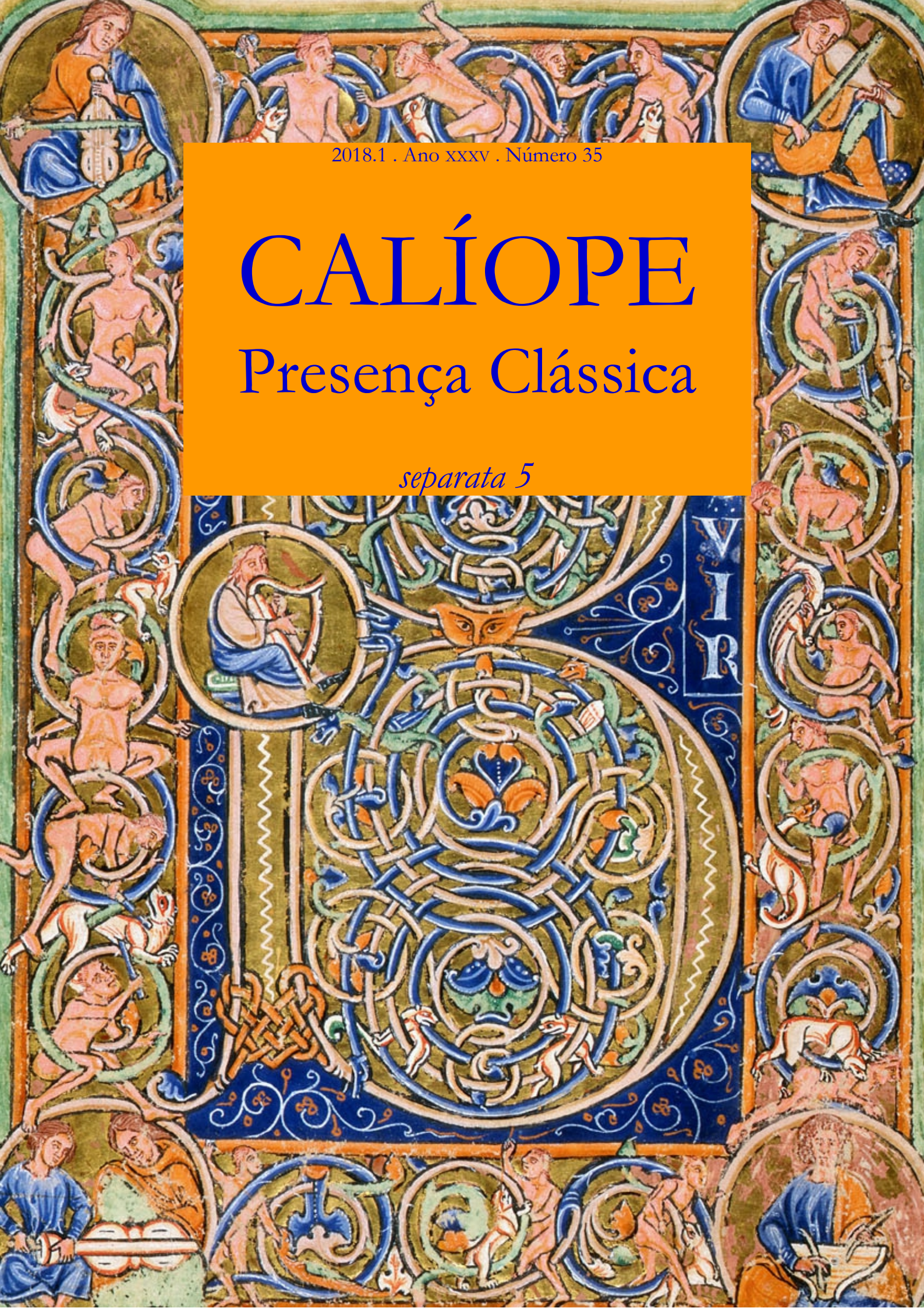


2018.1 . Ano xxxv . Número 35

CALÍOPE

Presença Clássica

separata 5



2018.1 . Ano xxxv . Número 35

CALÍOPE

Presença Clássica

ISSN 2447-875X

separata 5

Programa de Pós-Graduação em Letras Clássicas
Departamento de Letras Clássicas da UFRJ

Universidade Federal do Rio de Janeiro
REITOR Roberto Leher

Centro de Letras e Artes
DECANA Flora de Paoli Faria

Faculdade de Letras
DIRETORA Sonia Cristina Reis

Programa de Pós-Graduação em Letras Clássicas
COORDENADOR Ricardo de Souza Nogueira
VICE-COORDENADORA Arlete José Mota

Departamento de Letras Clássicas
CHEFE Fábio Frohwein de Salles Moniz
SUBCHEFE Rainer Guggenberger

Organizadores
Fábio Frohwein de Salles Moniz
Fernanda Lemos de Lima
Rainer Guggenberger

Conselho Editorial
Alice da Silva Cunha
Ana Thereza Basílio Vieira
Anderson de Araujo Martins Esteves
Arlete José Mota Auto Lyra Teixeira
Ricardo de Souza Nogueira Tania Martins Santos

Conselho Consultivo
Alfred Dunshirn (Universität Wien)
David Konstan (New York University)
Edith Hall (King's College London)
Frederico Lourenço (Universidade de Coimbra)
Gabriele Cornelli (UnB)
Gian Biagio Conte (Scuola Normale Superiore di Pisa)
Isabella Tardin (Unicamp)
Jacyntho Lins Brandão (UFMG)
Jean-Michel Carrié (EHESS)
Maria de Fátima Sousa e Silva (Universidade de Coimbra)
Martin Dinter (King's College London)
Victor Hugo Méndez Aguirre (Universidad Nacional Autónoma de México)
Violaine Sebillote-Cuchet (Université Paris 1)
Zélia de Almeida Cardoso (USP)

Capa e editoração
Fábio Frohwein de Salles Moniz

Revisão de texto
Fábio Frohwein de Salles Moniz | Fernanda Lemos de Lima | Rainer Guggenberger

Revisão técnica
Fábio Frohwein de Salles Moniz | Rainer Guggenberger

Programa de Pós-Graduação em Letras Clássicas / Faculdade de Letras – UFRJ
Av. Horácio Macedo, 2151 – sala F-327 – Ilha do Fundão 21941-917 – Rio de Janeiro – RJ
www.lettras.ufrj.br/pgclassicas – pgclassicas@lettras.ufrj.br

Commentare Virgilio per l'«era nuova»: *Epos* di Giovanni Pascoli

Enrico Tatasciore

RESUMO

O modo do poeta e erudito Giovanni Pascoli de acessar a literatura antiga é entre os mais inovadores na área da cultura italiana entre os séc. XIX e XX – a época que Pascoli chama de “a nova era”. O artigo foca no comentário sobre a *Eneida* em *Epos*, uma antologia de literatura épica latina publicada por Pascoli em 1897. O comentário conta com muitos exemplos de uma sensibilidade original para com aquilo que, no poema, pode ser chamado de “científico”, por exemplo, o interesse de Virgílio na natureza (botânica e ornitologia) como também nos aspectos psicológicos dos sonhos. Além disso, a mitologia é abordada por Pascoli através de uma perspectiva moderna, alimentada por estudos em mitologia comparada. Sendo assim, o artigo reconstrói parte das fontes não literárias que ajudaram a Pascoli na criação do comentário: entre outros, A. Pokorny e G. Briosi a respeito da área botânica; E. Brehm a respeito da ornitologia; G. Dandolo a respeito da psicologia; K.O. Müller a respeito da mitologia.

PALAVRAS-CHAVE

Epos de Giovanni Pascoli; *Eneida* de Virgílio; comentário; ciência; mitologia.

SUBMISSÃO 14 nov. 2018 | APROVAÇÃO 2 dez. 2018 | PUBLICAÇÃO 25 dez. 2018

DOI: <https://doi.org/10.17074/cpc.v1i35.22547>

I

n uno dei tanti suoi momenti di ristrettezze economiche, particolarmente grave anche sul piano emotivo, perché Ida si era sposata e occorreva passarle «un'annualità non indifferente» («nemmeno *maritata* può togliermi l'onore di mantenerla»), Pascoli si rivolge all'amico Giuseppe Martinozzi per esporgli un piano che, se accolto dall'editore Zanichelli, potrebbe risolverlo dalla dura necessità in cui è piombato. Gli chiede – è il 10 dicembre del 1895 – di intercedere presso l'editore perché accolga un piano di lavoro analogo a quello che stava sviluppando per Raffaello Giusti, l'editore di *Myrica*.¹ Per quest'ultimo aveva pubblicato, nel settembre 1894, *Lyra romana*, volume pilota di una serie di antologie che avrebbero dovuto coprire tutto l'arco della letteratura latina, componendo una «Biblioteca Classica» (poi intitolata *Nostrae Litterae*) per la quale, pur «un poco arretrato», lavorava in quel momento al volume sull'epica, intitolato appunto *Epos*. Il piano prevedeva una suddivisione dell'opera in libri e volumetti, corrispondenti ad altrettanti generi, maggiori e minori («Epos», «Lyra»...; «Historia», «Philosophia»...; «Epyllia»...; ma la partizione oscilla negli anni). Trattandosi di un'opera destinata alle scuole – pur con l'ambizione di inserirsi nel dibattito accademico, e di entrare nelle biblioteche delle famiglie colte d'Italia – il maggiore risalto era dato ai grandi: in *Lyra romana* campeggiano le figure di Catullo, Orazio e Marziale; in *Epos* (che in verità è parte di una incompiuta trilogia e, come primo volume, ospita la sola epica di tipo storico), è in assoluto rilievo l'*Eneide*, commentata quasi per intero, e senz'altro preannunciata, nell'economia del libro, dagli *Annales* di Ennio, per la cura con cui sono editi tutti i frammenti e per l'estesa analisi stilistica del loro linguaggio.²

Ma il contratto con Giusti, come apprendiamo dalla lettera a Martinozzi, non bastava. Un progetto aggiuntivo e parallelo, dedicato alla letteratura greca, avrebbe alleviato le pene economiche del poeta-professore. Occorreva però un grande editore, in grado di anticipare forti somme (il Giusti, anch'esso

sollecitato più volte in tal senso, come testimoniano le lettere, «non aveva mai denaro a sua o meglio a mia disposizione»); un editore capace di accogliere una «proposta di lavoro» a prospettiva biennale o triennale, pagando sull'unghia, e in «pochi giorni», «una caparra [...] di mille lire (nientemen!)». L'esclamazione dello stesso scrivente mostra quanto enorme fosse la somma pretesa. Una richiesta analoga, fatta nello stesso anno a Giusti, di un anticipo urgente da erogare «di qui a due giorni», ammontava a sole 250 lire: «per trasferirmi in campagna», si giustificava Pascoli, «dove riposare i nervi».³

Pur in questa angoscia, tuttavia, il lavoro procede «di lena», in uno spirito di esaltazione febbrile. Ed è in tale spirito che le parole a Giuseppe Martinuzzi sul progetto delle «*litterae graecae*» scorrono senza il freno di una comunicazione formale, con la schiettezza d'intesa con cui si parla a un amico. Conta poco che la «serie di antologie» cui si riferiscono riguarda la letteratura greca; di fatto, esse descrivono quello che Pascoli aveva intenzione di fare anche – e anzi già stava facendo – con le antologie di letteratura latina. Egli stesso spiega all'amico che si tratterebbe di un «*pendant*» del manuale per il Giusti. La calzante definizione che si legge nella lettera appartiene dunque, a pieno titolo, anche alle uniche due opere realizzate, *Lyra* ed *Epos*: «antologie con proemio storico, con commento geniale, pittoresco, poetico, interessante; fatte in modo di dare un'idea delle opere intere pur riportandone solo passi e di ricostruire dai frammenti l'opera intera, quando, come nella lirica, non sono che frammenti» (quest'ultima affermazione vale benissimo per il primo capitolo del commentario storico di *Lyra*, dove i frammenti della lirica greca sono appunto accostati l'uno all'altro a dare l'idea dell'intero).

E se Zanichelli non dovesse convincersi? Pascoli suggerisce un argomento perentorio, con l'aria di chi abbia il polso della situazione: «ora nelle scuole ci vuole un poco di genialità». È chiaro il fastidio del professore costretto a far lezione sulle «infami edizioni storiche del Mueller e i lirici greci dello Zambaldi e quel pover uomo dell'Inama».⁴ In *Epos*, nella *Prefazione*, scriverà: «Credo [...] che per la scuola, almeno per la scuola italiana, non facciamo

assai quei commentatori o tedeschi o italiani che premono l'orme dei tedeschi (non dico tutti i tedeschi né tutti gli italiani: molto ci corre!), i quali presentino gli scrittori greci e latini come complessi problemi grammaticali o, concediamo, filologici». ⁵ È vero, prosegue, che ridicoli sono gli epifonemi di quei commentatori che si mettano, «come l'amico di Orazio», a gridare, dal fondo della pagina, «*Pulcre, bene, recte!*». Ma d'altra parte agli utenti dell'opera, «al discepolo e al maestro», non si può negare «il concorso della propria commozione, dicendo, con garbo, di questa anche qualche perché». ⁶

Contro la tendenza di tipo grammaticalistico così denunciata, ma anche contro un atteggiamento vanamente giudicante più che valutativo, la critica che si sviluppa nel commento di *Lyra* e di *Epos* si propone dunque come 'estetica' in almeno tre sensi: è una critica dell'*aisthesis*, della fruizione estetica del testo e dell'emozione che ne deriva; è una critica valutativa, che individua i punti in cui l'effetto estetico è più riuscito; è una critica delle funzioni estetiche del testo, dei meccanismi del suo funzionamento. Il collante è una resa partecipata, simpatetica, del testo da parte del commentatore: il commento sarà dunque – torniamo a quelle spericolate ma auree parole – «geniale, pittoresco, poetico, interessante». ⁷

*

Non è qui possibile ricostruire il contesto storico in cui una visione del genere si sviluppa; certo si sviluppa, anche, per fastidio e reazione. Si prenda, per rimanere ai commenti virgiliani, l'antecedente diretto di *Epos*, l'*Eneide* di Remigio Sabbadini, culmine – validissimo, peraltro – di tutto un filone di critica positivista. ⁸ Sabbadini apre così, senza mezzi termini, il primo dei suoi quattro volumetti: «Un commento dev'essere oggettivo più che sia possibile; gli apprezzamenti soggettivi variano a misura dell'intelligenza e del sentimento personale; perciò le osservazioni estetiche vanno lasciate allo scolare e al maestro». ⁹ Appunto. Asciutto e nitido come saranno tutte le pagine del suo commento. Tanto nitido e preciso da essere, del resto, affidabile per lo stesso

Pascoli: le speculazioni di *Epos* sulla struttura definitiva dell'*Eneide*, le ipotesi su come Virgilio avrebbe sciolto certi nodi (le famose «contradizioni» dovute allo stato non finito dell'opera),¹⁰ poggiano sulle premesse di Sabbadini, anche quando vogliono capovolgerle. L'analisi grammaticale con cui Sabbadini accompagna la sua lettura, la semantica delle parole ricostruita in senso storico, cioè come idioletto di uno scrittore d'epoca augustea, lasciano più di una traccia nel commento di Pascoli. La chiave del confronto, però, non sta nella semplice registrazione dei debiti, ma nella torsione che Pascoli applica alla materia derivata da Sabbadini, giungendo a un nuovo paradigma dell'arte del commento: grammatica e semantica delle parole storicamente verificate – ciò che offriva Sabbadini – diventano infatti il punto di partenza per una lettura che di volta in volta cala la lingua e lo stile virgiliani nell'individualità del contesto narrativo e simbolico in cui si realizzano. Per semplificare, potremmo dire che, laddove Sabbadini ha un'impostazione paradigmatica, Pascoli analizza il testo secondo un atteggiamento sintagmatico. Ed è giusto aggiungere che l'originalità pascoliana non è un'originalità senza storia, priva di passato: se si legge il commento a Virgilio mettendolo a confronto con i materiali di lavoro del commentatore, con i volumi di Sabbadini e degli altri commentatori tedeschi che lo hanno preceduto (consultati meno sistematicamente, essi rispondono comunque, grosso modo, all'impostazione di Sabbadini), ci si accorge facilmente di quanto le soluzioni pascoliane, sia pure in una radicale differenza nello stile del commento, crescano su una tradizione esegetica dalle fondamenta molto solide.¹¹

Ma torniamo alla lettera a Martinuzzi. «Geniale, pittoresco, poetico, interessante»: chi si serva di parole come queste nel 1895 non può farlo che con una cert'aria di spacconeria – ed è l'ingrediente pubblicitario, potremmo dire, del progetto esposto da Pascoli. Un Goethe o uno Schiller potevano parlare di «genio» e farne un'idea radicale in un sistema di pensiero ben definito; un Burke poteva discorrere di «pittoresco», e da un fatto di moda accedere a una nuova categoria della percezione e della creatività;

un Manzoni scoprire nell'«interessante» il «mezzo» con cui la poesia attrae a una verità morale. Ma alle soglie del Novecento? La scuola carducciana, da cui Pascoli proveniva, aveva inibito anche solo l'accostamento della parola «poetico» a un'operazione così 'scientifica' come quella del «commento». Eppure l'ossimoro – ché tale pareva all'accademia del tempo, e Pascoli lo sapeva – non è una semplice trovata di *réclame*: finisce per sintetizzare le intenzioni di un approccio nuovo al compito del commentatore, e allo stesso tempo, con quella scelta lessicale, ne rivela le più lontane radici. L'*evocatività* che si richiede al commento, e che Pascoli esprime, in una comunicazione di servizio, nei termini di un romanticismo grammaticalizzato, ha, sul piano storico-letterario, il suo diretto antecedente proprio in quel vasto movimento – romantico, appunto – di riscoperta dell'antico come termine di confronto *sostanziale* per il moderno. Non si tratta, naturalmente, della ripresa ingenua di moduli fuori tempo o stemperati nel vasto consumo, nel *kitsch* (il 'pittresco'). Il fanciullino, è ben noto, se da un lato ha antecedenti in Leopardi e Schiller, dall'altro si nutre di Darwin ed Heckel. L'evoluzionismo, nella sua versione 'moralizzata' tipica di Pascoli, getta un'ombra di stanca cupezza sulla storia umana che è tutt'altra cosa sia dal brillare di torsi classici nel buio – brillare di arte assoluta – che Friederich Schlegel rappresentava nel suo *Saggio sullo studio della poesia greca*, all'aurora della rivoluzione romantica, sia, discioltasi la rivoluzione nella quotidianità borghese, da un 'romantico' trasformato in ornamento, privo di forza conoscitiva. Leopardi, che nell'alveo di quella rivoluzione aveva visto forse più lungo oltre gli entusiasmi di una auspicata rigenerazione nell'antico, parlava già di dissoluzione del mito, di perdita di senso delle favole, e dava così gli argomenti di partenza al nostro Pascoli positivista disilluso. Si legga *L'era nuova*, non a caso collocata, nei *Pensieri e discorsi*, dopo *La Ginestra*.¹²

