

# ULTIMA LINEA 1906-2006

## Cent'anni dopo nell'officina di Pascoli

di Stefano Zivec

### 1. L'archivio di Castelvecchio

Per gli studiosi di Pascoli l'archivio di Casa Pascoli a Castelvecchio è un punto di riferimento necessario e generoso. Nella casa infatti si conservano le carte del poeta (apografi di poesia, appunti, lettere), la sua biblioteca personale (ricchissima fonte documentaria), e gli oggetti che lo accompagnarono negli ultimi anni della sua vita.

Si deve a Maria Pascoli, sorella del poeta, l'origine della sistemazione attuale delle carte e in particolare delle redazioni delle poesie. Maria custodì i documenti pascoliani attraverso due guerre mondiali, perché, dopo la sua morte (ella morì poi nel 1953), fossero consegnati alla cultura italiana. Mariù è forse responsabile di alcune lacune nella documentazione. Di certo non fu una curatrice imparziale delle carte del fratello, ma non è questo il luogo adatto per riflessioni sulla sua psiche. Al latinista e in generale allo studioso di lettere interessano invece alcune notizie sull'archivio.

Nel corso delle mie ricerche, mi sono imbattuto nella questione dell'effettivo numero di documenti conservati a Castelvecchio. Ho eseguito l'esame autoptico dell'*Indice delle carte pascoliane*, cioè del catalogo dell'archivio, risalente agli anni 1958-59. Il catalogo è il risultato della risistemazione delle carte condotta dalla Soprintendenza Bibliografica della Toscana, che partì da presupposti errati. Il lavoro fu mal condotto, e quindi risulta oggi assai incompleto. L'idea di catalogare le poesie di Pascoli secondo l'ordine dell'edizione Mondadori può, o meglio poteva, dare dei vantaggi. Soprattutto non convince l'idea di partire da un organismo come la raccolta di Castelvecchio e pensare di ridurlo in qualcosa di libresco in poco tempo, senza occuparsi dell'analisi e della comprensione dei singoli documenti. Spia dell'inadeguatezza del lavoro è l'uso di formule evasive e per nulla scientifiche<sup>1</sup>. Detto questo, nell'attuale impossibilità (mancanza di fondi, *in primis*) di riclassificare tutto il materiale (comprese le carte di Mariù, sinora poco studiate perché «di interesse piuttosto modesto»), il catalogo è l'unico riferimento ufficiale per lo studioso, e nelle sue ultime quattro pagine offre lo «specchio quantitativo delle carte del poeta e di Mariù». Un passo indietro. Il catalogo prevede una classificazione di tutte le carte in «voci»: plich

(1664), lettere (18697), cartoline (9343), biglietti (2155), fogli (24387), buste (572), foto (131), ritagli (1475), fascette (96), giornali (820), varie (27). La somma di questi numeri è 61054, che rappresenta il «totale complessivo dei vari pezzi», suddivisi tra documenti di poesia (i «fogli»<sup>2</sup>, 24367), ed il rimanente materiale, il tutto comprensivo del carteggio di Mariù. Il conteggio non torna (non si arriva a quel totale con la somma *reale* dei dati parziali), e in più sul catalogo sono vergate delle note a matita che propongono altri conteggi, anch'essi errati. Di queste note non si conosce la paternità (potrebbero essere state inserite dalla precedente curatrice dell'archivio, Maria Ghirlanda, oppure da una figlia del precedente custode della casa, Giuseppe Bertoncini). Le somme sono errate, le voci poco chiare, ma l'unica cifra attendibile che abbiamo è questo 61054 (somma totale), mentre i cosiddetti «fogli» sarebbero 18018 (quelli di Giovanni, mentre quelli di Mariù sarebbero 6570).

Dal luglio del 1972 il curatore dell'archivio è Gian Luigi Ruggio, che da allora combatte con questi dati inesatti. L'unica soluzione per gli studiosi che cercano un orientamento nelle carte di Pascoli, è visitare e studiare di persona l'archivio. La richiesta per la visita deve essere inviata a Ruggio e, ottenuto il permesso, possiamo poi consultare tutte le carte. Anche la biblioteca di Pascoli è a disposizione dei ricercatori, sempre e bene assistiti da Stefano Crudeli, il custode della Casa.

### 2. La poesia latina di Pascoli

Pascoli scrisse in latino durante tutta la sua esperienza di poeta. I primi tentativi di composizione in latino (ma anche in greco) risalgono al suo ingresso nel collegio degli Scolopi di Urbino, presso l'ottima scuola in cui Giovanni studiò le lingue classiche<sup>3</sup> grazie alle lezioni di alcuni dei migliori maestri dell'epoca. Uno su tutti, padre Giacoletti, vincitore del *Certamen Hoefffianum* nel 1863.

A partire dal 1844 ad Amsterdam si svolgeva il *Certamen Hoefffianum*, concorso di poesia latina voluto appunto dal dotto olandese Jacob Hendrik Hoeffft.

Il premio del *Certamen* era una medaglia d'oro da 250 grammi, per il primo classificato, più la pubblicazione dell'opera a spese dell'Accademia. Le altre composizioni che alla giuria sembravano degne di

ammirazione ricevevano la *magna laus* e la possibilità di pubblicazione vincolata però alla volontà dell'autore. Poiché infatti i componimenti giungevano all'Accademia anonimi, e contrassegnati da un motto, il poeta decorato con la *magna laus* poteva decidere di non pubblicare la sua opera.

Pascoli riportò tredici vittorie nella gara. Per quindici volte fu insignito della *laus*, ma egli, mal sopportando le sconfitte, in nove occasioni non rivelò il proprio nome, impedendo così la pubblicazione dei poemetti<sup>4</sup>. Questo spiega il ritrovamento postumo del *Moretum*, di cui il Gandiglio aveva postulato l'esistenza.

Il primo italiano a riportare la vittoria nel *Certamen*<sup>5</sup> fu Diego Vitrioli (Didacus Vitriolius), con il poemetto *Xiphias* (la *Pesca del pesce spada*).

Se rileggiamo il discorso *Un poeta di lingua morta*<sup>6</sup>, discorso pronunciato a Messina nel 1898 e dedicato all'umanista calabrese, ci accorgiamo dell'impressione che la vittoria di Vitrioli lasciò nella coscienza del giovane Pascoli.

I *Carmina* (questo il nome della raccolta dei circa ottomila versi editi di Pascoli) sono frutto di una produzione che va dal 1890, l'anno della composizione del *Veianius*, al 1911, quando Pascoli, gravemente ammalato e prossimo alla morte, compose quello che è ritenuto il più perfetto dei suoi poemetti, *Thallusa*, che gli assicurò, nell'anno successivo, l'ultima vittoria nel *Certamen*. Due sono le osservazioni che vorrei proporre. La prima: il 1891 è la data di pubblicazione della versione 'embrionale' di *Myricae* (per le nozze Gelmi-Marcovigi), mentre il 1912 è la data di morte di Pascoli. La produzione latina, quindi, accompagna quella italiana fin dagli esordi, per poi addirittura superarla, sia sul piano cronologico sia su quello della perfezione letteraria. Se la nostra ammirazione e il nostro giudizio sulla qualità poetica si fermano ai *Canti di Castelvecchio* (1904), siamo consapevoli che negli ultimi travagliati anni della sua esistenza Pascoli non riuscì più ad esprimere, o forse smarrì, la sua vena poetica italiana. La musa latina, invece, rimase vitale, quasi a significare non tanto una preferenza, ma un'esigenza di espressione, fino ai suoi ultimi giorni.

La seconda osservazione riguarda il valore della poesia latina così come ci appare nell'edizione canonica Mondadori (cfr. sotto).

Mentre nelle raccolte italiane ad un capolavoro spesso succede una poesia poco esemplare, o anche discutibile, e all'interno del medesimo componimento non sono infrequenti le 'cadute' di ispirazione, nella poesia latina la qualità dell'intessuto poetico è elevata e costante. Non mancano i picchi sublimi, e certo molto rare sono le 'cadute' di *ars* e *ingenium*.

Le prime edizioni dei singoli *Carmina* sono quelle

della Reale Accademia Nederlandica delle Scienze. Queste edizioni riguardano i componimenti insigniti del primo premio e quelli non premiati di cui Pascoli permise la pubblicazione. La prima edizione integrale dei *Carmina* venne alla luce nel 1917 (Ioannis Pascoli, *Carmina*. Collegit Maria soror, edidit H. Pistelli, Bologna, Zanichelli, 1914). Il poeta dunque non poté vedere la prima edizione organica delle sue poesie latine, anche se ne aveva progettato la sistemazione. Proprio sui suoi appunti, infatti, si basò Pistelli per realizzare l'edizione dell'intera opera latina in sei cicli tematici: *Liber de Poetis*, *Res Romanae*, *Poemata Christiana*, *Hymni*, *Ruralia*, *Poematia et Epigrammata*. Questa ripartizione risponde alla cronologia degli avvenimenti narrati e, come detto, ad alcune indicazioni del poeta stesso.

Il *Liber de Poetis*, che ci interessa più da vicino, comprende poemetti composti negli anni tra il 1891 ed il 1910. Sono i due estremi della produzione pascoliana, e ciò rende evidente che la poesia latina di Pascoli non fu una realizzazione occasionale o giovanile, bensì una colonna portante della sua poetica e della sua *phantasia* creatrice. Il titolo sembra derivi da Volcacio Sedigito e da Varrone.

Il secondo editore, Adolfo Gandiglio (*Carmina*, recognoscenda curavit Maria soror, Appendicem criticam addidit Adolphus Gandiglio, 2 voll., Bologna, Zanichelli, 1930), operò alcuni ritocchi all'ordine dell'edizione precedente.

La terza edizione, della Mondadori (Giovanni Pascoli, *Carmina*, a cura di Manara Valgimigli, Milano, Mondadori, 1951), riproduce il testo latino e l'appendice critica di Gandiglio; in più vi si trovano traduzioni d'autore (Salvatore Quasimodo, Quintino Cataudella, Ugo Enrico Paoli, Giorgio Pasquali e Manara Valgimigli i più noti) e le note apposte ad ogni componimento.

Del 1993 è *l'Appendix Pascoliana*, per i tipi della Pàtron, a cura di Alfonso Traina e Patrizia Paradisi: nel volumetto sono raccolti componimenti stravaganti del poeta rispetto all'edizione del Valgimigli.

Nel 2001, infine, nella collana dei Grandi Tascabili Economici Newton è uscito tutto Pascoli, con la sezione della poesia latina affidata a Nora Calzolaio.

### 3. *Ultima linea*

*Ultima linea* fu composto nel 1906, inviato ad Amsterdam col motto *pelago desaevit hiems* (*Aen.* 4, 52) e premiato l'anno seguente con la *magna laus*. Il poemetto non ottenne la medaglia, perché in quell'anno si classificò al primo posto *Rufius Crispinus*, sempre opera di Pascoli. I giudici dell'Accademia si rammaricarono di non disporre di una seconda medaglia da conferire al poeta.

Il poemetto, composto in un anno drammatico per Pascoli<sup>7</sup>, narra di una passeggiata di Orazio per la *via sacra* del foro, durante la quale egli rivede dopo tanto tempo il suo nome scolpito sull'iscrizione dedicatoria per i *Ludi Saeculares*. Non si tratta di una passeggiata qualsiasi. Se non è l'ultima – Pascoli non lo dice, ma ce lo fa intuire – di certo a Orazio non rimane molto tempo da vivere. Mecenate è già morto, ed egli attende con serenità la sua fine, che sente legata al declino dell'epoca pagana. I nessi tematici del *carmen* sono la morte (del poeta, dell'età antica, delle illusioni), il ritorno (l'ultimo ritorno a casa, a Roma per Orazio, a Bologna, in quell'anno, per Pascoli), la poesia (immortalità dell'opera e gloria del poeta), e la profezia (la redenzione dell'umanità, l'avvento del messia). Tutti questi temi, tipici della poetica pascoliana, sono sviluppati alla luce della personale interpretazione dell'opera di Orazio e Virgilio. I richiami (citazioni, rielaborazioni, immagini) dai testi classici sono molteplici ed elaborati. La connessione tra ipotesi e *Ultima linea* è feconda e produttiva, eppure anche senza aver letto l'opera degli augustei il fascino del poemetto è eccezionale.

