fuori della poesia *La vite e il cavolo*, ma se sono accettabili per testi appartenenti a opere differenti, sembra più arduo ammetterle per due componimenti della medesima raccolta, per giunta inseriti in due sezioni esplicitamente correlate in un dittico (*Le pene del poeta* e *Le gioie del poeta*).

Per risolvere l'apparente aporia, è necessario interrogarsi sull'architettura della raccolta, oggetto di numerose ricerche, che oscillano fra il riconoscimento dell'unitarietà del contenitore « canzoniere » e quella del frammentismo caratteristico delle *myricae*, che ne farebbe piuttosto un « non-canzoniere » o addirittura un « anti-canzoniere », passando attraverso la soluzione mediana del « canzoniere imperfetto », dell'antologia poetica avventizia dotata di una struttura agglutinante solo in un secondo tempo⁴⁵. Nonostante gli sforzi di Pascoli per confezionare un volume omogeneo, sarebbe arduo individuare un filo conduttore che si dipani attraverso testi appartenenti a diverse epoche, che rispondono ad occasioni, sollecitazioni e umori differenti e, nella maggior parte dei casi, confluiscono in *Myricae* dopo essere apparsi in precedenza in riviste e opuscoli per nozze, dove formavano sillogi poi scomposte per permettere l'immissione delle singole poesie in nuovi contesti. La complessa storia editoriale di *Myricae* segue certo l'evoluzione della poetica pascoliana ancora *in fieri*, ma al tempo stesso rivela i ripensamenti e le difficoltà dell'autore nell'organizzazione del materiale selezionato e nella distribuzione dei testi nelle ripartizioni interne. Ai fini del nostro discorso, per esempio, è significativo che in *Myricae*³ *La vite e il cavolo* non fosse incluso nel gruppo *Le gioie del poeta*, in cui rientra solo a partire dalla quarta edizione di *Myricae*⁴⁶: originariamente, dunque, il

⁴⁵ Cfr. a proposito Pier Vincenzo Mengaldo, « Un'introduzione a "Myricae" », in Id., *La tradizione del Novecento*, nuova serie, Firenze, Vallecchi, 1987, p. 79-137; Giuseppe Leonelli, « L'architettura di *Myricae* » in Id., *Itinerari del Fanciullino. Studi Pascoliani*, Bologna, Clueb, 1989 (*Quaderni di San Mauro*, 4), p. 119-136; Pier Luigi Cerisola, « *Myricae*: un canzoniere? », in Id., *Giovanni Pascoli tra estetica ed ermeneutica*, Firenze, La Nuova Italia, 2000 (*Quaderni di San Mauro*, 16), p. 143-164; Marino Boaglio, « Il calendario funebre di *Myricae* (Dai sonetti di *Anniversario a X Agosto*) », *Critica letteraria*, 111, 2001, anno XXIX, p. 355-375; Mario Pazzaglia, « Poetiche di *Myricae* » cit.; Nadia Ebani, « Il primo canzoniere », in Ead., *Pascoli e il canzoniere. Ragioni e concatenazioni nelle prime raccolte pascoliane*, Verona, Edizioni Fiorini, 2005, p. 41-97.

⁴⁶ Illustrata da Antonio Antony, Attilio Fratella e Adolfo Tommasi, Livorno, Giusti, 1897.