Ora la poesia del nostro secolo è l'ultima emanazione [...] dal concepimento primitivo della vita interna ed esterna; concepimento fondato sull'illusione e sull'apparenza. È cominciato il secondo concepimento: quello fondato sulla

realtà e sulla scienza. L'emanazione poetica di questa nuova era del genere umano è cominciata? Non pare, non credo.¹³

Quando la poesia sarà «emanazione» del «secondo concepimento», quando sarà «emanazione poetica della scienza», allora sarà «destinata a render buono il genere umano».¹⁴ Perché? Una formula è a fondamento di questa riflessione, una formula che congiunge in un nesso dialettico scienza e poesia: «il poeta è quello e la poesia è ciò che DELLA SCIENZA FA COSCIENZA».¹⁵

Il discorso *L'era nuova* viene letto a Messina nel 1899. *Epos* era uscito due anni prima. Ci si può chiedere: è corretto dire che in *Epos* Virgilio sia commentato *per l'«era nuova»*, o, per dir meglio, *in vista dell'«era nuova»*, nell'epoca in cui la scienza ha soppiantato o sta soppiantando le illusioni, e la poesia ha a che fare col terremoto dei suoi più antichi e usuali elementi, la finzione, il mito, il *come se*? Nulla di esplicito dice *Epos* su questo argomento; ma i modi stessi del commento e l'interpretazione di numerosi passi cruciali, in cui è coinvolto il rapporto tra mito e realtà, lasciano intuire che, commentando l'*Eneide*, Pascoli trovasse in Virgilio una sorta di specchio e di guida lungo il sentiero – appena segnato, appena accennato in direzione del futuro – dell'«era nuova».¹⁶

*

Tra le caratteristiche di Virgilio che emergono da *Epos* ve n'è una strettamente legata al tema della scienza: Virgilio possiede una profonda *conoscenza e coscienza del reale*, e un senso acuto delle cose nella loro dimensione materica, concreta – 'cosale', appunto. Pascoli mostra di tenere assai da conto la notizia del discepolato del poeta presso Sirone, quando annota i versi relativi al vestibolo dell'Averno (*Aen.*, VI, 273-94) mettendoli a confronto con Lucrezio, e avvertendo: «Per tutto questo passo ricordo ciò che dice Servio: *Ex maiore... parte Syronem (Sir.) i. e. magistrum suum Epicureum sequitur*». Due colonne di note – ed è tanto nell'economia del libro – spiegano capillarmente le varie figure del vestibolo infernale (*Luctus, Curae, pallentes Morbi* ecc.) in parallelo col libro III del *De rerum natura*.¹⁷ È solo uno degli esempi da cui emerge la

figura, assai cara a Pascoli, di un Virgilio poeta-scienziato o, come lo definirà in un gruppo di lezioni per la Scuola Pedagogica di Bologna (quelle del 1908-1909), poeta dell'«esperienza». Il raggio d'azione di questa esperienza è assai vasto: «Virgilio consultava tanto se stesso quanto il non sé; guardava tanto dentro di sé, che fuori di sé, a ciò che viveva e parlava nell'anima sua. Perciò rivolgendosi egli a ciò che è sempre eguale in tutti i tempi riesce ad essere anche il poeta dei nostri tempi. Cosa che è ben lontana di [sic: «da»?] altri poeti antichi». ¹⁸

Certo l'auscultazione dell'esperienza del reale, di ciò che *c'è*, dentro e fuori di sé, ha qui a che fare con la scienza, e sia pure con una scienza praticata inconsapevolmente e *ante litteram*. Anche il sogno di Enea, su cui le lezioni bolognesi tornano spesso, di fatto parafrasando il commento di *Epos* (*Aen.*, II 268-97), è a questo scopo esemplare: mostra, con la sua rispondenza ai principi della psicologia, «come il poeta riesce con la propria esperienza a far cosa perfetta scientificamente, pur facendola perfetta artisticamente». ¹⁹ L'esclamazione «divino Poeta dell'animal», che accompagna in *Epos* le note al passo in questione, ha dunque un neanche troppo riposto significato tecnico: 'divino poeta-psicologo', 'divino poeta della psiche'. Gli strumenti esegetici di cui si serve il commentatore esorbitano, del resto, dalla semplice sfera della letteratura, e pescano in quella della scienza. Le note esplicative del sogno di Enea riprendano infatti quasi alla lettera alcuni passaggi di un'opera di Giovanni Dandolo, uno dei primi studiosi moderni dei processi onirici.

È stata Francesca Nassi a mostrare per la prima volta l'incidenza degli studi di Dandolo sulla cultura e sull'estetica di Pascoli: anche, specificamente, sull'estetica, perché – anche attraverso l'apporto di altre fonti, fra cui Spencer, Sully, e Max Müller – Pascoli giunge ad elaborare, tra fine Ottocento e i primi del Novecento, una sua teoria – per la verità sempre *in fieri*, mai giunta a formulazione definitiva – sull'origine del fenomeno artistico e poetico, che assimila i processi creativi del sogno a quelli della creazione artistica e, prima ancora, a quelli della creazione mitica. Il *Fanciullino* del 1903, come è noto, fa tesoro

della lettura del Sully, e nel tardo corso bolognese sulla poesia epica, come negli appunti per gli *Elementi di letteratura*, troviamo diverse formulazioni di questa associazione.²⁰ Francesca Nassi registra nella poesia di Pascoli un ispessirsi della ricerca nei territori del sogno proprio a partire dalla metà degli anni Novanta dell'Ottocento,²¹ e nota l'influenza degli studi di Dandolo – collega di Pascoli a Messina negli anni 1899-1902 – proprio sugli studi danteschi del periodo messinese, in particolare sulla *Mirabile visione* del 1901.²² Ma se il parallelo fra Dandolo e il commento di *Epos* al sogno di Enea è corretto, bisogna retrodatare la lettura del volume in questione – *La coscienza nel sonno*, del 1889, già ampiamente citato dalla Nassi – almeno al 1896, l'anno in cui Pascoli attende alla stesura parallela del commento del libro II dell'*Eneide* e del saggio *Eco d'una notte mitica*, dove pure il «lavorio, forse incoscio, dell'ingegno che crea», della «mente» di Manzoni che scompone e ricomponde gli «elementi» della notte di Troia appare come «un sogno pieno di bizzarre e incerte parvenze».²³ Si nota anche, proprio a partire da *Epos*, un primo utilizzo della parola «penombra», che, come ha mostrato di recente Carla Chiummo, diverrà tematica nella prosa e nella poesia di Pascoli, spesso in contesti di riflessione estetica e critica: l'immagine sfumata di una Roma «ancor nella penombra dell'avvenire» è offerta al lettore, per contrasto, dal procedere di Enea fra le mura in costruzione della futura nemica Cartagine (*Epos*, nota a *Aen.*, I, 438). Nel *Fanciullino* del 1903 si leggerà che «la vocina del bimbo interiore» va ascoltata «nella penombra dell'anima»; e – veniamo al rapporto fra sogno, penombra e poesia primitiva – «una penombra umida di sogno grava sulle νευρα degli epici», sarà detto nel corso bolognese sulla poesia epica.²⁴

Ebbene, con «lavorio», «bizzarro» e «bizzarria», anche «penombra» è una parola che Pascoli poteva incontrare, in relazione alla sfera dei fenomeni onirici, nel libro di Dandolo.²⁵ È il passo in cui si parla del «lavoro inconscio del cervello, del quale lavoro si coglie il prodotto in una qualche sintesi conscia, senza che sia possibile rinvenirne i singoli dati costruttivi»: che è quanto Pascoli nota a proposito della combinazione di elementi primi,

alcuni derivati dall'*Eneide*, altri nuovi, nella elaborazione manzoniana della «notte degli'inganni e dei sotterfugi». Non a caso nella stessa pagina Dandolo si sofferma sull'insondabilità delle intuizioni dei genii, da Galileo e Newton a Pindaro, Shakespeare, Dante, Michelangelo: «quanto è più comprensiva e geniale una sintesi, tanto meno se ne sente responsabile il suo autore»; il quale, «di quel fatale lavorio meccanico» che incessantemente opera, per «gruppi associativi», nel cervello, coglie solo «la fine, riflessa, come un prodigio, nella sua coscienza». ²⁶ Si noti che per Dandolo «meccanico» sta per «fisiologico» e «inconscio», e lo spazio che separa il conscio dall'inconscio è presentato, metaforicamente, come un luogo di «penombra»: «a noi pure, mentre si bada a tutt'altro, sorride talvolta e come da lontano un'idea [...] non ancora interamente spuntata sulla sommità della coscienza»; poi «di mano in mano quella [idea] va uscendo dalla sua penombra [...] finchè la possiamo finalmente contemplare nella sua piena luce». ²⁷ Con una nota: «Questo uscire di un'idea dalla sua penombra, non vuol dir altro, che il progressivo suo intrecciarsi e fondersi con altre idee», «idee affini, le quali gradatamente si associano» alla prima. ²⁸ Ancora, l'«oggetto della coscienza» può essere tanto «un'idea» quanto «un sentimento»; ²⁹ e il processo di disvelamento dei materiali inconsci è fluido («man mano che questo occulto lavorio vien lumeggiato dalla coscienza»). ³⁰ Queste citazioni, che oltre all'elemento concettuale mostrano anche il codice metaforico dello studioso (coinvolgente il campo semantico della luce e dell'oscurità, con le sue gradazioni), si leggono bene in controluce a un passo di *Eco d'una notte mitica*, uno dei più citati, anche per il fatto che la similitudine del paesaggio coperto di nebbia compare, in *Epos*, nelle note al sogno di Enea:

Pare un sogno, in cui una persona ora è quella, ora un'altra, e si trovano insieme sensazioni vecchie e recenti, intrecciate e commesse a fare mostri di visioni, poi sparite subitamente in parte e in parte rimaste, come in un paese montano sotto la nebbia mattutina si vedono castelli e piantagioni per aria e un grigio uniforme tra e sotto loro. Ho trovato! Ho trovato! Quale incanto vedere il lavorio, forse

inconscio, dell'ingegno che crea, e assistere alla genesi dell'opera d'arte!³¹

Se la «genesi dell'opera d'arte» «pare un sogno», è anche perché il funzionamento della coscienza nel sonno è analogo a quello della coscienza nella creazione (si noti il ricorrere dello stesso verbo, *intrecciare*: «intrecciarsi e fondersi», «intrecciate e commesse»)³². Alla base di entrambi vi sono elementi inconsci, che viaggiano nella mente, per così dire, in maniera in parte incontrollata dall'io. Non siamo di fronte a un inconscio in senso freudiano, ma piuttosto fisiologico-meccanicistico. Tuttavia, dato il principio di corrispondenza fra ontogenesi e filogenesi accolto da Pascoli, si capisce anche come quel sostrato inconscio, proprio perché fisiologico, possa essere da lui considerato comune, nella sua elementarità, all'uomo civilizzato e al primitivo.

Ma le parole di Pascoli paiono riecheggiare anche un celebre passo del *Sogno di una notte di mezza estate*, in cui Shakespeare sembra aver colto proprio la sostanza del processo onirico, con i suoi particolari fenomeni di sdoppiamento e deroga dal principio di non contraddizione: al risveglio dal sogno i protagonisti si trovano di fronte a un insieme di «things [that] seem small and undistinguishable, / like far-off mountains turned into clouds», attori increduli di un'esperienza in cui «everything seems double»: «And I have found Demetrius like a jewel, / Mine own, and not mine own», dice Helena (*Midsummer*, IV, I, 186-89)³³. La similitudine del «paese montano», in *Epos*, è espressa così: «e il sogno è come un paese montano veduto sotto la nebbia, nel quale si vedono chiare alcune cime soltanto e il resto è occulto» (nota a *Aen.*, II, 272). E sembra di cogliervi un'eco – si veda come tutto Pascoli ha sincretisticamente fuso – ancora di Dandolo, là dove descrive il passaggio dalla veglia al sonno: «sono rappresentazioni slegate, fluttuanti, ricorrentesi [...] e fra queste [...] che segnano come le ultime cime dall'occhio distinte in una catena di colli sfumante lontana, qualche intervallo di cecità psichica, e qualche raro avvertimento degli stimoli esterni, che in un confuso ronzio si allontanano, si dileguano...»³⁴. Nulla ci vieta di pensare che di quel

paesaggio e quella nebbia («immagine topica della poesia pascoliana», ricorda Daniela Baroncini, tematizzata quasi manualisticamente in *Nella nebbia*),³⁵ Pascoli facesse esperienza dall'orto o dalle finestre della sua casa a Castelvecchio, di fronte alla Pania: la scelta dell'immagine, caricata di valore descrittivo ed euristico, apparirà tanto più necessaria e originale, visto che il particolare della «nebbia mattutina» (la «nebbia mattinal» di *Arano*) è tutto pascoliano. Come spesso accade nel Pascoli maturo, le letture provvedono conferme e nuovi stimoli a riflessioni di lungo corso, radicate negli anni della formazione bolognese.³⁶

L'analisi del sogno di Enea in *Epos* e la parallela lettura manzoniana di *Eco d'una notte mitica* rappresentano dunque il primo caso, nella cronologia del Pascoli commentatore e critico, di applicazione a testi letterari (ma il sogno di Enea è inteso come 'realistico', e questa è particolarità di Virgilio, a differenza del modello omerico del sogno di Achille) di una strumentazione d'analisi estetica mutuata dall'analisi del sogno, e sovrapponibile, per giunta, a quella dell'analisi mitica. La temperie culturale del comparativismo, del resto, col suo ampio trascorrere l'intero spettro dei fenomeni culturali, dal linguaggio al mito alla religione, sul filo di una variamente declinata analogia euristica fra storia dell'individuo e storia dell'umanità, legittima una simile sovrapposizione. La quale, nell'estetica e nella stessa poesia di Pascoli, sortisce il risultato di una rifondazione sostanziale dell'atto poetico e della letteratura stessa, con pieno sentimento della distanza, incolmabile ma sempre da ripercorrere, verso il momento originario della lingua e del pensiero primitivi.³⁷

Ma veniamo al sogno narrato da Virgilio. Ne *La coscienza nel sonno* Dandolo si sofferma sui fenomeni, tipici, secondo lui, degli stati onirici, di sospensione del tempo e di «continuità di vita psichica fra la veglia e il sonno».³⁸ Tali fenomeni provocherebbero, all'interno del sogno, una sorta di appiattimento del passato e del futuro sul presente, con il conseguente aumento della pressione emotiva sull'io attore del sogno: «il tempo, nel sogno, [...] sembra più ch'altro un continuo presente»; «nell'atto di sognare, noi viviamo nel ricordo, come in una vera e propria attualità».³⁹ Le

emozioni, i sentimenti, le impressioni provate nella veglia tornano nel sogno ricombinate e compresenti, in forme evidentemente contraddittorie per la ragione vegliante.

È proprio questo, secondo Pascoli, il fenomeno rappresentato nel sogno di Enea, il quale sogna Ettore *vivo eppure morto*, in una contraddittoria compresenza di tempi e di sentimenti associati alla medesima figura: passato e presente, l'eroe visto vivo e vincitore e morto e straziato da Achille, la gioia per le sue vittorie, il raccapriccio per la sua morte. Val la pena di riportare una buona porzione del celebre passo (*Aen.*, II, 270-86), seguita da quelle fra le note pascoliane che più mostrano una lettura dell'episodio come «vero sogno»:

In somnis ecce ante oculos maestissimus Hector
Visus adesse mihi largosque effundere fletus,
Raptatus bigis ut quondam aterque cruento
Pulvere perque pedes traiectus lora tumentis.
Ei mihi! qualis erat, quantum mutatus ab illo
Hectore, qui redit exuvias indutus Achilli
Vel Danaum Phrygios iaculatus puppibus ignis,
Squalentem barbam et concretos sanguine crinis
Vulneraque illa gerens, quae circum plurima muros
Accepit patrios! ultro flens ipse videbar
Compellare virum et maestas expromere voces:
'O lux Dardaniae, spes o fidissima Teucrum,
Quae tantae tenuere morae? quibus Hector ab oris
Expectate venis? ut te post multa tuorum
Funera, post varios hominumque,urbisque labores
Defessi aspicimus! quae causa indigna serenos
Foedavit vultus? aut cur haec volnera cerno?'