La mia analisi del testo, che tiene conto del lavoro della Tartari Chersoni, propone una suddivisione dei 142 esametri in sezioni. Qui non tratto del commento all'opera, per il quale rimando al volumetto edito dalla Pàtron, ma mi limito ad uno schema utile all'esegesi dei frammenti autografi che presento di sotto:

vv. 1-16. *Allocutio ad Flaccum*: Pascoli interroga Orazio che percorre la *via sacra*. Orazio è vecchio, stanco e cambiato (*mutatus*).

### Testo, traduzione e confronti

Quid solus, sicut quondam tibi, Flacce, fuit mos,  
 incedis rursusque forum circumque pererras  
 nescio quae meditans? Ut vero canus, ut aeger,  
 ut mutatus ades! Quem lippum tunc fugeret nil,  
 5 nec, dum totus es in nugis, aut scurra lateret  
 laxior aut lente portans mysteria cantor,  
 omnia declinas passim, lacrimisque dolentes  
 ultro nunc oculi, quidquid tetigere, relinquunt.  
 Non hic quaeris, olus quanti malvaeque, nec illic  
 10 assistis pueris ludentibus: et planus exspes,  
 dilato questu, praeter maledixit eunti,  
 frustra que et vafer intonuit tibi circitor aurem  
 et te pellexit quassam divinus ad urnam:  
 huic subrisisti modice, satis ipse peritus.  
 15 Non eadem sane mens est tibi, Quinte: sed aequae  
 tecum multa labris pressis agitare videris.  
 «Heu! non cum zephyris et aprico flore tibi nunc  
 adsum Maecenas: aquilo nunc undique frondes  
 decutit, et flabris tunsus Lucretilis horret.  
 20 Una virescit adhuc interque rubentia poma,  
 per nemus Usticae, flores parit arbutus albos.

vv. 17-50. *Allocutio ad Maecenatem*: è l'allocuzione di Orazio all'amico morto, nella quale trova posto il congedo ultimo dal *rus sabinum*. Tutto ciò introduce la sezione successiva, con la descrizione della nuova Roma di Augusto.

vv. 51-75. Il presente di Roma: la suggestione delle grandi riforme augustee, e la vista della *nova Roma*, sfolgorante di marmo bianchissimo (*Iam nova de nitido florescit marmore Roma*) illude Orazio dell'avvento di una nuova era.

v. 76. *CARMEN COMPOSUIT... quis? Q. HORATIUS... Euge!*: il verso è il cardine dell'intero componimento. Il termine cardine va inteso in due maniere. Cardine organico (cioè perno sul quale l'intero testo trova il suo equilibrio) e cardine tematico (ovvero elemento che serve da punto focale per l'organizzazione dei temi). Il v. 76, alla cui analisi dedico dello spazio nel paragrafo seguente, viene tratto dall'iscrizione posta sul cippo dei *Ludi Saeculares*, iscrizione ancora visibile a Roma nel Museo delle Terme.

vv. 77-107. *Horatius vates, Vergilius pastor, rusticus, sator. Non omnis moriar*: nella seconda sezione Orazio ricordava Mecenate, e qui, in parallelo, egli ricorda Virgilio come profeta dell'età nuova. Orazio si interroga sul senso delle profezie e medita sul destino di Roma e sull'immortalità della poesia.

vv. 110-142. Aristio Fusco: è la sezione dialogica della composizione. Orazio incontra Aristio Fusco (personaggio di S. I, 9), e l'incontro con la realtà di Roma lo fa cadere in una cupa disperazione. Tutte le illusioni sul destino dell'impero e della romanità svaniscono, annullate dai segni della corruzione e della violenza. L'incontro con Aristio è il simbolo della realtà contro cui si infrange anche l'ultima illusione.

Perché Flacco, così come un tempo facevi, da solo  
 te ne vai per il Foro, di nuovo, e per il Circo  
 e io non so cosa mediti? Vecchio, ora, e malato,  
 non sei più lo stesso! A te cui cisposo nulla sfuggiva,  
 né mentre eri tutto immerso nei pensieri ti si nascondeva il buffo  
 fannullone o il cantore che lento portava i sacri arredi;  
 tutte le cose ora sfiora passando, e, pesanti di lacrime,  
 ora gli occhi, tutto ciò che toccano, lo lasciano subito.  
 Qui non chiedi più quanto viene la malva e la verdura, ne li  
 ammiri i fanciulli che giocano: e il vagabondo deluso,  
 interrotto il lamento, ti maledice mentre passi oltre,  
 e invano anche il ciarlatano ti scassa i timpani  
 e l'indovino agita l'urna in un invito:  
 a lui sorridi cortese, ché ne sai abbastanza di tuo.  
 La tua anima non è più la stessa, Quinto, ma come un tempo  
 ti si vede muovere a labbra chiuse molte parole.  
 «Ahi! Non con gli zefiri e con i fiori sbocciati al sole  
 torno da te, Mecenate: l'aquilone ora ovunque le fronde  
 scuote, e lo spoglio Lucretile è irto di sterpi.  
 Una sola pianta fiorisce ancora tra i rossi frutti,  
 e nel bosco di Ustica fa nascere candidi fiori.

Felix cui gelidam sub mortem nascitur aestas,  
 dignior et lauru frontem redimire poetae!  
 Non me prima canens ad te deduxit hirundo,  
 25 Maecenas. Quaedam resonabat fistula silvam  
 tritaque stridebant aliquo folia arida cursu.  
 Faunus enim novit nonas instare decembres  
 iamque venit. Vatesque aberit tuus et pecus omne  
 ludet et in pratis pagus me absente vacabit.  
 30 Iam, vicine, vale, Cervi! Mus rustice, gaude  
 rure diu tutoque cavo tenuique patella!  
 Non te narrantem posthac audire licebit  
 dum vernaque silent tuque omnis ab igne renides.  
 Neu te vestigent gladiisque insomnia tentent,  
 35 abditae Veiani, veteremque a nare cruorem  
 montanis depelle thymis et rore marino!  
 Inque focum frondes et flores inde Calendis,  
 quae supplex nascente manus ad sidera luna  
 tollebas, metuens virgo segetique gregique,  
 40 at parvis nunc ipsa tuis pia mater alumnis!  
 Iam nec me cernes post fanum putre, Vacuna,  
 dictantem. Iuvit veterum meminisse deorum.  
 Nos hederae similes lapsas amplectimur aedes.  
 Atque hinc, o fons Bandusiae, tu murmur inane  
 45 disperges, quando frigus vocemque secuti  
 haedus perveniat subsultim, taurus oberret  
 aspectetque diu strepitum poturus, at absit  
 unus qui sciret quid sic loquereris in umbra.  
 Sed me Maecenas suprema voce vocavit.  
 50 Praecessit: procul est: interdum respicit: ibo».  
 Haec meditans vicus solus plateasque pererrat,  
 ut quondam, sed vix ipsum se agnoscit et urbem.  
 Nam non foeda nigro passim magalia fumo  
 nec rudecta videt nec olentes pingue popinas.  
 55 Porticus hinc solidas ostentat picta columnas:  
 hic thermas stupet immensas fulgentiaque aureis  
 templa tholis, hic aeternum mansura theatra  
 Flaccus, et interdum MAGNUM COMUNE SIT inquit.  
 Iam nova de nitido florescit marmore Roma,  
 60 usque recens Soli venerabiliorque videnda.  
 Ecce autem ad Tiberim, qua profluit arctior amnis,  
 pervenit, et scripto miratur marmore cippum  
 insignem, propiorque notas hinc carpit et illinc  
 inque sinu gaudet: decimus nam volvitur annus  
 65 ex quo saeculorum series procedere coepit  
 magna, novumque aevum portendit gentibus augur  
 augustus. Sellis positus hic rite duabus  
 nocturno decies undenaere tempore matres  
 caelestem lunam ad convivium nostra vocabant:  
 70 hic sacrum fecit capris agnisque novenis  
 Augustus vobis, quae gignitis omnia, Moerae.  
 Tum, non illud agens, percurrit nomina Flaccus  
 magnorum rapidis oculis hominumque deorumque  
 et ludos plenamque suam pulcrosque boves et  
 liba pthoesque memor, iamque in cippo legit imo,  
 CARMEN COMPOSUIT... quis? Q. HORATIUS... «Euge!  
 Debuit urbs apris quondam me vate relinqui,  
 vateque visenda est eadem me maxima Soli.  
 Qui, cum civilis rabies saeviret, EAMUS!  
 80 dixerat, hic reditum Pacis, Virtutis, Honoris,  
 hic te, prisca Fides, hic te, Pudor, hic cecinit rem  
 romanam melius productam semper in aevum.  
 O felix dilatus ad haec ego! Quid queror idem?  
 Immo Vergilium miserer. Tu, frater, ab agris  
 85 vidisti totis pulsos migrare colonos,  
 invito patriam vidisti corde relinqui,

Felice chi vede l'estate con la fredda morte vicino,  
 tu, pianta più degna del lauro a cingere del poeta la fronte!  
 Non mi ha portato da te la prima rondine col canto,  
 Mecenate. Una specie di flauto musicava la selva  
 e calpestate stridevano secche le foglie al passo di qualcuno.  
 Fauno ben sa che arrivano le None di dicembre  
 e viene. E mancherà il tuo poeta e tutto il gregge  
 saltellerà e sull'erba il popolino, mentre sono lontano, farà festa.  
 Stammi bene vicino, buon Cervio! Topo di campagna, godi  
 a lungo dei campi e, nella tana sicura, del povero piatto!  
 Non potrò più ascoltarti raccontare, domani,  
 mentre tacciono i servi e tutto splendi alla fiamma.  
 Non ti tormentino gli incubi né con le daghe t'incalzino,  
 Veianio nascosto, e dal naso l'antico odore di sangue  
 scaccia col timo dei monti e col rosmarino.  
 Nel fuoco e fronde e fiori getta alla Calende,  
 tu che supplice le palme alle stelle con la luna nascente  
 levavi, vergine timorosa del raccolto e del gregge,  
 ora madre pia per i piccoli tuoi.  
 E non mi vedrai più dietro il tuo vecchio tempio, Vacuna,  
 a poetare. Mi aiutava ricordare i vecchi dei.  
 Noi, simili all'edera, abbracciamo templi distrutti.  
 E da qui, o fonte di Bandusia, il tuo mormorio vanamente  
 sperderai, quando, attratto dal fresco e dal suono  
 arriverà saltellando il capretto, e il toro girerà  
 e ammirerà a lungo il gorgo per bere, ma non ci sarà  
 il solo che capiva cosa andavi dicendo così nell'ombra.  
 Ma Mecenate mi ha chiamato con le ultime parole.  
 Mi precede: è lontano: si volta ogni tanto a guardare: andrò.»  
 Questo meditando, attraversa da solo vicoli e piazze,  
 come una volta, ma a stento riconosce se stesso e l'Urbe.  
 Infatti non vede baracche sporche di fumo  
 né vede rovine o taverne unte di grasso.  
 Un portico dipinto mostra, da un lato, solide colonne:  
 dall'altro immense terme e fulgidi templi  
 con cupole d'oro, e ancora teatri che dureranno in eterno,  
 li vede, Flacco, e dice: GRANDE È CIÒ CHE È DI TUTTI.  
 Già fiorisce una nuova Roma dal marmo splendente,  
 e il Sole la vedrà sempre giovane e più venerabile.  
 Ecco dunque al Tevere, dove il fiume scorre più ampio,  
 giunge, e ammira un cippo di marmo scolpito  
 insigne, e più da vicino coglie qua e là i segni  
 e gode nel cuore: scorre infatti il decimo anno  
 da quando ha cominciato a procedere il corso dei secoli  
 grande, e una nuova era ha offerto alle genti l'augure  
 augustus. Qui, posti da rito due troni  
 nel tempo notturno dieci volte undici madri  
 invitavano ai nostri banchetti la luna celeste:  
 qui compì il sacrificio di nove capri ed agnelli  
 l'Augusto per voi, che tutto create, Moire.  
 Allora, non fiso su quello, Flacco scorre sui nomi  
 con occhi veloci, di grandi uomini e dei,  
 e i giochi e la scrofa pregna e i candidi buoi e  
 le sacre focacce, lui le ricorda, finché legge in alto sul cippo,  
 IL CARME COMPOSE... chi? Q. ORAZIO... «Evviva!  
 La città doveva essere lasciata alla fiere, me profeta,  
 e la stessa città, dissi anche questo, è grandissima al cospetto del Sole.  
 Io che, infuriando la guerra intestina, ANDIAMO!  
 avevo comandato, qui il ritorno della Pace, del Valore, dell'Onore,  
 qui l'antica Lealtà, qui il Pudore, qui cantai la potenza  
 romana per sempre spinta al progresso.  
 O me felice, vissuto per questo! Di che mi lamento?  
 Dovrei compiangere Virgilio di più. Tu fratello, dai campi  
 tutti, hai visto fuggire i contadini,  
 li hai visti lasciare la patria col cuore spezzato,

