

**Manuele Marinoni**

Pier Vincenzo Mengaldo

*Saggi pascoliani*

Bologna

Pàtron Editore – Collana della «Rivista pascoliana» n. 10

2015

ISBN: 978-88-555-3311-9

Dopo l'*Antologia pascoliana* (Roma, Carocci, 2014), Pier Vincenzo Mengaldo torna sul poeta di San Mauro con i *Saggi pascoliani* (Bologna, Pàtron, 2015): si tratta di una raccolta di cinque studi, recenti, raccolti in volume. L'obiettivo, direi macrotestuale, pare anzitutto quello di attraversare l'opera poetica del Pascoli dal testo e la sua elaborazione/evoluzione sino alle molteplici eredità novecentesche. Il binomio che guida l'intera ricerca è sintetizzato dallo studioso nella sobria *Prefazione*: il «piano [...] della descrizione formale dei fenomeni caratteristici» e la «pronuncia di valori» (p. 7). I cinque lavori oscillano fra il saggio metrico e la dissertazione stilistica.

Il primo capitolo, *Le rime tronche in Pascoli*, mostra la morfologia evolutiva e iterante, oltre il sistema myriceo, della rima tronca. Già l'asse, anche dal punto quantitativo, s'inclina verso i *Canti di Castelvecchio*: in *Myricae* le «rime tronche notevoli» («sistematiche, che abbracciano l'intero componimento, o almeno ne caratterizzano il finale») sono presenti in «sette componimenti in tutto su un totale di centocinquantasei» (p. 9); la maggior parte si trova in novenari ad anfibrachi. Anche per il sistema rimico, Mengaldo non manca di far riferimento agli apparati dell'edizione Nava, 1974: il ricorso avantestuale e genetico – pensiamo ai titoli e agli indici – è stato un punto di forza per l'affermazione *macrotestuale* (Mengaldo e Nava in *primis*) della prima raccolta, contro chi leggeva un Pascoli frammentista. Rispetto a *Myricae* la fenomenologia accentuativa dei novenari dei *Canti* (nel profilo dattilico che pare essere somma, come la definisce anche Mengaldo, di tre anfibrachi) è più movimentata (Pazzaglia).

Assai più corposo e complesso appare il sistema tronco nei *Canti di Castelvecchio*. Mengaldo conta quattro possibilità: 1) «una sola rima tronca in chiusa del testo»; 2) «un solo tipo di rima tronca ma per tutte le strofe o gruppi strofici del testo, dal principio alla fine»; 3) «alternanza di rime piane e di tronche»; 4) «varietà di tronche, fino a quattro, lungo tutti i punti finali del testo, con possibilità di riprenderne una». Il fatto che nelle *Myricae*, al di là delle date di composizione, ci sia una minore estensione che nei *Canti* «delle rime tronche a versi e metri» è dovuto a «una maggiore resistenza della tradizione» (p. 12). Diverse, per il loro impianto «narrativo, anti-lirico», le situazioni per *Poemetti*, *Nuovi poemetti* e *Conviviali*. Anche se per una questione stilistica differente (e quindi poetica), le rime tronche ritornano, invece, in *Odi e Inni* (più in questi ultimi).

Il problema del rispetto della tradizione è lo *zenit* dell'indagine: «da *Myricae* in poi le rime tronche sono ottenute [...] usando *sempre* forme ossitone 'moderne' e mai (neppure le interne) ossitone divenute tali per apocope letteraria»: netto il distacco da Carducci (e distante la sperimentazione da d'Annunzio). La morfologia analizzata parte, secondo Mengaldo, della costante «tendenza quasi pulsionale alla ripetizione», «non senza rapporti coi caratteri psicologicamente ossessivi che abitano prima di tutti i contenuti» (p. 18) (una serialità di cui si ricorderà molto del più inquieto Novecento italiano in versi).

Dedicato alla metrica delle prime due raccolte pascoliane è il secondo capitolo: *Tra Myricae e i Canti di Castelvecchio*. Il discorso prende avvio su base planimetrica: «i *Canti* [sono] l'unica opera poetica dell'autore che (per la metrica intanto) prosegue almeno in parte gli assetti di *Myricae*» (p. 21); ma, specifica subito Mengaldo, secondo specifiche tipologie operative: «eliminazione di tipi», «loro riduzione», «loro variazione», «innovazione» e «continuazione e sviluppo». C'è nei *Canti* «un enorme sviluppo», però la «pur relativa continuità morfologica [...] è anche, notar bene, perfetta continuità cronologica». (p. 22). E così dalla forma al giudizio di valore: «tutte queste abbondanze

rientrano in quello che in generale è il maggior limite dei *Canti*, la scarsa sintesi e l'eccessiva diffusione, se non l'eccesso». Dopo una serie di schede metrico-linguistiche il critico passa ad alcune sintesi fondamentali: soprattutto sul piano linguistico viene specificandosi che le *Myricae* sono, eccetto che per il linguaggio del mito dei *Conviviali*, il principale serbatoio di tutte le raccolte successive. Tra *Myricae* e i *Canti di Castelvechio* certo contano molto anche i periodi di composizione o riscrittura. Molte volte, nell'indicare le «coincidenze», appunto linguistiche, fra le due raccolte non si tratta di «intertestualità semplice, ma di recupero allusivo se non proprio citatorio»: una formula efficace per uno degli aspetti più importanti dell'officina pascoliana. In questa chiave Mengaldo controlla anche corrispondenze paratestuali (i titoli), ecdotiche («le non poche implicazioni con lezioni superate, da una parte o dall'altra») e tematiche.