268-79 (L'apparizione) [...] – *Raptatus bigis*: mi pareva fosse stato trascinato dalla biga (di Achille). – *ut quondam*: come quella volta, assai lontana. Il Poeta a differenza di Omero *Ψ* 65 e segg. narra un vero sogno; e il sogno è come un paese montano veduto sotto la nebbia, nel quale si vedono chiare alcune cime soltanto e il resto è occulto. Enea si rappresenta Ettore, come egli lo ha veduto in un tempo che crede assai remoto, e si ricorda d'averlo veduto così, eppure non si sa render ragione del perché da tanto tempo l'eroe non sia più tra i viventi. [...] – *qui redit*: presente. Enea qui esprime i

pensieri che si formavano nella sua mente, allora: pensieri contrari fra loro e interrotti da lacune. Ettore aveva lanciato il fuoco nelle navi Troiane, Ettore vestì l'armi di Achille, Ettore fu ucciso da Achille, Ettore fu trascinato dalla biga, Ettore non tornò più e non si vide più, ma dopo quelle due vittorie si aspettava che tornasse: ebbene nel sogno, egli suol ritornare vittorioso ed è nell'aspetto di quando fu morto, è morto e vivo, si vede così come era quando cadde, e gli si chiede perché non sia più tornato e come abbia tutte quelle ferite. Divino Poeta dell'anima! [...] – *excuvias indutus* (273): P 194. Ma non tornò. E a Enea, nel sogno, pare che soglia tornare! – *iaculatus*: II 222. E non tornò. [...].

279-97 (II colloquio) [...] – *Quae... morae* ? eppure a Enea pareva prima che fosse ancora tra loro e compiesse sue prodezze. – *Expectate*: nel sogno il tempo non conta più: Enea aveva provata la gioia delle vittorie d'Ettore, aveva provato il lungo desiderio di lui ucciso: questi due sentimenti si riproducono contemporanei nel sogno.

La parafrasi di Pascoli, qui particolarmente diffusa e insistente, serve ad aiutare il lettore a figurarsi tutte le contraddizioni che si agitano nella mente di Enea al momento del sogno.⁴⁰ Pascoli nota, per esempio, l'uso del presente in *qui redit*, e ne valorizza la funzione, che è quella di esprimere – come appunto, secondo Dandolo, accade nel sogno – la condizione di impressione viva di cose attuali: «*qui redit*: presente. Enea qui esprime i pensieri che si formavano nella sua mente, allora: pensieri contrari fra loro e interrotti da lacune».⁴¹ La «vita psichica», infatti, spiega Dandolo, si regge, esattamente come la «vita organica», su «combinazioni di elementi», seguendo una «legge d'associazione»: «non è l'idea solitaria, isolata, che ne costituisce la forza e il carattere, ma l'idea associata e combinata con altre».⁴² Quel particolare stato della vita psichica che è il sogno manifesta appunto un «lavorio pazzo e disordinato» della coscienza,⁴³ ed è questo lavoro che Pascoli cerca di mettere in luce e quasi di riprodurre nelle sue note. Perfino con qualche aggiunta didascalica, che denuncia chiaramente la fonte su cui si era documentato: «nel sogno», scrive, «il tempo non conta più»; e «i due sentimenti»

provati da Enea nella veglia, «la gioia delle vittorie d'Ettore» e «il lungo desiderio di lui ucciso», vi «si riproducono contemporanei». È un'osservazione che ci riporta con tutta evidenza al principio enunciato da Dandolo: «il tempo, nel sogno, [...] sembra più ch'altro un continuo presente»; «nell'atto di sognare, noi viviamo nel ricordo, come in una vera e propria attualità».

Quando riprende il passo in occasione della lezione per la Scuola Pedagogica di Bologna (quella già citata del 1908-1909), Pascoli, che ha evidentemente il suo *Epos* fra le mani, aggiunge a quanto legge o parafrasa dal suo commento ancora due o tre osservazioni di estremo interesse.⁴⁴ Leggiamole, a completamento delle note di *Epos* già citate: «Il poeta non sapeva di psicologia; ma si richiamava alla sua esperienza. Il fatto è che tutto il sogno è procurato dal rumore che Enea sente, sembra che sia anteriore il sogno, ma non lo è. Si sveglia e quasi contemporaneamente a questo risveglio ha certo tutto sognato. Non è a caso per me che l'ultima parola del sogno sia *ignem* (fuoco)». Qui la spiegazione realistica del sogno⁴⁵ sopravanza persino quella simbolica, offerta da *Epos* a *Aen.*, II, 296-97, *Sic ait, et manibus vittas Vestamque potentem / Aeternumque adytis effert penetralibus ignem*: «il simbolo della vita che da Ilio doveva andare ad ardere nel focolare di Roma, eternamente». Il fatto è che qui Pascoli porta alle estreme conseguenze quanto ha appreso da Dandolo. Per Dandolo infatti c'è un condizionamento persino fisiologico fra gli «stimoli esterni» e la rappresentazione onirica; ma non solo: anche gli «stimoli interni», i sentimenti e le passioni della veglia, agiscono riflessi nel sogno: «pare adunque che l'energia fisiologica onde il sogno si continua, durante il sogno, sia da ricercarsi tanto negli stimoli esterni, quanto negli stimoli interni»;⁴⁶ se può accadere di risvegliarsi proprio sotto il pungolo di stimoli esterni («dal freddo, dal caldo, da rumori, da contatti, punture d'insetti e così via»;⁴⁷ donde l'interesse per il sogno di don Rodrigo antologizzato in *Sul limitare*: il «sozzo bubbone paonazzo» agisce appunto come uno stimolo esterno), sono le passioni a sprigionarsi nel sogno: «nel sogno, la passione corre spedita al suo fine».⁴⁸ Il passaggio graduale

dalla veglia al sonno discioglie nella psiche ricordi, timori e desideri:

Come ogni mattina – si legge in una pagina già citata – non ci si sveglia con un particolare ordine d'idee e di sentimenti, così anche in un particolare stato psichico ci si va addormentando. Talvolta sono rimembranze della giornata, che s'insinuano leggere e vaporose [...]. Talvolta sono speranze e desideri che ci traggono dietro loro lusinghe; dolcissima illusione, che adombra un così vivo e certo presentimento di realtà, da ritardare anche il sonno.⁴⁹

Nel sogno si verifica «il ritorno di quella parte affettiva, nella quale massimamente riconosciamo l'attività e l'individualità incommunicabile del nostro Io»:

Il ricordo, nel sonno, o l'infausta anticipazione d'una sciagura, ci desta di soprasalto fra lagrime e singulti infrenabili, come l'immagine d'un pericolo corso, ci riscuote sotto l'incubo opprimente della paura. Ciò non vuol dir altro, che i nessi psicologici, affidati all'elaborazione dei centri nervosi, si compiono fatalmente anche nel sonno, e tocca un certo grado d'impulsività, commuovono tutto il mondo rappresentativo, provocano il sistema efferente, rendendo impossibile la continuazione del sonno.⁵⁰

La lettura del risveglio di Enea che Pascoli offre nella lezione appare improntata a una sensibilità di questo tipo, d'uno psicologismo fisiologico e materialista. Se appare eccessiva, sul piano esegetico, l'interpretazione del sogno e del risveglio di Enea come riproduzioni realistiche di fenomeni psichici e fisiologici, se troppo fine sembra la notazione che fa di *ignem* la traccia linguistica di una intenzionale espressione d'un dato psichico, bisogna pure ammettere che il risultato cui il commentatore giunge di fronte ai suoi ascoltatori è quello di sbalzare dal testo tonalità semantiche e nessi narrativi senz'altro interessanti e condivisibili, coinvolgenti tutta l'atmosfera dell'episodio virgiliano e il rapporto fra il suo protagonista Enea e le sorti della collettività e della stessa Troia. Sul finire del sogno Ettore dice a Enea (è la parafrasi di Pascoli,

con commento immediato: *Aen.*, II, 289-297; segue il risveglio dell'eroe, 298-308):

«Fuggi, figlio di una dea! (il che non è ozioso, perché intende dire che sua madre lo proteggerà) Togliti da queste fiamme (*eripe flammis*)» – Finisce l'azione del sogno col fuoco ch'egli già vede chiaramente al veder Ettore che estrae dal sacello il sacro fuoco; questo fuoco del sogno richiama l'idea del fuoco reale. Appena Enea si desta, va dalla parte più alta della casa e ascolta che cos'è che succede. Gli pare che sia come un incendio in una messe matura che scricchiola bruciando, oppure una grande piena. – Un'altra osservazione per far vedere la finezza del poeta che ci mette tanto sentimento. Il nemico è dentro le mura di Troia; troia rovina dalle sue vette. Ora questo rumore di armi, questo rumore d'incendio, ripercuotendosi nel sogno pare voglia dare subito la coscienza che Troia sia invasa dal nemico. Può essere, ma come fa a sentire questa espressione così scelta che Troia rovina dalle sue vette? – Ecco come si può spiegare: tale espressione voveva da un pezzo aggirarsi nell'animo di Enea e di tutti i Troiani, che avevano ormai il presentimento che la città dovesse cadere al lungo assedio. Nell'Eneide [ma leggi «Nell'Iliade»], Ettore, palleggiando il figlio, dice: «L'empo verrà, che Troia rovinerà poi che sarà morto Ettore» – e la notizia sparsasi per la città desta tanto pianto che pareva che tutta l'alta Ilio rovinasse dalle sue cime [è *Il.*, XIII, 772, citato in *Epos* accanto a *Aen.*, II, 290, *ruit alto a culmine Troia*]. Tale espressione non è che la sintesi dei presentimenti che questo eroe doveva avere pur la sera di un giorno passato in sì gran festa, che aveva però avuto un presagio funesto: i serpenti che avevano avvinghiato il corpo di un sacerdote, la novella del greco menzognero, le mura distrutte da loro stessi per far passare il cavallo... era naturale anche questo.⁵¹

Si vede bene come la cornice del sogno e del risveglio intesi in senso psicologista-fisiologico raccolga, ordinandoli, nessi di tipo narrativo ed emotivo che dal sogno, e dalle prime impressioni di Enea dopo il sogno, risalgono a tutto il precedente racconto, con gli episodi di Laocoonte, di Sinone e dell'ingresso del cavallo nella città. La spia linguistica, il ripetersi di lessemi come *flammis* (289), *ignem* (297), *flamma* (304), e più avanti *Vulcano, ardet, relucet*

(310-12, le case di Deifobo e Ucalegonte), se direttamente serve a Pascoli per provare la coincidenza, sul piano del racconto, di «stimolo esterno», «presentimento» del personaggio, e realtà dei fatti che si svolgono sulla scena, indirettamente sposta la sua analisi su un terreno semiologico (lo stesso indicato da Pazzaglia per *Eco d'una notte mitica*)⁵² di sicura fruttuosità ermeneutica. Il sogno diventa così la sintesi di tutto l'antefatto della presa di Troia, e il preludio al seguito della narrazione: le fiamme, i combattimenti, la caduta. Abbraccia persino l'antefatto omerico, attraverso il richiamo intertestuale risemantizzato in una moderna interpretazione da psicologia di massa: il «presentimento» di Enea è, per così dire, indotto, oltre che da vari accadimenti funesti da una «espressione» (*ruit alto a culmine Troia*) che circola realmente e ossessivamente fra i Troiani, tanto da condizionarne persino i sogni, come accade a Enea, in ciò veramente uomo tra gli uomini. Le note di *Epos*, forse anche per lo spazio concesso alla descrizione del sogno, sorvolano alquanto sul risveglio di Enea; ma questa tarda ripresa le integra egregiamente, schiudendo nel commento al passo una dimensione interpretativa senz'altro originale, ancorché invischiata in meccanismi scientifici un po' rigidi e ingenui, se rapportati al fatto letterario.

*

Sarebbe troppo facile, se non ne avessimo determinato il retroterra culturale, dare a simili notazioni il titolo di semplici superfetazioni personali del gusto – e delle fissazioni – di un commentatore estroso; rilevare che osservazioni come quelle proposte da Pascoli tradiscono un approccio a Virgilio talmente lontano dalla media dei commenti anteriori, coevi e successivi, da apparire quantomeno bislacche. 'È Pascoli', si potrebbe concludere, 'commenta come può commentare Pascoli'. Occorre invece capire, e proprio sulle punte più stravaganti del commento misurarne le intenzioni profonde.

L'esempio del sogno di Enea evidenzia appunto una caratteristica del commentare che, come vedremo, ha solide radici nell'estetica di Pascoli. C'è un rapporto di simmetria o specularità

fra il poeta commentato e il suo lettore-commentatore: il lettore-commentatore si assume l'onere di acquisire le stesse competenze del poeta, per seguirne, svelarne e apprezzarne le strategie espressive. Se il poeta è anche 'scienziato', tale dovrà sforzarsi di essere anche lui. È abbastanza evidente quanto di autoreferenziale vi sia in una simile attitudine, se il commentatore è Pascoli: sarà un caso che egli colga la 'scientificità' di Virgilio, la sua aderenza esperta alle cose, proprio là dove la sua personale inclinazione lo guida più spontaneamente, verso i sogni, le piante, gli animali? In un aspetto, tuttavia, l'atteggiamento di Pascoli resta istruttivo come un'acquisizione della pratica del commento non scontata per la cultura dell'epoca. L'immedesimazione del commentatore nell'autore commentato, lo sforzo di ricreare le condizioni culturali della nascita della poesia, sono un'eredità dello storicismo carducciano reinterpretato in chiave intuitiva («geniale», avrebbe detto Pascoli) che coniuga lo studio della cultura dell'autore alla sua immediata pratica poetica, alla sua *techne* realizzata in poesia. La sensibilità di Pascoli si mostra qui – come in tanti altri punti della sua opera in prosa – anticipatrice di quel vasto movimento di cultura poetica che porterà all'individuazione del concetto di 'poesia pura', col suo necessario corollario di riflessione (e valorizzazione della riflessione) sul 'fare' poetico.⁵³

Al carattere individuato da Pascoli nell'arte di Virgilio, di una sua intrinseca scientificità, risponde un principio generale d'ordine estetico, che fa capo direttamente all'idea pascoliana che la poesia si trovi, prima che nelle singole realizzazioni poetiche, nelle 'cose'. E tale principio può essere sintetizzato così: occorre *comprendere* le cose per *rappresentarle*. Ad esempio, il verso *incipit, parve puer, risu cognoscere matrem* dell'ecloga IV, come non può essere compreso se non si conosce il modo di comunicare del «fanciullo» (quel *risu* significa «non col riso, ma per mezzo del riso»), così non avrebbe potuto essere scritto con tale «nitidezza» dal poeta se questi non fosse stato a contatto, prima che con la parola, con la cosa: «è inutile consultare dizionari e trattati, se non si comprende il fanciullo che Virgilio comprendeva».⁵⁴ Proprio in base a questa prospettiva ci si può spiegare come le note di *Epos* facciano posto

persino alla ‘scienza’ propriamente detta. Si è visto il caso della psicologia del sogno. Ma Pascoli fa appello anche a competenze botaniche e ornitologiche che considera possedute da Virgilio, e da acquisire da parte del lettore. Di qui certe glosse schiettamente didascaliche, apparentemente esorbitanti rispetto alle esigenze di un commento, ma in realtà sempre riconducibili a una ragione individuata nel testo, che congiunga la precisione del particolare di realtà alle sue risonanze simboliche. Tutt’altro che rare, tali note rivelano una seria esigenza di avvicinamento del discorso epico al reale degli oggetti, degli esseri, dei fenomeni di cui si può fare esperienza. Esse sono il luogo dal quale il commentatore, gettando uno sguardo nel testo, vi coglie – e ripristina per il lettore attraverso la mediazione linguistica – il legame della parola con la realtà (legame che sente connaturato nell’arte di Virgilio), e ne evidenzia le sfumature simboliche.

È celebre il «ramo d’oro», che Virgilio paragona al vischio (*Aen.*, VI, 205-209): *Quale solet silvis brumali frigore viscum / Fronde virere nova, quod non sua seminat arbos, / Et croceo fetu teretis circumdare truncos: / Talis erat species auri frondentis opaca / Ilice, sic leni crepitabat brattea vento*. La similitudine ha valore epifanico: Virgilio se ne serve per *far vedere*, per mettere l’oggetto straordinario sotto gli occhi del lettore. Non si può dire che Pascoli, col fornire ai versi una trascrizione botanica, obliteri questa importante funzione, che è appunto quella del mostrare. Lui che a Castelvecchio vedeva ogni inverno gli alberi ‘doppi’, su cui alligna la pianta parassita, si chiede a quale specie in particolare pensasse Virgilio, e risponde offrendo direttamente al lettore, in una lunga nota, gli strumenti per decidere:

viscum: pianta parassita sempre verde, che forma cespugli tondi d’un verde gialliccio su altri alberi, e vi si scorge specialmente nell’inverno quando le foglie dell’albero sono cadute. Due specie ne abbiamo: il *Viscum Album*, con bacche color d’acqua, e il *Loranthus Europaeus* o vischio quercino, che ha bacche e fiorellini di color giallo.⁵⁵

Virgilio parla appunto di *ilex*, l'elce o faggio che è del genere delle querce (*quercus ilex*); e nella comparazione associa l'immagine del vischio all'inverno (*brumali frigore*). Sono elementi di contorno che, con quello primario del colore giallo, identificano il *viscum* come «vischio quercino». La nota sembra derivare dalla consultazione congiunta dei due manuali di botanica presenti a Casa Pascoli, la *Storia illustrata del regno vegetale* di Aloisio Pokorny e l'*Atlante botanico* di Giovanni Briosi. Si legge nel Pokorny:

Il Vischio (*Viscum album*) è una pianta parassita sempreverde, che si radica nel legno di diversi alberi, [...]. Il fusto [...] forma degli ammassi sferici di un verde giallognolo che sono apparenti sopra tutto in tempo d'inverno, quando gli alberi si sono spogliati delle loro frondi. [...] Il frutto è una bacca globosa, bianca [...]. Delle bacche di un altro parassita dello stesso ordine, il Vischio quercino (*Loranthus europaeus*), che cresce sulle quercie, si prepara la sostanza detta pania [...].⁵⁶

È evidente che la nota di Pascoli ricalca questa voce. Se ne discosta per descrivere il colore differente delle bacche, che sono bianche nel *Viscum album* e gialle nel *Loranthus europaeus*. Il colore delle bacche del vischio quercino non è indicato né nel Pokorny né nel Briosi; ma in quest'ultimo, che ha tavole a colori, si vede chiaramente il colore dei frutti di entrambe le specie, e, nella figura del vischio quercino, si individuano anche i «fiorellini», anch'essi gialli.⁵⁷ Del resto, tutto questo Pascoli poteva conoscere anche per esperienza diretta.