ultro aliam quaeri, magis est quod triste videnti,  
 mutarique domos et certo limite campos  
 exilio. Ante oculos in nigro pulvere currus  
 90 aurigae surdi tendenti lora ruebant.  
 Longius agricolae rastrum super ossa tenentes  
 horrebant aliquod Romae fodisse sepulcrum.  
 Quid tu? Fis pastor, Publi, fis rusticus: ipse,  
 ipse iugo subdis tauros et vertis aratro  
 95 desertam terram, longo seris ordine vites  
 et plantas oleam non te vivente feracem.  
 Praeterea patrio fugientes litore cives  
 tu revocas, revocas linquentes arva colonos,  
 sicut apes, quatiens circum cava cymbala matris.  
 100 Sed qui transieris caelo defixus et astris  
 vergiliisque tuis, recinens saturnia regna,  
 expectans gentemque novam subolemque deorum,  
 non messim, sator, ipse metis, non aspicias aevum  
 ipse tuum! Quamquam ... num mors est ultima rerum  
 105 linea? Delendum est hoc. Quanto rectius illud  
 NON OMNIS MORIAR! Quin pars mihi multa... Quid?  
 [Omnis,  
 omnis ut es, Publi, tibi, ero mihi ego ipse superstes!]  
 Nil mortale putans secum moriturus abibat,  
 atque via sacra se nunc deprendit, ut olim:  
 110 cum cuidam fronti prope frontem impexit. «Horati!»  
 hinc sonat, hinc resonat tarde et dubitanter: «Aristi!»  
 Iunxeruntque manus. «Quid agis, dulcissime?» Quid tu?»  
 «Quot soles albosve rear surrexe nigrosve  
 ex quo sub cultro male salsus et improbus hac me  
 115 liquisti?» «Memini ... tricesima sabbata». «Meque  
 paene loquax consumpsit». «Ohe!» «Quid dicis?» «Ohe iam!»  
 Nescis? Iste procax sanctas Sybaritide matres  
 pellicit: iste nigro destrinxit carmine cives.  
 Est eques, est dives. Iamque huic parere cohortes  
 120 incipient, huic iam cedet provincia praedae.  
 Interea vivis murenas pascit homullis...»  
 «Quid narras? Annon mores renovantur, et artes  
 antiquae redeunt rectusque enascitur ordo?...»  
 «Unde huc?» «Rure». «Diu venisti, Flacce, moratus...».  
 125 «Fusce, diu». «Poteram dixisse. Audi. Neque maior  
 Roma fuit, credas, alio neque tempore peior...»  
 «Ergo Vergilius cecinit nova saecula frustra,  
 frustra ego praedixi, frustra effata Sibylla est...»  
 Hic risit Fuscus, sed eodem tempore rugas  
 130 suspexit Flacci mortemque in fronte cubantem.  
 Tum gravior: «Dicam ... ne suggere, Credat Apella...  
 credendum non sit: dicam tamen. Utor amicis  
 Iudaeis, ut scis. Dicunt iam tempus adesse  
 quo princeps pacis sancta de virgine, quo rex  
 135 nascatur mundi. Vox per deserta locorum,  
 quae iubeat sternique vias et vasa parari,  
 auditur. Tum mella fluent, ac pardus et haedus  
 pascenturque simul vituli catulique leonum.  
 Occidet omne malum: morietur et ipsa brevi mors...»  
 140 «At non me citius». «Quid ais?» «Iam nocte premi me,  
 Fusce, puto. Nox est. Haec tu fortasse videbis.  
 Haec rebar vidisse senex ego. Vive valeque!»

e cercarne un'altra di cuore, che a vederla è la cosa più triste,  
 e cambiare la casa e l'orto dalla siepe sicura  
 nell'esilio. Davanti agli occhi, in nemi di polvere, i carri  
 correvano sordi all'auriga che tiene le briglie.  
 Altrove, i contadini battendo col rastro sopra le ossa  
 inorridivano per aver profanato un sepolcro di Roma.  
 E tu che fai? Sei pastore, sei contadino: tu stesso,  
 tu aggioghi i tori e rompi con l'aratro  
 la terra dura dal sole, e pianti in lunghi filari le viti  
 e metti l'ulivo che darà i frutti dopo la morte.  
 E i cittadini fuggiti dal lido patrio, tu,  
 tu richiamerai, richiamerai i coloni che hanno lasciato la terra,  
 come le api, scotendo intorno i cembali cavi di Cibele Madre.  
 Ma tu che sei passato fissando il cielo negli astri,  
 nelle tue Virgilie, cantando i regni di Saturno,  
 aspettando una nuova gente e una stirpe di dei,  
 non raccogli, tu mietitore, la messe, e non vedi l'epoca  
 tua, proprio tu! Per quanto... È vero che la morte è l'ultimo  
 confine delle cose? Via queste parole. Quanto migliore quel  
 NON MORIRÒ TUTTO! Perché una parte di me... Che dico?  
 [Tutto,  
 tutto come te, Publio, come te sopravviverò a me stesso!]  
 Con pensieri immortali, andava incontro alla morte,  
 e riprende la via sacra, come una volta:  
 e quasi batte con la fronte in un tale: «Orazio!»  
 si sente di là, e di qua in ritardo e dubbioso «Aristio!» risponde.  
 Si stringono le mani. «Che fai, carissimo?» «E tu?»  
 «Quanti soli lieti e tristi sono passati  
 da quando mi hai lasciato, che spiritoso!, sotto il coltello...»  
 «Ricordo... era il tricesimo sabbato». «E me,  
 quel ciarlatano mi ha quasi ammazzato». «Zitto!» «Che dici?» «Ssst!»  
 Non lo sai? Quel tale con la Sibaritide seduce caste matrone:  
 è lui che strozza concittadini con carmi di morte.  
 È cavaliere, è ricco. Presto a lui le coorti cominceranno  
 ad obbedire, a lui cederà le ricchezze una provincia.  
 Intanto nutre le murene di schiavi ancor vivi...»  
 «Che dici? Non si rinnovano i costumi, e tornano  
 le antiche virtù e nasce un nuovo ordine giusto?...»  
 «Da dove vieni?» «Dai campi». «Sei tornato dopo un bel pezzo, Flacco».  
 «Dopo tanto, sì Fusco». «Potevo immaginarlo. Senti. Non fu più grande  
 Roma, credimi, né in nessun tempo peggiore...»  
 «Allora Virgilio ha cantato i nuovi secoli invano,  
 invano io li predissi, invano la Sibilla ha parlato...»  
 Qui Fusco sorrise, e insieme sul volto le rughe  
 notò di Orazio e sulla fronte in attesa la morte.  
 Allora più serio: «Te lo dirò... non aggiungere: Ci creda Apella...  
 Crederci non bisogna: te lo dirò lo stesso. Ho amici  
 Ebrei, come sai. Dicono che è giunto il tempo  
 in cui il principe della pace, da una santa vergine,  
 verrà al mondo. Una voce nel deserto,  
 che ordina di preparare le vie, di stare all'erta  
 si sente da tempo. Allora scorrerà il miele e leopardo e capretto  
 pascoleranno insieme, e insieme vitelli e cuccioli di leone.  
 Il male tutto morrà: e la morte, lei stessa...»  
 «Ma non prima di me». «E che?» «La notte mi è addosso,  
 Fusco, lo sento. È notte. Queste cose forse tu le vedrai.  
 Queste cose pensavo di averle viste da vecchio. Addio!»

Presentare una nuova traduzione di un *carmen* di Pascoli è un'impresa rischiosa, se consideriamo i nomi di chi ci ha preceduto. Io vorrei solo indicare la necessità di ripensare alcuni passi del poemetto che sono stati tradotti con poca attenzione. Il nucleo principale di questo discorso va riferito al v. 3 (*nescio quae meditantis? ut vero canus, ut aeger*) ed alla traduzione che ne è stata fatta. Quella di Pascoli è la voce del Novecento che entra in contatto col modo antico: lo smarrimento di Orazio è lo smarrimento di Pascoli di fronte al mondo, alla sua Roma. Il concetto di 'smarrimento' ci spinge a proporre una traduzione in cui *nescio* assuma la rilevanza che ha sul piano sintattico e su quello espressivo-sentimentale.

Non avremo più un neutro «assorto in non so quali fantasie» (U. E. Paoli), oppure «rimuginando non so che» (A. Gandiglio), oppure «assorto in non so che pensieri» (N. Calzolaio), o infine «immerso in chissà che fantasie» (A. Carbonetto). Tradurremo, invece, anche a costo di rendere il testo meno fluido, «io [Pascoli] non so quali cose stai pensando, quali cose ti tormentano». Pascoli, con la nuova *iunctura* non solo rinnova la locuzione colloquiale (che è nella stessa Satira IX di Orazio), ma entra nel testo come personaggio (è lui il soggetto di *nescio*) e ci suggerisce i dubbi di Orazio (non un generico *quid*, ma un insieme di pensieri determinati espresso da *quae*), dubbi che sono anche i suoi, in quanto co-protagonista del *carmen* e autore che si immedesima nel personaggio. È quindi necessario che sia espresso al meglio il soggetto di *nescio*, verbo che riprende il suo valore semantico, e da fossile linguistico è recuperato all'esperienza viva.

Prima di passare all'analisi degli autografi, vorrei tornare in breve sul bilinguismo in Pascoli. Gli studi ed i giudizi di Traina sull'argomento sono indispensabili, e qui basterà ripeterne il nucleo principale. Pascoli fu un poeta bilingue (e, all'interno del sistema della lingua italiana, trilingue anche se non 'dinamitardo'), ma il suo bilinguismo, che non è di origine accademica, e che rappresenta una vera necessità psicologica e rivela grandi risorse letterarie, si complica per il fatto di mettere a confronto una lingua – l'italiano – che da Pascoli fu 'ristrutturato', ed il latino, che egli rinnovò pur mantenendone quasi sempre intatte le strutture morfologiche. Questa disparità di trattamento avvenne perché il latino gli impediva la sperimentazione? Ciò avvenne perché Pascoli trovò nel latino lo strumento per strappare qualcosa alla morte (in questo caso, morte linguistica). Questo qualcosa è il significato della parola, e il latino di Pascoli rivive di questi significati e dei sensi<sup>8</sup> ulteriori che gli derivano dalla sua sonorità.

