



**Gianfranco Contini 1912/1990**

**Scheda biobibliografica a cura di  
CARLO CARENA**

Gianfranco Contini nacque a Domodossola il 4 gennaio 1912; laureato in Lettere a Pavia nel 1933, perfeziona i suoi studi a Torino l'anno seguente con Santorre Debenedetti e vi conobbe alcuni dei giovani intellettuali che sarebbero ben presto confluiti nella casa editrice Einaudi: Massimo Mila, Leone Ginzburg e lo stesso Giulio Einaudi, da cui gli fu affidata l'edizione critica delle Rime di Dante, uscita nel '39.

Altri rapporti Contini intreccia col gruppo toscano di Solaria e a quello stesso anno risale anche la sua amicizia con Carlo Emilio Gadda, scrittore che deve a Contini la sua rivelazione alla critica e al pubblico fin dal Castello di Udine (recensione in Solaria, 1934).

Per altro verso fu interessante il contemporaneo incontro a Perugia con Aldo Capitini, che ispirerà alcune delle posizioni politiche (l'Azionismo) assunte più tardi.

Già dal '34 e fino al '36 Gianfranco Contini studia a Parigi col medievista Joseph Badier, quindi ebbe un incarico presso l'Accademia della Crusca a Firenze e un insegnamento di letteratura francese a Pisa.

Nasce ora il suo rapporto con Montale e inizia la collaborazione a Letteratura.

Nel 1938 fu chiamato quale ordinario di filologia romanza a Friburgo e vi alterna la critica militante all'insegnamento e all'attività scientifica. Si lega così alla cultura svizzera, particolarmente ticinese, collaborando a giornali locali; educa a Friburgo una schiera eletta di allievi anche italiani, li rifugiati durante la guerra.

Nel '44 torna in Italia per partecipare in prima persona alla Resistenza nella sua città natale. Domodossola, espulse le milizie nazifasciste, si resse a libera Repubblica dal 10 settembre al 23 ottobre del 1944, con una giunta di governo provvisorio in cui Gianfranco Contini fu una sorta di ministro della Pubblica Istruzione ed elabora con altri colleghi una riforma dei programmi scolastici ispirata a uno svecchiamento della cultura, da nazionalista ad aperta all'Europa, con una forte ispirazione etica mazziniana, liberale e sociale (Contini scriverà in quei giorni di Liberal-socialismo e azione ossolana e più tardi stilerà il programma del Partito d'Azione per gli Ossolani).

Rientrato in Svizzera dopo la caduta della Repubblica, riprese l'insegnamento a Friburgo e lo esercita sino al 1952, quando ebbe la cattedra di filologia romanza, nella facoltà di Magistero, quindi di lingua e letteratura spagnola e di filologia romanza nella facoltà di Lettere dell'Università di Firenze, per passare infine alla Scuola Normale Superiore di Pisa. Accademico dei Lincei, presiedette la Società Dantesca.

Anche la produzione scientifica, gli studi e le pubblicazioni continuarono senza sosta, nonostante i disagi indotti dalle cattive condizioni di salute. Nel 1985 Contini torna definitivamente a Domodossola, nella villa di San Quirico, dove morì cinque anni dopo, il primo febbraio del 1990.

Lascia un segno profondo negli studi letterari del nostro tempo, sia per la scoperta e il patrocinio di scrittori, soprattutto espressionistici, sia per la metodologia e la tecnica ecdotica, fondate soprattutto sullo studio della lingua e delle fasi costitutive del testo ma senza trascurare, anzi immerse e illuminate dai dati culturali, sia infine per le edizioni di autori e opere difficilissime, da lui portate a perfezione.

Campo d'applicazione preferito, la letteratura italiana delle origini, fra Due e Trecento, e l'Otto-Novecento, da Leopardi a Montale. Non andranno nemmeno dimenticati le sue eccezionali qualità di maestro e il fascino della parola, contiguo a quello della sua originalissima, fascinosa scrittura.

## **Bibliografia delle opere principali**

Edizioni critiche a cura di Gianfranco Contini:

Rime di Dante (Torino, Einaudi, 1939,1946),

Opere volgari di Bonvesin della Riva (Roma, Società Filologica Romana, 1941),

Opera in versi di E. Montale (Torino, Einaudi, 1980, con R Bettarini)

Il Fiore e il Detto d'amore attribuibili a Dante Alighieri (Milano, Mondadori, 1984);  
Canzoniere del Petrarca (Torino, Einaudi, 1964, con D. Ponchioli)  
Poeti del Duecento (Milano-Napoli, Ricciardi, 1960)  
Scritti critici di Francesco de Sanctis, Torino, UTET, 1949;  
Il Teatro religioso del Medio Evo fuori d'Italia, Milano, Bompiani, 1949;  
Raccolta dei Racconti della Scapigliatura piemontese, ivi, 1953; Torino, Einaudi, 1992;  
La letteratura italiana. Otto-Novecento, Firenze, Sansoni, 1974  
Letteratura dell'Italia unita 1861-1968,  
Letteratura italiana delle origini,  
Letteratura italiana del Quattrocento,  
Letteratura italiana del Risorgimento, I, ivi, 1968-1986;  
Schedario di scrittori italiani moderni e contemporanei, Firenze, Sansoni, 1978

Vastissima la produzione di critica e saggistica - Contini fu piuttosto autore di saggi, recensioni e introduzioni che non di libri - spaziante da Dante ai contemporanei e con puntate anche fuori d'Italia su francesi, tedeschi e iberici; produzione raccolta per la parte più importante, scientifica o militante, in Varianti e altra linguistica.

### **Saggi principali**

Una raccolta di saggi (1938-1968), Torino, Einaudi, 1970;  
Esercizi di lettura, n. ed., ivi, 1982;  
Altri esercizi (1942-1971), ivi, 1972;  
Ultimi esercizi ed elzeviri (1965-1987), ivi, 1989;  
Postremi esercizi ed alzeviri, ivi, 1998;  
Breviario di ecdotica, ivi, 1990.  
Un'idea di Dante, ivi, 1976;  
Una lunga fedeltà.  
Scritti su Eugenio Montale, ivi, 1984;  
Quarant'anni di amicizia. Scritti su Carlo Emilio Gadda (1934-1988), ivi, 1989.

### **Traduzioni:**

Alcune poesie di Holderlin tradotte da Gianfranco Contini, Torino, Einaudi, 1982;  
prima ed. Firenze, Parenti, 1941;  
Gil Vicente, Trilogia delle barche, in Teatro religioso del Medioevo fuori d'Italia, cit., poi Torino, Einaudi, 1992.

**Altri scritti:**

Domodossola entra nella storia e altre pagine ossolane e novaresi, presentazione di R. Broggin, Domodossola, Grossi, 1995.

Diligenza e voluttà, intervista di L. Ripa di Meana, Milano, Mondadori 1989;

La critica degli scartafacci e altre pagine sparse, Pisa, Scuola Normale Superiore, 1992, fra cui stanno I ferri vecchi e quelli nuovi.

**Alcuni Scritti su Contini**

Ventuno domande di R. Federici a G. C (1968);

G. Nascimbeni, Incontro con Contini, Nuova antologia, 122 (1987), pp. 230-35;

M. Forti, Contini: filologia e memoria, ivi, 128 (1993), pp. 347-55;

Amicizie, a cura di V. Scheiwiller, prefazione di P. Gibellini, Milano, Scheiwiller, 1991.

Le testimonianze più vive e importanti sul suo insegnamento e sui rapporti con la Svizzera si trovano in G. Pozzi, Alternatim, Milano, Adelphi, 1996, pp. 526-74;

Gianfranco Contini italo-svizzero, Microprovincia, 35 (1997), pp. 19-27;

D. Isella, Friburgo '44-'45, in Studi di filologia medievale offerti a d'Arco Silvio Avalle, Milano-Napoli, Ricciardi, 1996, pp. 175-83.

Gli scritti militanti di quel periodo in Pagine ticinesi di Gianfranco Contini, a cura di R. Broggin, Lugano, Salvioni, 1986.

**Una Bibliografia degli scritti di Gianfranco Contini fino al 1972 ha curato G. Breschi, Firenze, Società Dantesca Italiana, 1973;**

**Bibliografia delle opere di G. Contini di F. Bonardelli in A. R. Pupino,**

Incalcolabile il numero di scritti su Contini editi su quotidiani, riviste e testi miscelanei



POESIE  
di Gianfranco Contini

Gianfranco Contini

## IL LINGUAGGIO DI PASCOLI <sup>[1]</sup>



Edizione di riferimento

Giovanni Pascoli, primo, con due saggi critici di Gianfranco Contini e una nota bio-bibliografica, Oscar Classici, Arnoldo Mondadori editore, Milano 1974, III edizione (I ed. 1939)

Tutti i miei ascoltatori \* conoscono a memoria l'opera di Giovanni Pascoli, hanno col suo linguaggio una familiarità quotidiana. Se ciò rappresenta un vantaggio evidente, non manca d'altra parte di costituire una remora, mentre io vorrei poter riproporre nella sua novità e freschezza quel linguaggio che era tanto sorprendente, in un certo senso tanto scandaloso, per chi lo misuri sulla norma della tradizione letteraria italiana. Insomma, quel potere d'urto, quella risorsa di sorpresa, quella genuinità originaria di innovazione che conteneva il linguaggio pascoliano, vorrei un istante poterla riprodurre innanzi alla vostra fantasia. E per far questo mi servirò dell'accorgimento che sempre si adotta nelle scienze positive, dove si ricorre a ingrandimenti particolari e a colorazioni violente degli oggetti sottoposti al microscopio per ottenere una visione unilaterale, diciamo pure deformata, della realtà: artificio di visione particolare senza cui tuttavia non si riesce a penetrare in quello che talvolta si chiama la struttura del reale. Vorrei allora far precedere queste parole da un campionario di lingua pascoliana, evidentemente di specimini in lingua pascoliana eccezionale. Vorrei sorprenderla, questa differenza rispetto alla norma, nei suoi punti estremi, e coglierla nei principali dei suoi numerosi aspetti. Perciò vi fornirò, per così dire, in collana un'infilata di pezzi sollecitati: saranno alcuni frammenti molto brevi

che leggerò in una sequenza ininterrotta, materia agevole  
per un immediato commento.

Tornano quindi ai campi, a seminare  
veccia e saggina coi villani scalzi,  
e — *videvitt* — venuta d'oltremare  
trovano te che scivoli, che sbalzi,

rondine, e canti; ma non sai la gioia  
— *scilp* — della neve, il giorno che dimoia.