La botanica viene dunque incontro all'esegeta, che, seppure in maniera allusiva, lascia intendere al lettore che Virgilio, poeta e scienziato della natura, aveva ben presente una *reale* varietà di vischio – il quercino – nel momento in cui creava il simbolico ramo d'oro che tanta fortuna avrebbe avuto, proprio in quegli anni, grazie al libro di James George Frazer.⁵⁸ Non si tratta quindi di erudizione fine a se stessa. Il senso di tanto spiegamento di competenze denuncia la precisa intenzione del commentatore di mostrare l'*aderenza* alla realtà del discorso simbolico virgiliano, la polarizzazione fra dato di realtà e dato mitico, simbolico,

fantastico. D'altra parte, il ripristinato legame fra la narrazione simbolica e gli elementi di realtà comporta, per quegli stessi elementi, un'immediata investitura sul piano del simbolo anche in testi ulteriori rispetto a quello commentato. Se la comparazione di Virgilio è da leggersi come l'istituzione di un rapporto simbolico fra il «ramo d'oro» e il vischio, ogni successiva rappresentazione del vischio non potrà che alludere, per Pascoli (e per quel lettore passato attraverso Virgilio), a una situazione liminare fra il mondo dei vivi e l'aldilà: si pensa ovviamente al *Vischio*, il poemetto nato sì dall'esperienza, dall'osservazione dei vischi nelle stagioni di Castelvecchio, ma anche legato all'ineludibile influenza simbolica di questo luogo dell'*Eneide* (e della dantesca selva dei suicidi). Il vischio-ramo d'oro può essere pertanto considerato, rispetto alla nuova rappresentazione offerta dal poemetto pascoliano, un «presupposto» o «antefatto», come lo chiamava Pascoli: cioè, anche in assenza di richiami testuali diretti, un precedente nella linea della tradizione culturale, che surdetermina la nuova emergenza dell'oggetto.⁵⁹

*

La descrizione precisa, dettagliata, degli oggetti nelle note risponde a uno dei principi tipici della concezione pascoliana del mito, un principio – qui sta il rispecchiamento con l'autore commentato – che Pascoli immagina proprio anche della concezione virgiliana: la necessità che vi siano *corrispondenze riconoscibili* fra l'oggetto mitico e l'oggetto naturale, perché dall'oggetto naturale è scaturito quello mitico. Si tratta di un'impostazione di lettura del mito, tipica della mitologia comparata (da Karl Otfried Müller a Ludwig Preller, da Friedrich Max Müller a Tito Vignoli ad Angelo De Gubernatis), che entra in *Epos*, e cioè nell'interpretazione di Virgilio, con un sensibile tratto d'originalità: l'applicazione del procedimento mitopoietico tipico della fantasia popolare al lavoro di un singolo individuo. Per gli studiosi di mitologia il mito è prodotto esclusivo della creatività del popolo: «i miti», spiega De Gubernatis in un suo trattatello divulgativo, «sono bensì *poesia*, ma non invenzione di poeti, sì bene

creazione mirabile d'un solo, d'un grande, unico, veramente immortale poeta, del popolo». ⁶⁰ E il poeta di professione «non fa altro se non levare, in una forma più artistica, la credenza popolare già esistente». ⁶¹ Ebbene, per Pascoli Virgilio, nella sua raffinata sensibilità, possiede la capacità di farsi antico e popolare, di ripercorrere i passi di quel processo di creazione mitica che percepiva operante nella cultura popolare, e che vedeva invenire così schiettamente i poemi omerici ed esiodei. I «miti elementari» – leggiamo ancora De Gubernatis – nascono appunto dall'«osservazione poetica del mondo fisico», in epoche in cui la scienza non esisteva. La naturale «curiosità dell'uomo primitivo», che pensa come un «fanciullo», si appuntava allora alle domande tipiche del fanciullo: «Come son nato? Chi mi portò su questa terra?». In un «tempo in cui non c'erano libri da consultare, né scuole filosofiche, né etnologi, né antropologi», questi uomini cercavano la risposta «tentando direttamente il gran libro della natura». ⁶² Siamo, è evidente, anche nell'area di interesse del *Fanciullino*. Il principio di una corrispondenza fra ontogenesi e filogenesi (per il quale il punto di riferimento scientifico di Pascoli, come è stato dimostrato, era Heckel) si trova applicato anche in una pagina di Karl Otfried Müller, che Pascoli certamente conosceva:

La fantasia, che nell'età infantile degl'individui e dei popoli si appalesa e più attiva e più ingenua, faceva vedere a quei primi uomini un incontro or nemico or benigno delle diverse divinità, e nello spuntare e nel morire della vegetazione, e nell'invernali tempeste, e negli ardenti soli, e finalmente nelle singolari qualità fisiche delle regioni diverse; dal quale incontro derivarono ora lieti ed ora funesti gli eventi. Nella mitologia greca rimasero molte tradizioni di quella primitiva ingenuità che t'incanta, e di quella semplicità che ti commuove, le quali derivarono da questo periodo della religione greca in cui ella ebbe solo il carattere di religione naturale. ⁶³

In un secondo momento tali elementi primitivi avrebbero poi perduto di vista il «congiungimento degli Dei con la natura», e

si sarebbero convertiti, in una fase più matura della cultura greca, in simboli di aspetti e qualità della vita psicologica e sociale, al punto che gli stessi «più illustri mitologi dell'antichità» avrebbero smarrito la chiave delle «antiche favole». Compito degli studi moderni è allora quello di «alzare il velo» caduto a ricoprire i miti originari, di rifare all'indietro il percorso di questa loro «posteriore trasformazione»: dalla quale in verità, scrive Müller, «si riconosce massimamente l'antichità loro, in quella guisa che gli edifici danno prova d'esser vetusti, quanto più son ruinati e rosi dal tempo».⁶⁴

Quello qui enunciato è un principio metodologico che sicuramente Pascoli condivideva, e che in *Epos* mostra di cogliere celato nella stesso atteggiamento di Virgilio di fronte al mito.⁶⁵ Ma il «libro della natura», il poeta che aveva scritto le *Bucoliche* e le *Georgiche* non poteva «tentarlo», là dove anche nell'*Eneide* gli se ne offrì l'occasione, se non lasciando trasparire un sentimento di nostalgia per la perduta immediatezza della concezione mitica. Come si avrà modo di vedere, anche tale sentimento, per Pascoli, entra a far parte dell'espressione poetica. Si può dire che egli ne espone un aspetto nell'introduzione di *Epos* sulla *Poesia epica in Roma*, là dove si sofferma su questioni di stile e sull'idea che dell'epica ha Virgilio. Ma in realtà, le affermazioni che più direttamente aggrediscono il tema del rapporto di Virgilio col mito saranno delegate alle note. Già nelle pagine introduttive, però, Virgilio appare come il poeta-lettore che in Omero ed Esiodo è in grado di cogliere un universale popolare, la voce remota di quell'«unico, veramente immortale poeta» (ricordiamo De Gubernatis). Virgilio, scrive Pascoli, «intendeva l'arte epica [...] come forse nessun altro Romano, in un modo tutto suo e degno di lui e della sua anima di poeta».⁶⁶ I «difetti» della poesia omerica erano per lui un «tratto di naturalezza», componente essenziale del «sentore epico»: «Si metteva forse egli nella persona d'un aedo antico? E perché no? Egli aveva l'anima veggente».⁶⁷ Nel poema delle *Georgiche* voleva «che si sentisse quello che egli sentiva in quello Ascreo, la voce di poeti più antichi, di proverbi e canti anonimi». A tale disposizione, che è di estetica e di poetica, si deve nell'*Eneide* «lo spesso ricorso di versi d'Ennio e d'altri passati,

persino di contemporanei come Varrone Atacino e Vario», per non parlare delle ‘imitazioni’ omeriche.⁶⁸ Ma risalendo indietro, vale quello che diceva già *Lyra romana*: la poesia nasce da «canti primitivi», da un «grido» trasformato «in parola», da un «suono» trasformato «in idea»;⁶⁹ e questi canti vengono dal «popolo»: «canti di popolo, rilavorati da un buon *aoidos*», si odono «intelaiati nella [...] cornice» dell’epos omerico.⁷⁰ «Cenni di canti anteriori dimenticati» li chiama *Epos*, «conchiglie fossili testimoni di acque ora lontane»,⁷¹ che Virgilio ricercava e intendeva finemente: «una tale eco di voci che furono, vibrava all’anima di Vergilio dai poemi di Omero e di Esiodo; e volle che non mancasse nella sua [opera]». ⁷² Anche l’epica romana, del resto, nasceva, con Livio Andronico, da un «desiderio [...] del popolo»: «certo è innegabile», scrive Pascoli, «che traducendo l’*Odyssea* per il popolo, egli soddisfaceva a un desiderio, che era nel popolo, di sentir più vive e vere notizie intorno a un eroe prediletto». ⁷³

Fondato su tali premesse, si capisce che lo studio applicato da Pascoli all’arte di Virgilio va ben al di là di un concetto esclusivamente letterario. Il principio di una corrispondenza fra oggetto fisico e sua trasfigurazione mitica diventa, in un Virgilio così inteso, principio di carattere estetico. Ciò è tanto vero che, sul piano operativo del commento, si riscontra pressoché uniforme la necessità di offrire al lettore note precise, che facciano intendere le ragioni per cui quell’oggetto – e non un altro – è stato scelto in quel contesto: il modo, cioè, in cui il dato fenomenico *fondi* il discorso mitico e simbolico. In tal senso è esemplare, accanto alla nota sul *viscum*, quella sull’*ulmus opaca ingens*, l’albero posto da Virgilio nel vestibolo dell’Averno (*Aen.*, VI, 283): «*Ulmus*: scelto dal Poeta forse perché sterile di frutti e denso di foglie». Qui è il naturalista che parla, accordando le proprie conoscenze ai particolari della scena virgiliana, che, per il fatto stesso di esser lì presenti, richiedono una motivazione coerente con il contesto. Pascoli non si chiede se il particolare dell’olmo fosse eredità di una tradizione letteraria, ma anzi intende come operazione originale di Virgilio proprio quella di *specificare* il tipo d’albero (si ricordi la polemica contro la genericità di «alberi» e «augelli» in Leopardi,

nella conferenza *Il sabato*). Il poeta, dunque, chiamando in causa le proprie competenze, doveva *scegliere* l'albero che più si addicesse al contesto infernale: e ha scelto l'olmo, «sterile di frutti e denso di foglie». ⁷⁴

*

Inutile dire che per Pascoli la 'scienza' di Virgilio ha un'estensione vastissima. Egli sembra ammirarne la *doctrina* quasi come un uomo medievale, e poco manca che non lo vediamo parlarci del poeta dell'*Eneide* come di un mago. Il fatto è che il Pascoli interprete ascolta, con l'uomo razionale, anche il fanciullino (a volte più questo che l'altro); ossia, per dirla in termini di codificazione delle prospettive epistemologiche, arretra il proprio punto di vista a momenti della storia culturale 'primitivi' rispetto al paradigma scientifico-razionale, per accedere con maggiore immediatezza a un mondo culturale ed estetico che è radicalmente diverso dal nostro. Ascolterà pertanto i poeti contemporanei a Virgilio (Orazio, Propertio) e i suoi immediati lettori, biografi e commentatori, anche tardoantichi (Asconio Pediano, Donato, Servio, Macrobio), con molta più disponibilità – che non è necessariamente acritica credulità – a cogliere il contenuto di verità insito nella loro testimonianza; seguirà, in alcuni luoghi cruciali (ad esempio, nell'episodio di Sinone), la lettura di Servio più che quella dei moderni Gossrau, Wagner, Peerlkamp e Sabbadini, (perché Servio, cavillosamente scomponendo e interpretando le parole di Sinone, le sue anfibologie, gli offre la più immediata via d'accesso al piano drammatico della narrazione, che s'impenna sull'attuazione dell'inganno attraverso la parola); insisterà sulle proiezioni dantesche di certi versi, perché Dante è stato, col riscriverli, il loro primo grande lettore e traghettatore nella nostra tradizione. ⁷⁵ Anche l'apparente bizzarria di ricomporre un nuovo esametro dai monconi di versi tagliati (là dove si è scelto di omettere una o più sequenze), appartiene a quell'*habitus* del commentatore che lo porta il più possibile ad avvicinarsi al paradigma culturale del testo commentato: in questo caso, all'arte del rapsodo (su cui peraltro si sofferma il *Commentario*). ⁷⁶ Un solo

esempio, tratto dal libro I (*Aen.*, I, 494-95, 496-97, 631-32, 695-96); i frammenti sono disposti a gradini, e i tagli sono segnalati dagli asterischi:

Haec dum Dardanio Aeneae miranda videntur,
Dum stupet,*
* ad templum, forma pulcherrima Dido
Incessit*:
* simul Aenean in regia ducit
Tecta*.
* ibat dicto parens et dona Cupido
Regia portabat Tyriis duce laetus Achate.

Ma torniamo al Virgilio ‘scienziato’. Non può mancare, fra le molteplici manifestazioni della sua «esperienza», una sincera adesione del commentatore – e poi, ripetiamo, si tratta di Pascoli – al mondo ornitologico dell’*Eneide*. Ecco la nota a *Aen.*, VII, 189-91, i versi sul picchio, l’uccello che prima era re: *Picus, ecum domitor; quem capta cupidine coniunx / Aurea percussum virga versumque venenis / Fecit avem Circe sparsitque coloribus alas*. Pascoli commenta: «il picchio, uccello dall’abito molto variegato in cui si trova il nero, il giallo, il bianco e il carmino». È una descrizione che riprende quasi alla lettera quella di una delle autorità ornitologiche del nostro, la *Vita degli animali* di Alfred Edmund Brehm: il picchio rosso maggiore «è notevole per l’abito grandemente variegato. Le parti superiori sono nere, le parti inferiori grigio-giallo-sucido, [...] le guancie, le strie del collo, grandi macchie sulle spalle e fasce trasversali sulle ali sono bianche, l’occipite ed il sottocoda d’un bellissimo carmino». ⁷⁷

Un altro esempio è quello della *Fama* (*Aen.*, IV, 173). Non che a Pascoli sfugga la grandiosità allegorica della celebre immagine. La mette anzi in risalto in *Eco d’una notte mitica*, proprio a contrasto con la parodia manzoniana: «a me pare che il Manzoni con la sua analisi della divulgazione misteriosa del segreto [...] abbia, dirò così, tradotto in sorriso vernacolo la stupenda descrizione epica della Fama». ⁷⁸ Ma in *Epòs* vuole risalire alle sorgenti dell’immaginario di Virgilio, che anche in questo caso poggia sul fenomenico. La fama, dice Virgilio, è come un uccello,

un mostruoso uccello dalle ali coperte d'occhi: *sese attollit in auras / Ingrediturque solo et caput inter nubila condit*. Nelle note al passo (*Aen.*, IV, 173-88), le competenze letterarie e quelle ornitologiche del commentatore lavorano in sinergia. È richiamato Omero (*Od.*, XXIV, 413), la cui Fama, però, □ σσα, «è in origine il tuono, voce di Zeus», nasce cioè, già in quel caso, per astrazione da un fenomeno naturale. Sono citati, sull'eco del verso *mobilitate viget, viresque acquirit eundo* (175), tre versi di Lucrezio, versi spiccatamente 'scientifici', imperniati sulla descrizione dello stesso fenomeno di crescente dinamicità (*De rer. nat.*, VI, 340-43: *Denique quod longo venit impete, sumere debet / Mobilitatem etiam atque etiam, quae crescit eundo / Et validas auget viris*). E il «mostro alato», la Fama, «prima piccola per paura, poi smisurata, dalla terra al cielo», è a questo punto «concepita come un uccello corridore», che *sese attollit e ingrediturque solo*, «ha i piedi nella terra». Ora, «uccello corridore» non significa semplicemente 'uccello che corre', ma è voce ornitologica che identifica quegli uccelli che non sono in grado di volare (e che dunque si contrappongono ai cosiddetti 'volatori'), e ai quali appartiene la specie africana che Pascoli doveva avere in mente stendendo questa nota, lo struzzo (ricordiamo che siamo nel libro di Didone): e infatti, leggiamo nel Brehm, «la scienza attuale [...] considera i brevipenni [fra cui lo struzzo] come una sezione dei corridori».⁷⁹