Ritorna la stessa sintesi che attraversava il primo capitolo: mentre la prima raccolta «assembla testi generalmente caratterizzati da essenzialità» e, così, «per molti aspetti anticipi di forme della modernità», diversa la situazione delle «*myricae* autunnali»: «dispersione e ripetizione anche su larga scala sono indubbie» (pp. 42-43).

Col terzo capitolo Mengaldo entra nel cuore del cantiere metrico e stilistico dei *Canti di Castelvechio*. Lo studioso analizza rigorosamente la fenomenologia dell'elaborazione, evitando quei casi dove si presentano vere e proprie «sterzate». Dunque: 1) il «ritorno a una lezione primitiva dopo la proposta di una variante»: nel caso spiccano per il loro interesse filologico (e quindi strutturale): «la suggestione del significante della lezione corretta» e il dato che «la lezione definitiva sgorga da una serie di alternative provvisorie» (non manca il continuo raffronto con il materiale *myricaico*). In alcuni casi Pascoli esibisce «subito o presto l'elenco delle parole rime» (di per sé parole-tema portatrici sane di potenziale fonico/semantico), in altri «dapprima lo schema rimico». Mengaldo esemplifica dagli apparati approntati da Nadia Ebani per l'edizione critica (Firenze, La Nuova Italia, 2001) e tiene ampiamente conto del commento, principalmente intertestuale, di Nava (Milano, Rizzoli, 1983). 2) La «*variatio*: anche Pascoli la pratica, nel solco di tutta la tradizione italiana»: da qui l'indice immancabile del principio, tutto pascoliano, della ripetizione (p. 48). 3) «Le prime stesure poetiche sono precedute di norma da appunti o abbozzi in prosa, di varia estensione e carattere» (p. 49).

Il caso offre a Mengaldo la possibilità di orchestrare una sintetica panoramica dei problemi della filologia d'autore, che vede contrapporsi antichi e moderni (da una parte viene richiamata l'elaborazione *in forma* di Ariosto e Petrarca; dall'altra il rigoroso processo di *riscrittura elaborativa* di un d'Annunzio o di un Leopardi). In Pascoli domina, secondo Mengaldo, «l'urgenza dell'autobiografismo, che il testo poetico “in forma” può poi velare, sebbene non lo elimini mai» (p. 49): «il rapporto fra abbozzi in prosa e successive stesure poetiche è di regola meramente contenutistico» (lo studioso non manca di specificare delle eccezioni, come nel caso del *Gelsomino notturno* – peraltro anche molti *taccuini* dannunziani possiedono in *nuce* un alto tasso «lirico»). 4) «la formalizzazione progressiva comporta [...] una certa normalizzazione, anzitutto grammaticale» (p. 51). A proposito del carattere lessicale della variantistica e dell'elaborazione pascoliana, l'attenzione cade sull'«elemento garfagnino toscano», problema consacrato nel «famoso glossarietto finale (*Note*) del Pascoli all'opera» (p. 54). La forcilla, dall'orizzonte linguistico (sempre dalla specula ecdotica), va verso i corsi di «normalizzazione (che è eminentemente un fatto culturale) e ricerca della precisione». Ma è anche vero che in Pascoli convivono «determinatezza e indeterminato» a secondo della grammaticalizzazione semantica (Contini). L'analisi termina sulla questione tutta moderna della continuità del «detto col non detto che non sembra nascere prima che in età preromantica (Foscolo) e poi ha, naturalmente, una vasta prosecuzione novecentesca». Si tratta dei principi stilistici della reticenza: il silenzio della parola e del testo che apre le porte all'«indeterminato» e all'«indicibile» (p. 62).

Il quarto capitolo è dedicato al Pascoli traduttore: *Pascoli traduttore di Omero (e di altri)*.

L'obiettivo è subito dichiarato: «alcune costanti del Pascoli omerista sono in realtà costanti di tutto il Pascoli traduttore» (p. 63); e così il timbro del lavoro stesso di traduzione: «credo che si possa dire tranquillamente che Pascoli, magari attraverso la precisazione lessicale [...] vuol essere più

omerico di Omero». Segue una serie dettagliata di schede, nelle quali spiccano: il problema dell'espressività; l'uso di «parole tema o parole chiave»; l'insistenza dei «deittici» (su cui si potrebbero aprire numerose parentesi in riferimento alle traduzioni omeriche novecentesche), ecc. Pascoli si fa sentire, in particolare, laddove nel testo omerico ci sono voci «iperonime», come le definisce Mengaldo, con l'aggiunta, «secondo la sua poetica e con grande libertà d'iniziativa», di un'«espressione semanticamente più specifica, un iponimo, e comunque un equivalente più raro e animato» (p. 67). Lo studioso insiste poi sull'«importazione di toscanismi». Le traduzioni omeriche servono da esercizio stilistico per i *Poemi Conviviali*, come risulta dai campioni offerti (rimandando alla monografia di Arnaldo Soldani, *Archeologia e innovazione nei "Poemi Conviviali"*, Firenze, La Nuova Italia, 1993).