\*

« Finch... finché non vedo, non credo »  
però diceva a quando a quando.  
Il merlo fischiava « Io lo vedo »;  
l'usignolo zittìa spiando.  
Poi cantava gracile e blando:  
« Anch'io anch'io chio chio chio chip... »

\*

Viene il freddo. Giri per dirlo

tu, sgricciolo, intorno le siepi;

e sentire fai nel tuo zirlo

lo strido di gelo che crepi.

Il tuo trillo sembra la brina  
che sgrigiola, il vetro che incrina...

*trr trr trr terit tirit...*

\*

Dov'è, campo, il brusio della maretta  
quando rabbrividivi ai libeccioi?  
Ti resta qualche fior d'erba cornetta,  
i fioralisi, i rosolacci soli.

\*

O mamma, che il laveggio ora o le cotte  
metti all'uncino o sopra i capitoni,  
da noi li avesti i netti e le ballotte!

O babbo, che nel mezzo al desco poni  
il vinetto che sente un po' di rame,  
da noi li avesti i pali ed i forconi!

tu che mugli, mugli tu per fame  
per freddo, vecchina dello stento?  
da noi abbi i vincigli e lo strame...

mentre noi qui rabbriviamo al vento.

\*

E il tronco sodo ora sputava fuori  
la zeppola d'acciaio con uno sprillo,  
or la pigliava, e si sentiva allora  
crepare il legno frangolo, e stioccare  
le stiglie, or dalla gran forza strappate,  
ora recise dalla liscia accetta:  
lucida accetta che alzata a due mani  
spaccava i ciocchi e ne faceva le schiampe.

\*

Sono un fanciullo, sono anch'io di Paro;  
Scopas il nome; palestrita: ed oggi,  
coronato di smilace e di pioppo,  
correvo a gara con un mio compagno:  
e giunsi qui dove gl'ignudi schiavi  
Paflàgoni con cupi ululi in alto  
tender vedevo intorno ad una rupe  
le irsute braccia ed abbassar di schianto.  
Ecco, il compagno rimandai soletto  
al grammatista e al garrulo flagello;  
ma io rimasi ad ammirar gl'ignudi  
schiavi intorno la rupe alta ululanti.

\*

Prese due penne il vecchio nano, e stette  
sopra una roccia ed agitò le penne,  
e chiamò l'Orda, che attendeva: « A me,

Gog e Magog! A me, Tartari! O gente  
di Mong, Mosach, Thubal, Aneg, Ageg,  
Assam, Pothim, Cephâr, Alan, a me! »

A Rum fuggì Zul-Karnein, le ferree  
trombe lasciando qui su le Mammelle  
tonde del Nord. Gog e Magog, a me! »

\*

Nell'Agamè, sui morti che piangete,  
sono molti anni che si vanga e si ara,

e il rosso tief si miete  
pei fitaurari e i barambara.

« Qui non è broilo e foglia d'albaspina.  
Qui non se sente risbaldire ocelli.  
Ben sì la gaita canta la maitina,  
svernano entorno clavi e clavistelli.

Partite, amore, a Deo! »

\*

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

molti bisini, *oh yes*... No, tiene un frutt-  
stendo... *Oh yes*, vende checche, candi, scrima...  
Conta moneta: può campar coi frutti...

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

Se questo è un campionario estratto dalla poesia italiana di Pascoli, occorrerebbe anche un campionario della poesia latina. Io ne ricorderò soltanto un brevissimo lacerto, in cui a due versi scritti in latino normale se ne associano altri in un latino più colloquiale, per cui si possono perfino usare due pronunce distinte, « *vaghitus* » e « *genis* ».

*Idem vagit us, puer idem, mater eodem  
naviculam pellens solatur carmine nautam.*

*Ocelle mi, quid est quod vis apertus esse?  
Nihil potes videre, namque iarn cubat sol,  
nec aureum grabatum luna pigra linqvit.  
Genis tuis tegaris: plusculum videbis.*

*Lalla! Lalla, Lalla!*

In questo campionario risulta evidente che Pascoli o trascende il modulo di lingua che ci è noto dalla tradizione letteraria, o resta al di qua: a ogni modo, si tratti di una poesia, se così mi posso esprimere, translinguistica, si tratti



di una poesia cislinguistica, siamo di fronte a un fenomeno che esorbita dalla norma. Se vogliamo qualificare gli elementi singoli delle citazioni esibitevi in una massa che, come dicono i meccanici, andava a blocco, riconosciamo anzitutto la presenza di onomatopee, «videvitt», «scilp», «trr trr trr terit tirit», presenza dunque di un linguaggio fonosimbolico. Questo linguaggio non ha niente a che vedere in quanto tale con la grammatica; è un linguaggio agrammaticale o pregrammaticale, estraneo alla lingua come istituto. D'altro canto incontriamo in copia termini tecnici, tecnicismi che qualche volta sono in funzione espressiva, qualche altra si presentano sotto un aspetto più nomenclatorio; rientrano in-somma sotto l'ampia etichetta che i glottologi definiscono delle lingue speciali: etichetta sotto la quale sono classificati, per esempio, i gerghi. E se si sceverano, esaminandoli più da vicino, questi campioni di lingue speciali, si constaterà che talvolta il poeta vuol riprodurre il color locale: questo in modo particolarissimo nelle poesie ispirate alla vita di Castelvechio e sature di termini garfagnini. Se poi essi siano autentici o abusivi o inventati, è questione che fu molto dibattuta, ma che è quasi aneddotica e che in questa sede non interessa dirimere: basta la posizione di principio. Accanto al color locale si introduce quello che alcuni critici d'arte hanno chiamato color temporale: quando per esempio il Pascoli vuole alludere al tono presunto nella poesia volgare dei tempi di re Enzo, quel medioevo comunale e romanticamente folcloristico, egli ricorre a elementi linguistici che evidentemente, e sempre librescamente, associano echi bolognesi, emiliani, padani, a echi arcaici, duecenteschi. Ma a sua volta questo color locale può comporsi talora di più ingredienti: vedete l'emigrante che, tornando in Lucchesia dagli Stati Uniti, parla un linguaggio impastato di italiano e di americano, in cui il toscano incastona o, più spesso, assorbe, adattati alla sua fonetica e forniti di connessioni mnemoniche in tutto nuove, i vocaboli stranieri. È una variante del color locale. E un'altra variante è quella che vorrei chiamare color locale d'occasione: Pascoli si può dire che faccia mente locale anche linguisticamente, per esempio innanzi a una situazione della guerra d'Abissinia evocherà termini specifici, molti dei quali sono nomi proprî e perciò risultano doppiamente estranei al linguaggio quotidiano. Una consecuzione di nomi proprî che può giungere fino a stipare di sé il verso, costituito allora soltanto di questi

elementi che esorbitano dall'italiano, è quanto si è sorpreso nel passo di *Gog e Magog*. Il vasto uso poetico dei nomi propri caratterizza quello che si classifica per estensione come parnassianesimo; e l'amore che Pascoli ha per simili stilemi, si può inscrivere sotto la definizione più generale, meno legata a un'epoca, di alessandrinismo. Parnassianesimo e alessandrinismo è ad esempio quell'abbondanza di linguaggio antiquario che è tipicissima dei *Poemi Conviviali*.

In ogni caso dunque abbiamo a che fare con lingua speciale, entità rara, preziosa, squisita, il cui funzionamento, la cui stessa esistenza è precisamente condizionata dalla differenza di potenziale rispetto alla lingua normale. Che cosa si trova al limite? Al limite c'è una lingua che non è più quella naturale del poeta, bensì un'altra lingua, voglio dire una lingua che ha un'altra grammatica, un'altra struttura, un altro vocabolario: il latino. Ma quale latino? Si sa che Pascoli è uno dei più esperti poeti in latino dell'epoca moderna, e che il suo latino non è un linguaggio uniforme, monotono, morto, non è un centone di fossili frasi già costituite, al contrario è ricchissimo di varianti stilistiche. E *l'animus* è il medesimo, l'inquietudine che si fa strada all'interno del suo latino, è perfettamente comparabile a quella che rivela il suo volgare. Naturalmente qui non si può procedere a una determinazione più esatta del suo latino, e ci si dovrà accontentare di esaminare il linguaggio del Pascoli italiano, particolarmente del Pascoli poeta italiano.

Tutto quello che abbiamo reperito fin qui costituisce una serie di eccezioni alla norma. Come si può interpretare un simile dato di fatto? Quando si usa un linguaggio normale, vuol dire che dell'universo si ha un'idea sicura e precisa, che si crede in un mondo certo, ontologicamente molto ben determinato, in un mondo gerarchizzato dove i rapporti stessi tra l'io e il non-io, tra l'uomo e il cosmo sono determinati, hanno dei limiti esatti, delle frontiere precognite. Le eccezioni alla norma significheranno allora che il rapporto fra l'io e il mondo in Pascoli è un rapporto critico, non è più un rapporto tradizionale. È caduta quella certezza assistita di logica che caratterizzava la nostra letteratura fino a tutto il primo romanticismo. Ma questa considerazione, per importante che sia, dev'essere subito differenziata. Le eccezioni di cui si discorreva, in parte sono anteriori alla grammatica: se si tratta di linguaggio fonosimbolico, per esempio di onomatopee, abbiamo a che

fare con un linguaggio *pre-grammaticale*. Ma ci sono eccezioni alla norma che, se così posso dire, si svolgono *durante* la grammatica, vale a dire sono esposte in una lingua provvista d'una sua struttura grammaticale parallela a quella della nostra, in un altro linguaggio; e ci sono eccezioni le quali si situano addirittura *dopo* la grammatica, perché, quando Pascoli estende il limite dell'italiano aggregando delle lingue speciali, annettendo poi quelle lingue specialissime che sono intessute di nomi propri, realmente ci troviamo in un luogo post-grammaticale.