Ma la commistione tra mito, poesia e natura continua, né la fantasia di Pascoli, dietro quella di Virgilio, si ferma qui. Se la Fama, *monstrum horrendum ingens*, è figlia della Terra e sorella di Ceo ed Encelado (179-81), la sensibilità di Virgilio fa sì che la genealogia non venga enunciata senza una pennellata tipicamente epica, l'inciso *ut perhibent*, che fa dire al commentatore: «il poeta epico si appella alla tradizione precisamente quando inventa. Ricordate Turpino?». L'allusione è al favoloso autore della *Vita di Carlo Magno*, cui si richiamano Pulci, Boiardo e Ariosto, ed è in segreta polemica con Sabbadini, il quale, prendendo alla lettera l'*ut perhibent*, aveva commentato: «Vergilio non à più fede nelle tradizioni mitologiche; questa espressione sarebbe assurda nei poemi omerici». Per Pascoli costituisce, invece, un tratto epico. Ma

se Virgilio, qui, sta sentendo da antico, è allora possibile un'altra metamorfosi della Fama, stavolta in pavone (che è un gallinaceo, e può volare): *oculi* (182) è annotato: «si è ispirato alla favola di Argo e al pavone: al grande pavone che stende le sue ali cerulee seminate di occhi d'oro, sopra noi, nelle notti serene». Bellissimo tratto, veramente «pittresco», anche se non del tutto motivato dal testo virgiliano, dove non si parla che indirettamente di cielo («le ali cerulee») e di stelle (le macchie sulle ali, «occhi d'oro»). Ma tant'è, la fantasia di Pascoli insegue quella di Virgilio verso le scaturigini della figura mitica, e sulle ali di quella duplica, nel commento, l'immagine originale in una seconda immagine, appoggiata e insieme staccata sul testo latino: quella di un cielo notturno che si stende «sopra noi», come le ali di un immenso pavone.⁸⁰ Dov'è finito il *monstrum horrendum*? Forse l'immaginazione ha preso un poco la mano al commentatore, ma a noi interessa la genuinità e la coerenza del suo assunto: cercare nella rappresentazione virgiliana il seme di un rinnovato contatto con la natura e col fenomeno attraverso un cammino a ritroso nel mito. Ancora il Brehm, che parla del colore dorato delle macchie «oculiformi» del pavone, si affianca come *auctoritas* scientifica a quelle letterarie cui i commentatori sono più usi ricorrere. Se andiamo a leggere la sua descrizione dell'uccello troviamo infatti confermate quelle caratteristiche che la nota di Pascoli trasfigura in immagine pittoresca:

Il Pavone comune [...] è d'un magnifico azzurro-porporino con splendore dorato e verde sulla testa, sul collo e sul davanti del petto; [...]: le ali sono bianche con istriscie trasversali nere; il mezzo del dorso però è azzurro-cupo e le parti inferiori nere. Le remiganti e le timoniere sono color bruno-noce-chiaro, verdi e magnificamente ornate di macchie oculiformi le penne che costituiscono lo strascico.⁸¹

Anche nel pavone maggiore l'azzurro si mescola al dorato: «le piume della parte inferiore del collo mostrano macchie a squama color verde-azzurro con orlo verde-dorato; le piume del petto con l'orlo verde metallico hanno splendore dorato».⁸² Pascoli

ha lavorato di pennello a larghe campate, e del variopinto manto del pavone ha isolato e giustapposto i toni principali e contrari, il «ceruleo» e l'«oro». Ma quel pavone che vola *caeli medio terraeque*, «tra cielo e terra», com'egli traduce, gli parla anche sul piano delle funzioni narrative: l'unione fra Enea e Didone era avvenuta in una *spelunca* (165), accompagnata dai suoni del cielo e della terra; e *Tellus* e *Iuno* (la quale, per il mito, ricorda Pascoli, rappresenta il cielo) sono le figure di quel rumoreggiare della natura attorno ai due amanti. Sulla scorta della *Teogonia* di Esiodo, le note all'episodio del *Connubio* (IV, 160-72) e a quello successivo della *Fama* (IV, 173-197) si richiamano, dipingendo il fondale naturale e simbolico sul quale staccano le dolorose vicende degli uomini.⁸³ Il volo della Fama come pavone, sembra dirci Pascoli, materializza l'inevitabile ripercuotersi sulla collettività dell'«errore» dei due amanti: pur nel segreto di quella *spelunca*, esso affondava sin dall'inizio in una dimensione cosmica. Nulla di tutto ciò, naturalmente, si trova nel commento di Sabbadini, né negli altri utilizzati da Pascoli (solo Heyne fa cenno a Lucrezio).

Un ultimo esempio. A Virgilio sono riconosciute competenze tali da toccare, almeno in un caso, anche le scienze della terra. Nell'*excursus* su Ercole e Caco del libro VIII Pascoli coglie la spiegazione, in forme mitiche, di fenomeni geologici e meteorologici. Le note s'incaricano di segnalare le corrispondenze, ad esempio: «In Caco si trovano [...] due persone mitiche, il gigante che spira fuoco, personificazione del vulcano, e la nuvola tenebrosa (*Cacius, Caicus, Caecus*), che oscura il Sole e guizza di lampi, ed è dal Sole squarciata» (nota a VIII, 190-99); oppure: «le vacche non sono che i raggi del sole» (nota a 200-12). In una lezione tarda sulla *Modernità di Virgilio*, uno di quei testi viventi nell'oralità in cui il professore più si sbilancia, rivelando con una sola battuta il suo pensiero, Pascoli tornerà sull'argomento osservando che nel libro VIII «i miti vulcanici sono narrati con una percezione di scienziato».⁸⁴ Non poteva essere più esplicito, né più disinvolto nel pronunciare la parola tabù: «scienziato». E «percezione» ci fa capire quanto peso il commentatore attribuisca alla capacità di Virgilio di cogliere il *sensibile*, una capacità che il

commento vuole mettere in risalto, quasi a gara col testo commentato.

*

Che cosa muove dunque il commentatore all'insistenza su simili particolari, apparentemente stravaganti e lontani dalla più comune immagine dell'arte di Virgilio? Che cosa lo spinge a rompere così disinvoltamente la barriera tra le 'due culture', quella umanistica e quella scientifica? E ancora: si tratta di particolari necessari a intendere ed apprezzare la poesia di Virgilio? Evidentemente, per Pascoli sì. Note di commento come quelle che abbiamo letto si inscrivono in un assetto concettuale individuato da tre coordinate: la *cosa* (appartenga essa all'arte o alla natura, al mito o alla storia);⁸⁵ la relazione *poeta-cosa*; la relazione *lettore-cosa*. Quest'ultima, la relazione che lega il lettore alla cosa, si rivela altrettanto importante per comprendere la poesia che la relazione poeta-cosa per produrla: per Pascoli il lettore deve fare i conti, prima che con il poeta e con la poesia, con se stesso, con la propria capacità di avvicinamento alle cose, con, per così dire, l'allenamento della propria facoltà poetica. Egli s'incontrerà col poeta sul testo, che è la superficie su cui avviene la comunicazione, ma solo se avrà sviluppato l'esercizio all'auscultazione delle cose e della loro voce poetica. Come raccomanda la *Nota per gli alunni in Sul limitare* – la dimensione pedagogica qui sfocia in una vera e propria estetica della lettura – al giovane discente «non [...] salta nemmeno per la testa che si debba studiare soltanto come si dicano le cose: egli studia le cose, che si possono poi anche dire agli altri e anche non dire; ma, se si hanno a dire, intuisce sin d'ora che, quando si sanno o si sentono le cose, le parole vengono da sé».⁸⁶ Lo studio di cui parla qui Pascoli si alimenta della lettura («Il mio fanciullo legge»),⁸⁷ e questa deve saper vedere le cose attraverso la superficie del linguaggio. La massima catoniana, *rem tene verba sequuntur*, acquista un senso nuovo e più pieno in questa versione pascoliana, che fa del *rem tenere* un'istanza di conoscenza e della pronuncia dei *verba* un atto di significazione autentico solo quando si alimenti a quella conoscenza.

Se ci rivolgiamo ora all'atteggiamento del Pascoli commentatore, troviamo che esso fa perno appunto su questa relazione lettore-cosa. Se il lettore non comprende la cosa, non comprenderà nemmeno ciò che il poeta dice, come lo dice e con quanta novità o originalità. Le «cose» di cui parla *L'interpretazione di un poemetto*, siano esse un'alba o un fiore, una statua o una pittura, un mito, o, infine, una poesia, «queste cose»

o si conoscono, e allora il poeta, che ha espresso il sentimento ispiratogli in un certo momento da esse, sarà da voi più o meno ammirato e amato di avere aggiunto o molto o poco ai sentimenti che anche a voi ispirava o che a voi non ispirava quella poesia, quel fatto storico, quel mito, quella leggenda, quella rovina, quella sinfonia, quella pittura e scoltura. O non le conoscete, e allora andatele a vedere, e, dopo apprezzate o disprezzate il poeta.⁸⁸

Dato questo assunto, il commentatore si comporterà di conseguenza: cercherà di evocare e mostrare la cosa dietro la sua espressione poetica, offrendo al lettore gli strumenti per comprendere e valutare la poesia nella sua componente essenziale, ossia nel suo potere rivelativo della cosa; e non già della cosa in astratto, ma della cosa *per l'uomo-poeta* che con essa è entrato in relazione, in una relazione individuata, unica («il sentimento ispiratogli in un certo momento»), ma condivisibile e sovrapponibile, in un accrescimento di conoscenza, ad altre relazioni istituite da altri uomini.

E qui conviene tornare a riflettere sul carattere attribuito da Pascoli all'arte di Virgilio. Il poeta-scienziato è un poeta *consapevole*. In termini schilleriani, è un *sentimentalischer Dichter*. Basti pensare anche solo alla riflessione sul Virgilio lettore di Omero, cioè sul poeta 'ingenuo' e il 'sentimentale posti l'uno di fronte all'altro. Lo si è già visto: nel *Commentario* introduttivo a *Epos*, Pascoli ci mostra un Virgilio senz'altro «moderno» in questo senso, un poeta che, posto di fronte alle espressioni di una primigenia visione del mondo conservate nella poesia omerica ed esiodea, vuole che anche nella propria voce risuoni l'«eco di voci che furono».⁸⁹ *Vuole*,

appunto, come poeta sentimentale e riflesso: Virgilio *cerca* l'ingenuo ed è profondamente padrone della propria arte, che è l'arte di questa ricerca, di questo consapevole ritorno alle origini. Un tale poeta, è chiaro, è anche un *alter ego* dello stesso Pascoli: in lui Pascoli individua quella forma mista di poesia che unisce mito e consapevolezza del mito, mito e sua 'interpretazione'.

L'espressione 'interpretare il mito' non è nostra, ma di Pascoli. E la si incontra in *Epos* proprio là dove la modernità di Virgilio viene più chiaramente segnalata in questa accezione. Pienezza, fascinazione e realtà del mito da un lato, negazione, vanità e inconsistenza del mito stesso dall'altro formano la duplice componente di un'arte che le note di *Epos* mostrano in tensione tra «favole» e «ragionamenti». ⁹⁰ È un Virgilio «pensoso», ⁹¹ letto senz'altro con Leopardi, non solo il Leopardi della nostalgia per le favole antiche, ma anche quello del senso acuto del vero, che per Pascoli deve trasformarsi in elemento propellente di una forma nuova di poesia, capace di superare lo sgomento del nulla, la corrosiva *skepsis* della ragione. E qui si può procedere per contrasti, citando, prima che le parole di Pascoli, una nota di Sabbadini al passo in cui Virgilio fa cenno al mito delle sirene: proprio dalla tradizione esegetica con cui Pascoli più immediatamente si trova a fare i conti nasce infatti, quasi per reazione, l'idea di un'appropriazione dinamica del mito da parte di Virgilio.

Siano dunque i versi delle Sirene, *Aen.*, V, 864-65: *iamque adeo scopulos Sirenum advecta subibat / Difficilis quondam multorumque ossibus albos*. E questo è il commento di Sabbadini:

scopulos Sirenum, le Sirene, vergini incantatrici, sono la personificazione delle coste e degli scogli levigati dalle onde, che rompendovisi producono una certa armonia di suoni strana e allettatrice. [...] *quondam*, detto in persona del poeta, al cui tempo quelle credenze meravigliose erano state distrutte dall'osservazione dei luoghi e dall'esperienza. Questo scetticismo mitologico è da Vergilio espresso in più luoghi ed è una delle caratteristiche per cui egli maggiormente si scosta dalla fede ingenua dei cantori omerici.

Non è, quello descritto da Sabbadini, proprio il sentimento leopardiano del 'vero', il sentimento che distrugge (com'è forte qui il verbo usato da Sabbadini) le «credenze meravigliose» cui i poeti antichi – antichi rispetto al moderno Virgilio – si abbandonavano con «fede ingenua»? Ma questo – e qui siamo alla prospettiva di Pascoli – non è per Virgilio il punto di arrivo, ma il punto di partenza. Per il Virgilio di Pascoli il mito, nella sua pienezza significativa, è oggetto di desiderio e di ricerca, non di *skepsis*. È per questo che Pascoli non può accettare, nell'interpretazione del passo, la lettura di Sabbadini, che fa del *quondam* lo spiraglio del pensiero razionale sulla materia del racconto; e al valore extradiegetico della particella ne preferisce uno spiccatamente diegetico, allusivo anzi a un evento che *precede* il passaggio di Enea, e che il lettore poteva conoscere attraverso la tradizione: «le sirene, dopo che Odysseo, e secondo altri Orpheeo, passò immune, furono converse in scogli» (nota a *scopulos Sirenum*). Questa scelta di lettura non cancella però l'idea espressa da Sabbadini, che Pascoli non può che condividere: una 'distruzione' del mito c'è stata. Ma acquisito il riconoscimento di tale condizione culturale, si tratta per Pascoli di individuare la vocazione particolare dell'arte di Virgilio: quella condizione diventa così il presupposto contro il quale il poeta reagisce, mettendo in moto la sua personale ricerca del mito.

Si è fatto il nome di Leopardi, ed è chiaro: ci muoviamo ancora fra le riflessioni della *Ginestra* e quelle dell'Èra nuova. Ma l'esito più vistoso, quanto al rapporto della stessa poesia di Pascoli con quella di Virgilio, s'incontra senz'altro nell'*Ultimo viaggio*, la cui vocazione leopardiana è stata a più riprese sottolineata dalla critica.⁹² Proprio questo poemetto può essere preso a campione della tecnica matura con cui Pascoli tratta il mito, per isolare in essa il ruolo determinante che vi gioca la componente virgiliana. Per quanto la formula sia un po' abusata, non pare inutile identificare nel poemetto una 'funzione Virgilio': essa orienta alcune determinanti operazioni del poeta sulla materia delle 'fonti', una materia tutt'altro che indifferenziata e uniforme.⁹³

Il dato più visibile è che la materia del poemetto, come il suo impianto, sono omerici (sebbene 'postomerico' sia il tempo del

racconto). Le terre toccate da Odisseo nel suo nuovo viaggio sono quelle di cui parla l'*Odissea*; le sezioni in cui si suddivide il testo sono in numero di ventiquattro, come i libri del poema. Ma l'Odisseo di Pascoli, si sa, nel rifare a ritroso la sua odissea, nel visitare i luoghi che dovrebbero serbare memoria delle sue avventure, scopre che quelli e se stesso altro non sono che insensati tasselli di una vasta fantasmagoria, per cui il senso del mito si sfarina a poco a poco: «più lungi navigò, più triste» è il *refrain* che accompagna questa *quête* antiomerica e antidantesca. Ora, un altro eroe aveva toccato quei luoghi prima di questo Odisseo pascoliano: Enea. E Virgilio – Pascoli ce lo mostra in *Epos* – lo seguiva amorosamente, con la consapevolezza che il mito è (può anche essere) soltanto sogno.

Abbiamo già visto il caso delle sirene. Ecco invece come Pascoli affronta la descrizione del promontorio Circeo, al principio del libro VII dell'*Eneide*. Diversamente da Ulisse – i cui viaggi costituiscono un antefatto in senso propriamente narrativo del racconto virgiliano – Enea costeggia soltanto la terra dove abita Circe. Non approda, non visita la reggia, come aveva fatto Ulisse, ma della dea ode lontano il canto, mischiato al suono del telaio e alle voci delle fiere che la circondano. «Radono la terra Circea», riassume Pascoli, «dove la figlia del Sole, ha il suo palagio, che risuona sempre del suo canto e del rumore del suo telaio. E muggiti, grugniti, barriti, ululati. Uomini cambiati dalla dea in fiere».⁹⁴ Si tratta di *Aen.*, VII, 10-20, *Proxima Circaeae raduntur litora terrae...* Le note non mancano di rilevare il precedente omerico (di cui sono dati anche squarci di traduzione: κ 210 e segg., 220 e segg.) e quello di un grande, raffinato serbatoio di miti cui Virgilio spesso attinge, Apollonio Rodio (Δ 670-79): antefatti entrambi del nuovo testo e del nuovo racconto. Ma quando Enea, col favore di Nettuno, supera i *vada fervida* del promontorio (*Neptunus ventis implevit vela secundis / Atque fugam dedit et praeter vada fervida vexit*, 23-24), accade qualcosa, sul piano del senso del testo, che né in Omero né in Apollonio sarebbe potuto accadere: il mito di Circe e degli uomini mutati in bestie si riduce a puro suono della natura, il mistero e la seduzione del suo canto e di quel vario accordo di voci

ferine si rivelano per semplice avviso di un burrascoso passo. Pascoli spiega: «*vada fervida*: così il Poeta interpreta il mito di Circe e delle sue bestie ruggenti». Ecco impiegata l'espressione che si diceva, 'interpretare il mito'. Qual è il suo significato? La breve nota ha l'effetto di scardinare l'illusione dell'intera scenografia. Già nel sunto si leggeva: «Nettuno soccorre i Troiani d'un buon vento che li porta oltre i frangenti perigliosi», frase cui Pascoli aggiunge, fra parentesi quadre: «così il Poeta al solito spiega la scena mitologica».⁹⁵ Se l'al solito denuncia una vera e propria prassi poetica, con cui il lettore deve familiarizzare, i verbi 'spiegare' e 'interpretare', in questi e simili luoghi di *Epos*, valgono a designare non tanto un'operazione concettuale preliminare alla resa artistica, quanto quella stessa operazione *immediatamente realizzata nella sostanza del testo*. Pare anzi di avvertire, soprattutto nella parola 'interpretare', un senso molto vicino a quello che essa ha in ambito musicale: il poeta, come un musicista, *interpreta* le note della partitura mitica che ha ereditato dalla tradizione.⁹⁶

*

Lo spazio di senso individuato da Pascoli nei luoghi di maggior emergenza mitica dell'*Eneide* è uno spazio riflesso, scisso, uno spazio in cui l'immagine, per così dire, esce da sé per guardarsi. Si crea con questa dinamica, nella poesia di Virgilio (secondo il modo d'intenderla di Pascoli), la *dimensione* del mito, un'area di senso misurata da una *distanza*. In tal modo Virgilio viene a mostrare a Pascoli (o Pascoli riconosce in Virgilio) uno spazio di operazione poetica trasferibile anche alla sua stessa poesia. Ma con quali risultati? Già a Schiller era accaduto di parlare di «tristezza» (*Wehmuth*) in relazione al modo poetico sentimentale. Se mito e spiegazione del mito coesistono nel testo, e sono, anzi, ciascuno necessario all'altro, basta un nulla perché la pienezza di senso dell'evocazione mitologica si converta nella melanconia del «mito vuoto». Basta un nulla, ma è proprio quel nulla che tocca e corrode l'Odisseo dell'*Ultimo viaggio*:⁹⁷ «attento s'egli udisse / lunghi sbadigli di leoni, désti / al lor passaggio, o l'immortal canzone / di

tessitrice, della dea vocale. / E nulla udì nell'isola deserta / e nulla vide».