Secondo il critico sono essenzialmente tre i caratteri del Pascoli omerista: 1) «la forte tendenza ad accentuare l'espressività»; 2) «l'infiltrazione non secondaria di elementi colloquiali e dialettali»; 3) «il grande e maestoso fluire epico di Omero, tendenzialmente isocrono, è continuamente sottoposto a cambi di ritmo e di sintassi, frammentazioni, sobbalzi» (p. 73). Insomma all'epico è sostituita o, forse meglio, intrecciata una forte carica lirica (una vicinanza al frammentismo che si confà, come è noto, maggiormente ai *Poemi conviviali* che non alla parabola *Myrica-Canti di Castelvecchio*). L'ultimo capitolo è riservato a *Pascoli e la poesia italiana del Novecento* (solo pochi accenni, ma essenziali, all'influenza pascoliana sulla poesia novecentesca dialettale – naturalmente veicolo primo: Pasolini). Il capitolo è diviso in tre parti: una lunga premessa; una rassegna ragionata su certi fenomeni ricorrenti; Pascoli nella critica dei poeti. Punto d'appoggio immediato il saggio di Pasolini, con il quale si perviene ad una mimetica lettura del verbo pascoliano. Mengaldo procede storicizzando e, allo stesso tempo, restando fuori dal contenitore della storia.

Si entra così nel territorio della *koinè* pascoliano-dannunziana (di cui Mengaldo è stato il grande esploratore, *Da d'Annunzio a Montale*): da un lato una galassia lessicale esclusivamente pascoliana («pascolismi estranei a d'Annunzio»), dall'altro una sequenza di vocaboli che hanno «l'autorizzazione di entrambi» (Mengaldo parte dalle concordanze di Savoca, ma integra con propri spogli, sia i termini in questioni che i nomi dei referenti): così per i crepuscolari (per Marino Moretti viene menzionato il magistrale lavoro di Nava); per il salto rondesco e vociano (presenza «marginale»); per la parentesi ermetica (Betocchi, Quasimodo e Gatto in *primis*; ma aggiungiamo anche certo Luzi – il primo – e certo Parronchi – sempre però pensando a un Pascoli in coppia con d'Annunzio). A parte Volponi e Pasolini, il fenomeno «si attenua o scompare comunque a partire dai poeti nati negli anni venti, Zanzotto come Giudici come lo stesso Orelli», «e del tutto privi di Pascoli sono, fin dall'inizio, Erba, Risi e Cattafi» (p. 78). Mengaldo individua nella centralità di Montale il motivo dominante di questo silenzio.

Dopo l'esplorazione lessicale si passa a quella metrica: tra i fenomeni più frequenti: «la rinascita della terzina incatenata dei *Poemetti* e di altre poesia di Pascoli in Pasolini»; «l'instaurazione massiccia nella poesia d'arte del novenario». È poi a Pascoli che si deve l'invenzione «della cosiddetta rima ipermetra» («eccedente», seguendo Menichetti): «questo tipo di rima diviene nella poesia del Novecento una sorta di microistituto» (p. 84). E, ancor più importante, nelle funzioni di un ascolto musicale del verso, «la presenza di Pascoli si coglie [...] nella fortuna di alcune soluzioni ritmiche».

Altre due eredità pascoliane: l'onomatopea, «soprattutto quella pura, non lessicalizzata», e l'inizio di un testo «non *ex nihilo* come di norma, ma con una congiunzione» (è ancora il fascino inquieto del detto e del non detto di cui parlava). Di tutti i fenomeni propriamente pascoliani il critico fa anche l'anti-storia: quei pascolismi, tra i più audaci, che non hanno avuto alcuna fortuna.

Come si diceva, l'ultima parte del capitolo è dedicata alla fortuna critica di Pascoli. Dagli «antipascalismi» di Saba, Cardarelli, Solmi e Montale; all'inverso con Pasolini e Fortini (specie l'ultimo Fortini). Ne emerge un quadro ambiguo; soprattutto alla luce del ragguaglio stilistico sino a questo punto osservato. Il carattere, forse ideologizzato, di certe negazioni, di taluni radicali rifiuti, pare talvolta un'«autodifesa»: sembra esserci (il critico si riferisce a Montale, ma possiamo allargare il campo) «qualcosa che va catalogato a mezza via tra la rimozione e la negazione che afferma».

Certo è che la fortuna di una lingua, ed è questo uno dei più alti insegnamenti di Mengaldo, traccia un doppio binario: da un lato dice quanto è vivo e quanto è morto del paesaggio linguistico di un poeta (*sub specie* storica però – numerose le inaspettate rinascite); dall'altro quanto si può osservare, a posteriori, sul rapporto tra un poeta e la tradizione (la tradizione del prima, e la tradizione del poi).