Mi si chiederà a questo punto: ma tutto questo è poi caratteristico di Pascoli, serve a definire lui solo? È certissimo che del linguaggio speciale e del linguaggio post-grammaticale tutto il tardo romanticismo, tutto quello che da qualche tempo si suol chiamare il decadentismo, ha fatto uso assai copioso, basti citare D'Annunzio e l'intero movimento simbolistico. D'altra parte, per ciò che è dell'eccezione onomatopeica e fonosimbolica, soccorrono alla mente, ma allora allo stato puro, esperienze come quella del futurismo o come, fuori d'Italia, quella di Dadà e poi del primo surrealismo. Però qualcosa è unico in Pascoli, cioè il fatto che egli esperisca contemporaneamente i due settori: il settore pregrammaticale e il settore grammaticale e post-grammaticale. Poeticamente il settore post-grammaticale, quello, diciamo, delle lingue speciali, era un settore molto battuto, e per esso Pascoli s'inserisce nella più frequentata cultura del suo tempo, ma per il settore pre-grammaticale no: egli è un innovatore. Le esperienze futurista, dadaista e surrealista vengono tutte dopo di lui, e se direttamente o polemicamente l'avanguardia italiana non si concepirebbe senza il suo precedente, le stesse esperienze fatte in lingua francese presuppongono il futurismo, e quindi in ultima analisi sono, sia pure mediatamente, postume all'esperienza pascoliana. Essa è radice e matrice di molta parte degli esperimenti europei. Ma ciò che è unico in Pascoli, è meno il fatto di essere stato il primo a esperire, almeno parzialmente, il linguaggio pre-grammaticale, che quello di avere messo sullo stesso piano il linguaggio a-grammaticale o pre-grammaticale e il linguaggio grammaticale e il post-grammaticale.

Qui sento dirmi da qualcuno: Pascoli, per questa mescolanza, ha dato quasi una prova di timidezza, non è stato abbastanza rivoluzionario e massimalista. Aveva tra mano la dinamite che faceva saltare il linguaggio normale e

non ha osato usarla fino in fondo, si è trattenuto, si è lasciato frenare dal rispetto della tradizione. Ebbene, io non penso che questo ragionamento sia corretto. Come si cercherà di mostrare fra poco, in realtà Pascoli si comporta come se non avesse voluto usare in modo puro, isolato, assoluto, neppure la poesia pre-grammaticale. Inoltre, se Pascoli usa elementi sprovvisti di semanticità, come sarebbero interiezioni, le quali non contengono una nozione, d'altra parte gli accade pure, all'interno di questa sua innovazione, di simulare, se così è permesso dire, un uso semantico dell'interiezione o dell'onomatopea. C'è, nel suo uso dell'onomatopea, un equivoco o un compromesso. Rammentate i passeri e le rondini, coi loro *videvitt* e *scilp*; ma se riandate al verso che è qualche strofa più addietro (« v'è di voi chi vide... vide... videvitt? u), riconoscete l'equivoco: *vide... vide...* è ancora il verbo, poi gradatamente sfuma nel vocabolo imitativo *videvitt*; e cioè: partendo dalla semantica, immotivata, convenzionale, e mantenendo gli stessi dati fonici, si scivola fuori della semantica e si va a cadere nell'interiezione, immediatamente motivata. Ma può accadere anche la cosa in-versa. Ricordate il passo del *Fringuello cieco* che comincia con *Finch... Finch* è una semplice onomatopea, un grido sfornito di contenuto nozionale, è una sillaba sola che evoca immediatamente la natura, anzi è un pezzo di natura messo lì sulla pagina. Senonché, giocando sull'equivoco fonico appunto fra evocazione immediata e parola dei vocabolari convenzionalmente riconosciuta, Pascoli insinua questo *finch* nel linguaggio normale, anzi lo fa diventare addirittura una particella, un elemento funzionale, nientemeno che la congiunzione *finché* (« Finché non vedo, non credo »); poi torna a uscir fuori dal linguaggio normale nella direzione opposta verso la pura onomatopea, « Anch'io anch'io chio chio chio chio ».

Questo intervallo, sopra il quale Pascoli chiaramente gioca, questo che si diceva equivoco e compromesso tra linguaggio non semantico e semanticità del linguaggio, questo, se proprio si vuole, accordo con la tradizione, ma accordo eretico, accordo non canonico e non tradizionale, non rimane affatto isolato. Oserei anzi affermare che qui si riesce a toccar con mano un elemento tipico dell'intima struttura pascoliana. Per sincerarcene, scorriamo sommariamente qualche esempio di altri settori; e cominciamo dalla metrica. Pascoli si esprime in misure

tradizionali, e fra i metri della tradizione vi è ormai anche la tradizione che Carducci chiamava barbara, quella cioè dei metri che imitano la fabbricazione del verso greco-latino: metri che, come ha ben visto Alfredo Gargiulo, contribuiscono « riformisticamente » all'avvento del verso libero. Ma c'è una differenza capitale tra il verso barbaro carducciano e il verso, diciamolo ancora barbaro, pascoliano (che però Pascoli chiamava neoclassico), perché Pascoli ha reso rigida la posizione dell'accento. Un accento cade necessariamente su ogni arsi, le sillabe d'ogni tesi sono in numero generalmente invariabile (le rare lunghe in tesi sono ferreamente governate da accenti secondari), così che, mentre ad esempio l'esametro carducciano è un'orecchiatura approssimativa dell'esametro quantitativo, senza numero certo di sillabe né localizzazione fissa di accenti, in Pascoli invece compare un ritmo che, pur inedito ri-spetto alla tradizione italiana, obbedisce a una formula rigorosamente predeterminata. Quello che è vero nei riguardi della tradizione grecolatina, è vero anche nei rispetti di altre tradizioni che non avevano interferito nella nostra per contatto diretto. Quando Pascoli traduce dei versi della *Chanson de Roland*, riproduce esattamente l'antico metro francese, il cosiddetto decasillabo epico. Questo non tanto nei brani inclusi entro la *Canzone dell'Olifante*, terza delle *Canzoni di re Enzo*, dove esso è ridotto sul passo dell'endecasillabo italiano, quanto nella versione, d'altronde famosa, del brano sulla morte del conte Orlando. Qui il verso è diviso in due emistichi, il primo di quattro o cinque sillabe e il secondo settenario, di modo che si ottiene una figura alternativa la quale, avendo più spesso undici ma non di rado dodici sillabe, è assolutamente inedita rispetto alla tradizione italiana. Inedita, ma tuttavia con regole fisse, d'inalterabile acciaio. Pensate del resto al frequente ipermetro pascoliano: un verso sdrucchiolo che, per la sua rima con un verso piano, esorbita dal giusto numero di sillabe, rompe le frontiere, trabocca oltre la fine del verso. Ebbene, questa eccezione che è l'ipermetro, rientra nell'ordine subito al verso dopo, perché quella sillaba che era di troppo, o si elide innanzi alla vocale iniziale seguente, o altrimenti è contata nel numero di sillabe del verso successivo. Un verso del *Gelsomino notturno* deve rimare con *segreta* e finisce con *petali*, ma il *-li* si elide con l'iniziale successiva:

È l'alba: si chiudono i petali  
un poco gualciti; si cova,  
dentro l'una molle e segreta,  
non so che felicità nuova.

E quando il successivo non comincia per vocale, allora in  
esso ci sarà una sillaba di meno, per esempio se *tacita* deve  
rimare con *tenaci*:

o quella che illumina tacita  
tombe profonde - con visi  
scarniti di vecchi; tenaci  
di vergini bionde sorrisi.

Anche qui c'è un'eccezione, una rottura dello schema,  
un novenario di dieci sillabe, eppure tutto subito è ripreso e  
ritorna nell'ordine. Chiamiamo provvisoriamente tradi-  
zione questa componente, questo secondo elemento.  
Diremo allora che Pascoli include necessariamente nella sua  
ispirazione un omaggio alla tradizione, è un rivoluzionario  
nella tradizione.

Si può, tuttavia, andare oltre questa disamina di  
elementi isolati: se si bada al tono, si ottengono risultati più  
vistosi e di portata più generale. La citazione che vorrei  
sottoporvi ora, non è ricavata dal Pascoli edito, ma dal  
Pascoli postumo pubblicato da Mariù, ed è contenuta in una  
poesia del 1886. Qui il gioco è molto più dichiarato, perché  
più tardi Pascoli sarebbe venuto attenuando questi suoi  
dislivelli interni la cui sostanza pure permane anche nel  
poeta maturo. Pensate dunque all'attacco di *Ida*:

Al suo passare le scarabattole  
fremono e i bricchi lustranti squillano  
e la grave padella  
col buon paiòl favella.

Di che schema si tratta? Evidentemente d'un'ode  
alcaica, perché comincia con due endecasillabi sdrucchioli  
(perciò decasillabi nostri), a cui tengono dietro due versi più  
brevis: quello che segue non è precisamente la seconda metà  
d'una strofe alcaica, perché non c'è divario fra enneasillabo e  
decasillabo, e li sostituiscono due versi di uguale misura  
(qui settenari) e a rima baciata; inizio aristocratico e solenne  
che finisce nel corrente e popolare. Si tratta perciò di  
un'ode barbara *sui generis*, prima slegata dalla rima, poi

vincolata. Pensate ora ad alcune alcaiche carducciane, come quella *Alla Regina d'Italia*, tut-ta così sostenuta, e i cui sdrucchioli obbligatori si coronano di *adamantina*, *inclita*, *vesperi*. La pseudo-alcaica di Pascoli mette in evidenza delle *scarabattole*, e gli oggetti che allinea e celebra sono bricchi lustranti, una padella, un paiolo. La contrassegna dunque la parodia, una parodia mutua dell'elemento aulico e dell'elemento umile: allo schema barbaro, secondo la tradizione, la tradizione immediata, carducciana, si dovrebbe associare un contenuto illustre; e qui al contrario si associa un contenuto estremamente frugale e che accentua, vorrei dire programmaticamente, magari insolentemente, la propria modestia. Le *scarabattole* si collocano proprio in quella posizione vistosa a fin di verso dove si dovrebbero accusare ed esaltare gli elementi illustri, dove infatti Carducci esponeva termini eletti e archeologici. Dunque, aulicità e umiltà nello stesso tempo, a vicendevole parodia: ma non è questa una caratteristica che percorre buona parte dell'opera pascoliana? Forse che *i Poemetti* non sono tutti controcanto epico, prodotti d'un *Omero* trasferito in Garfagnana e addetto a gente umile? Mi si dirà che questo contenuto classico, aulico, registrato nella più nobile tradizione, lo sorprendiamo però allo stato puro nei *Poemi Conviviali*. Eppure ciò non è esatto: non lo sorprendiamo allo stato puro perché lo troviamo intimizzato, anzi, se si potesse dire, ibsenizzato; c'è nei *Poemi Conviviali* una specie di controcanto intimistico che rappresenta un partito dialetticamente misto da mettersi sullo stesso piano a cui appartiene di diritto il controcanto epico dei *Poemetti*.