Soltanto con il desiderio, nel «cuore», in un'inquieta veglia, l'eroe riesce a rivedere la reggia, a riudire il canto di Circe che si mescola col suono della spola (Aen., VII, 12-14, *adsiduo resonat cantu tectisque superbis / Urit odoratam nocturna in lumina cedrum / Arguto tenuis percurrrens pectine telas*, luogo già caro a Leopardi e allo stesso Pascoli della *Tessitrice*): «Ed ecco il cuore dell'Eroe leoni / udì ruggire. Avean dormito il giorno, / certo, e l'eccelsa casa era vicina. / Invero intese anche la voce arguta, / in lontananza, della dea, che, sola, / non prendea sonno e ancor tessea notturna». Le reminiscenze virgiliane in questi versi non sono in rapporto neutrale con quelle omeriche. Esse testimoniano di quell'antefatto – il passaggio di Enea – che primo, nella storia letteraria, ha messo in discussione l'ingenuità e la pienezza del mito, ancora conservata nel racconto di Omero. Il passaggio di Enea nei luoghi del mito omerico è infatti, in una storia letteraria che per Pascoli è anche storia della coscienza umana, il passaggio dell'arte virgiliana che su quei luoghi stende un velo di distacco, innestando nel racconto mitico il seme della consapevolezza razionale: è un momento imprescindibile nella spessa trafila della tradizione, e la 'funzione Virgilio', che da esso origina, risulta elemento molto più rilevante, in una valutazione del peso degli attori coinvolti, delle tracce dei moderni veri e propri, di un Tennyson o di un Graf: il vero moderno, ben prima di essi, era stato il poeta dell'*Eneide*. L'importanza di *Epos* per la poesia pascoliana risiede appunto in questo: ciò che opportunamente è stato definito «denudamento del mito»⁹⁸ è un'operazione che Pascoli apprende o, per dir meglio – giacché parliamo di un poeta che legge un poeta –, *ricosce* in Virgilio prima che in altri. Il lavoro di commento all'*Eneide* vale per il poeta, da questo punto di vista, come un importante momento di presa di coscienza, sia estetica sia tecnica.

Il rapporto del testo con le sue 'fonti', in Pascoli, non è d'inerte giustapposizione musiva ma di coinvolgimento a tutto tondo degli altri testi: grumi d'interpretazione del mondo, testimonianze di fasi del pensiero umano, essi non possono certo

essere ridotti sullo stesso piano come equivalenti fornitori d'immagini o di sequenze lessicali. Si tratta di una complessa relazione in cui ogni elemento reca con sé anche la dimensione della *temporalità dell'opera*, e non solo quella semantico-figurativa del 'motivo', o quella linguistico-stilistica della parola. Dentro questa relazione l'elemento virgiliano svolge un suo ben preciso ruolo, come si può riscontrare continuando a interpellare l'*Ultimo viaggio*. Nella parte relativa al mito di Polifemo troviamo il caso forse più notevole di ripetizione, da parte di Pascoli, di un percorso lungo l'asse mito-realtà già tracciato da Virgilio.

Il punto di partenza, stavolta, è il libro III dell'*Eneide*, la 'piccola odissea' di Enea. Fra le terre toccate dall'eroe c'è la costa della Sicilia su cui incombe l'Etna, abitata da Polifemo e dagli altri ciclopi. Quando Enea salpa di qui, portando via con sé Achemenide (il greco abbandonato in quelle terre da Ulisse), «Polyphemo sente il battere dei remi, e corre al suono. Non potendo raggiungere i fuggenti, leva un grido immenso» (così Pascoli riassume *Aen.*, III, 655-81). Il *concilium horrendum* dei ciclopi, che a questo punto accorrono e si accalcano sulla riva, ha l'aspetto di una «grande selva di quercie o di cipressi»: *At genus e silvis Cyclopum et montibus altis / Excitum ruit ad portus et litora complent. / Cernimus adstantis nequiquam lumine torvo / Aetneos fratres, caelo capita alta ferentis, / Concilium horrendum: quales cum vertice celso / Aeriae quercus aut coniferae cyparissi / Constiterunt, silva alta Iovis lucusve Dianae*. Il riassunto dell'episodio si conclude appunto con queste parole: «E allora dalle montagne selvose escono i Cyclopi. Empiono il litorale. Sembrano una grande selva di quercie o di cipressi...». E se qui mancano indicazioni esplicite in direzione di un'interpretazione naturalistica della «scena mitologica», è pur indicativo il fatto che l'episodio sia intitolato da Pascoli proprio *La grande selva*: il titolo è già in sé la 'chiave' eziologica del mito.

Si rileggano ora i capitoli XVIII-XXI dell'*Ultimo viaggio*, quelli che narrano del ritorno di Odisseo all'isola di Polifemo. L'eroe si attende di trovarvi ancora i ciclopi, o almeno una qualche memoria della sua gloriosa impresa. Ma gli uomini, semplici uomini che abitano l'isola, non serbano che vaga memoria di

vulcani in eruzione (l'Etna), mentre Odisseo chiede loro (XX, 17-20, 28) «d'un enorme uomo gigante / che vivea tra infinite greggie bianche, / selvaggiamente, qui sui monti, solo / come un gran picco; con un occhio tondo...», e «verga un pino gli era». È la descrizione che si trova in Omero e che Virgilio condisce di nuovi particolari (III, 655-57, 659-61): *summo cum monte videmus / Ipsum inter pecudes vasta se mole moventem / Pastorem Polyphemum [...] / Trunca manu pinus regit et vestigia firmat; / Lanigeræ comitantur oves; ea sola voluptas / Solamenque mali.*

Odisseo riparte sconsolato. Avvista, dalla nave, soltanto un pigro fumacchio che sale dal monte più alto. Ma i suoi marinai, curvi sui remi, ignari, suggestionati dai racconti, vedono capovolto e riflesso nel mare quel mito che l'eroe non è più capace di vedere (XXI, 9-12): «Ma i remiganti curvi sopra i remi / vedeano, sì, nel violaceo mare / lunghe tremare l'ombre dei Ciclopi / fermi sul lido come ispidi monti». Si ripensi alla similitudine che dipingeva i ciclopi fermi sul lido come una selva di querce e cipressi (*quales cum vertice celso / aeriae quercus aut coniferae cyparissi / constiterunt, silva alta Iovis lucusve Dianae*), e all'ambientazione montuosa individuata da Pascoli («E allora dalle montagne selvose escono i Cyclopi», e *silvis [...] et montibus altis*), e ciò che accade in questa riscrittura apparirà evidente. Non solo negli «ispidi monti» (ispidi di selve, chiaramente), ma anche nell'aggettivo «fermi» si conserva memoria del passo virgiliano: *Epos* richiama l'attenzione sul verbo *constiterunt*, indicando in esso l'esatta resa dell'immagine degli alberi, ritti tutti insieme a formare la selva: «*stant*, più l'idea dell'insieme».

«Fermi sul lido come ispidi monti» è un verso che rielabora la similitudine virgiliana proprio a partire da quell'elemento di massiccia stabilità visiva, cui Pascoli aggiunge, però, il filtro tutto suo del tremolio delle ombre sull'acqua. È questo il particolare che rilancia il gioco simbolico della visione, a beneficio, se non di Odisseo che sempre più si scopre eroe del disinganno, almeno dei suoi marinai, che conservano, nella loro semplicità, l'inclinazione a trasfigurare le immagini e gli elementi della natura in entità fantastiche, come è proprio di un animo fanciullo. Sicché in questa scena avremo due figure dell'estetica pascoliana, quella dell'era

ingenua e quella avviata verso l'«era nuova», della poesia e della conoscenza: avviata soltanto, però, perché il destino tragico di Odisseo lo tiene al di qua del nuovo spazio di consapevolezza prefigurato dal discorso del 1899, che, come è detto dallo stesso Pascoli, lungi dal descrivere una situazione presente e realizzata, accenna a un compito, si sporge sulla poesia del futuro.

Qual è dunque il contributo di Virgilio – contributo di poetica, non di mero materiale lessicale e figurativo – a soluzioni come questa dell'*Ultimo viaggio*? È evidente che nel passo del poemetto il percorso è inverso rispetto a quello offerto dal corrispettivo luogo dell'*Eneide*: non si procede dal mito al referente di realtà, ma dalla natura alla sua trasfigurazione mitica, con uno sconfinamento nella dimensione simbolica che costituisce uno degli elementi d'originalità del trattamento pascoliano delle fonti. Ma è altrettanto importante sottolineare come il percorso qui seguito da Pascoli non avrebbe potuto darsi senza la similitudine virgiliana, che dopo Omero lo portava nuovamente a contatto col mito dei Ciclopi e in un modo, con una curvatura, impensabili in Omero: poiché in Virgilio è contenuta tutta la possibilità di uno sfaldamento del mito, e le note di *Epos*, mentre capillarmente confrontano il testo con il precedente omerico, non mancano di rilevarne anche il punto di maggior distanza; una distanza che appartiene ai modi della presentazione del mito nella sua sostanza, non certo al gioco erudito delle 'varianti' figurative o narrative.

*

Il racconto mitico, e quindi la sua realizzazione 'ingenua', quella omerica, sono realtà d'ordine antropologico, e come tali Virgilio, secondo Pascoli, le recepisce e le legge. Egli è capace di percorrere nelle due direzioni il cammino del 'pensiero mitico', teso fra la «scena mitologica» e il quadro naturale che l'ha originata. Ma quel che più importa, perché è più gravido di conseguenze per la poesia di Pascoli, è che Pascoli riconosca alla *poesia* di Virgilio, *nel concreto della sua realizzazione*, la capacità tecnica di suscitare questa tensione fra mito e realtà. E riconoscendola in Virgilio, la riconosce e la medita in se stesso, fino a concepirla come una

necessità della poesia moderna. Nell'Èra nuova, si è visto, dirà che «la poesia del nostro secolo è l'ultima emanazione [...] del concepimento primitivo della vita interna ed esterna; concepimento fondato sull'illusione e sull'apparenza», eppure oramai tendente a un «secondo concepimento», «quello fondato sulla realtà e sulla scienza». ⁹⁹ Le note di *Epos* che si sono lette lasciano intuire tutta la vicinanza di Virgilio a una simile sfera di concezione estetica, quasi che Virgilio fosse, in maniera ancora germinale, toccato comunque da quel senso della realtà come insieme di fatti che la scienza è capace di illuminare ma non di investire di un senso ultimo, riposante.

Ancora un esempio mostrerà come in Virgilio Pascoli rintracci indizi di una tale percezione della realtà dietro il racconto mitico non solo in zone di testo riconducibili al paradigma eziologico dell'interpretazione naturalistica, ma anche in quelle in cui a dominare sia la componente più spiccatamente narrativa, e in cui il personaggio, ancorché di derivazione mitica, abbia, nel poema, una sua consistenza psicologica legata alla trama del racconto in atto. Se infatti la realtà è anche quella delle passioni, della «vita interna», se il poeta fanciullino vede allo stesso modo «le cose interne ed esterne», ¹⁰⁰ ebbene Virgilio può leggere anche, dentro un racconto mitico, una umana debolezza. Come quella di Palinuro. Nel primo degli episodi che lo vedono protagonista, quello in cui si narra della sua caduta in mare per opera del dio Sonno (*Aen.*, V, 838-61), Pascoli individua una rappresentazione dell'«addormentarsi» a metà strada fra il racconto d'ispirazione mitologica e il referto di una realtà fisiologica. È significativo che anche in questo caso l'arte di Virgilio sia colta nel momento in cui si fa interprete 'di secondo grado' del mito, congiungendo cioè rappresentazione della «favola» e consapevolezza del «ragionamento». Nelle note relative alla seconda comparsa di Palinuro, infatti, prima che Palinuro, incontrato da Enea nell'Ade, narri e giustifichi la propria caduta in mare (*Aen.*, VI, 337-83), Pascoli avverte, con un richiamo al libro V: «Il Poeta in V 838-861, l'addormentarsi di Palinuro, per così dire, lo interpreta e colorisce mitologicamente, ma non al punto da fare che il sonno

non sia sonno. Palinuro dunque non si accorge, addormentandosi, di addormentarsi, e ne ignora le circostanze».

La spiegazione delle pietose parole di Palinuro nell'episodio del libro VI terrà conto appunto di questo contrasto (che per Pascoli non è contraddizione; né denuncia, fra i due luoghi, una delle tante «contradizioni» del poema): tanto più pietose le parole dell'uomo, quanto più questi, che accusa il dio di averlo tradito, resta ignaro della troppo umana ragione della sua caduta, ragione che Virgilio, col rappresentare «l'addormentarsi di Palinuro» *anche* come un reale addormentarsi, svela invece al lettore.

*

La realtà dell'uomo e delle cose: questo, per Pascoli, mostra Virgilio, questo custodisce nelle parole del mito e della leggenda. È una lettura, una forma d'interpretazione, che presuppone un'idea ben precisa dei processi creativi del poeta latino: essi fanno tutt'uno con la sua 'cultura del mito', e insieme con l'acuto senso della realtà che Pascoli gli attribuisce. L'arte di Virgilio, così come le note di *Epos* ce la rivelano (non c'è infatti, nel libro, una trattazione esplicita del tema), è un'arte in tensione fra l'immediatezza, talvolta perfino la banalità, del reale, naturale o umano, e l'infinita suggestione del mito. Come tale, si pone alle soglie dell'«era nuova», quell'era in cui la poesia sia «emanazione» di una scienza assunta in tutto il suo tragico peso di svelatrice, per un uomo che ha rinunciato del tutto alla lusinga delle illusioni e delle «apparenze». Ma forse quest'ultimo limite tracciato da Pascoli alla poesia del suo presente, questa poesia nuova che ancora ha da venire, e che, se realizzata, renderà gli uomini «più buoni», altro non è che un *adynaton*, un'utopia e un punto di fuga:

L'emanazione poetica di questa nuova era del genere umano è cominciata? Non pare, non credo. Qualche bagliore, sì, si vede: ma chi mi dice che non sia piuttosto un ultimo raggio di tramonto che si spenge, piuttosto che un primo strale dell'alba che nasce...? Siamo di nuovo al polo, vedete. E siamo all'era prima della poesia: a quella dell'apparenza: perché il tramonto

in realtà non si spenge, e l'alba non nasce e non ha strali. Io sono dei vecchi, anch'io!

L'illusione è connaturata all'uomo, al suo linguaggio, alla sua percezione. E forse rivelano di più, circa le convinzioni del poeta, gli appunti per la conferenza; dove la contraddizione resta aperta e dolente, sospesa tra la dolcezza delle illusioni e l'orrore del male:

Ora si deve aprire la seconda era. Quante difficoltà! Eppure deve essere più facile fare entrare nelle coscienze che la terra gira, di quello che Orione è un cacciatore, intravedere un carro nel sole, nella luna, vedere un'anima, un'ombra che fugge [?], una lontananza nel sonno etc. etc. Ma forse c'è una repugnanza a lasciare questo bel mondo. C'è. Ma intanto in questo bel mondo è il male.¹⁰¹

ABSTRACT

The approach of the poet and scholar Giovanni Pascoli to ancient literature is one of the most original in the field of Italian culture between the Nineteenth and Twentieth centuries – the age that Pascoli calls «l'era nuova». The paper focuses on the commentary on the *Aeneid* in *Epos*, an anthology of Latin epic literature published by Pascoli in 1897. The commentary provides many examples of an original sensibility to what in the poem may be called 'scientific', such as the interest of Virgil in nature (botany and ornithology) and in the psychological aspects of the dreams. Also the mythology is approached by Pascoli by a modern perspective, nurtured by studies in comparative mythology. The paper therefore reconstructs part of the non-literary sources that helped Pascoli in writing the commentary: among others, A. Pokorny and G. Briosi for the botanic field, E. Brehm for the ornithological, G. Dandolo for the psychological, K.O. Müller for the mythological.

KEYWORDS

Giovanni Pascoli's *Epos*; Virgil's *Aeneid*; Commentary; Science; Mythology.

BIBLIOGRAFIA

ANCESCHI, L. Pascoli e le istituzioni del Novecento. In: ANCESCHI, L. **Le istituzioni della poesia**. Milano: Bompiani, 1983³, pp. 135-77

_____. **Autonomia ed eteronomia dell'arte**. Saggio di fenomenologia delle poetiche. Milano: Garzanti, 1992.

BARDI, G.; BONIFACIO, G. **La vita, l'opera e i tempi di F. C. Pellegrini**. Livorno: Giusti, 1933.