sonetto esulava dalle riflessioni metapoetiche affidate alle due sezioni gemelle e, di conseguenza, non ne era prevista una lettura parallela a quella del *Lauro*, incluso fin dal 1894 tra *Le pene del poeta*. Se poi nelle varie edizioni in genere sono curate corrispondenze e connessioni tra l'inizio e la fine, le parti centrali si sottraggono a una logica accentratrice, anche se non mancano rimandi interni che conferiscono all'insieme un'impressione di compattezza. Le numerose sezioni, piuttosto che rispondere a un disegno unitario, formano dei sottoinsiemi parziali, sulla base di affinità o opposizioni ora contenutistiche ora metriche stabilite caso per caso, il discreto e il continuo coesistono pertanto in un equilibrio instabile, coerente con l'*impasse* gnoseologica che motiva la poetica del frammento, che pure aspira alla totalità⁴⁷. È così che, delle quindici sezioni e dei quindici componimenti isolati in cui la raccolta si articola nella sua redazione definitiva, alcuni sono irrelati, mentre altri si corrispondono per i loro temi antitetici, come talvolta rivela la scelta dei titoli: al dittico metapoetico già menzionato, vanno aggiunte le poesie singole *Il giorno dei morti* e *La notte dei morti*, le serie *Dolcezza* e *Tristezza* e anche *Ultima passeggiata* e *Finestra illuminata*, entrambi veri e propri poemetti composti di madrigali di dieci endecasillabi con lo stesso schema rimico, e « ricalco letterario di due diversi "generi" pittorici cari al secondo Ottocento: il bozzettismo *en plein air* dei macchiaioli (è il caso della *Passeggiata*), e (per *Finestra illuminata*) la scuola urbana borghese con le sue rappresentazioni sentimentali di interni con o senza famiglia »⁴⁸. Inoltre si può osservare che, ad evidenziare i legami, i titoli delle coppie sono omoteleutici: *Dolcezza* e *Tristezza*, *L'ultima passeggiata* e *Finestra illuminata*, *Le pene del poeta* (in un primo tempo, come testimoniano le carte manoscritte, *Le noie del poeta*) e *Le gioie del poeta*, *Il giorno dei morti* e *La notte dei morti*. Se ci si sofferma sui cicli poetici, mentre *Dolcezza* e *Tristezza* sono consecutivi, i due restanti sono intervallati da altri componimenti. Probabilmente questa scelta si può motivare in alcuni casi con una ricerca di *variatio* metrica,

⁴⁷ Cfr. *La conchiglia (L'ultimo viaggio)*, in *Poemi Conviviali*, e il commento ad l. di Giuseppe Nava all'edizione torinese, Einaudi, 2008.

⁴⁸ Anthony Oldcorn, « *Finestra illuminata* » in Mario Pazzaglia (a cura di), *Nel centenario di Myrica*, cit., p. 111-122. Nello stesso volume di atti, su *Ultima passeggiata* cfr. Giuseppe Antonio Camerino, « Alle origini dell'«Ultima passeggiata» ; metrica e varianti », p. 19-37. Cfr. inoltre Nadia Ebani, « «L'ultima passeggiata», primo poemetto pascoliano », in Ead., *Pascoli e il canzoniere. Ragioni e concatenazioni nelle prime raccolte pascoliane* cit., p. 17-39.

come argomenta Mengaldo⁴⁹, ma mi chiedo se per le sezioni metapoetiche che qui ci interessano la distanza non sia dovuta piuttosto alla volontà di evitare accostamenti e raffronti puntuali suscettibili di generare incongruenze tra poesie disomogenee, che non obbediscono a un progetto comune prestabilito. Mi sembrano ricadere in questa situazione il *Lauro* e *La vite e il cavolo*, pubblicato inizialmente sulla rivista *Vita Nuova* il 17 novembre 1889, e quindi anteriore di qualche anno rispetto al *Lauro*. Nel sonetto la contesa fra le piante del titolo non riguarda tanto la ripartizione del campo fra la sdegnosa vite e l'umile ortaggio, ma si polarizza nell'opposizione fra le « brunite coppe » colme di vino e l'« oscuro paiol » che « borbotta » nella casa del « pio villan », vale a dire fra i rispettivi benefici (l'uno pregiato, l'altro modesto ma valorizzato dal poeta) che entrambe arrecano all'uomo. Nel *Lauro* invece non si soppesano due utilità, ma l'utile contrasta con il bello non funzionale, inaugurando un inedito sistema simbolico destinato, come si è visto, a trovare feconda applicazione nella produzione successiva di Pascoli.

Un lauro « col tronco svelto come di cipresso »

La resistenza all'identificazione del lauro nella poesia, motivata dall'estraneità del prestigioso albero alla poetica di *Myrica*, prescinde dalla sua singolare descrizione, che sembra riadattare il simbolo antico alla sensibilità pascoliana. Infatti, in contrasto con l'« odorato e lucido verziere » in cui prolifera una vegetazione ritratta nel pieno del rigoglio primaverile, l'alloro si staglia tra oggetti intaccati dai segni della decadenza, come dimostra la ripetizione insistente dell'aggettivo « vecchio » : il lauro si eleva « presso il vecchio muro », « presso il vecchio busto d'un imperatore », avvolto da una fragranza « di vecchio, e forse di viole », che persiste anche dopo il suo abbattimento (« v'era / quel vecchio odore e quella vecchia pace »). In particolare il busto dell'imperatore, che non sfigurerebbe fra gli « oggetti desueti » studiati da Francesco Orlando⁵⁰, rinvia alle vestigia del passato consunte dal tempo. Ma anche le viole, in