Qual è la portata di questa constatazione? Certo, i generi inventati dalla retorica classica all'altezza del Pascoli evidentemente quasi non sopravvivono più, e una buona parte della rivoluzione romantica e postromantica, presso i poeti come presso i critici, è consistita nel rompere le paratie stagne fra i generi letterari. Esistono comunque delle istituzioni letterarie, legate a una palese omogeneità esterna; esistono dei toni. Ebbene, il tardo romanticismo, il movimento talora chiamato decadentismo, aveva voluto abolire anche queste frontiere, aveva preteso per esempio di spezzare le frontiere tra le varie arti. Ricordate il grande esperimento di Wagner, il superamento delle barriere fra *Wort*, la parola, *Ton*, la musica, *Drama*, lo spettacolo, e il tentativo di fondere nella rappresentazione le tre componenti. Ebbene, Pascoli ha cercato di sopprimere una

frontiera affine, una frontiera che, se non era proprio quella di musica e poesia, era la frontiera sua parente fra la grammaticalità della lingua e l'evocatività della lingua. Questa frontiera, che in lingua normale è obbligatoria, fra pregrammaticalità e semanticità, Pascoli l'ha infranta, come ha annullato, e questo è forse un risultato ancor più importante, il confine fra melodicità e icasticità, cioè tra fluido corrente, continuità del discorso, e immagini isolate autosufficienti. In una parola, egli ha rotto la frontiera fra determinato e indeterminato.

Abbiamo visto che nel linguaggio di Pascoli vi sono elementi asemantici, cioè sprovvisti inizialmente di portata nozionale, di cui si abusa semanticamente: « Finch... finché », e così di séguito. Ma ricorre pure il procedimento inverso, cioè vi sono elementi semantici, elementi registrati nei *dizionari* con una loro riconosciuta definizione, che vengono adoperati con valore non semantico, che sono dessemanticizzati: hanno una funzione puramente evocativa, valgono in quanto massa fonica e valgono in quanto tono che ne trascenda il mero significato. Consentitemi di tornarvi a citare da quella zona giovanile di Pascoli che è estremamente istruttiva perché vi si anticipano con linee più gravi le tendenze del Pascoli maturo. Prendiamo *L'amorosa giornata*, leggiamone due versi :

E le rondini zillano alle gronde  
di qua, di là, vertiginosamente.

Che cosa di più regolare e più semantico della parola *vertiginosamente*? Ha un significato preciso, è una nozione schedata nei vocabolari con la sua brava definizione. Ma qual è qui la funzione di *vertiginosamente*? Evidentemente è del tutto in parallelo a una parola come *zillano*, che è un elemento essenzialmente fonosimbolico ed evocatore; e se si viene percorrendo la poesia a ritroso o più innanzi, la stessa portata ha per esempio *universale* in « sul candido silenzio universale », oppure *equinoziale* in un verso come « felice ascolto l'equinoziale / pioggia »: sempre abbiamo qualche cosa che varca fundamentalmente l'ambito semantico. Ora, questa non è sicuramente una scoperta della critica del 1915, poiché è proprio qui il grumo connettivo che si trovò a reperire nel suo crogiolo critico Renato Serra. Ricordate che il passo misterioso, irrisolto, citato da Serra come contenente



la cellula primigenia di Pascoli, intraducibile in ogni altra esperienza, è una terzina di *Gog e Magog*:

O stolti! Quelle trombe erano terra  
concava, donde il vento occidentale  
traeva, ansando, strepiti di guerra.

Se noi cerchiamo di interpretare il pensiero di Serra, il quale non aveva dietro di sé un tirocinio linguistico, non aveva a sua disposizione il linguaggio del glottologo, constateremo che la caratteristica, la quiddità, se posso usare un termine scolastico, la differenza specifica pascoliana, nella definizione di Serra, consiste precisamente nella dilatazione a scopo fonosimbolico, a scopo non semantico, di elementi semantici. Riprova della verità dell'asserto è che il passo di *Gog e Magog* segue immediatamente quello, inserito nel mio campionario, dove interi versi risultavano costituiti da un'accolta di sillabe appartenenti a nomi propri, di luogo, *Mong, Mosach, Thubal* e così via; e anche risalendo più addietro ci s'imbatte in brani che sono totalmente, esaurientemente, fonosimbolici. Pensate a quel capitoletto, il decimoterzo, le cui rime o, per maggior preziosità, assonanze sono tutte orientate sulla vocale *u* :

gli uomini ulularono: « Ha bevuto  
in Rum al fonte delle stelle azzurro!  
Zul-Karnein è sempre ciò che fu ».

Elor fu in odio ogni altra vita, e il frutto  
d'ogni altro ventre; e il rosso sangue munto  
bevvero alle bisonti, alle zebù.

Né più sonava per la valle un muglio.  
Non sonò più, Gog e Magog, che l'urlo  
interminato delle tue tribù.

Serra, anche se non riuscì ad articolare perentoriamente un persuasivo discorso critico, era stato però visitato da un'intuizione geniale, perché questa è veramente una delle radici del linguaggio pascoliano. Subito dopo la terzina citata da lui non figurano forse dei termini tecnici, termini tecnici rustici e quasi vernacolari, come *puntale* e *pungetti* (« Rupperle disdegnando col puntale / de' lor pungetti »)? Si constata, dunque, che quegli elementi sparsi che l'analisi era riuscita a separare, in realtà

convivono sulla pagina pascoliana confluendo in un conglomerato compatto.

Pascoli, in conclusione, non si presenta come poeta rigorosamente rivoluzionario; ma se non è un dinamitardo perfettamente consequenziario, è perché non l'ha voluto: con questo non intendo significare che non l'abbia voluto nella sua coscienza psicologica, ma che egli rappresenta obbiettivamente il tipo di un autore non rinchiuso entro i confini di un genere, bensì perennemente esorbitante da ogni genere, anche se questo genere fosse l'eresia; che non può essere il fedele ortodosso d'una chiesa, neppure della chiesa dell'eresia. Insomma non c'è in Pascoli nessun genere, nessun istituto letterario, nessuna tradizione attuale o virtuale allo stato puro: il temperamento di Pascoli è decisamente anticlassico. È chiaro che questo rilievo toccherebbe il centro stesso della controversia generale istituita dalla critica pascoliana; e se ovviamente io debbo limitarmi a esaminare un aspetto tecnico del linguaggio pascoliano, e non posso se non delibare l'argomento capitale, tuttavia mi preme dire che non si può misurare il linguaggio pascoliano con le categorie della letteratura e della critica tradizionali. Non si può ragionare come se Pascoli fosse un volenteroso fallito applicatore della poetica classica: con tutta la reverenza dovuta a Benedetto Croce, va però detto che il saggio crociano su Pascoli tratta Pascoli precisamente come codesto volenteroso e non riuscito e imperfetto applicatore. Ora, le regole del giuoco non sono queste. Io non sono venuto a San Mauro per compiere un atto d'idolatria pascoliana, e perciò non proclamo che il giuoco debba essere accettato: dico che il giuoco è un altro e che alla scienza tocca cercarne le regole, o in altre parole indagare la struttura di quella realtà che è Pascoli.

Con questi approcci, evidentemente, un poco si esorbita dallo stretto ambito positivo, ma non si può, soprattutto in questa sede, evitare un'applicazione che implica prolungamenti di carattere più generale. Tanto vale, allora, accentuare leggermente l'aspetto interpretativo dell'esame, e cercare di determinare quale funzione abbiano nel complesso della situazione pascoliana gli elementi che abbiamo reperiti. Un punto di riferimento non inopportuno può rappresentare la prefazione a *Myrica*, testo del 1894, che non è soltanto importante, come si riconosce per solito, dal rispetto documentario o dal rispetto psicologico, ma che è veramente rilevante dal rispetto gnoseologico. Si vedono

emergere uccelli, cipressi, campane, la natura che è madre dolcissima e che può essere calunniata; l'uomo invece è ricacciato, respinto; all'uomo è appunto sostituita la natura. E questa è una caratteristica generale del mondo pascoliano, che vi manchi l'uomo; e quando si dice: manca l'uomo, si vuol dire soltanto che mancano gli uomini, perché anzi un soggetto costante vi è dominatore, ma l'umanità della poesia pascoliana non è realtà di uomini: gli uomini figurano come una sorta di blocco astratto, di massa teorica. Quella di Pascoli è perciò una posizione, come si suol dire, umanitaria, e a questo umanismismo, a questo socialismo in veste generica e non scientifica, si assortisce anche l'atteggiamento di vate così caratteristico della fine della sua carriera. No, gli uomini non figurano nella poesia pascoliana di una presenza viva, esistenziale, presente è un solo soggetto, non veramente dilatato all'umanità, l'uomo in generale in quanto dica: io. Anche questo punto è stato individuato molto acutamente da Serra quando definì il soggettivismo di Pascoli. E se manca l'uomo, manca la storia. Si capisce, la poesia civile tratta eventi della storia, così come *Re Enzo* è tutto evocazione d'un frammento di storia, e i *Conviviali* sono affabulazione e leggenda. Solo che qui il tempo serve esclusivamente per dare un colore, il tempo è una dimensione cromatica; molti sono i tempi in Pascoli, ma come ci sono molti luoghi, fino a stivare una sorta di magazzino di temi, a costituire una riserva, anzi un'enciclopedia, di motivi dal significato meramente euristico, perdurando fondamentale l'unicità del soggetto. È Pascoli solo che parla. Evidentemente, se Pascoli sposta l'accento dall'uomo verso la natura, avrà luogo nella sua poesia la voce della natura, ma poiché le cose, le cose sotto il livello dell'uomo, non hanno voce, vorrà dire che la parte la interpreterà il soggetto.