BAZZOCCHI, M.A. **Circe e il fanciullino**. Interpretazioni pascoliane. Firenze: La Nuova Italia, 1993.

BREHM, A. E. **La vita degli animali**. Descrizione generale del regno animale, traduzione italiana di G. Branca, riveduta da M. Lessona e T. Salvadori, con aggiunte. Volume quarto. Uccelli. Torino: Unione Tipografico-Editrice, 1870.

BRIOSI, G. **Atlante botanico**. Secondo il sistema naturale di De Candolle. Milano: Hoepli, 1886.

FLORIMBII, F. Virgilio e Dante: sulla didattica di Giovanni Pascoli. In: ALFONZETTI, B.; BALDASSARRI, G.; TOMASI, F. **I cantieri dell'italianistica: ricerca, didattica e organizzazione agli inizi del XXI secolo**. Atti del XVII congresso dell'ADI, Roma Sapienza, 18-21 settembre 2013. Roma: ADI Editore, 2014. <http://www.italianisti.it/upload/userfiles/files/2013%20florimbii.pdf>

CAMPANINI, S. **Tra due sognate concordie: il Virgilio di Pascoli professore alla Scuola Pedagogica (le lezioni dell'anno 1908-1909)**. In: «Rivista pascoliana», 4, 1992, pp. 43-50.

CASTOLDI, M. Premesse al "Tolstoj" (con una nota su Tolstoj e l'Italia nell'Ottocento). In CHIUMMO, C. **I "Poemi italici" di Giovanni Pascoli**, Atti della giornata di studi, Cassino, 13 aprile 2011. Firenze: Cesati, 2013, pp. 61-84.

DANDOLO, G. **La coscienza nel sonno: studio di psicologia**. Padova: Draghi, 1889.

DA RIN, A. **Pascoli e la poesia epica: un inedito corso universitario di Giovanni Pascoli**. Firenze: La Nuova Italia, 1992.

DE GUBERNATIS, A. **Mitologia comparata**. Milano: Hoepli, 1887².

FERRATINI, P. **I fiori sulle rovine: Pascoli e l'arte del commento**. Bologna: Il Mulino, 1990.

LANZA, D. **Tempo senza tempo: La riflessione sul mito dal Settecento a oggi**. Roma: Carocci, 2018.

MARCOLINI, M. Gli «elementi di letteratura» di Giovanni Pascoli. **Lettere Italiane** 1, 1991, p. 55-80.

MARCOLINI, M. **Pascoli prosatore**: Indagini critiche su “Pensieri e discorsi”. Modena: Mucchi, 2002.

MÜLLER, K. O. **Istoria della letteratura greca**. Traduzione italiana di G. Müller e E. Ferrai, 2 voll. Firenze: Le Monnier, 1858 (MÜLLER, 1858a).

_____. **Storia della letteratura della Grecia antica**: prima versione italiana continuata da D. Capellina, 3 voll. Torino: Unione Tipografico-Editrice, 1858 (MÜLLER, 1858b).

NASSI, F. Una fonte pascoliana: Giovanni Dandolo e l'interpretazione dei sogni. **Rivista Pascoliana** 10, 1998, p. 105-128.

NAVA, G. Pascoli e il folklore. **Giornale Storico della Letteratura Italiana** CLXI, 1984, p. 597-543.

_____. Il mito vuoto: “L'ultimo viaggio”. **Rivista pascoliana** 9, 1997, p. 101-113.

PASCOLI, G. **Lyra romana**. Livorno: Giusti, 1895.

_____. **Sul limitare**: poesie e prose per la scuola italiana. Milano; Palermo: Sandron, 1900.

_____. **Epos**. Livorno: Giusti, 1911².

_____. **Lettere a Mario Novaro e ad altri amici**. Bologna: Boni, 1971 (PASCOLI, 1971a).

_____. **Prose**, a cura di A. Vicinelli. I. Milano: Mondadori, 1971⁴ (PASCOLI, 1971b).

_____. **L'ultimo viaggio**. A cura di E. Piras-Rüegg. Genève: Droz, 1974.

_____. **Opere**. A cura di M. Perugi. 2 voll. Milano – Napoli: Ricciardi, 1980-1981.

_____. **Pomponia Graecina**. A cura di A. Traina. Bologna: Pàtron, 1993⁴.

_____. **Saggi e lezioni leopardiane**. A cura di M. Castoldi. La Spezia: Agorà, 1999.

_____. **Poesie e prose scelte**. A cura di C. Garboli. 2 voll. Milano: Mondadori, 2003.

_____. **Prose disperse**. A cura di G. Capecechi. Lanciano: Carabba, 2004.

_____. **Letture dell'antico**. A cura di D. Baroncini. Roma: Carocci, 2005.

_____. **Poesie**. IV. “Poemi conviviali”, “Poemi italici”, “Canzoni di Re Enzo”, a cura di G. Barberi Squarotti. Torino: UTET, 2009.

PASINI, G.F. Il Pascoli e le fonti. **Rivista Pascoliana** 5, 1993, p. 165-83.

PAZZAGLIA, M. Pascoli lettore dei “Promessi sposi”. In: PAZZAGLIA, M. **Tra San Mauro e Castelvecchio**: studi pascoliani. Firenze: La Nuova Italia, 1997, p. 143-166.

PERUGI, M. La “vivificazione” nell’estetica pascoliana. **L’Altro Versante** II, 1982, p. 42-48.

_____. Fra Dante e Sully: elementi di estetica pascoliana. In: **Giovanni Pascoli**: poesia e poetica. Atti del Convegno di studi pascoliani, San Mauro, 1-2-3 aprile 1982. Rimini: Maggioli, 1984. p. 383-410.

_____. James Sully e la formazione dell’estetica pascoliana. In : **Studi di Filologia Italiana** 42, 1984, p. 225-309.

_____. Morfologia di una lingua morta: i fondamenti linguistici dell’estetica pascoliana. In: **Testi ed esegesi pascoliana**: atti del Convegno di studi pascoliani, San Mauro, 23-24 maggio 1987. Bologna: CLUEB, 1988. p. 141-174.

_____. «Elementi di letteratura» di Giovanni Pascoli. In: **Filologia e Critica**, XVI, 3, 1991, p. 401-418.

POKORNY, A. **Storia illustrata del regno vegetale**. Versione italiana di T. Caruel. Torino: Loescher, 1872.

RANDO, G. L’altro Pascoli: poesia e scienza nel nuovo secolo. In: **Esperienze Letterarie**, XL, 2, 2015, p. 15-43.

SABBADINI, R. **L’“Eneide” di Virgilio**: commentata da R. Sabbadini. Canti 1, 2, 3. Torino: Loescher, 1884.

_____. **L’“Eneide” di Virgilio**: commentata da R. Sabbadini. Canti 4, 5, 6. Torino: Loescher, 1885.

_____. **L’“Eneide” di Virgilio**: commentata da R. Sabbadini. Canti 7, 8, 9. Torino: Loescher, 1887.

_____. **L’“Eneide” di Virgilio**: commentata da R. Sabbadini. Canti 10, 11, 12. Torino: Loescher, 1888.

SHAKESPEARE, W. **Oeuvres complètes**. Traduction de M. Guizot. Paris: Didier et Cie, 1873.

SUPPA, F. L’orazione messinese “L’era nuova”: Pascoli, Rohde, Spencer e l’anima. In: **Pascoli e le vie della tradizione**: atti del Convegno internazionale di studi, Messina, 3-5 dicembre 2012, a cura di V. Fera, F. Galatà, D. Gionta, C. Malta. Messina: Cisu, 2017, p. 833-876.

TATASCIORE, E. Archeologia e interpretazione del mito: Pascoli, Edoardo Brizio e la «leggenda di Enea» in “Epos”. **Rivista pascoliana** 27, 2015, p. 117-136.

_____. **“Epos” di Giovanni Pascoli: un laboratorio del pensiero e della poesia.** Bologna: Pàtron, 2017.

TRAINA, A. Virgilio e il Pascoli di “Epos” (la lezione tecnica). In: TRAINA, A. **Poeti latini (e neolatini): Note e saggi filologici.** III. Bologna: Pàtron, 1989. p. 91-114 (TRAINA, 1989a).

_____. Il Pascoli e l'arte allusiva, In: TRAINA, A. **Poeti latini (e neolatini): note e saggi filologici.** III. Bologna: Pàtron, 1989. p. 239-49 (TRAINA, 1989b).

_____. I Virgili di Castelvecchio. In: ANDREOLI, A. **Le biblioteche del fanciullino: Giovanni Pascoli e i libri.** Roma: De Luca, 1995. p. 147-48.

VALERIO, N. Il ‘fanciullo’ pascoliano e la legge biogenetica fondamentale di Haeckel. in VALERIO, N. **Letteratura e scienza nell'età del positivismo.** Pascoli-Capua; Bari: Adriatica Editrice, 1980. p. 9-89,

VENTURINI, L. **Il racconto del sogno nell'ermeneutica pascoliana.** **Rivista di Letteratura Italiana** 30, 2-3, 2012, p. 135-151.

¹ PASCOLI, 1971a, p. 54-57.

² Il primo programma della «Biblioteca Classica» si legge in una lettera a Egisto Cecchi, genero e procuratore di Giusti, databile alla fine del 1894, quando *Lyra romana* era in stampa (il volume, anticipato nel settembre 1894 privo di qualche fascicolo, esce ufficialmente nel 1895): PASCOLI, 1971a, p. 29-31. Il piano definitivo è esposto nelle note editoriali di *Epos* (più precisamente, *Epos I*, primo volume della collezione *Nostrae Litterae*, 1897, poi 1911², senza sostanziali mutamenti; di un *Epos II*, dedicato all'epica mitologica, resta a Castelvechio la prova di stampa di un foglio, con il commento alle catulliane *Nozze di Peleo e Tetide*) e di *Lyra* (titolo così semplificato a partire dall'edizione 1899², che entra in *Nostrae Litterae* come sesto volume; si hanno poi, sempre riviste con qualche piccola aggiunta, le edizioni 1903³ e 1911⁴). Qui non posso che riferirmi assai succintamente alla complessa storia delle antologie latine, per la quale rimando alla bibliografia contenuta in TATASCIORE, 2017, p. 40. Citerò *Epos* nell'edizione del 1911 (PASCOLI, 1911), richiamando il numero di pagina solo per la prefazione e per l'introduzione (*La poesia epica in Roma. Commentario I*): per il commento all'*Eneide* è sufficiente il rimando al luogo virgiliano. Il testo del poema è quello stampato da Pascoli.

³ Lettera non datata risalente al 1895: PASCOLI, 1971a, p. 33.

⁴ Il «Mueller» potrebbe essere il Karl Müller dei *Fragmenta historicorum Graecorum*, in cinque volumi (1848-70), o il Giuseppe Müller delle edizioni scolastiche Loescher di Isocrate (*Il panegirico e L'orazione per la pace*, 1885) e di Lisia (*Le orazioni contro Eratostene e contro Agorato*, 1885). Sono nella biblioteca di Castelvechio, assieme alle *Lyricorum Graecorum reliquiae selectae* di Francesco Zambaldi (1883), e all'*Antologia dei lirici greci*, «con note per le scuole», di Virgilio Inama, in due volumi (1889, 1891). Sul rapporto di Pascoli con la filologia del tempo resta fondamentale FERRATINI, 1990.

⁵ PASCOLI, 1911, p. VII-VIII

⁶ Ivi, p. VIII.

⁷ Come avvertiva già Alfonso Traina, «il Pascoli, opponendosi all'arido filologismo positivista alla Sabbadini ma anche tacitamente al non meno arido storicismo alla Carducci inaugurava con molta finezza e qualche sottigliezza un modo nuovo di commentare i classici, che si sarebbe detto – ma che già allora poteva dirsi – estetico»: TRAINA, 1995, p. 148. Di fatto la parola è usata dallo stesso Pascoli nella *Prefazione* a *Lyra romana*, in un passo riprodotto anche nelle edizioni successive: «volevo [...] 'interessare' con tutti i mezzi il lettore [...], con la storia, con la critica, con l'estetica» (PASCOLI, 1895, p. XI).

⁸ SABBADINI, 1884; SABBADINI, 1885; SABBADINI, 1887; SABBADINI, 1888. Non indicherò il numero di pagina nel caso di note *ad locum*.

⁹ SABBADINI, 1884, p. III (*Prefazione*). Per Traina, che ha aperto questo filone di ricerca, Sabbadini è stato il «principale interlocutore, esplicito e implicito, nel consenso e nel dissenso», del commento di *Epos*: TRAINA, 1995, p. 147; e cfr. TRAINA, 1989, p. 95.

¹⁰ Cfr. il *Commentario* di *Epos*: PASCOLI, 1911, pp. LXXI-II.

¹¹ Cfr. TATASCIORE, 2017, p. 17 e 94-97. I commenti sicuramente usati da Pascoli sono quelli di C. G. Heyne (1787-89²), P. H. Peerlkamp (1843), G. Gossrau (1846), P. Wagner (1861³).

¹² Già nell'opuscolo pubblicato da Sandron nel 1900, dal titolo collettivo *La Ginestra, Pace!, L'era nuova, Il focolare*, i due discorsi si seguivano alternati a due poesie, *Pace!* e *Il focolare*. Cfr. PASCOLI, 1999, p. CLXXIV-CLXXV. Sull'*Èra nuova* cfr. NAVA, 1984; MARCOLINI, 2002; RANDO, 2015; SUPPA, 2017.

¹³ PASCOLI, 1971b, p. 115.

¹⁴ Ivi, p. 119.

¹⁵ Ivi, p. 111.

¹⁶ Sviluppando il pensiero del *Fanciullino*, che riconosce alla poesia, pur nella sua autonomia – anzi proprio in virtù della sua autonomia – una intrinseca forza morale, *L'era nuova* insiste sull'idea di un progresso dell'uomo verso la sua umanità – e lontano dalla sua bestialità – possibile solo a patto che l'uomo, attraverso la poesia, trasformi la scoperta fondamentale della scienza, la caducità del tutto e dell'uomo, in sentimento di questa caducità, cioè in «coscienza». Sottotraccia c'è la coniugazione del pensiero leopardiano della *Ginestra* alle idee del *Che cos'è l'Arte?* di Tolstoj, tradotto in italiano proprio nel 1899: cfr. CASTOLDI, 2013.

¹⁷ Ci sono in *Epos* varie intuizioni critiche e filologiche – come questa del rapporto con Lucrezio – che si esprimono, nelle note, in forma più estesa rispetto alla media del commento, ma non abbastanza, ovviamente, da toccare le dimensioni (e la chiarezza) dell'*excursus*. Ne deriva una certa difficoltà di lettura, dovuta a un argomentare scorciato e allusivo. Pascoli avrebbe volentieri trasformato tali intuizioni in brevi saggi o appendici al libro. Gli riesce per il rapporto Virgilio-Manzoni nel raffronto fra l'ultima notte di Troia e la notte del «paesello innominato» dei *Promessi sposi*, tema su cui si sviluppa il celebre saggio *Eco d'una notte mitica*. I numerosi casi di intertestualità fra Virgilio e Dante, cui risponde l'intenzione di comporre un'«appendicetta» che li raccolga in maniera organica, restano invece confinati nel commento come preziose allusioni. L'esempio più significativo è quello dell'*Hector ubi est?* di Andromaca (*Aen.*, III, 312). Enea incontra Andromaca, e lei, riassume Pascoli, «non sa se crederlo ombra o uomo certo. “E se i morti tornano, Ettore dove è?”». Parole che non solo riecheggiano la domanda di Cavalcante (*If.*, X, 60, «Mio figlio ov'è?»), ma anche quelle di Dante a Virgilio nel loro primo incontro (*If.*, I, 66, «ombra od omo certo»), a riassumere il senso delle precedenti domande di Andromaca: *verane te facies? [...] vivisne?* (*Aen.*, III, 310-11). La nota a *Hector ubi est?* sembra poi voler richiamare un'analogia di situazione col passo dantesco, e, attraverso le parole di Dante, interpretare il luogo virgiliano: «*Hector ubi est?* Perché non viene esso? in qual luogo così lontano è che non sente chi lo chiama?»; così la nota, che riecheggia i versi: «Mio figlio ov'è? E perché non è teco? / E io a lui: da me stesso non vegno». Ora, a Francesco Carlo Pellegrini, che correggeva le bozze di *Epos*, Pascoli scrive: «io volevo fare un'eccezione per Dante nel notare qualche riscontro, segnando tra l'altre *Hector ubi est?*; ma poi ho pensato di mettere questi riscontri in un'appendicetta» (lettera dell'ottobre 1896: BARDI; BONIFACIO, 1933, p. 381-82). L'«appendicetta» non si fece, ma la doppia allusione, a Dante e a Virgilio, si depositerà anni dopo (1909) in *Pomponia Graecina*, 133, dove il piccolo Grecino, cercando la mamma, ripete per tre volte: *Mater ubi est?* (cfr. PASCOLI, 1993, p. 59 e 98).

¹⁸ Dalla dispensa di *Lezioni di letteratura italiana*, a. a. 1908-1909, p. 308 (G.9.2.1, c. 15, secondo l'attuale segnatura dell'Archivio di Casa Pascoli a Castelvecchio). La lezione è parzialmente trascritta e commentata anche in CAMPANINI, 1992 (cfr. soprattutto p. 45) e VENTURINI, 2012, p. 142-145.

¹⁹ *Lezioni di letteratura italiana*, p. 311 (G.9.2.1, c. 18).

²⁰ Occorre qui rimandare a una cospicua bibliografia: NAVA, 1984; PERUGI, 1984a; PERUGI, 1984b; PERUGI, 1988; PERUGI, 1991; MARCOLINI, 1991; DA RIN, 1992; BAZZOCCHI, 1993.