#### 4. Gli autografi di *Ultima linea*

##### 1. introduzione

Le carte di *Ultima linea* (12 più una fascetta di Mariù) sono collocate nella cassetta LIX, plico 12 dell'archivio di Castelvecchio.

Le dodici carte, scritte solo sul recto, si presentano con il formato di cm 34,5 per cm 12,5, eccetto i ff.<sup>9</sup> 7 e 12, più corti, mentre il f. 12 è azzurrino e non color paglia come i precedenti e contengono la stesura in pulito<sup>10</sup> del poemetto (ff. 1-4), una stesura precedente a quella delle prime carte (ff. 8-9) assieme ad abbozzi e appunti vari sull'opera, che compaiono nelle altre (ff. 10-12).

Prima di passare all'analisi delle carte, mi soffermo su alcune questioni di metodo, del resto già chiarite prima da Traina e poi da Nava. Noi non possiamo illuderci di avere a disposizione l'intera mole di autografi di Pascoli. Le ragioni sono molte.

Bisogna aver sempre presente che Pascoli era solito comporre (e più semplicemente scrivere) su qualsiasi supporto che gli capitava sottomano. Certo egli non poteva pensare a noi. E quindi una parte (che ritengo non essere di importanza capitale) della sua opera 'provvisoria' ci sfugge, per il momento, e forse, per sempre. Ma nella storia di questi studi non sono stati infrequenti i rinvenimenti non solo di frammenti o appunti sconosciuti, ma addirittura di inediti di notevole valore artistico. Accettata l'*incompletezza* della base di lavoro, la nostra attenzione si sposta alle difficoltà che si incontrano nel corso della lettura e della trascrizione degli autografi.

La grafia di Pascoli, infatti, che nei documenti ufficiali<sup>11</sup> si presenta regolare, elegante, con una spiccata inclinazione delle lettere a destra, negli autografi di poesia, per la loro stessa natura che è spesso di abbozzo, di appunto, molto spesso è illeggibile, e sconfigge pure le moderne tecniche di elaborazione elettronica. Insomma, Pascoli a volte non si lascia leggere, e ciò accade soprattutto quando si ha la sovrapposizione dei rigli di scrittura, oppure in caso di cassatura del testo. In altri luoghi ancora, la rapidità con cui sono vergate le lettere ne rende quasi impossibile la decifrazione. Ma tutto ciò non ci deve sconcertare. Ogni studio ha bisogno dei suoi limiti e dei suoi postulati. Posti quelli e questi, con una certa sorpresa ci accorgeremo che le *crucis* non sono poi così frequenti e che i risultati che si possono raggiungere ci ripagano della prudenza e dell'attenzione spese nell'analisi.

##### II. scelta degli autografi

Presento ora una scelta delle 12 carte del plico di *Ultima linea*. Non ho riportato i testi di tutte le carte, ma solo quelli più utili all'interpretazione del *carmen*. Indico innanzitutto i relativi versi del poemetto (nella

redazione definitiva dell'ed. Mondadori), e poi, contrassegnati da lettere, i frammenti autografi, cioè varianti d'autore, abbozzi e appunti.

Di alcuni frammenti riproduco l'immagine e l'indicazione ne viene data tra parentesi uncinata.

*Nota sui segni diacritici:* (x): indica che il testo racchiuso nelle parentesi è stato espunto dall'autore;

1.  
v. 3 nescio quae meditant? Ut vero canus, ut aeger,  
a.  
f. 8 nescio (quid) quae meditant? Ut vero canus! Ut aeger!

Nella prima redazione del verso è evidente la scelta della locuzione *nescio quid*, che nel latino classico aveva ormai perduto la sua determinazione semantica, per divenire una generica espressione dubitativa. L'invenzione pascoliana qui è raffinatissima, la scelta di *quae* non risponde a ragioni metriche. *Quid*, all'interno di una interrogativa, determina una richiesta precisa ed informata nel momento preciso dell'interrogazione. Determina un momento nella catena temporale, e allo stesso tempo, un luogo preciso del flusso di pensiero. *Quae*, invece, è indeterminato: il suo uso esprime un dubbio generico nel richiedente. *Quae* è un segno della poetica pascoliana.

Orazio appare smarrito (una conferma la abbiamo alcuni versi più sotto, col *vix ipsum agnoscit*) e non si capacita dei suoi stessi pensieri, turbati dalla realtà che lo circonda. È cambiato Orazio, ed è cambiata Roma. Pascoli entra nel testo organizzando una sistema di rapporti che trasporta il tema, di volta in volta, allo stile voluto.

2.  
v. 7 omnia declinas passim, lacrimisque dolentes  
v. 8 ultro nunc oculi, quidquid tetigere, relinquunt.  
a.  
caecis lacrimis  
f. 5 Nunc (lacrimis) oculi, nunc te maer  
oculi caeco quodam maerore rubentes  
omnia praetereunt

Nella redazione finale Pascoli rinuncia all'efficace enallage *caecis lacrimis* e a *caeco maerore*. La sua attenzione è rivolta ad *oculi*, che sono caratterizzati più sul piano psicologico che su quello della *lippitudo*. *Oculi dolentes lacrimis* può suggerire infatti uno stato d'animo e non necessariamente definire una malattia, la cui presenza è invece suggerita dall'uso dell'aggettivo *caecus*. L'avverbio *ultro*, che evidenzia lo stato d'animo di Orazio, subentra nel testo definitivo. Nel momento del suo ritorno a Roma, Orazio sembra non avere più volontà, e quindi non è lui a schivare tutto ciò che lo circonda (*omnia*, assai pregnante e presente dalla prima redazione) ma sono i suoi occhi che operano in maniera autonoma. Anche *relinquo* in luogo di *praetereo* si connota sul piano psicologi-

[x]: indica che il testo non è leggibile, per correzioni sovrapposte dell'autore o per redazione troppo rapida del testo. Il numero che compare all'interno delle parentesi indica la quantità delle parole che non si leggono;

<x>: indica parola o sezione di testo di difficile decifrazione: il testo all'interno ne propone una possibile interpretazione.

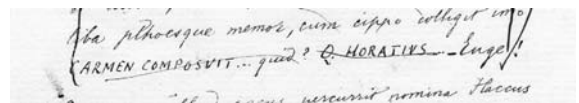
co, nel registro della rinuncia e dell'abbandono. Non è da escludere che l'uso di *ultro* accostato a *nunc* trovi una spiegazione nell'alternanza della sonorità /u/ /o/.

3.  
v. 55 Porticus hinc solidas ostentat picta columnas:  
v. 56 hic termas stupet immensas fulgentiaque aureis  
v. 57 templa tholis, hic aeternum mansura theatra  
a.  
f. 10 porticus hinc surgit <centum> ... suspensa columnis  
Hic surgunt... fulgentiaque aureis  
templa tholis... theatra

Nel f. 10 troviamo ben tre 'tubicines' pascoliani per il passo preso in esame. Nell'analisi delle carte ho spesso constatato che Pascoli, nella stesura di alcuni versi, inseriva la prima e l'ultima parola, riservandosi di completare la sequenza in un momento successivo. Qui possiamo verificare quanto sostengo, infatti le corrispondenze tra i due testi si fondano soprattutto sugli estremi. Per il v. 55 c'è l'idea, poi abbandonata, di raffigurare la *porticus 'sospesa' (suspensa)* dalle colonne (forse in numero di cento, da quel che posso intuire da una parola di scarsa intelligibilità). Altra differenza notevole tra la bozza e il testo definitivo, l'eliminazione delle forme coniugate di *surgo*, perché Pascoli qui non vuole essere tanto descrittivo, quanto esprimere l'emozione di Orazio che per la prima volta si trova davanti a tante meraviglie che appaiono una di seguito all'altra. Il movimento del suo sguardo, che si riflette sul movimento della scena, è dovuto alla serie di dimostrativi *hinc, hic, hic*.

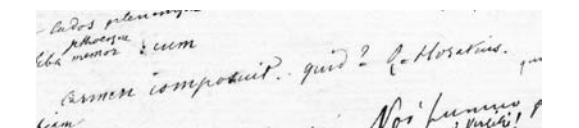
4.  
v. 76 CARMEN COMPOSUIT... quis? Q. HORATIUS...  
Euge!

a. <foto I. a>



- f. 2 (CARMEN COMPOSUIT... quid? Q. HORATIUS...  
Euge!)

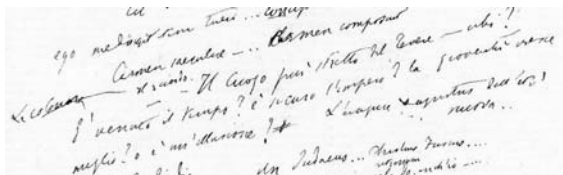
b. <foto I. b>



- f. 6 carmen composuit. quid? Q. Horatius  
c.  
f. 8 ubi [1] carmen composuit...

Notevolissima l'oscillazione tra *quis* e *quid*. La prima versione, quella del f. 6, presenta la forma neutra del pronome, che ritorna anche nella versione intermedia del f. 2. La sostituzione con *quis* avviene proprio nel contesto del testo definitivo. Il *quid* di f. 2, infatti, è inserito all'interno di una sezione cassata da Pascoli. Ciò dimostra che la scelta di *quis* avvenne nel momento immediatamente precedente all'invio del poemetto alla Regia Accademia Nederlandica. Certo il *quid* avrebbe dato al testo una maggiore e 'pascoliana' indeterminazione, mentre la scelta di *quis* forse è influenzata dal motto oraziano *sume superbiam*. È Orazio che ha composto il *Carmen Saeculare*, e in quel *quis* (che esprime una sorpresa, allo stesso modo di *quid*: si notino i punti di sospensione) si può leggere l'orgoglio dell'affermazione di sé e della propria poesia. Il *praenomen Quintus* è citato con l'abbreviazione dell'epigrafe, ma per far tornar l'esametro, nella lettura, bisogna pronunciarlo per intero. Pascoli introduce il tema dell'immortalità poetica di Orazio mediante un verso di geniale raffinatezza. Sul verso 76 sono fissati i rapporti tra le diverse sezioni del poemetto, ed è questo verso, con la citazione dell'epigrafe, che esprime l'occasione e l'argomento del componimento.

- d. <foto II. a>



- f. 5 La colonna——il raccordo.

Questo appunto è di fondamentale importanza per comprendere la struttura del poemetto. Nel momento in cui Orazio vede il cippo che riporta l'iscrizione dei *Ludi Saeculares*, il suo pensiero corre all'occasione, e Pascoli ha modo di inserire il tema dell'immortalità poetica, che domina il centro di *Ultima linea*. Come è da intendere il termine *raccordo*? Sono due le interpretazioni possibili. La prima considera il cippo come raccordo delle unità compositive del poemetto, che si organizzano, come già detto, intorno al v. 76. Raccordo si può intendere anche come transizione dal momento mimetico (la realtà del cippo, delle *cose* del mondo di Orazio) a quello psicologico del protagonista. In questo caso il cippo e la sua iscrizione sono testimoni della Roma di Orazio (e già del passato di Orazio) e della Roma di Pascoli, che ebbe occasione di vedere l'epigrafe appena ripescata dal Tevere. L'epigrafe fu rinvenuta il 20 settembre del 1890 sulla riva del Tevere «*prope ponte Aelium in via dicta di Civitavecchia*»; è errato parlare di un'epigrafe sola, in

quanto nello scavo furono rinvenuti frammenti distinti, che grazie ad accurate analisi epigrafiche furono poi ricondotti allo stesso monumento d'origine, ovvero il cippo dedicato dalla *Res Publica* in ricordo dei *Ludi Saeculares* del 17 a. C. La grande cerimonia, che durò più giorni e notti, fu officiata in primo luogo da Ottaviano, in qualità di *Pontifex Maximus*; subito dietro al *princeps* il generale Marco Agrippa. Pascoli ne parla nella sua antologia di lirica latina, *Lyra*, nel commento al *Carmen Saeculare* di Orazio, mentre affronta alcuni errori di interpretazione sullo svolgimento dei *Ludi*<sup>12</sup>.