Da questo rispetto risulta chiaro come la poesia pascoliana sia in prima istanza, e difatti ciò vale soprattutto per *Myricae*, una poesia gnomica, epigrammatica; e come sia altresì, in concomitanza, una poesia impressionistica, di conseguenza diaristica, di conseguenza frammentaria. Frammentaria, s'intenda, nella sostanza più che nell'apparenza, anche se ciò tocchi l'aspetto, in modo particolare, di *Myricae* e dei *Canti di Castelvecchio*, con casilimite in taluni settori, come il gruppetto di liriche che chiude i *Canti* e precisamente si intitola *Diario autunnale*. Ma la frammentarietà, ripeto, è più nella sostanza che

nell'apparenza: questa poesia non si offre a frammenti perché interviene, non so se a contenerla o a determinarla, quello che si suole chiamare la tradizione letteraria. Notate: l'intervento della tradizione come freno a un'assoluta libertà tonale non è una caratteristica specifica di Pascoli; se riandate con la mente alla grande poesia francese del secondo ottocento, per temperamenti che troverete in tutto liberi, come Rimbaud, ne troverete altri in sostanza rivoluzionari, che però costantemente sacrificano entro gli schemi della tradizione. E' non solo il caso di Verlaine, ma addirittura di Mallarmé, al-meno del Mallarmé poeta in verso, poiché la sua rivoluzione linguistica, sintattica, Mallarmé la compie piuttosto nella prosa. E in qualche modo anche la prosa pasco-liana, che meriterebbe dai posteri una considerazione tanto più minuziosa e appassionata, è strutturalmente, sintatticamente, più rivoluzionaria della poesia. Quando però si asserisce che interviene un freno rappresentato dalla tradizione, non è che si tratti di una coazione e costrizione dall'esterno: la tradizione non dev'essere interpretata in senso passivo. Se poeti come Pascoli o come i suoi contemporanei francesi ricorrono alla tradizione, è perché sentono la necessità di un discorso, intendo di un discorso nel senso grammaticale, nell'accezione sintattica, perché soltanto questo discorso permette di attuare una sintesi di determinato e di indeterminato, cioè a dire una sintesi di cose isolate e di natura globale, di immagini da una parte e di fluido e di continuum melodico dall'altra. Così posto il problema, è chiaro che Pascoli è essenzialmente non epico, non eroico, non già, beninteso, secondo una definizione negativa, ma soltanto ai termini d'una definizione differenziale. Comparate mentalmente quella che è la stabilità degli oggetti nel maggiore dei suoi con-temporanei, Verga, raffrontategli la consistenza delle immagini, così rilevata e sottolineata in altri più o meno suoi coetanei, quali D'Annunzio e lo stesso Carducci. (Consistenza da qualificare, tra parentesi, non certamente omerica o da « omerida », bensì più o meno simbolistica, rinviandosi, per quanto spetta alla natura decadente del Carducci, specialmente del « barbaro », all'adeguata dimostrazione procuratane da Domenico Petri, in deferente polemica col Croce.)

Una voce della natura, dunque; della quale il poeta si fa interprete. Ma non esiste una voce delle cose. Certo il

poeta introduce spesso le cose a discorrere, e in quanto siano fatte parlare le cose, per definizione si rientra nell'ambito del cosiddetto espressionismo. Espressionismo vale una forma di antropomorfismo per cui sono delegate a discorrere un linguaggio umano le cose. Questo ci dà ragione delle onomatopee, del fonosimbolismo e delle altre esperienze affini che abbiano rintracciato in Pascoli. Ma quali cose sono chiamate all'esistenza e alla parola? Questa determinazione è importante. In linea di principio, tutte le cose, cioè a dire: non ci sono oggetti privilegiati. Caratteristico della poesia classica è di redigere un catalogo chiuso di oggetti selezionati, proprio come in certi circoli aristocratici occorrono determinate presentazioni e si esigono requisiti particolari per essere ammessi. Dunque, un recinto riservato di temi e di parole che soli possono essere adoperati in poesia. Ebbene, la rivoluzione romantica (che in sostanza è una rivoluzione permanente, se pure accentuata in misura particolare durante quello che fu il romanticismo storico, e da noi ha toccato il suo punto estremo nell'esperienza pascoliana), la rivoluzione romantica si può anche definire con una facile metafora l'estensione del diritto di cittadinanza a tutti gli elementi della realtà. E se volete un'altra metafora di carattere politico, diciamola pure democrazia poetica, una democrazia poetica la quale, se non investe precisamente gli umili, investe almeno le cose umili. A questo proposito basterà ricordare i motti delle raccolte pascoliane che con astuta progressione e regressione dialettica designano emblematicamente il suo programma: ARBUSTA IUUVANT HUMILESQUE MYRICAЕ, *Myricae* e i *Canti di Castelvecchio*; PAULO MAJORA, *Poemetti*; NON OMNES ARBUSTA IUUVANT, i *Poemi Conviviali*; CANAMUS, le *Odi e Inni*. Ciò naturalmente mette Pascoli in immediato rapporto con quella democrazia letteraria e linguistica che nella cultura italiana reca innanzi tutto la firma del Manzoni; del Manzoni, che conferisce dignità di rappresentazione ad anime e situazioni in tutto neglette fin qui, e deputa un tono assolutamente inedito ed elementi linguistici assolutamente inediti a incarnare la presa di coscienza di questa nuova voce. A un livello ancora più proletario e anonimo, una ripresa di gnoseologia democratica, un ritorno di fiamma, si era avuto, nel terzultimo e penultimo decennio del secolo, con la sintassi del Verga « rusticano ». Anche da questo punto di vista, dunque, Pascoli, con la sua democrazia sotto l'uomo, rompe la tradizione e ci vuole permanere, s'inserisce

perciò in un filone di cultura letteraria e linguistica estremamente determinato, anche localmente determinato, voglio dire estremamente italiano.

Tutte le cose dunque meritano l'attenzione di Pascoli, ma il mondo può essere orientato rispetto all'uomo, ci può essere un mondo sopra la linea umana e un mondo sotto la linea umana. Ci sono insomma due settori, e la loro polarità è stata descritta da Pascoli nel famoso discorso del *Fanciullino*, documento che è stato citato infinite volte, ma che séguita ad essere di estremo interesse anche per noi.

« A volte, non ravvisando essi nulla di luminoso e di bello nelle cose che li circondano, si chiudono a sognare e a cercare lontano. Ma pur nelle cose vicine era quello che cercavano », eccetera eccetera. « Direte voi che il sentimento poetico abbondi più in chi, torcendo o alzando gli occhi dalla realtà presente, trovi solo belli e degni del suo canto i fiori dille agavi americane, o in chi ammira e faccia ammirare anche le minime nappine, color gridellino, della pimpinella, sul greppo in cui siede? »

Dunque vi è un doppio mondo, il mondo aulico, illustre e lusinghiero delle agavi americane, e dirimpetto il mondo non eccezionale, il mondo quotidiano e depresso, della pimpinella con le sue nappine. L'importanza di questo doppio settore è stata messa nel competente rilievo da quello che a mio avviso è stato il miglior interprete del Pascoli, Domenico Petrini, allievo di Cesare De Lollis, uno dei critici più brillanti di questo secolo, di cui ancora si rimpiange, a venticinque anni di distanza, la morte precoce. In quello che ci è rimasto stampato del suo saggio pascoliano, che sono poi le puntate iniziali, dove egli non fa se non ingredire la questione, il Petrini imposta il problema della poetica pascoliana, e mette in relazione codesta poetica del doppio settore, sublime e depresso, con una pagina affine di Flaubert; anche l'autore di *Salammbó* e della *Bovary* riconosce l'opposizione a un *sublime d'en haut* di un *sublime d'en bas*. Ebbene, appartiene pure a Pascoli di giocare contemporaneamente su queste due scacchiere, di perseguire il raro, il peregrino, l'intentato, nei due sensi: preziosismo bivalente, parnassianismo nell'illustre o nel nuovo da un lato e parnassianismo nel subumano dall'altro. E questo dà ragione di tutta la fenomenologia alessandrina che si è cercato sommariamente di delineare al principio di

questa conversazione e dei successivi ingressi pascoliani in vari settori di lingue speciali.

Ma Pascoli spesso sembra aver nutrito una nostalgia, dico la nostalgia di una lingua già registrata in qualche luogo ideale ma sottratta all'uso quotidiano. Ricordate *Addio!* In *Addio!* un passo capitale è dove il poeta presta orecchio ai discorsi che le rondini fanno tra loro :

nella vostra lingua di gitane,  
una lingua che più non si sa.

Le rondini, dunque, parlano in una lingua morta. Quest'osservazione mi sembra estremamente significativa dell'aspirazione di Pascoli a operare in una lingua morta; e in una lingua morta egli ha operato: egli ha operato in latino, ha lavorato artigianalmente sopra oggetti linguistici già esistenti, e in fare ciò può anche essere chiamato, secondo la sonora definizione dannunziana, l'ultimo figlio di Virgilio; ma la definizione non vale se non strettamente per questo aspetto tecnico, artigianale, dell'attività di Pascoli. Pascoli offre anche una testimonianza più diretta su ciò che egli sente della lingua morta. Essa figura in un suo discorso del 1898, meno letto forse di quanto meriterebbe, su un suo predecessore in quest'opera del poetare latino, Diego Vitrioli. Il discorso si intitola precisamente *Un poeta di lingua morta*. Vediamo rapidamente, nel punto più rivelatore di *Un poeta di lingua morta*, come Pascoli si prospetti il problema della lingua e della sua vitalità. È in persona del Vitrioli che è fatto questo brano del discorso:

« Tu non mostri dubbiezza sull'arte mia, perché il linguaggio che ne è lo strumento, non sia inteso dall'universale degli uomini. Tu sai bene che non potrei usare un linguaggio che fosse inteso da tutti; perché non esiste... ancora. E non dico solo che non c'è linguaggio comune a tutti i popoli, ma nemmeno ce n'è che sia intelligibile a tutti, anzi alla maggior parte degli uomini, di un singolo popolo. Né c'è speranza che si formi da sé, questo linguaggio universale o nazionale, né c'è timore che si fabbrichi dai meccanici nostri: la natura va dal semplice al composto, dall'omogeneo all'eterogeneo, e non viceversa; e le lingue e i dialetti moltiplicheranno sempre d'anno in anno e di secolo in secolo. »

È precisamente questa eterogeneità che si rispecchia nel cosmo linguistico di Pascoli. Ma d'altra parte il Vitrioli ha proprio un'idea della lingua come di cosa morta, e quando scrive italiano ricorre a forme desuete. « Tu osservi

che nella tua lingua io preferisco la parola antiquata e la costruzione fuori d'uso »: cioè, fin da qui, lingua morta. Guardate che questo problema ossessiona Pascoli, lo ossessiona esattamente come il problema della morte: il problema della morte delle parole lo angoschia quanto il problema della morte delle creature.

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

Allora ogni esperienza linguistica deve essere ammessa perché, se non lo è attualmente, o è virtualmente o fu un'esperienza vitale, anzi precisamente il cimitero linguistico è un insieme di elementi che furono vivi e che si tratta, per pietas, di restituire alla vita.