²¹ NASSI, 1998, p. 120-128.

²² Ivi, p. 105-108.

²³ PASCOLI, 1971b, p. 128 e xx. Il libro di Dandolo (DANDOLO, 1889) non è presente a Castelvecchio, ma, come si vedrà, la sua lettura da parte di Pascoli appare indubbia.

²⁴ DA RIN, 1992, p. 84. Cfr. TATASCIORE, 2017, p. 172-173. Ho fatto riferimento a una relazione tenuta da Carla Chiummo in occasione della giornata di studi sammaurese del 14 ottobre 2018, *Rileggere Pascoli. Convegno di studi in memoria di Mario Pazzaglia*. La Chiummo spiega che si tratta di una voce scientifica recente, ricalcata sul latino di Keplero e diffusasi fra i letterati italiani in ambito scapigliato. D'Annunzio se ne impossessa in senso puramente visivo, mentre Pascoli la impiega, fino agli ultimi anni, per esprimere una visione interiorizzata, non di rado accompagnata dal concetto accessorio di una distensione o sovrapposizione dei piani temporali (fra le occorrenze tarde, *Una festa italica, Napoleone, Inno a Roma*).

²⁵ Per l'uso di *bizzarro* e *bizzarra* si considerino i seguenti passi: «Se il mondo dei sogni potesse uscire completo dall'oscurità che, in gran parte, lo avvolge, ed entrare nel campo della coscienza, l'uomo resterebbe incantato di una sua seconda vita, nella quale il più delle volte, anche fra le più strane e assurde bizzarre, egli continuerebbe a sentire sé stesso» (DANDOLO, 1889, p. 32); l'«interruzione, tra il mondo del pensiero [...] e il mondo della realtà» fa sì che «il mondo del pensiero rappresentato dal sogno» sia «un mondo così strano e bizzarro e senza paragone» (ivi, p. 106-107); «una notte occupata dai più bizzarri sogni» (ivi, p. 126).

²⁶ DANDOLO, 1889, p. 42.

²⁷ Ivi, p. 42-43.

²⁸ Ivi, p. 156-157.

²⁹ Ivi, p. 157, nota relativa a p. 46.

³⁰ Ivi, p. 46.

³¹ PASCOLI, 1971b, p. 127-128.

³² Resta tuttavia giusto quanto scrive Laura Venturini (in riferimento all'interpretazione del sogno di Dante): se Pascoli si serve di Dandolo «per dimostrare che il processo creativo è, di fatto, collegato alla sfera inconscia», tale nesso «conferisce a quest'ultima un ruolo ed un rilievo che nel saggio di Dandolo non ha» (VENTURINI, 2012, p. 137).

³³ Nella versione francese di Guizot: «(*Démétrius*) Toutes ces aventures paraissent comme des objets imperceptibles, comme des montagnes éloignées et confondues avec les nuages. (*Hermia*) Il me semble que je vois ces objets d'un oeil troublé; tout me paraît double. (*Hélène*) C'est la même chose pour moi; et j'ai trouvé Démétrius comme un joyau qui est à moi, et qui n'est pas à moi» (SHAKESPEARE, 1873, p. 448; a Castelveccchio si conserva un'edizione della stessa traduzione dell'editore Garnier, senza data).

³⁴ DANDOLO, 1889, p. 109. Per «mostri di visioni», che è di matrice virgiliana, cfr. TATASCIORRE, 2017, p. 175: l'immaginario onirico si sovrappone anche a quello ctonio, come del resto lo stesso Pascoli affermerà nel corso sulla poesia epica.

³⁵ PASCOLI, 2005, p. 138.

³⁶ Si veda ad esempio il caso della parola e del concetto di *vivificazione*: PERUGI, 1982.

³⁷ Sull'analogia fra ontogenesi e filogenesi, un concetto che Pascoli eredita soprattutto dalla *Storia della creazione naturale* di Haeckel, cfr. VALERIO, 1980, e MARCOLINI, 2002.

³⁸ DANDOLO, 1889, p. 38.

³⁹ DANDOLO, 1889, p. 136 e 234.

⁴⁰ Sogno, che è «come un paese montano veduto sotto la nebbia, nel quale si vedono chiare alcune cime soltanto e il resto è occulto». La frase sarà ripresa, simile, in *Eco d'una notte mitica*. Il saggio, come è noto, ha numerosissimi punti di contatto con *Epos*.

⁴¹ Sabbadini, non diversamente ma assai più semplicemente: «presente, perché era vivo il ricordo del fatto».

⁴² DANDOLO, 1889, p. 130-31.

⁴³ Ivi, p. 205.

⁴⁴ Lo stesso passaggio della lezione è commentato da Laura Venturini (VENTURINI, 2012, p. 142-45), che mostra anche le analogie e le differenze rispetto a Freud. A me pare che le seconde superino le prime: l'inconscio in senso freudiano è assente dall'orizzonte culturale ed estetico di Pascoli, che nelle sue pur ardite speculazioni non rinuncia a un sostrato di tipo sensistico-materialistico, al «buio fisiologico dell'inconscio», per usare un'espressione di Dandolo (DANDOLO, 1889, p. 49).

⁴⁵ Al cui fondo sta senz'altro l'esigenza di dimostrare l'autenticità dell'ispirazione virgiliana – anche in polemica con coloro che facevano dell'arte di Virgilio un'arte di pura imitazione di quella omerica – attraverso l'autenticità della rappresentazione del sogno: cfr. VENTURINI, 2012, p. 135-137.

⁴⁶ DANDOLO, 1889, p. 106.

⁴⁷ Ivi, p. 112.

⁴⁸ Ivi, p. 118.

⁴⁹ Ivi, p. 108-109.

⁵⁰ Ivi, p. 33.

⁵¹ *Lezioni di letteratura italiana*, pp. 311-312 (G.9.2.1, cc. 18-19).

⁵² PAZZAGLIA, 1997, p. 144.

⁵³ Si veda su questo tema il classico studio di Luciano Anceschi, *Autonomia ed eteronomia dell'arte* (1936; ora, ANCESCHI, 1992), che ha il suo complemento pascoliano in *Pascoli e le istituzioni del Novecento* (ANCESCHI, 1983). L'associazione di Pascoli alla linea che va dal simbolismo alla poesia pura non deve far dimenticare la componente 'eteronoma' della sua poesia e della sua poetica, quella che tanto nel *Fanciullino* quanto nell'*Èra nuova* si dà a ricercare e additare le implicazioni morali della poesia e dell'attività del poeta, allineandosi alle concezioni di Tolstoj e riprendendo, su un'impostazione di origine platonica (bello-vero-buono), spunti trasmessi da Manzoni. Su questo polo della riflessione pascoliana, che rispetto all'altro potrebbe apparire – ed è apparso

difatti – regressivo e retorico, pesa purtuttavia una questione tutt'altro che superficiale e liquidabile come debolezza del Pascoli oratore: quella del ruolo e del compito del poeta nella società.

⁵⁴ Sempre dalla lezione bolognese su Virgilio: CAMPANINI, 1992, p. 47.

⁵⁵ Ho corretto l'errato «Coranthus» di entrambe le edizioni, trattandosi sicuramente di un refuso.

⁵⁶ POKORNY, 1872, p. 127-28. L'edizione conservata a Castelvecchio, che non ho potuto consultare, è la quinta, del 1890.

⁵⁷ BRIOSI, 1886, tav. 32, figg. 184 e 185.

⁵⁸ Non pare che *The golden bough* (che ha conosciuto diverse rielaborazioni fra il 1890 e il 1915) sia mai giunto nelle mani di Pascoli.

⁵⁹ Si veda il breve scritto del 1909 *L'interpretazione di un poemetto*, ora in PASCOLI, 2004, p. 272. Cfr. TRAINA, 1989b, e PASINI, 1993.

⁶⁰ DE GUBERNATIS, 1887, p. 4.

⁶¹ Ivi, p. 2.

⁶² Ivi, p. 98-99.

⁶³ MÜLLER, 1858a, I, p. 20. Mi duole di non poter citare, in questo momento, dall'edizione posseduta da Pascoli: MÜLLER, 1858b.

⁶⁴ MÜLLER, 1858a, I, p. 21. La sopravvivenza di forme di pensiero primitivo nelle civiltà classiche era un motivo diffuso fra gli antropologi di riferimento per Pascoli: Nava indica a tal proposito Max Müller e lo stesso De Gubernatis, contaminati con Spencer (NAVA, 1984, p. 537-538), e un'opera di Salomon Reinach del 1905, *Cultes, mythes et religions* (ivi, p. 541). In *Epos* una folgorante pagina sul «mito dei due gemelli nelle tradizioni Romane» evoca il «drama antichissimo», che altro non riproduce che «il succedersi del giorno e della notte»: i miti greci e romani, dai Dioscuri a Romolo e Remo (per citare i più noti) ne conserverebbero le vestigia (PASCOLI, 1911, p. XXIX-XXX). Nell'articolo sui *Miti dell'Aurora*, contenuto nelle *Nuove letture sopra la scienza del linguaggio* (1871), Max Müller fa proprio della «battaglia fra luce e oscurità», del «drama solare intero in tutti i suoi particolari», il «soggetto principale della prisca mitologia» (cito da NAVA, 1984, p. 538, che affianca il passo al capitolo antropologico dell'Èra nuova).

⁶⁵ E condivideva anche quel tipo d'immaginario scientifico – se così si può dire – di origine romantica, che insisteva sulla metafora delle rovine: si pensi alla *Prefazione* di *Lyra romana*, con le sue «pietre annerite e animate dal tempo», con le sue «grigie rovine, che in inverno furono studiate e dichiarate dal dotto», e che in estate «gli appaiono mutate», come «risorte» tra la rinata vegetazione (PASCOLI, 1895, p. IX e XII). Su Müller cfr. LANZA, 2018, p. 51-58.

⁶⁶ PASCOLI, 1911, p. LXX-LXXI.

⁶⁷ Ivi, p. LXXI.

⁶⁸ *Ibid.*

⁶⁹ PASCOLI, 1895, p. XV.

⁷⁰ Ivi, p. XVI-XVII.

⁷¹ PASCOLI, 1911, p. XXVI.

⁷² Ivi, p. LXXII.

⁷³ Ivi, p. XLIV.

⁷⁴ In questo caso non si riscontrano corrispondenze con le fonti botaniche.

⁷⁵ Un solo esempio oltre a quello già visto alla nota 13. All'inizio del libro II, che per bellezza e *pathos* chiama il commentatore a uno dei più densi e partecipati confronti di tutto *Epos*, la nota al *meminisse horret* pronunciato da Enea nel ricordare la sventura della caduta di Troia (*Aen.*, II, 12) rimanda a I, 203, *haec olim meminisse iuvabit*, così chiosato: «*olim* = *aliquando*; nel futuro. Per la sentenza (assai comune) vedi Cic. ad fam. v 12, 4: *habet praeteriti doloris secura recordatio delectationem*: e 'nessun maggior dolore', il contrario». L'espressione è della Francesca di Dante, «Nessun maggior dolore, / che ricordarsi del tempo felice / nella miseria» (*If.*, V, 121-23). Qui è un sentimento umano universale che si mantiene inalterato da Virgilio a Dante. Lo stesso celebre passo dantesco presta le parole al commento di *Aen.*, VI, 455 (l'incontro di Enea con Didone nell'Ade), *demisit lacrimas dulcique adfatus amore est*, così parafrasato: «Piange e le dice: dunque è vero? sei morta? ti uccidesti?», con evidente memoria delle parole di Francesca («dirò come colui che piange e dice», *If.*, V, 126), ed eco di un'altra, ben nota scena, che pressoché nello stesso momento si andava formando sullo scrittoio del poeta: «Piango, e le dico: Come ho potuto, / dolce mio bene, partir

da te?» (*La tessitrice*).

⁷⁶ PASCOLI, 1911, p. XXIII-XXIV.

⁷⁷ BREHM, 1870, p. 74.

⁷⁸ PASCOLI, 1971b, p. 135.

⁷⁹ BREHM, 1870, p. 321.

⁸⁰ Ecco i versi di Virgilio, *Aen.*, IV, 184-85: *Nocte volat caeli medio terraeque per umbram / stridens*. È completamente obliterato, nel commento e nell'immagine restituita da Pascoli, il verbo *stridens*, che ad Heyne faceva invece pensare a una *strix* o a un *bubo*.

⁸¹ BREHM, 1870, p. 466.

⁸² Ivi, p. 467.

⁸³ Il richiamo è evidente fra le note a 166, *et Tellus et [...] Iuno*, e 178, *Terra parens*, che ho qui parafrasato.

⁸⁴ Cito da FLORIMBII, 2014, p. 7, n. 24.

⁸⁵ La parentesi è resa necessaria da un principio fondamentale della poetica (ma anche dell'estetica) di Pascoli: lo stretto rapporto fra la 'poetica della cosa' sviluppata dal *Fanciullino*, e dalla 'poetica dell'antefatto', come emerge nelle riflessioni sulla questione delle fonti. Cfr. TRAINA, 1989b, p. 247.

⁸⁶ PASCOLI, 1900, p. x.

⁸⁷ Ivi, p. xi.

⁸⁸ PASCOLI, 2004, p. 273.

⁸⁹ Di «ingegno acuto e (dobbiamo dirlo?) moderno di Vergilio» Pascoli parla in una nota all'episodio di Palinuro nel libro VI: *Aen.*, VI, 349.

⁹⁰ Si chiede Pascoli nel *Commentario* di *Epos* (PASCOLI, 1911, p. LXX-LXXI) «Credeva egli [Virgilio] che la Musa che insegnava i μῦθους ricorda Platone nel Phaedone), insegnava anche i λόγοι? Credeva egli che dopo l'inspirazione e l'invasamento del nume, fosse necessario il *dormitare* che Orazio trova in Omero? Può essere». Contemporaneamente scriveva nei *Pensieri sull'arte poetica*, 1897: «Se tu conoscessi Platone, ti direi che come egli ha ragione nel volere che i poeti facciano *mythous* e non *logous*, favole e non ragionamenti, così non ho torto io nel pretendere che i ragionatori facciano *logous* e non *mythous* [*in nota*: Plat. *Phaed.* III B.] Ma pur troppo è difficile trovare chi si contenti di far solo quello che deve. E Platone stesso... Ma egli era Platone» (ho citato però dal testo definitivo del *Fanciullino*, in Pascoli, 1971b, p. 20, che inserisce la nota e la traduzione «favole e non ragionamenti»). È chiaro che se Platone può permettersi di fare *mythoi* nei *logoi*, Virgilio può inserire nel *mythos* il seme del *logos*.

⁹¹ Cfr. la nota alla similitudine delle foglie in *Aen.*, VI, 309-11: «*Quam multa sqq.* In Omero (l. 51) è il paragone delle foglie che spuntano in primavera; nel più pensoso Mantovano, delle foglie che cadono in autunno». «Pensoso», nel commento, è anche Enea, e «pensoso» sarà l'Odisseo dell'*Ultimo viaggio*.

⁹² Cfr. ad esempio PASCOLI, 1974, p. 19; PASCOLI, 2003, II, pp. 1086-87; PASCOLI, 2009, p. 134.

⁹³ Per l'*Ultimo viaggio*, come per l'intero libro dei *Conviviali*, è indispensabile la sinossi dei validissimi commenti che si sono succeduti a partire da quello di Piras-Rüegg fino a quelli, integrali o parziali, di Leonelli, Perugi, Garboli, Nava, Barberi Squarotti, Belponer. Cfr. anche NAVA, 1997.

⁹⁴ La versione di *Epos* 1911 taglia qualche parola per guadagnare spazio, in modo rendere più chiaro il denso impaginato. Il testo di *Epos* 1897 era: «Radono la terra Circea, dove Circe, la figlia del Sole, ha il suo palagio, che risuona sempre del suo canto e del suo telaio. E si sentono muggiti, grugniti, barriti, ululati: sono uomini cambiati dalla dea in fiere».

⁹⁵ Fra parentesi quadre Pascoli è solito inserire tutte quelle notazioni che hanno a che fare con la dimensione metadiscorsiva del commento: osservazioni estetiche come questa, o riguardanti la questione delle 'contraddizioni' e dell'assetto ideale del poema finito. È, per così dire, il 'cantuccio' del commentatore, ed è per noi particolarmente prezioso.

⁹⁶ Discuto altri esempi in cui ricorrono espressioni come 'interpretare' e 'spiegare' il mito, o come «senso mitico» e «senso del mito», in TATASCIORE, 2015, p. 134-135, e TATASCIORE, 2017, p. 163-164. Il «senso mitico» di Giunone, ad esempio, ha a che fare con l'elemento fisico dell'*aer*, e con tutto ciò che in essa può avvenire: donde il ripristinato legame, fondato nel sentimento popolare, fra Giunone personaggio e Giunone simbolo di eventi atmosferici: «i pericoli della navigazione sono forse dal Poeta tutti attribuiti a Giunone, per il

suo senso mitico», avverte Pascoli (fra parentesi quadre) riassumendo gli omessi *Aen.*, VII, 286-340.

⁹⁷ Come già segnalava Maurizio Perugi: «Il razionalismo etiologico con cui Virgilio rivive questo ed altri celebri luoghi omerici [...] è non ultimo modello cui il Pascoli s'ispirò per comporre [...] *L'ultimo viaggio*» (PASCOLI, 1981, II, p. 2440).

⁹⁸ Da Piras-Rüegg in PASCOLI, 1974, p. 43.

⁹⁹ PASCOLI, 1974b, p. 115.

¹⁰⁰ Così nel *Fanciullino*: PASCOLI, 1974b, p. 16.

¹⁰¹ Trascrizione in CASTOLDI, 2013, p. 65.