- e.  
f. 10 Venerat ad Tiberim: columnam  
ibi videt. legit. Carmen  
composuit Quintus Horatius...  
O! ait... Vere hinc aetas nova  
<incipit>: tua, Caesar, aetas

Nel f. 10 un appunto racchiude il senso dell'intero componimento. La passeggiata di Orazio fino al Tevere, la sosta presso il cippo, la lettura dell'epigrafe, il ricordo della profezia sono i momenti in cui si snoda il testo, fino al rovesciamento finale, con l'incontro tra Orazio e Aristio Fusco.

6.  
v. 85 vidisti totis pulsos migrare colonos,  
v. 86 invito patriam vidisti corde relinqui,  
v. 87 ultro aliam quaeri, magis est quod triste videnti,  
v. 88 mutarique domos et certo limine campos  
v. 89 exilio. Ante oculos in nigro pulvere currus  
v. 90 aurigae surdi tendenti lora ruebant.  
v. 91 Longius agricolae rastrum super ossa tenentes  
v. 92 horrebant aliquod Romae fodisse sepulcrum.  
v. 93 Quid tu? Fis pastor, Publi, fis rusticus: ipse,  
v. 94 ispe iugo subdis tauros et vertis aratro  
v. 95 desertam terram, longo seris ordine vites

- a.  
f. 11 vidisti (iuvenes) totis migrare colonos,  
(vidisti patriam)  
invito patriam vidisti corde relinqui,  
ultro aliam quaeri, (vidisti frater)  
nullos cogentes ultro domumque  
exilio... saepemque et  
mutari dulcesque lares (et campum) agellum campum  
exilio: ante oculos in nigro pulvere currus  
aurigae surdi tendenti lora ruebant

horrebant [1]... fodisse sepulcra

Maggiore è lo spazio dedicato alla sezione su Virgilio, nella quale Pascoli sviluppa il tema della patria abbandonata dagli esuli. Singolare la presenza di *iuvenes* (sebbene di breve vita nel testo) per determinare *colonos*. È possibile che Pascoli intendesse indicare con questo termine il breve spazio di tempo in cui i coloni avevano potuto godere della terra loro assegnata, ovvero che si riferisse allo strazio di chi doveva abbandona-

re i propri possedimenti dopo il crollo improvviso di ingannevoli speranze. Non bisogna dimenticare che in *Ultima linea* sono presenti anche temi dell'attualità italiana del primo Novecento. Uno di questi, assai sentito da Pascoli, era la condizione dei contadini della Garfagnana costretti dal silenzio di Roma e dalla fame a cercare fortuna negli Stati Uniti. Rimaniamo nello stesso ordine d'idee per commentare l'espressione *nullos cogentes*, che negli appunti si affianca all'avverbio *ultra* nell'esprimere lo strazio maggiore dell'esule, che sentendosi tradito dalla patria abbandona di sua volontà la sua terra, senza che nessuno lo discacci. Nel testo definitivo rimane solo l'espressione avverbiale, all'insegna del già esaminato meccanismo di riduzione testuale. La scelta lessicale definitiva per esprimere l'oggetto dell'abbandono comprenderà *patria, domus e campus*, senza includere *dulces lares e agellum* che nell'abbozzo compaiono come sinonimi poetici di *campus*. I vv. 89-90 compaiono invece nella loro redazione definitiva. Il v. 90, *aurigae surdi tendenti lora ruebant* è una delle invenzioni più alte di questo testo pascoliano. Il fatto di trovarla già compiuta e senza l'apparente bisogno di una prova, ci conferma una volta di più la capacità di Pascoli poeta latino e non poeta *in* latino.

7.  
v. 107 omnis ut es, Publi, tibi, ero mihi ego ipse superstes!
- a.  
eris Publi, tibi tibi Quinte, sup
- f. 11 omnis ut es, Publi, tibi sim (etiam) ipse superstes

L'analisi dell'abbozzo rende evidente l'esitazione di Pascoli sulla definizione del tempo verbale. Nella redazione definitiva la scelta cade sul presente per Virgilio e sul futuro per Orazio. Negli abbozzi, al presente indicativo della condizione di Virgilio si affianca il presente congiuntivo di Orazio. Il congiuntivo ha il valore della possibilità (e in questo caso Orazio viene rappresentato in atteggiamento umile davanti all'amico), oppure, e sembra questo il caso, Orazio ha una punta di orgoglio nell'affermare che Virgilio è morto e la sua opera è consacrata, ma che la sua, in quanto poeta e amico di Virgilio, riceve considerazione anche prima della morte.

In *Ultima linea* non sono pochi i momenti in cui l'Orazio pascoliano 'pecca' di superbia. In due luoghi degli appunti compare la citazione oraziana *sume superbiam* (*Carm.* 3, 30, 14). La prima è nel f. 6.

- b. <foto III.a>  
f. 6 sume superbiam

posso morir contento. la gloria mia è consacrata. In vero quanto facemmo! Noi abbiamo cantato la pace, l'uguaglianza, la mediocrità,...  
Noi siamo i veri auguri, io e tu Vergili che non hai assistito al trionfo! al <rispetto> delle antiche <usanze>, al [3]  
Così gloriosus ibat

Che importa se muoio? Non muoio tutto!

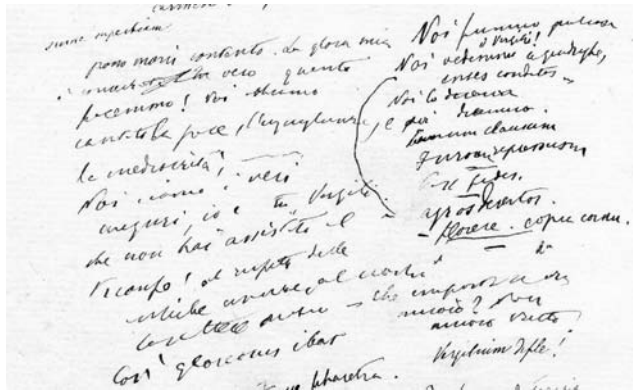
Noi fummo <qualcosa> o Vergili!  
Noi vedemmo le georgiche<sup>13</sup>  
enses conditos  
Noi lo [1]  
e pur [1]  
Ianus clausum  
furorem repressum  
—  
[1] fides  
—  
agros desertos  
florere. copia cornu

Si tratta di un appunto fondamentale per la stesura del componimento. La citazione oraziana serve da 'titolo', e riassume il contenuto del testo, che in italiano definisce il compito ed il destino dei due poeti augustei. Anche qui, come già notato, e come avviene quasi in tutti i casi in cui Pascoli analizza la figura di Orazio, Orazio parla in prima persona. È Pascoli cioè che parla con la voce di Orazio, e il processo di immedesimazione è portato ad estreme conseguenze. *La gloria mia è consacrata*, questo è quello che interessa ad Orazio-Pascoli, questa è la condizione che permette ad Orazio di accomiarsi con serenità dalla vita. Virgilio ed Orazio sono i due *veri auguri*, i veri sacerdoti di Roma. Non si possono certo paragonare al *divinus* del v. 13. Nell'elenco delle *virtutes* Pascoli inserisce tra pace e mediocrità (rispettivamente temi sommi di Virgilio e Orazio) l'uguaglianza, che poco ha da vedere con la concezione dei due poeti augustei. In questa nota si svela l'intrusione dello spirito socialista e umanitario di Pascoli. A destra del testo compaiono immagini efficaci della situazione descritta, e la pace è raffigurata dalle spade riposte, dalla chiusura del tempio di Giano e dalla fine della follia della guerra civile. Nessuno di questi termini è inserito nel testo finale. Al termine della sequenza una nota mista di latino e italiano, *Così gloriosus ibat*, fissa lo stato d'animo del protagonista che *nil mortale putans* si avvia invece incontro al crollo delle sue illusioni. *Così gloriosus ibat* è stato interpretato da Traina non solo come nota di supporto, ma come momento effettivo della composizione del verso. In riferimento all'immedesimazione Orazio-Pascoli, la memoria va subito a una celebre considerazione pascoliana, per la quale l'invito *sume superbiam* è autoreferenziale: (dalla prefazione ai *Poemi conviviali*): «Non mi dorrebbe troppo se questi POEMI avessero la sorte di quei volumi, Essi furono derisi e depressi, oltraggiati e calunniati, ma vivranno. Io morirò; quelli no. Così credo, così so: la mia tomba non sarà silenziosa. Il Genio di nostra gente, Dante, la additerà ai suoi figli».

8.  
v. 115 liquisti?» «Memini... tricesima sabbata». «Meque  
a.  
f. 3 liquisti? – Memini bene. Erant tricesima sabbata. –  
Meque  
b.  
f. 9 liquisti! – Memini bene. Erant tricesima sabbata. –  
Meque

Questo verso è l'unico<sup>14</sup> che presenta un problema di critica testuale. Nel testo definitivo, *erant* non appare, mentre è presente in tutte le bozze e nella prima edizione dell'Accademia di Amsterdam. Riporto la nota al testo tratta dall'*Appendix critica* di A. Gandiglio<sup>15</sup>: «v. 115: *liquisti? – Memini bene. Erant tricesima sabbata –*

<foto III.a>



## NOTE

<sup>1</sup> «La difficoltà di ordinare e raccogliere il materiale pascoliano in un catalogo generale o analitico è dipesa dallo stato di confusione e di disordine in cui lo stesso materiale è stato trovato, oltre alla confusione creata dallo stesso poeta [!] che spesso in un solo foglio tracciò la stesura o l'abbozzo di una poesia con note marginali di altra natura e diverso indirizzo [...]. Difficoltà e di conseguenza impossibilità di redigere un vero e proprio catalogo analitico.» in *Indice delle carte pascoliane*, p. 5.

<sup>2</sup> «Sotto la generica voce di «fogli» sono raccolte tutte le carte, i cartigli, pagine di quaderni e di album, di opuscoli e notes, manoscritti, dattiloscritti o stampati, ed alcune pagine bianche che completano i vari quaderni e gli opuscoli.» in *Indice delle carte pascoliane*, p. 5.

<sup>3</sup> Gli studi presso gli Scolopi di Urbino (1862-1871) e di Firenze (1873, dove il poeta conseguì la licenza liceale) indirizzarono Pascoli sulla strada della classicità. Egli romagnolo, e quindi figlio della *classicissima* Romagna (cfr. Croce), trapiantato nell'Urbino dei padri Donati, Cei e Giacoletti, per nove anni poté attingere direttamente all'erudizione di questi sacerdoti. Giacoletti fu il primo maestro di Pascoli, che si nutrì del suo sapere e che rammentò per tutta la vita quella medaglia d'oro, vista e toccata da bambino; su di essa spiccavano le parole *Certamina poeseos latinae* ed il nome, sempre in latino, del vincitore. Questo natural-

*Meque* **I. A.**, **ch.** (**I. A.** è la sigla che indica la prima edizione dell'Accademia Nederlandica; **ch.** indica i «chirographa seu libelli, commentarii, scidae, quae a Maria Pascoli religiose custodiuntur...» cioè la raccolta degli autografi pascoliani, mentre **P.** che troviamo sotto è la sigla usata per indicare Pascoli) Sed in exemplari Amst., quod **P.** sorori dedit, verba «bene. Erant» cancellis quibusdam seclusa sunt versusque linea subnotatus, ut veri simile esse videatur, poetam versum iusto longiorem ita pro tempore emendare conatum, nihil ut mutaret, tamen, si ipsi dedita opera poemata sua in unum corpus redigere atque edenda curare licuisset, totum locum ita retractaturum fuisse, ut Horatianum illud *Memini bene* retineret.». La versione senza *erant* è quindi opera degli editori del testo, su indicazione 'postuma' del poeta.

mente non vale a dar ragione del *bilinguismo* di Pascoli, della sua padronanza della lingua latina e della scelta stessa di affidare al latino alcune delle pagine più alte della sua ispirazione. Si veda il saggio *Il Pascoli latino e la «Scuola classica romagnola»* in Traina 1989. Lo studioso stabilisce in maniera definitiva l'estraneità della poesia umanistica dal latino pascoliano, partendo dalla confutazione dell'opinione di Croce secondo il quale era «probabile che il Pascoli, nell'ideare e comporre quelle opere, non tanto operasse sotto l'efficacia del sentimento e dell'arte moderna, quanto sotto i ricordi e la tradizione di qualche seminario di Romagna, e di qualche vecchio latinista di colà» (*Poesia latina nel Seicento*, in «La Critica», 20 marzo 1930).