« Io sento », e qui Pascoli estende il significato rituale della lingua della religione alla lingua della poesia universale, « io sento che poesia e religione sono una cosa, e che come la religione ha bisogno del raccoglimento e del mistero e del silenzio e delle parole che velano e perciò incupiscono il loro significato, delle parole, intendo, estranee all'uso presente, così ne ha bisogno la poesia: la quale, del resto, anche in volgare, non usò mai e non usa ancora né la lingua né i modi né il ritmo abituali. »

Lingua morta o lingua nuova. Lingua nuova è per buona parte letteralmente quella usata da Pascoli per ampliamento della lingua tradizionale. In quanto la sua lingua annetta alla lingua normale le lingue speciali e fin quelle specialissime che sono le sequenze foniche dei nomi propri, è evidentemente una lingua nuova. E se naturalmente una lingua del tutto non esperita, una a lingua di gitane n, in Pascoli non c'è, una qualche traccia della relativa nostalgia, almeno indiretta, si può forse ritrovare. Pensate alla nota che chiude *Myrica*. Il suo finale cita una traduzione di una fra le liriche più popolari della raccolta, *Orfano*: « La naiv, dadora, flocca flocca flocca... ». Una traduzione « in che lingua? In una lingua fraterna », risponde Pascoli senza precisare meglio (si tratta di una variante ladina). E non precisa meglio perché essa non ha una storia e un nome riconosciuto, perché è una lingua



priva di tradizione letteraria, una lingua del tutto vergine. Pascoli contempla con interno compiacimento il trasferimento del proprio mondo linguistico in un ambiente come questo, sprovvisto di un'esperienza anteriore.

Esperimenti press'a poco contemporanei si possono ritrovare nella restante letteratura europea. Tali i versi di Stefan George in una lingua inventata, per esempio la « lingua romana » del 1889:

Tuas claras aguas eran testimonios  
De cocos inodios e meas sufrencias  
Tuas negras ondas qui rugien e spuman  
Me acera signos, me traen en basso  
Pro que comencie mea damnacion.

Spontaneo è dunque l'allineamento di Pascoli alla più avanzata cultura del suo tempo.

E si può anche ragionare a posteriori: voglio dire, si può cercare di sorprendere sul prolungamento della linea pascoliana l'esistenza di analoghi tentativi di questo genere. Ora, la linea pascoliana persiste ed è ancora attuale, specialmente se si adotta il punto di vista da cui ci siamo posti, quello linguistico; ed è attualità vivacissima se si pensa agli esperimenti compiuti in questi ultimi anni da un animoso poeta, romagnolo del resto, ma che ha cominciato a scrivere in friulano, Pier Paolo Pasolini, e dalla giovane scuola che riuscì a promuovere e riunirsi attorno. Se si valutano nel loro insieme i prodotti di questo singolare *félibrige* friulano, è indubbio che li caratterizzi proprio il gusto di operare, con temi anche modernissimi, in una materia verbale che come tale sia inedita: a un simile esperimento sarebbe difficile negare il predicato di pascoliano. Può dirsi tuttavia che Pascoli, questo suo esperimento di trascrizione dell'inedito, abbia inteso compierlo con un mezzo che aveva dietro di sé un'accanita tradizione, impostando in un certo senso una situazione agonistica; Pascoli e il suo fermento nuovo si vengono a trovare in lotta e in concorrenza con qualche cosa di marcito dalla tradizione (« noi, marci di storia », scrisse una volta Bacchelli): dunque, con uno strumento marcito dalla tradizione, di cui si riesce a ripristinare la vitalità. Secondo precisamente quella poetica che è immanente nel Pascoli di *Un poeta di lingua morta*, la sua è una riserva di oggetti linguistici che furono vivi e a cui si restituisce la vita.

Naturalmente, però, il Pascoli proverbiale è il Pascoli delle cose umili, delle cose che stanno non sopra, ma sotto la linea dell'attenzione tradizionale, di quel microcosmo che del resto equivale in dignità al macrocosmo per l'indifferenza ed equidistanza pascoliana verso terra e cielo, verme e astro: così che si delinea, specialmente verso la fine dell'opera pascoliana, una conversione della poesia minutamente impressionistica in poesia cosmica. Questa attenzione alle cose situate sotto la linea tradizionale, famiglia di cose che non erano state ancora ammesse nella corte della poesia, si deve qualificare immediatamente per scrupolo di precisione. È perciò quell'esattezza nomenclatoria, quella copia di linguaggio tecnico che si è rilevata. Ma si tratta veramente di determinatezza? Ecco una domanda alla quale, appena la si pone, sembrerebbe di dover rispondere con l'affermativa: Pascoli perlomeno intese che a questa domanda si dovesse rispondere sì. C'è un passo famoso in cui egli compara, collaziona, mentalmente il suo ideale linguistico con la pratica leopardiana. « Un mazzolin di rose e di viole » : ma queste rose e queste viole, si chiede Pascoli, esistevano, esistevano concretamente, determinatamente, esistevano, diciamo pure, botanicamente?

« Ora il Leopardi », scrive Pascoli, « il Leopardi questo "mazzolin di rose e di viole" non lo vide quella sera: vide sì un mazzolino di fiori, ma non ci ha detto quali; e sarebbe stato bene farcelo sapere, e dire con ciò più precisamente che col cenno del fascio dell'erba quale stagione era quella dell'anno. No: non ci ha detto quali fiori erano quelli, perché io sospetto che quelle rose e viole non siano se non un *tropo*, e non valgano, sebbene speciali, se non a significare una cosa generica: fiori. E io sentiva che, in poesia così nuova, il Poeta così nuovo cadeva in un errore tanto comune della poesia italiana anteriore a lui: l'errore dell'indeterminatezza, per la quale, a modo d'esempio, sono generalizzati gli ulivi e i cipressi col nome di alberi, i giacinti e i rosolacci con quello di fiori, le capinere e i falchetti con quello di uccelli. Errore d'indeterminatezza che si alterna con l'altro del falso, per il quale tutti gli alberi si riducono a faggi, tutti i fiori a rose o viole (...), tutti gli uccelli a usignuolo. Ma non erano usignuoli », eccetera.

Dunque, peccato di indeterminatezza, di cui in fondo è una variante per specificazione il peccato di falsa determinatezza. A questo passo del 1896 se ne può aggiungere, in sussidio, un secondo. Il discorso, molto importante, che soccorre qui, è la prolusione al corso di

storia della grammatica latina tenuto a Pisa nel 1903, prolusione in-titolata appunto *La mia scuola di grammatica*.

« Un libro, voi sapete, si compone di *res* e *verba*. In molti dei libri, che sono indirizzati al diletto, o a dir meglio al movimento dello spirito, o sono inesatte e false le cose, o improprie le parole. Avessi a dire qual difetto mi sembri peggiore, se delle *res* o delle *verba*, io letterato affermerei che è quello delle cose. E così pensava anche Orazio. (...) Difficilmente trovereste un poeta in verso e in prosa, che non erri, descrivendo una campagna, in botanica, e narrando un'anima, in psicologia: e questi errori di cose ci offendono nel poeta molto più che nello scienziato qualche trascorso di parole. »

Dunque, Pascoli non vuole essere indeterminato, e relativamente al punto di vista dell'albero di Porfirio appaiono nella sua poesia cose determinatissime. Tuttavia occorre cautela innanzi a questa speciosa apparenza. Innanzi tutto, una riserva di carattere generale: c'è una precisione, nella poesia di Pascoli, che è una precisione illusiva e che in realtà non è icasticità ma insinuazione linguistica. Se ad esempio Pascoli scrive:

vecchio tramontano anche lui ruma  
qua ne' fiondai gridando e farfugliando...

ci troviamo a prima vista in presenza di vocaboli dialettali quanto mai precisi come *rumare* e *frondai*, riferibili a un ambiente linguistico molto determinato; pure in effetti la precisione è sfuggente, in realtà assistiamo a una forma di evasione espressionistica. Ma anche lasciando da parte i termini eccezionali come *rumare* o *frondaio*, ci si deve chiedere se là dove egli ricorre a una nomenclatura precisa, dove egli parla di pimpinella, mettiamo, e non di erbe o fiori, se là Pascoli sia determinato. Non dimentichiamo che il mondo di Pascoli è un mondo eminentemente non epico. La determinatezza di Pascoli si accampa sempre sopra un fondo di indeterminatezza che la giustifica dialetticamente. Si ricordava poco fa la presentazione di *Myrica*, con gli uccellini, i cipressi, le campane (o meglio la loro riduzione fenomenica a pura sensazione, « frulli d'uccelli, stormire di cipressi, lontano cantare di campane »), che emergono da un fondo, per così dire, di effusione psicologica. O pensate a una poesia che può essere perfettamente citata come allegoria generale del mondo poetico pascoliano: pensate a *Nebbia*. Qui sopra un fondo di bruma o di fumo vedete

emergere dei primi piani, precisamente dei primi piani in senso cinematografico, una siepe, una mura, due (due di numero) peschi, e ancora (sempre numerabili) due meli, un cipresso. Ma dei primi piani non si giustificano se non in rapporto a un fondo, a un orizzonte, il quale esso è indeterminato, cioè a dire, per definizione, non se ne sentono e non se ne rappresentano attualmente i limiti: questi oggetti determinatissimi e computabili si situano sopra uno sfondo effuso. E che il fondo generale sia effuso e diffusivo, alta imprecisione qui condizionata da un'alta precisione, è questo un dato che ricollega Pascoli al maggior laboratorio simbolistico: diciamo, a Mallarmé e alla sua condanna del « sens trop précis », oppure al programma verlainiano « De la musique avant toute chose », « De la musique encore et toujours! ». Che si tratti di diffusione e diffusività di carattere anche tematico, è chiaro se riflettete a qualche grande pezzo pascoliano come *Il soldato di San Piero in Campo*, in cui il motivo centrale (« Fuori è restato un po' di lui, che aspetta ») era precisamente il ritorno dell'anima di quel morto, identificata alle campane, nella natura, la sua restituzione all'ambiente, definito con macchie vernacolari.