⁴⁹ Pier Vincenzo Mengaldo, *op. cit.*

⁵⁰ Francesco Orlando, *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura. Rovine, reliquie, rarità, robaccia, luoghi inabitati e tesori nascosti*, Torino, Einaudi, 1994², ed. riveduta e ampliata, coll. "Paperbacks" 236 [1993].

quanto fiori «del pensiero»⁵¹, associati alla costanza del ricordo, contribuiscono al recupero di realtà trascorse. Ciò si verifica anche in altre opere di Pascoli, basti pensare alla poesia *Nel bosco*, dove il fantasma di Iole svanisce «tra un odor di giacinti e di viole»⁵², o all'incipit dell'*Aquilone*, nei *Primi poemetti* (v. 1-6, «C'è qualcosa di nuovo oggi nel sole, / anzi d'antico : io vivo altrove, e sento / che sono intorno nate le viole. / Son nate nella selva del convento / dei cappuccini, tra le morte foglie / che al ceppo delle querce agita il vento»), in cui le viole fioriscono tra le foglie appassite, come anche nella *myrica Nella macchia* (v. 4-6, «errai nella macchia più sola, / per dove tra foglie marcite / spuntava l'azzurra viola»). In *Massa* invece la descrizione della natura verdeggiante non è contaminata dalle tracce di declino del *Lauro*, che sono connesse alla presenza dell'albero, come suggerisce anche la fonte carducciana *Una rama d'alloro*. La poesia, composta nel 1877 ed inserita successivamente nella raccolta *Rime nuove*, è dedicata a Dafne Gargioli e prende spunto dal nome greco della donna, a cui il poeta offre un ramoscello d'alloro, strappandolo «a' sassi antichi e pii» della via Appia. Le strofi iniziali recitano :

Io son, Dafne, la tua greca sorella,
che vergin bionda su 'l Peneo fuggia
e verdeggiai pur ieri arbore snella
per l'Appia via.

Tra i cippi e i negri ruderi soletta
sotto il ciel triste io memore sognava
d'un tumulo ignorato in su la vetta,
e riguardava.

Come nella poesia di Pascoli, l'alloro sempreverde è situato tra le rovine antiche, non prive di connotati funebri, tanto che si può ipotizzare che nel *Lauro* la variante *greco* (poi sostituita con *vecchio*) in riferimento al *busto d'un imperatore* sia dovuta alla fonte, che precisa l'origine del mito di Dafne («Io son, Dafne, la tua greca sorella»). Se si tiene conto dell'ambiente saturo di antico che circonda l'alloro delle *Myrica*, acquista

⁵¹ Cfr. la poesia *All'Ida, donandole viole e miosotidi campestri*, v. 1-3 («Guarda : le une col lor candido viso, / gli altri, con nell'azzurro occhio il sorriso, / dicono : non ti scordare e pensa a me»), in Giovanni Pascoli, *Poesie varie*, cit., p. 1439.

⁵² Giovanni Pascoli, *Nel bosco*, cit.

significato la sua rassomiglianza al cipresso (« col tronco svelto come di cipresso »), che la critica finora sembra aver ignorato o sminuito⁵³, nonostante la funzione simbolica che l'albero legato al culto dei morti esercita nella produzione pascoliana. In definitiva l'autore, assumendo il lauro quale simbolo della poesia, non accoglie passivamente il lascito della tradizione alta, ma interviene sull'immagine antica per adattarla alla propria poetica : la poesia rappresentata dal lauro-cipresso è quella consolatoria che attraversa la raccolta, pietosamente dedita all'evocazione di ciò che è morto, del passato perduto, e pertanto a maggior ragione destinata a non trovare posto in una società attenta solo alle esigenze del presente, impegnata nella ricerca di un'utilità pratica e immediata. In seguito, quando Pascoli elaborerà più compiutamente la concezione di una poesia antagonista non di quella morte che « lascia dietro sé lagrime » ma di « quella cui segue l'oblio »⁵⁴, farà ricorso al simbolo nuovo dell'edera abbarbicata alle rovine, in uno sviluppo coerente delle premesse poste nel *Lauro*.