<sup>4</sup> Nove poemetti rimasero inediti fino all'edizione di Pistelli: *Gladiatores, Pecudes, Canis, Moretum, Senex Corycius, Agape, Post occasum urbis, Chelidonismos*, e *Veterani Caligulae*. Gli ultimi due componimenti non ottennero la *magna laus*.

<sup>5</sup> Siamo nel 1845, anno della prima edizione del concorso. Vitrioli non fu dunque solo il primo degli italiani, ma il primo vincitore assoluto della gara poetica.

<sup>6</sup> Pascoli 1957, p. 155.

<sup>7</sup> Ci furono anni non drammatici nella vita di Pascoli? Il 1906, con il ritorno a Bologna, la morte dello Zì Meo, il precipizio nella dipendenza alcolica, fu uno dei peggiori, segnando una svolta in negativo (e senza ritorno) per la sua vita.

<sup>8</sup> Senso e non significato: «Si dovrà allora parlare non più di *significato*, ma di *senso*, contrassegnando con questo secondo termine tutti quei fatti di semanticità effusa, non direttamente localizzata che, in ambito più specificamente semantico, vengono individuati come fenomeni di connotazione. Il senso [...] si potrebbe definire così: l'espansione dei significati al di là delle frontiere stabilite dai significanti, espansione che comporta interferenza, sovrapposizioni, congiunzioni dei significati medesimi». S. Agosti, *Il testo poetico*, Milano, 1972, pp. 50-51.

<sup>9</sup> f. significa foglio.

<sup>10</sup> Per la terminologia mi riferisco a Nava 1974, pp. XCIII-CI.

<sup>11</sup> Si vedano l'autografo della tesi di laurea su Alceo, oppure le comunicazioni autografe alla facoltà di lettere di Bologna (cfr. anche Giovanni Pascoli, *Alceo. Tesi per la laurea*. A cura di Giuseppe Caputo, Bologna, Clueb 1986).

<sup>12</sup> «Questo errore è venuto in luce dalla scoperta fatta, dal 20 Settembre 1890 al 4 Marzo del '91, di frammenti del Commentario dei ludi secolari celebrati da Augusto, oltre altri minori di quello degli altri celebrati da Settimio Severo. Sono pezzi marmorei che rivestivano un cippo posto nel luogo stesso dove i

ludi furono celebrati, come il Senato, a proposta del console Silano decretò ad *conseruandam memoriam tantae b[eneuolentiae deorum]*. Da questo commentario (I Commentarii dei Ludi Secolari Augustei e Severiani - con una illustrazione di Teodoro Mommsen, Roma, 1891) attingiamo la cronaca della festa. Lo lesse, col Vaglieri e il Huelsen, F. Barnabei, al quale quanto io devo! (Se credessi ai *somnia Pytagorea*, in lui vedrei Q. Orazio Flacco in persona, ascoltando il suo *dulce loqui* e il suo *ridere decorum*. Chè di Orazio sente recita illustra i *Carmina* e i *Sermones* con troppo miglior conoscenza che noi, mentre passeggiava per quella *Via Sacra*, dove troppo spesso egli avrebbe occasione e ragione di dire, *Huncine solem tam nigrum surrexe mihi!* [cfr. v. 133 Ult. lin. «*Quot soles albosve rear surrexe nigrosve*] se non glielo impedisse la natura ancor più ingentilita nel misterioso trapasso dell'anima») Pascoli, *Lyra*, Livorno, Giusti 1934<sup>10</sup>, p. 290.

<sup>13</sup> Il termine *georgiche* è unito con una linea a *agros desertos* della penultima riga dell'appunto.

<sup>14</sup> Anche sul v. 76 Gandiglio ha dei dubbi, ma la questione è davvero marginale.

<sup>15</sup> Pascoli 1951, p. 708.

## 5. Bibliografia

### EDIZIONI DI PASCOLI

*Ultima linea*. Carmen Johannis Pascoli ex castro Sancti Mauri in certamine poetico hoeufftiano magna laude ornatum. Amstelodami apud Io. Mullerum MCMVII.

*Ultima linea*, introduzione, testo e commento a Cura di Marinella Tartari Chersoni, Bologna, Pàtron 1989.

*Carmina*, a cura di M. Valgimigli, Milano, Mondadori 1951.

*Myrica*. Edizione critica a cura di Giuseppe Nava, voll. 2, Firenze, Sansoni 1974.

*Poesie*, a cura di A. Vicinelli, voll. 2. Milano, Mondadori 1958<sup>9</sup>.

*Opere*, a cura di M. Perugi, voll. 2, Milano-Napoli, Ricciardi 1980-81.

*Prose*, a cura di A. Vicinelli, voll. 2, Milano, Mondadori 1957<sup>2</sup>.

### BIBLIOGRAFIA GENERALE

E. Cecchi, *La poesia di Giovanni Pascoli*, Napoli, Ricciardi 1912 ora in *Saggi Romantici*, Avagliano 2003.

G. Contini, *Il linguaggio di Pascoli*, in *Studi pascoliani*, a cura della Società di Studi Romagnoli. Comitato per le

onoranze a Giovanni Pascoli, Faenza, Stabilimento Tipograf. F.lli Lega 1958, pp. 27-52, ora in *Varianti e altra linguistica*, Torino, Einaudi 1970, pp. 219-45.

B. Croce, *Giovanni Pascoli. Studio Critico*, Bari, Laterza 1920<sup>1</sup>, 1931<sup>2</sup>.

C. F. Goffis, *Pascoli antico e nuovo*, Brescia, Paideia 1969.

F. Olivari, *Modi e significati del Pascoli latino*, Azzate, Otto/Novecento 1982.

G. Pasquali, *Poesia latina di Pascoli*, in *Lectures pascoliane*, a cura di Jolanda de Blasi per il Lyceum di Firenze, Firenze, Sansoni 1937, pp. 225-44, più volte ristampato, ora in *Pagine stravaganti di un filologo*, voll. 2, Firenze, Le Lettere 1994, pp.176-89.

R. Serra, *Giovanni Pascoli*, in «La Romagna» (Forlì), febbraio 1909, pp. 65-79, marzo-aprile 1909, pp. 121-42, poi in *Scritti Critici*, Roma, La Voce 1919 e in *Scritti*, a cura di G. De Robertis e A. Grilli, Firenze, Le Monnier 1968.

A. Traina, *Il latino del Pascoli. Saggio sul bilinguismo poetico*. Terza edizione riveduta e aggiornata con la collaborazione di Patrizia Paradisi, Bologna, Pàtron 2006; (per la bibliografia pascoliana completa di Alfonso Traina rimando alle pp. 261-69 del volume).

M. Valgimigli, *Pascoli*, Firenze, Sansoni 1956.



*Bucoliche*, Vat. Lat. 3867

# LA FISICA DEL SENSO

di Cecilia Bello Minciocchi, Fabio Zinelli

Cosa possono avere in comune un pensatore avvezzo a un *verbiage* scintillante e alle acrobazie concettuali come Jean-Luc Nancy e il concretissimo Giovanni Raboni? Del secondo, l'autore del volume *La fisica del senso*, Andrea Cortellessa (n. 1968), tra i critici italiani della sua generazione quello che vanta la gamma di interessi più ampia, ha curato un'antologia degli interventi consacrati alla lirica italiana intitolata, con formula raboniana, *La poesia che si fa* (Milano, 2005), in omaggio al programma di tenere ben distinta la poesia come «inservibile astrazione dalla poesia come bene reale, concretamente fruibile e godibile» e di «rimpiazzare il fantasma della poesia con la poesia in carne e ossa». Per Nancy, se la filosofia è «*praxis* del pensiero», la letteratura non ne differisce affatto in quanto cerca una «sensibilità e una sensualità del senso». Ora, l'incontro di entrambi sotto la bandiera della fisicità della scrittura è reso possibile in virtù di quello che Cortellessa stesso chiamerebbe, molto 'fisicamente', un *gesto concettuale*, l'accostamento materiale di due espressioni di pensiero lontane, ma combinabili in nome di uno stesso fine. A chiudere la *triangolazione*, appoggiando la figura sull'angolo 'sensista', è convocato Leopardi (un Leopardi, per così dire 'secondo', perché a sua volta nell'atto di citare): «L'intelletto umano è materiale in tutte le sue operazioni [...] Così accade in certo modo riguardo allo stile e alle parole, che sono, come ben dice Pindemonte, non la veste ma il corpo dei pensieri» (*Zibaldone*, 13 settembre 1821).

Si vede bene qui una delle mosse tipiche del procedere di Cortellessa: congiungere testi e autori diversi in un montaggio (nel libro tale tecnica si declina come *sovrimpressioni*, *triangolazioni*, *immagini dialettiche*) volto a creare un *clash* concettuale di cui risalti il carattere non intuitivo ma 'costruito'. Non c'è dubbio che – per quanto riconducibile anche a un uso dialettico, per non dire 'diatribico' della citazione come schema di organizzazione e aggressione critica nel contesto orale di un dibattito, genere che vede Cortellessa nei panni di un instancabile, ubiquo animatore: il viaggio critico infatti è anche *Viaggio in Italia* – si tratta dello stesso procedimento della *parodia* descritto, nei termini del 'convocare in diaologo la parola altrui', nel saggio consacrato a tale 'istituzione' e dedicato a Pagliarini (maestro del genere per gli *Epigrammi ferraresi*). Le pagine di *Explicit parodia* funzionano dunque come una vera e propria *mise en abîme* della tecnica del ritaglio che rende la parola *bivocale*, complice e insieme disponibile come ulteriore materiale di edificazione per fondare un testo nuovo. È qui però in gioco, nella scrittura del critico, che può considerarsi «in primo luogo invertire segni» come scrive Ottonieri a proposito del fare versi, il dovere di spingere questa operazione 'di plastica' oltre l'orizzonte di un agire critico post-moderno, oltre un'applicazione della critica come quella di un reattivo. L'elaborazione perseguita tende piuttosto ad allinearsi a uno dei fini pratici della filosofia secondo la coppia Deleuze-Guattari (Deleuze, ricordiamo, autore *fetiché* del Cortellessa) che indicavano come condizione sufficiente e definitoria del fare filosofico la costruzione di concetti. L'efficacia operativa del critico risiede nel costruire e montare il più saldamente possibile dei concetti. Deve farlo rapidamente per intervenire a caldo nella discussione, e in questo senso Cortellessa non solo per il viaggiare attraverso 'il territorio', di cui si diceva, ma anche per il numero delle collaborazioni a giornali e riviste e a trasmissioni radiofoniche rappresenta un caso tutto sommato unico di esposizione del critico alle dinamiche in atto nel lavoro culturale. È probabile che, dal punto di vista compositivo, la scommessa più difficile del volume sia stata proprio questa: la gestione del raf-

freddamento dei concetti, il riorganizzare nella forma libro pensieri nati per l'azione.