Qui poi si affaccia anche un problema evolutivo, cioè a dire la necessità di studiare se questo rapporto fra determinato e indeterminato, fra icasticità e melodicità, fra immagini limitate e continuum fluente, si presenti costante nell'opera pascoliana ovvero si trasformi nel tempo. Ed effettivamente, se pensiamo che nella prima opera pascoliana, in *Myricae* e nelle parti più affini, poniamo i *Canti di Castelvecchio*, si hanno metri relativamente rigidi e circolarmente chiusi, se pensiamo che i *Poemetti* e più i *Poemi Conviviali* sono contrassegnati da forme metriche aperte che tendono all'effusione, la terza rima e il verso sciolto, è chiaro che quel rapporto dialettico, anche se fondamentalmente persiste, si articola e si varia con modalità molto diverse da fase a fase pascoliana. Evidentemente il massimo che oggi possa fare, è indicare l'esistenza del problema e additare la probabile soluzione; debbo limitarmi a definizioni generali, senza adire l'ambito monografico. Certo anche qui sarebbe indispensabile qualche esperimento: fortunatamente la conoscenza che chi mi ascolta ha dell'opera pascoliana, mi dispensa ora dalla rilettura dei testi. Si farà, del resto, solo un esperimento concentratissimo: per dare un'idea concreta di questa dialettica di elemento determinato e di indeterminato anche in un ambiente strofico, vorrei

affiancare due liriche celeberrime di *Myrica* e dei *Canti di Castelvecchio*, *L'assiuolo* e *Il gelsomino notturno*, nella speranza che il confronto riesca a procurare qualche precisione nuova. Entrambe offrono primi piani di oggetti evidenti quali « il mandorlo e il melo » oggetti che si fanno ancor più fragranti, quasi configurando quello che certi poeti americani chiamano il « correlato oggettivo », nel *Gelsomino notturno*: il tutto su un fondo diffuso, fondo diciamo dell'« alba di perla », del « nero di nubi », che è invece molto più esposto e confesso nell'*Assiuolo*. Ma quello che importa è distinguere come questa diffusione sia resa, se cioè essa faccia solo parte di un enunciato o sia presente in modo diretto. E chiaramente risponde la sintassi, senza essere per questo una sintassi eccezionale, anzi in sostanza inquadrandosi negli istituti normali. Qual è, tuttavia, l'inizio dell'*Assiuolo*?

Dov'era la luna? ché il cielo  
notava in un'alba di perla.

Cioè a dire: si comincia con una proposizione causale, la quale non si riferisce a una proposizione principale espressa.  
E *Il gelsomino notturno*:

E s'aprono i fiori notturni,  
nell'ora che penso a' miei cari;

si apre cioè su una di quelle particelle che nella lingua ordinaria rappresentano una connessione, che segnano una transizione, una giuntura. Ma qui è una giuntura con che cosa? col mondo che precede l'enunciato: in modo che è data immediatamente la continuità non dirò col mondo pre-grammaticale, ma addirittura col mondo che precede l'espressione. Anche la fine mette in opera mezzi che, se non identici, sono perlomeno affini. *L'assiuolo* si chiude, più propriamente che sul verso e designazione onomatopeica di quel notturno, il ritornello « chiù... », sulla frase precedente: « e c'era quel pianto di morte...»; e perciò su un verbo che non è un verbo né di azione né di stato preciso, ma indica la merissima esistenza, insomma in qualche modo su un sostantivo senza verbo. E come si chiude *Il gelsomino notturno*? Con « non so che felicità nuova », il famigerato *non so che* di tradizione tardo-cinquecentesca (per esempio, tassiano, dopo essere stato boccaccesco), che par fatto apposta per rievocare le celebri sentenze dello *Zibaldone* sulla poeticità delle parole indeterminate, come *forse*. Ma

naturalmente Leopardi si metteva, sia pure per superarlo, nel punto di vista della poetica classica, giudicando da esso gli istituti di quella che più tardi il De Sanctis avrebbe chiamato la scuola ontologica, la scuola dell'ideale, a cui manifestamente appartiene il fondo indeterminato del linguaggio pascoliano. Quanto al corpo della poesia, in particolare dell'*Assiuolo*, questo fondo indeterminato vi è reso da sintagmi vari, sostanzialmente però sinonimi di quello che si può esemplificare nel paradigma « nero di nubi ». « Venivano soffi di lampi / da un nero di nubi laggiù. » Non « da nubi nere », ma « da un nero di nubi » : è cioè estratta la qualità, e i sostantivi servono soltanto a determinare, come se fossero essi gli epiteti, la qualità fondamentale. Questo procedimento non è evidentemente invenzione di Pascoli, benché sia stato elaborato non molti decenni prima di lui, nella cultura francese, e più precisamente, secondo la constatazione d'uno specialista tedesco, dai fratelli de Goncourt. È questo uno fra gli istituti tipici di quello che gli studiosi di *stylistique*, e in particolare uno dei fondatori della scuola ginevrina, Charles Bally, definiscono impressionismo linguistico. Il proverbiale esempio del Bally è *une blancheur de colonnes* per *des colonnes blanches*, dove si vede che il rapporto di sostanza ed epiteto si inverte, perché fondamentale è l'epiteto e le sostanze servono soltanto a caratterizzare l'epiteto. Tra le formule che nella loro essenza ho detto sinonime di questo tipo sintagmatico, ve ne sono anche di quelle che sono costituite da onomatopee, per esempio *fru fru* (pur promosso qui a sostantivo), per di più « sentivo un fru fru tra le fratte » presenta una serie allitterante, per gruppo consonantico identico in *fru fru* e *fratte*, e affine se si aggiunge *tra*. Ma vedete: « sentivo *un fru fru* tra le fratte » è in parallelo a « sentivo il cullare del mare » e a « sentivo nel cuore un sussulto ». *Cullare*, come *sussulto*, è un vocabolo dei vocabolari, semantico dunque, tuttavia fornito di un plusvalore onomatopeico; e, in aggiunta a questo fonosimbolismo naturale, altro ne ricava dalla collocazione, poiché *cullare*, rimando, all'interno dello stesso verso, con *mare*, fissa l'ansito della marea, e *sussulto*, gettando un'assonanza al verso successivo, *fu* (assonanza normale, a fine di fusione mistica, nella prima metà della strofe: *rare* con *latte*, come *cielo* con *perla*, *vette* con *vento*), segna un crescendo dell'azione. Di più: i sintagmi impressionistici o fenomenici come *nero di nubi* (con aggettivo sostantivato) o

*cullare del mare* (con infinito sostantivato) o anche *soffi di lampi* o *sospiro di vento* hanno la medesima struttura formale dell'altro tipo concorrente *alba di perla* o *nebbia di latte*, o anche *sistri d'argento* o *pianto di morte*, la cui interpretazione, nel senso d'un'interpretazione delle sostanze, sarà evolutivamente chiarita dalla fase (postpascoliana, non ancora raggiunta da Pascoli) *alba-perla*, ma che intanto si attuano attraverso un altro passaggio del sostantivo ad aggettivo (*di perla*, non *perlacea*, come *un nero*, non *nere*). Essenzialmente composito nella scelta dei suoi strumenti, Pascoli fa cospirare al proprio risultato elementi che estrae da punti disparati dell'orizzonte.

Di tale convergenza, che non è necessariamente fusione, se non ci accorgiamo immediatamente, a priori, possiamo accorgerci a posteriori. Questo è un punto su cui per una volta sono lieto di trovarmi d'accordo col criterio adottato dal mio amico Giacomo Devoto per giudicare delle innovazioni stilistiche. Devoto, fedele a un punto di vista sociologico, valuta le innovazioni stilistiche secondo che esse abbiano costituito, o non siano state capaci di costituire, una tradizione. Per lui la funzionalità di queste innovazioni è data strettamente dalla loro fortuna. Ora qui io non intendo certo qualificare i singoli elementi a norma della successiva fortuna, mi accorgo solo che provengono da varie parti dell'orizzonte grammaticale, e me ne accorgo perché la tradizione costituita alcuni ne ha mantenuti e altri ne ha serbati un po' meno. Per tal modo l'aspetto della pagina pascoliana sembra discontinuo; ma discontinui questi elementi erano già nella cultura pascoliana: Pascoli li ha fusi o li ha giustapposti nella sua pagina con un'intenzione estremamente definita, che è quella precisamente di costituire quasi una sorta di enciclopedia tonale da rompere la prigionia del tono, del genere, dell'arte determinata. Ed eccone uno di più, che compare nel *Gelsomino notturno*. Qui è caratteristica la paratassi per asindeto:

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

E questa struttura di elementi fantastici perfettamente isolati e disposti in serie la ritrovate in alcuni dei capolavori del Pascoli, come *La servetta di monte*. Ma in essa Pascoli ha forse

enunciato la sua realtà? Effettivamente la sostanza dell'immaginazione pascoliana non è in queste immagini per sé prese, bensì, se così posso dire, negli intervalli tra immagine e immagine; la consecuzione di queste immagini fa soltanto sorgere più istante l'evocazione dell'intervallo, di ciò che si trova virtualmente tra fantasma e fantasma. Insomma, questa troppo apparente chiarezza è in sostanza eminentemente evocativa e suggestiva. E questo che cosa significa in ordine al nostro problema generale? Significa che l'indeterminatezza, questo fondo che dialetticamente sorregge il determinato, è esposta in una parola semanticamente sfuggente, artisticamente quanto mai precisa.

Si è discorso tanto di mistero pascoliano, e vi è un senso in cui questo termine non è improprio, a condizione tuttavia che il « mistero » s'intenda esposto in piena luce tecnica. Più il Pascoli è chiaro, addirittura luminoso, come precisamente nella *Servetta di monte*, e più radicalmente è irrazionale; e a rovescio l'irrazionale in tanto consiste in quanto s'inquadri entro linee ben definite, anzi ricalcate; soltanto elementi garantiti da una tecnica ineccepibile valgono a captare questi dati sfuggenti. Ciò torna a confermare l'ovvia e piena appartenenza di Pascoli a quella cultura post-romantica che si può intitolare simbolismo, decadentismo o da non so quante altre etichette in -ismo. Ma questa non squisita osservazione induce a riflettere su una situazione abbastanza paradossale della cultura contemporanea a Pascoli. Abbiamo ritrovato in lui un sincretismo e come una sinergia della componente romantica e della componente classica, tale che la presenza dell'una condiziona vitalmente la presenza dell'altra. Ora, che è questa descrizione se non la definizione che di romantico e di classico come termini antitetici e fusi nella superiore sintesi dell'arte è scolpita sul frontone dell'*Estetica* crociana? E allora vedete: se Croce giudica Pascoli secondo una poetica che non gli è pertinente, e se quindi la poetica crociana non è affatto idonea a dare ragione di Pascoli, è un caso spiritosamente istruttivo che, quasi per una sorta di automatico risarcimento e vendetta, la sua estetica sia tuttavia la più capace di riconoscere e giustificare la posizione conoscitiva di questo autore. Il paradosso è forse abbastanza ricreativo ed epigrammatico perché su di esso possa concludersi la nostra conversazione.