Come si è visto però, anche il simbolo dell'edera è ricavato dalla poesia antica e piegato dall'autore ad esprimere nuovi significati, secondo un procedimento di appropriazione e risemantizzazione dei materiali della tradizione molto praticato da Pascoli. Se si resta nell'ambito delle figurazioni del poeta e della poesia, si può osservare come accanto a immagini nuove come il cavolo (*La vite e il cavolo*), o recenti come il rospo (*Il poeta solitario*), Pascoli ne adoperi altre consuete nella tradizione letteraria, ma profondamente rivisitate in modo da corrispondere al proprio universo poetico. È il caso dell'ape, distolta dal paragone con il cigno pindarico – che intendeva sottolineare la laboriosità della poesia di Orazio e definire il suo rapporto con i modelli greci – per simboleggiare la capacità dell'arte di ricavare « amaro ex flore dulce mel »⁵⁵. Ed è il caso anche

⁵³ Francesco Muzzioli (*op. cit.*, p. 34-35), prima di argomentare l'equivalenza tra l'albero e la poesia sulla base del « rango onorifico e del pregio connessi al lauro », richiama *La domenica dell'ulivo*, in cui gli uccelli nidificano « quel sul cipresso, questo sull'alloro », asserendo che « quel paragone con il cipresso starebbe a dimostrare che il lauro è una pianta come un'altra ».

⁵⁴ Giovanni Pascoli, *Un poeta di lingua morta*, cit., p. 155.

⁵⁵ Giovanni Pascoli, *Catullo calvos*, XIV, v. 320 Vd. Alfonso Traina, commento a Giovanni Pascoli, *Saturae*, cit., p. 50. L'ape inoltre non disprezza i fiori modesti (*La vendemmia*, in *Nuovi Poemetti*, canto I, v. 11-12 : « L'ape fa il miele, eppur le basta un fiore, / fior di trifoglio, fior di lupinella »), né danneggia i petali da cui trae il polline, come si dichiara nella prosa *Lucus Vergili* (cit., p. 886-887). Cfr. anche *Fanum Vacunae*, IV, v. 62-67 e il commento di Traina *ad l.*, che rivela la polemica con Leopardi soggiacente al passo.

dell'usignolo, eletto dalla tradizione letteraria quale controfigura del poeta per la straordinaria varietà dei suoi gorgheggi, laddove in Pascoli esso appare come l'umile « cantor del brolo », che saltella fra la « vegetazione terra terra » cara all'autore di *Myrica*⁵⁶, o cinguetta sui rami dei cipressi e nel nido fatto di foglie morte, cantando « la risurrezione del tutto »⁵⁷. Sulla scorta di una similitudine virgiliana poi, l'usignolo diventa un doppio autobiografico di Pascoli, dal momento che il suo canto scaturisce dal dolore per il nido distrutto dal « duro contadino »⁵⁸.

Alla luce di queste considerazioni sembra possibile estendere agli oggetti della poesia pascoliana le conclusioni cui Gianfranco Contini giungeva per le novità del linguaggio, rilevandone l'« accordo eretico » con la tradizione⁵⁹. Non diversamente infatti i contenuti poetici elaborati dall'autore rispondono a una dialettica di innovazione nella tradizione ; quest'ultima viene sottoposta a un processo eversivo che la destruttura dall'interno, attraverso l'immissione di nuovi significati nelle immagini classiche, vecchi involucri destinati ad accogliere contenuti già novecenteschi. Ne è un esempio il compromesso del *Lauro*, che attinge a una mitologia demitizzata, trasferita su uno sfondo domestico e rarefatta nella dimensione onirica, e che sovrappone all'alloro della tradizione il cipresso funebre, mesto simbolo della poesia pascoliana.

Vincenza PERDICHIZZI

Université Charles-de-Gaulle Lille III

⁵⁶ Vd. Guido Capovilla, « Sulla formazione di *Myrica* », in Id., *Fra le carte di Castelvecchio. Studi pascoliani*, Modena, Mucchi, 1989, p. 51-172 (171).

⁵⁷ Giovanni Pascoli, *Lucus Vergili*, cit., p. 884.

⁵⁸ *Ibid.*

⁵⁹ Gianfranco Contini, « Il linguaggio di Pascoli », in Id., *Varianti e altra linguistica. Una raccolta di saggi (1938-1968)*, Torino, Einaudi, 1970, p. 219-245 (225).