Se queste ultime indicazioni servono a mostrare il senso di una strategia, dobbiamo ancora sottolineare che lo sforzo sviluppato da un tale modo di procedere è notevole. Al sommo dell'edificio costruito a blocchi compatti e con l'impiego di materiali disparati (per il riferimento continuo a letterature altre che l'italiana e ad arti altre che la letteratura) sotto l'occhio vigile dell'architetto che conosce la logica del disegno, troviamo dunque piantata la bandiera della *fisicità*. Ci si deve allora soprattutto chiedere: quali sono le conquiste rivendicate? Sul piano operativo, il terreno più saldamente acquisito sembra essere quello di un nuovo modo di leggere: «leggere una poesia equivale a entravi in *contatto*: fare esperienza del suo senso in quanto inseparabile dalla sua verbalità. La lettura di una poesia è una sua verifica tattile, un'attivazione sensuale. È una vera e propria *fisica del senso*». Il libro funziona in quest'ottica come una 'macchina per leggere', il cui fine non è solo il legittimo «piacere di interpretare, sciogliendo le pieghe della scrittura», né soprattutto il versante più 'reazionario' del *plaisir du texte*, quello per cui il lettore, fattosi asociale, legge in uno stato di deriva perenne, bensì quello assai più ambizioso di considerare il testo come un corpo. E corpo è qui certo da intendersi, stante l'esistenza di scritture di genere *body-writing* (analizzate nel saggio *Io è un corpo*, di cui si dirà), come recettore di pratiche testuali somatizzabili, ma soprattutto, a norma di quanto dice Jean-Luc Nancy (senza dubbio altra anima pensante del libro, citatissimo è *Corpus* del 1992), come estensione comunicativa verso il mondo, il che ne fa carne politica: «L'assunzione ultima del corpo significante è politica [...] La fondazione politica riposa su quest'assoluta circolarità significante: la comunità deve avere il corpo come senso, e il corpo deve avere la comunità come senso», o ancora: «è da questi corpi, da *noi*, che la politica deve ricominciare».

In che modo tale discorso, ancora situato su un piano metaforico, cerchi di evitare che la 'macchina per leggere' sia solo la forma-progetto di una irrelata *machine célibataire*, e ambisca anzi a trasformarsi in 'macchina da guerra', corazzata dall'intervento militante, risulterà forse più chiaro da una descrizione, seguendo l'indice, del volume. La premessa è di tenore apologetico (*Le mani avanti*), una *Defense of Poetry* che ricorda ai delusi, agli sfiduciati e alle Cassandre come la «scrittura in versi sia la più viva in circolazione da queste parti, oggi». La premessa, lo vogliamo ricordare, ricalca in buona parte il testo di apertura dell'antologia 'a più mani' *Parola Plurale. Sessantaquattro poeti italiani fra due secoli*, Roma, Sossella, 2005 di cui Cortellessa è stato il principale animatore (vedi P. Pellini in «Semicerchio», XXXIV, 2006/1, pp. 49-52), aggiungendovi una presa di posizione rispetto a una delle tesi del libro di Guido Mazzoni circa il declino della poesia contemporanea, «sistema isolato da altri campi del sapere e disgregato al proprio interno», spezzatosi il filo di un antico mandato sociale del poeta, tesi ampiamente discussa nel presente numero di questa rivista. L'apologia allora, dopo avere derogato, in omaggio al genere, all'ostensività testimoniale del proprio lavoro, citando il 'terribile' (ma così *attachant*) Francis Bacon «la sola cosa che rende qualcuno interessante è la sua dedizione» (come il Sereni di *I versi*: «se ne scrivono ancora»), punta subito su uno dei motivi guida del libro: il concetto di 'minorità' («E la scrittura in versi è, di questo microclima in perenne pericolo di esaurimento, sineddoche privilegiata: ancora più debole e appartata, irriducibilmente *minore*»), concetto subito ripreso nell'*Introduzione* vera e propria intitolata direttamente *La lingua*

*minore*. Il vantaggio della ritirata 'tattica' della poesia nel ridotto della sua condizione minore (intendendosi ormai per poesia quella appunto che *si fa*, vale a dire tutto l'*indotto* della poesia con quanto le gira attorno in termini critici e editoriali) non è forse completamente estraneo all'idea di una certa *correcteness* identitaria del 'piccolo è bello'. Oltretutto, nonostante la larghezza dei riferimenti culturali addotti, è di poesia italiana che qui si parla e dunque di un prodotto letterario appartenente alla sfera di una *lingua minore*, così che il movimento dell'arrestare per meglio avanzare servirebbe a sancire i 'diritti civili' dell'area protetta. Ma se di movimento si tratta, ci sembra piuttosto quello di una *falsche Bewegung*, una mossa per spiazzare l'avversario. *Minore* è in realtà una vera e propria indicazione di 'poetica', tradotta infatti in alcune scommesse che sono, come diremo, davvero non *correct* sul piano del canone degli autori. *Minore* è anche la coscienza della consapevolezza *fisica* dei limiti del linguaggio, che una volta acquisita pone un autore nella condizione di chi, come scriveva Beckett (citato dal Deleuze di *Critique et clinique*) in una lettera a Axel Kaun, si trova a «fare dei buchi nel linguaggio» per vedere «cos'è nascosto dietro». Lo scrittore con la trivella in mano è una magnifica *gag* che dice fino a che punto si possa essere stranieri all'interno di una lingua: perché la lingua è sempre qualcosa d'altro che sta sotto la pelle delle istituzioni, il dialetto, in senso proprio, geografico, o come crittografia dell'inconscio, la faglia naturale, per dirla con le parole dell'amatissimo Zanzotto, sottostante alla lingua. Inoltre, in termini effettivi, scrivere la propria lingua come una lingua straniera, pratica sottesa come sanno i buoni italianisti a tutto il lavoro di Pascoli (ed è sempre un po' straniante citare il piccolo *Zvani* alle punte dell'avanguardia, lui che non seppe cosa rispondere a de Saussure che gli chiedeva lumi sulla struttura per anagrammi della lingua poetica, eppure dopo la lezione di Contini, vale per la portata 'europea' del poeta di san Mauro, il, qui citato e chiosato, saggio di Agamben, *Pascoli e il pensiero della voce*) dove il sommerso e rimosso riemerge in termini appunto di *glossa*, vuol dire un acquisto di libertà inventata, vuol dire inventare una lingua, ricercare. E infatti si ha l'impressione che questa costruzione di poetica, una delle più riuscite del libro, valga in buona parte per definire la *scrittura di ricerca*, categoria su cui torneremo, soprattutto a riscattarla, nel momento in cui la si preferisce, come si vedrà, all'idea d'avanguardia, da ogni possibile accusa di ripiegamento 'intimista' su fenomeni di inconscio, sia pure linguistico, privato o strettamente comunitario. Se vogliamo trarre un'indicazione da questo stesso nodo di poetica, per quanto riguarda strettamente l'esercizio della critica, diremo che quanto sembra qui essere messo da parte è l'idea secondo la quale 'lo stile è un modo che l'autore ha di conoscere le cose', quella che insomma regge la migliore critica stilistica, dalle origini idealistiche, agli strutturalismi continiani, alla sua tentata ripolitizzazione in Mengaldo. *L'armonia del mondo* spitzeriana è cessata per interruzione del *continuum* di visione del mondo e di lingua, così che è la conoscenza (parziale) delle cose a doversi ora trovare uno stile, nel catalogo (questo sì post-moderno) degli stili possibili. Si chiami a questo punto uno 'stile' una 'lingua', per nostalgia di una totalità 'comunicativa' perduta, una lingua sia pure *minore*, e si sarà d'accordo sulle possibilità per il critico e per lo scrittore di condividere i due lati della stessa ricerca.

A questa che è la soglia del libro, seguono due partizioni maggiori, entrambe intitolate a *La tradizione del futuro* (si noterà il possibile rinvio del sintagma, ribattuto in posizione di titolo corrente per buona parte del libro, al Mengaldo di *Tradizione del novecento*, qui necessariamente fruibile, con ovvia distorsione, nei termini di *futuro del novecento*), funzionalmente divise tra una serie di saggi già pubblicati in sedi diverse e qui ritoccati in forma di altrettanti *Diorami* volti a definire il bellico 'teatro delle operazioni', e una *Galleria* di ritratti critici cui segue, prima dello *Schedario* (accurato repertorio bio-bibliografico degli autori inclusi con bibliografia critica), *EXTRA/VAGANZA*, un'ultima composita forma ritratto.

Il primo e il secondo dei *Diorami* (*Da Nettuno a Saturno. Venire dopo il 63; Uno sguardo postumo*) sono dedicati all'avanguardia, alla nozione in senso lato di avanguardia e alla sua espressione storica nella neoavanguardia italiana, esperienza di cesura connotata

da una non del tutto ovvia «irreversibilità», tanto da non passare priva di conseguenze neppure su autori come Zanzotto, Pasolini, Sereni e Montale, non esclusi Fortini e Raboni. «Così innovativa e al contempo così 'istituzionale'», la neoavanguardia appare nei due saggi di Cortellessa come una 'condizione postuma', giusta la legittimazione 'apocalittica' di Sanguineti che nei Novissimi vedeva, in senso estremo, i nuovi e gli ultimi, e addirittura, dopo di loro, il diluvio, ma giusta anche, oltre alla doverosa (e 'filiale') menzione del Savinio della *Fine dei modelli*, una parabola palazzeschiana che con la consueta arguzia ammonisce su quanto sia importante saper rompere lo stampo: «quando una cosa è bella e fatta bene e vi piace, prima cosa da fare sarebbe di fuggirla per farne una differente se avete davvero in corpo lo spirito della creazione». Viene così fondata la *tradizione del futuro* di cui si diceva, che è un modo per «non farsi sorprendere dal futuro», per giocarlo d'anticipo, e proprio in questo costituisce una delle vocazioni di un critico che predilige l'esemplarità sperimentale e plastica di Pagliarini e di Porta e che legge con particolare attenzione alcuni formidabili 'esclusi' o extravaganti dalla neoavanguardia: Edoardo Cacciatore, Giuseppe Guglielmi, Emilio Villa.

Con il saggio *Per limina*, vengono riprese le proposizioni teoriche sulla *lingua minore*. Le premesse sono qui volte in storiografia, in modo da isolare tre possibili 'categorie' di *minorità* della lingua. Una è definita come il *pensiero della poesia* e tocca con una rapida serie di ritratti (si va da Edoardo Cacciatore, Cesare Greppi, Lucia Sollazzo, a autori di cui il critico è stato 'fiancheggiatore' come Marcello Frixione, Gabriele Frasca, Tommaso Ottonieri), vari aspetti di quella speciale forma di 'pensiero in versi', definibile, per le particolari strategie di una retorica tanto ermetica quanto rivolta a conquistarsi una forte evidenza sensoriale, come *barocco gnosceologico*. Segue la famiglia delle lingue minori, che comprende: le varie realizzazioni dei dialetti letterari (con occhio di riguardo per lo sperimentare di Calzavara), gli esperimenti di mescolazione che hanno trovato una focalizzazione importante nel lavoro 'post-neoavanguardista' della rivista *Baldus*, l'esplorazione di quanto c'è di *nonsense* e di *witzig* nella lingua (attorno all'opera di Milli Graffi e di Emilio Villa). Ultima categoria è quella della poesia in prosa (non 'verso la prosa') come forma del limite (perché forma oltre la forma, forma delle forme). L'individuazione di una 'linea' che va da Giampiero Neri, a Cesare Greppi, a Cosimo Ortesta si incrocia all'osservazione interessante di come tale linea nasca sul versante di quella parte 'francesizzante' della letteratura italiana (ormai, come le sue consorelle, sempre più orientata verso le letterature di lingua inglese) che arriva fino a Sereni e Magrelli e proprio sull'esperienza della 'prosa' di Char e di Ponge. Si noterà come, rispetto alla redazione originale del saggio, apparso in un numero speciale della rivista «Anterem», quest'ultima parte risulti innestata a partire da un intervento apparso sulla rivista francese «Po&sie», mentre risulti 'alleggerita' proprio la parte dedicata agli scrittori gravitanti attorno al laboratorio della rivista veronese (forse per il fatto che il 'pensiero della poesia' possa apparirvi come innamorato eccessivamente del proprio mistero?).