## Nota

---

[1] Conferenza tenuta a San Mauro il 18 dicembre 1955.

BIBLIOTECA BIBLIOTECA BIBLIOTECA BIBLIOTECA BIBLIOTECA BIBLIOTECA BIBLIOTECA BIBLIOTECA BIBLIOTECA

BIBLIOTECA BIBLIOTECA BIBLIOTECA



© 1996 - Tutti i diritti sono riservati  
Biblioteca dei Classici italiani di Giuseppe  
Bonghi

Ultimo aggiornamento:

## "Le Repubbliche del 1944"

da un articolo della Voce del Cifr del settembre 2004.

**1944, nell'Italia ancora occupata dai nazifascisti "si inaugurarono le Repubbliche" (Dante Livio Bianco). Intere valli e zone montuose, che prima erano solo sotto l'influenza dei partigiani, ora vengono occupate o meglio liberate e amministrare democraticamente dalle forze della Resistenza.**

**In tutti i casi (almeno una quindicina, dalla Liguria e dal Piemonte -attraverso l'Appennino tosco-emiliano ed il Veneto- fino alla Carnia ed al Friuli) si tratta solo di un momento, più o meno lungo, che rappresenta una vivificante esperienza di "libertà in atto". Poi tornano in forze tedeschi e fascisti e la guerra, orrida, continua anche sull'uscio di casa, verso un inverno di amarezze e di sofferenze.**

Le “Repubbliche” partigiane, episodi tra i più memorabili della Resistenza del 1944, sono entrate con dignità tra i classici della letteratura italiana con le pagine di Beppe Fenoglio (“I ventitré giorni della città di Alba”, 1952, secondo Contini “trascrizione prettamente esistenziale, non agiografica... tanto più meritoria per chi era stato fra gli attori dell’evento”) e di Franco Fortini (“Sere in Valdossola”, 1963: “potei intravedere un volto della gente dei nostri paesi fino allora sconosciuto. E ancora oggi non sarebbe così ostinata la speranza, se non ci tornasse, di tanto in tanto, la memoria di quel volto”).

Tra queste “Repubbliche”, tutte sorte per audacia e genialità tattiche dei combattenti per la Libertà, spicca l’Ossola, che pure non è tra le prime in ordine di tempo e nemmeno la più ampia o la più duratura. Resta tra le più conosciute e celebrate, anche per aver goduto di alcune situazioni favorevoli: contare sulla Svizzera alle spalle; fruire con la stessa di sicure vie di comunicazioni stradali e ferroviarie per rifornimenti e contatti; quindi avvalersi dell’opera di esuli antifascisti, personalità di primo piano quali Umberto Terracini, Ezio Vigorelli, Piero Malvestiti, Cipriano Facchinetti, Gisella Floreanini (svolgeranno funzioni di alta responsabilità anche nella “grande” Repubblica) nonché di uomini di cultura dai nomi prestigiosi: Carlo Calcaterra (Manforte), Mario Bonfantini (Bandini) Gianfranco Contini (Trabucco).

Sgomberate le valli dai presidi tedeschi e fascisti ed ottenuto l’abbandono di Domodossola, subito viene formato un Governo civile di amministrazione per tutta la zona liberata (dalla cascata del Toce alle rive del lago Maggiore, una cinquantina di comuni e circa settantamila abitanti), che riceve il riconoscimento dal Governo di Roma tramite il Clnai (“la naturale fonte della propria legittimazione”, scriverà Ribaldi, presidente della Giunta) e che mai nella sua azione patisce interferenze da parte dei militari.

Presso le autorità elvetiche, la Legazione d’Italia a Berna sostiene che il Governo italiano, formalmente riconosciuto dalla Svizzera, ha conservato sempre la sovranità di diritto sul territorio temporaneamente occupato dal nemico. “In val d’Ossola è stata quindi semplicemente ricostituita l’amministrazione civile e militare italiana, assicurata dalla Giunta”. La situazione ha un’altra caratteristica, subito evidenziata dalla stampa svizzera: la Giunta provvisoria non subisce alcun controllo alleato. Insomma, Domodossola come Campione.

La Giunta si insedia l’11 settembre e svolge la sua complessa attività con l’obiettivo di dare alla vita della zona un assetto nuovo e ordinato nonché una base di diritto. Il “Bollettino di informazioni” scrive di “libertà consapevole” ed insiste: “chiusa in un cerchio di guerra, l’Ossola vive la sua pace operosa”.

I commissari si muovono in grande; sentono che gli occhi del mondo libero sono puntati su di loro e vogliono dar prova che, “nonostante l’infausto Ventennio, il popolo italiano (sa) reggersi e governarsi da solo”. Si occupano e preoccupano dell’efficienza dei servizi pubblici, per quel che le circostanze consentono.

Subito il servizio postale riprende a funzionare, all'interno della zona libera e dal 25 settembre anche con la Svizzera; la censura è ripristinata solo per la corrispondenza con l'estero.



Già in data 16 settembre la sede postelegrafonica principale di Domodossola, con una circolare indirizzata a tutti gli uffici del territorio, dispone che “hanno corso esclusivamente le corrispondenze per la Zona Ossola (fino a Mergozzo) e per le vallate dipendenti”. Il servizio si effettua utilizzando francobolli di Repubblica sociale o Regno giacenti agli sportelli, secondo le tariffe in vigore al momento della Liberazione; non viene recepito l'aumento deciso dalla Rsi con l'1 ottobre.

Scrive Walter Astolfi (1980): “La corrispondenza della «Repubblica dell'Ossola» non presenta particolari elementi di individuazione se non la località di provenienza e la data che si legge sull'annullo (periodo dal 10 settembre al 23 ottobre 1944) e la fascetta di censura che reca la dicitura «Ossola - zona liberata». Questa corrispondenza è rarissima ed in quanto rappresenta qualcosa che va al di là dei semplici aspetti filatelico-collezionistici essa costituisce uno dei cimeli più importanti di tutta la storia postale italiana di quel periodo”.

La corrispondenza dell'Ossola libera ad oggi conosciuta consiste in ventidue pezzi (lettere, cartoline, avvisi), quindici indirizzati in Svizzera (quattro non hanno subito censura), gli altri circolati all'interno della zona.

Tra i progetti della Giunta c'è pure la soprastampa di francobolli italiani: ecco il disegno strategico, che non si potrà realizzare per l'incalzare degli avvenimenti nell'ottobre del '44.

È opportuno però rilevare che anche in questo caso la Giunta ossolana insegue la legalità e cerca le prescritte autorizzazioni; non approfitta della situazione di fatto, che non le impedirebbe di mettere in corso dei suoi francobolli. A nostro avviso, quindi, sono assolutamente fuori luogo i ripetuti avvertimenti dei censori moderni che le autorizzazioni non sarebbero mai potute arrivare.

È forse il caso di ricordare le disinvoltate soprastampe del periodo? Per esempio, la "Gnr" fatta a Brescia su francobolli italiani nel dicembre del '43? "Colpo di mano gestito da militari che colse di sorpresa lo stesso ministero delle Poste e Comunicazioni della neonata Repubblica sociale italiana", per usare le parole del professor Carlo Maria Cis. Il ministero non poté sconfessare né screditare l'iniziativa, ma solo accodarsi con ulteriori soprastampe. E l'altra ordinata dalla segreteria politica del Fascio di Alessandria (11 novembre 1944)? L'elenco potrebbe continuare, ma i casi citati bastano a rimarcare la correttezza e la prudenza della Giunta provvisoria di governo.

Che pure dispone di eseguire delle prove, una a Lugano ed altre a Domodossola: lo affermiamo con assoluta certezza sulla base delle testimonianze e dei documenti acquisiti.

Presso la tipografia di Lugano la prova viene effettuata su pochi esemplari per le cure, tra gli altri, di Odoardo Plinio Masini, il quale confermò personalmente il fatto a chi scrive, in una delle sue ultime visite a Domodossola nell'aprile del 1970: si tratta della soprastampa su tre righe "C.L.N./Ossola libera/10.9.44". Quelle di Domodossola recano le legende "C.L.N./zona/liberata" o "C.L.N./Governo/provvisorio/dell'Ossola", rispettivamente su tre e su quattro righe.

Le prove domesi sono all'origine della speculazione, che si concreta in una volgare truffa dopo la rioccupazione nazifascista dell'Ossola. Con la connivenza di autorità fasciste novaresi, si soprastampano alcune serie di francobolli che si vendono come emesse dalla Giunta provvisoria di governo a prezzi salati: dodicimila lire ogni serie. La cifra corrisponde al totale degli emolumenti annui, all'epoca, per una dattilografa.

Quando scoppia, lo scandalo è subito messo a tacere per non compromettere le personalità fasciste coinvolte; il tipografo, già arrestato, viene immediatamente rilasciato. Tutto questo non è un pettegolezzo e neppure fantistoria; risulta dai documenti di archivio. Infatti il Cln domese, dopo la Liberazione, nell'ambito delle indagini sui profittatori del regime lo denuncia, così come lo abbiamo esposto, all'Intendenza di finanza di Novara, con lettera del 20 settembre 1945, protocollata al n°24.

Ora possiamo concludere. A sessant'anni di distanza la lezione di rigore morale e di senso di responsabilità fornita dalla Giunta della "Repubblica" partigiana dell'Ossola non ha perso lo smalto iniziale ed il suo esempio può essere riproposto oggi, valido così, senza alcuno aggiustamento.

Per questo, chi ha vissuto quell'“avventura” sa che ne è valsa la pena, per dirla con Gianfranco Contini.



#### Bibliografia

Per le vicende della Resistenza in Ossola si vedano:

- Anita Azzari, “L'Ossola nella Resistenza italiana”, Santa Maria Maggiore 2002;
- Hubertus Bergwitz, “Una libera Repubblica nell'Ossola partigiana”, Novara 1979;
- Angelo Del Boca (a cura di), “La «Repubblica» partigiana dell'Ossola”, Centro studi Piero Ginocchi, Crodo 2004.

Per la documentazione si consultino:

- Mario Giarda e Giulio Maggia (a cura di), “Il Governo dell'Ossola”, Novara-Domodossola 1974;
- Giulio Maggia (a cura di), “I giornali dell'Ossola libera”, Novara-Domodossola 1974.

Per posta e francobolli numerosi interventi sono stati pubblicati anche su “La voce del Cifr”; il più recente nel n°30 del marzo 2001, pp.30-33.

***Edgardo Ferrari***

ultimo aggiornamento 25 agosto 2004