Dopo il già citato *Explicit parodia*, si legge *Touch. Io è un corpo*, un articolato attraversamento di testi rispondenti sui pur diversi piani della corporalità, già apparso in *Parola plurale*. La struttura del saggio, che è uno dei più innovativi del volume, è persuasivamente circolare: si apre nel segno di Artaud e di Deleuze (ovvero nel bisogno di «credere alla carne» e nel «bisogno di ragioni per credere in questo mondo») e poi nel segno di Artaud e di Deleuze (la poesia – come il teatro – può far «scoppiare gli accessi collettivi» e «la letteratura è salute») torna a chiudersi, dopo aver individuato molteplici 'funzioni': dalla «funzione Artaud» non del tutto sovrapponibile alla ben più storicizzata 'funzione Sade', alla 'funzione Porta' con l'opposto versante, di derivazione pasoliniana, della teatralizzazione non del corpo vero e proprio quanto del Personaggio-Poeta, alla 'funzione Pagliarini' del corpo teatralizzato come «emittente concreta, strumento musicale, quasi», fino a «una (del tutto ipotetica e, per certi versi, paradossale) 'funzione Rosselli'» a cui è fatta risalire quella linea del decentramento (o anche *stortura*) dell'io o del soggetto 'a pezzi' percorsa da Jolanda Insana e Cosimo Ortesta. In relazione al

corpo esposto, l'io può cadere in *epoché* – si guardino il *Trittico della Ballata di Rudi* e le prime prove di spossamento dell'io di Rosaria Lo Russo – o può essere recuperato alla dimensione politica per via di una *ri-sessualizzazione* di repertori letterari medievali, di una insistenza fagica quando non di una autentica «ossessione ventrale», come avviene in alcuni testi del Gruppo '93 o dei genovesi della rivista «Altri Luoghi». Lo sguardo sul corpo è sguardo di Narciso, non solo passivo ma anche riflessivo – in Valerio Magrelli soprattutto sguardo rivolto in *interiore homine* –, o è proiezione nella retorica dell'esibizionismo – in Patrizia Valduga «utopia di una *pura esteriorità*» –, o, ancora, è «notomizzazione scopica del soggetto lirico» secondo quella attitudine che Cortellessa definisce «autopetrarchismo». Attraverso una «funzione Beckett», quella del «divenire resti» – rinvenuta in Elisa Biagini *malgré elle*, e molto propriamente individuata, invece, in Giuliano Mesa e Gabriele Frasca –, protesa al recupero di una «*restante ipotesi di communitas*» attraverso il corpo – ovvero il resto «penultimo» che tutti in fine ci accomuna – possiamo mutare qui il passaggio all'ultimo dei *Diorami*, intitolato *Dopo la cittadinanza. Poesia incivile*. Il saggio che chiude la prima parte della *Fisica del senso* deplora l'enfasi retorica di certo «*engagement didascalico*», altisonante e vacuo, e afferma con forza l'inadeguatezza della dizione di *poesia civile*, poiché «il nostro tempo non può più illudersi di coltivare la parola come fiero atto di *cittadinanza*», data la attuale mancanza di appartenenza rilevata da Agamben (forse il più intimamente ammirato tra i maestri in *praesentia* finora evocati, perché quello che ha saputo leggere di più dentro la letteratura?) che considera la figura del «rifugiato», del migrante, dell'apolide «la sola categoria nella quale ci sia oggi consentito intravedere una comunità politica a venire». Senza cittadinanza significa, allora, *in-civile*. Qui il concetto di «popolo a venire» e il concetto di «minorità» trovano la loro coesione, e il circolo si chiude: per quello che in termini deleuziani è il «popolo che manca» non si potrà che scrivere in modo barbaro, vale a dire balbettando una lingua che non è la propria, lingua altra, minore, o anche lingua del trauma (Celan) e della negazione, dunque propria ed estranea ad un tempo. Forse questo, nella sua proiezione, o meglio *tradizione al futuro*, è il migliore, il più «eroico» dei saggi di *Diorami*.

Si apre quindi la galleria dei 56 ritratti (in questo caso le fonti principali sono *Alias* supplemento del *Manifesto* e la citata antologia *Parola Plurale*, e si tratta quindi a volte di recensioni di singoli libri, a volte di ritratti a tutto tondo). Essa non costituisce comunque un vero e proprio canone: per esplicita ammissione non vi figurano tutti gli autori che sarebbero inclusi nel Canone che nel «sogno o incubo di completezza» si imporrebbe invece in sede antologica o di storia letteraria. Restano infatti fuori nomi importanti come Volponi, Spatola, Roversi, Cavalli, o il molto «in sintonia» Franco Buffoni. Il «criterio» è dunque, in parte, quello dell'occasione: molti assenti, come quelli citati, lo sono per non avere il critico scritto sufficientemente su di loro pur giudicandoli «fondamentali a una certa idea di poesia». Soprattutto, si pone in rilievo come la puntualità di ogni intervento rispondesse a un preciso *kairós*: il tempo opportuno all'azione. Il primo gruppo degli inclusi, quello delle generazioni che hanno esordito o si sono formate a cavallo della guerra (il 1940 del titolo), si fonda su alcuni pilastri: a partire da Sereni, che è in tutti sensi un'annessione, poiché in lui la poesia civile nasce nel segno «minore» di una «non militanza» (Fortini già si preoccupava di recuperare Sereni «alla sinistra prima che ci pensassero quegli altri»). E si potrebbe parlare veramente, per quanto non battezzata come tale, di una «funzione Sereni», proprio per il fondo civile della poesia, ed è una funzione che porta almeno fino a Magrelli e serve a cementare l'ala «destra» o meglio, intrinsecamente borghese, dell'avanguardia, rappresentando nel suo modo migliore la possibilità di una politica al di qua della rivoluzione (eccezionalmente può entrare «in quota» anche Giampiero Neri, dove la forza testimoniale delle – poche – buone ragioni dei vinti deriva dal riconoscimento di essere dalla parte del torto), forse perfino un'avanguardia senza l'avanguardia. Grande spazio è riservato a Andrea Zanzotto, che probabilmente è da considerare per Cortellessa il ponte tra un'idea profondamente lirica della poesia (Ungaretti, Celan), e la poesia di ricerca. Segue Pagliarani che è invece ponte tra una visione del realismo, altrettanto

profonda, e la ricerca. Lo spazio riservato a entrambi li pone quindi in posizione antagonista rispetto alle quattro pagine dedicate a Pier Paolo Pasolini che fallirebbe invece proprio come poeta civile, in particolare nelle *Ceneri di Gramsci*, che per Cortellessa «equivale a dire, purtroppo, ideologicamente *eloquentemente*» (mentre la poesia civile abiterebbe le alessandrine *Poesia a Casarsa*). Continuando a percorrere la galleria si notino le «misure» maggiori consacrate a Sanguineti, Porta, Raboni, Rosselli; per i nati tra gli anni Quaranta e Cinquanta (anche inoltrati): De Signoribus, Magrelli, Frasca (al rapporto col quale, forse più che a tutti, spetterebbe la formula di *una lunga fedeltà*), Ottonieri. Pochi sono i giovani inclusi nella galleria: Marco Berisso e Elisa Biagini (entrambi come esempi diversi di scrittura *corporale*), Flavio Santi (nel laboratorio di *lingue minori*). Va peraltro notato come il «non-canone» si apra ad autori che in termini storiografici rappresentano un *resto*, molto difficilmente riducibile all'interno di una funzione o di una linea di azione: Orelli, Sinigaglia, Testori, Piccolo, Bertolani, Ripellino (presente oltre sé stesso, dal momento che il suo titolo *Il trucco e l'anima* serve a leggere la poesia di Patrizia Valduga come *Il trucco è l'anima*).

L'*EXTRA/VAGANZA* finale costituisce un gesto teatrale se non circense (*portrait de l'artiste en saltimbanque* a norma di Starobinski, qui mediamente *portrait du critique*). Nell'economia del libro il gesto è un modo di spargiare le carte, un po' come avviene nel lungo saggio di accompagnamento agli *Sparigli marsigliesi* di Mariano Bairo che è infatti il testo più rapidamente autobiografico del critico Cortellessa. Il primo tempo del pezzo è un omaggio a Carmelo Bene, la voce come corpo della poesia, con espansione quindi al Campana di Bene, e verrebbe quindi da attivare, noi lettori, l'ennesima triangolazione recuperando quel «complesso invalido» della poesia di Campana che poi, in fondo, andrà indicato [...] alle origini stesse della «funzione» (o «disfunzione», piuttosto) che fa capo ad Amelia Rosselli.

La creazione e attribuzione di «funzioni», dopo Contini che è il vero «maestro dei maestri» anche per Cortellessa, è uno dei modi per il critico di marcare territori, di collegare nomi a concetti. La definizione, da tanti angoli di visuale quanti sono quelli considerati in questa recensione, della *fisica del senso*, mostra invece come questa non sia né una «funzione» né la «funzione delle funzioni». Non c'è dubbio comunque che *fisica del senso*, in ultima analisi, è un titolo che riveste quella che possiamo chiamare una funzione «araldica», secondo una delle figure impiegate da Cortellessa per definire alcuni testi emblema in cui non solo precipita la quintessenza del lavoro di un poeta (le forme chiuse di Frasca, le «forme concetto» di Magrelli), ma vi assume valore irradiante, il blasone che fa l'orgoglio dello scrittore (e qui del critico). La formula tutta di *fisica del senso*, di cui ormai è più chiara la sfaccettata genealogia, si vuole come irraggiante e si propone quindi come in grado di definire in futuro testi, libri, situazioni. Ma al di là dell'utilità documentaria del libro e del suo potere di «fascinatione» rafforzato dalla maschera totemica a sei occhi e tre nasi (opera di Luigi Ontani, *Molto fiuto*, 1982) che campeggia in copertina, paratesto visivo, che ne è del prodigioso *Streben* definitivo – che cosa è la poesia – che percorre l'ordigno critico di Cortellessa? Le risposte sono quelle che hanno gli sbocchi operativi di cui si è detto, la definizione ultima, nei suoi termini ontologici, è invece troppo grande per chiunque. L'autore del volume deve essersi accorto della portata faustiana del problema e ha rimediato nel più «suo» e condivisibile dei modi. L'ultima cosa che si legge infatti nel libro, dopo le note, dopo gli indici, è la lunga «poesia inventario», *poesia* è di Emilio Villa a cui spetta dunque l'ultima parola: «poesia è evanescenza / poesia è condanna a vita, con libertà / sulla parola, liberté sur parole / poesia è guida cieca a un antico / enigma, a un segreto inaccessibile» etc. Qui il «concetto» poesia (e quindi per Cortellessa il «concetto libro») è frantumato in una pioggia di situazioni e in concetti che sono altrettanti oggetti *ready-made*. Poesia è insomma l'etimologia che non c'è e, insieme, il senso della parola fisica che rimane.

ANDREA CORTELLESSA, *La fisica del senso. Saggi e interventi su poeti italiani dal 1940*, Roma, 2006, pp. 784, Euro 44,50.