

BIBLID: 0015–1807, 48 (2021), 2 (pp. 109–121)
UDC 821.131.1-1.09 Paskoli :821.131.1-1.09 D’Anuncio G.
<https://doi.org/10.18485/fpreled.2021.48.2.6>

Pietro Gibellini
Università Ca’Foscari Venezia
gibellin@unive.it

PASCOLI E D’ANNUNZIO: DUE OFFICINE A CONFRONTO

Abstract: *L’autore richiama brevemente i rapporti intercorsi tra Pascoli e D’Annunzio, fatti di amicizia ma anche di rivalità e di emulazione (§ 1). Sottolinea quindi l’importanza per la filologia d’autore degli autografi conservati nelle due case dei poeti (§ 2). Esamina poi l’elaborazione di due liriche di Pascoli, Il croco e Il gelsomino notturno, rilevando la cura che il poeta pone per velare la presenza del proprio “io”, che emerge tuttavia attraverso segni verbali che indicano in lui un animo ferito, un emarginato dalla vita (§ 3). Mentre Pascoli stende numerose redazioni e prove, D’Annunzio compone di getto le sue liriche, dove l’autore esibisce la sua presenza come personaggio, lunga e meditata è invece la costruzione del libro. Lo mostra l’Alcyone, di cui si commentano le varianti della Sera fiesolana e della Pioggia nel pineto, e si illustra il carattere poematologico della raccolta (§ 4). Vengono infine poste a confronto le poetiche dei due scrittori: Pascoli la esprime nella prosa Il fanciullino (1897), e D’Annunzio – secondo l’ipotesi dell’autore – volle rispondergli nell’Alcyone con i versi del Fanciullo (1902).*

Parole chiave: *Giovanni Pascoli, Gabriele D’Annunzio, poesia, filologia, varianti, poetica.*

Abstract: *The author briefly recalls the relationship between Pascoli and D’Annunzio, composed of friendship but also of rivalry and emulation (§ 1). He then underlines the importance of the manuscripts preserved in the houses of the two poets with regard to authorial philology (§ 2). He examines the elaboration of two of Pascoli’s poems, Il croco and Il gelsomino notturno, noting the care that the poet takes to veil the presence of his own Self, which emerges however through verbal signs that indicate in him a wounded soul, an outcast from life (§ 3). While Pascoli draws up numerous drafts and versions, D’Annunzio composes his lyrics in one go, where by the author exhibits his presence as a character; the construction of the book, on the other hand, is long and thoughtful. Alcyone shows it, commenting on the variants of La sera fiesolana and La pioggia nel pineto, and illustrates the poematological nature of the collection (§ 4). Finally, the poetics of the two writers are compared: Pascoli expressed it in the prose Il fanciullino (1897), and D’Annunzio – according to the author’s hypothesis – wanted to answer him in Alcyone with the lines of the Fanciullo (1902).*

Keywords: *Giovanni Pascoli, Gabriele D’Annunzio, poetry, philology, variants, poetics.*

1. Amici e rivali

Nel 1945 vedeva la luce un'antologia di Carducci, Pascoli e D'Annunzio, che recava come titolo *Le tre corone*, terna di vati della modernità, in speculare corrispondenza con il coronato trio dei maestri trecenteschi, Dante Petrarca Boccaccio. Uscita a cura di Augusto Vicinelli nell'anno in cui finiva il disastroso conflitto, secondo suicidio d'Europa esteso a rovina globale, la silloge ereditava una tavola di valori letterari consolidata nella stagione tra le due guerre, non senza un influsso del clima post-risorgimentale e nazionalista. L'antologia, destinata soprattutto ai licei, ebbe molte ristampe, fino alle ultime due, 1967 e 1969, giusto a cavallo di quel 1968 che cambiò, in bene e in male, molte cose anche nella cultura letteraria. Nel 1968 usciva tra l'altro la *Letteratura dell'Italia unita* nella quale Gianfranco Contini dava la sua innovativa visione della modernità letteraria; pensata anch'essa per i licei, vi penetrò poi, ma diede una vera scossa alla cultura accademica e alla critica militante. Quel panorama, nel suo complesso, fu assai controverso: ma largamente condivisa fu la visione che distingueva il maestro dai discepoli, il padre Giosuè, ancorato a una prospettiva ottocentesca e realistica anche nell'evocazione della classicità, dai due figli apripista della modernità lungo due direttrici in parte parallele in parte divergenti. Pensando a Eschilo prima che a Freud, un valente classicista definì "fratelli nemici", come i figli di Edipo, i due poeti, amici e rivali al tempo stesso. Il rapporto tra i due scrittori è stato illustrato più volte dagli studiosi, ma è bene riassumerlo per sommi capi.

Pascoli, in verità, si definì "fratello minore e maggiore" di Gabriele, ringraziandolo per aver salutato tra i primi le *Myricae* (1891) come un capolavoro, nella recensione in cui il più giovane ma già celebre Gabriele non ometteva una punta amara, giudicando il libro, a torto, scarso di "mistero". Pascoli si definiva dunque maggiore per età e minore per valore, con professione di modestia. Era anche un modo di sottolineare la differenza tra la propria opzione minimalista e la ricerca della grandezza perseguita dall'amico nella scrittura come nella vita; ma forse, dentro di sé, Pascoli rovesciava il senso di quel paragone, sentendosi minore per fama ma maggiore per purezza poetica, quanto minore per la sua esistenza modesta, tesa solo a riparare il "nido" familiare, lacerato dall'assassinio di suo padre e dalla morte di crepacuore della madre. La casetta del poeta-professore e le ville sontuose dell'Immaginifico rispecchiano due stili di vita davvero inconciliabili. Pascoli inghiottì saliva amara, vedendo che l'Abruzzese riscuoteva successo anche come esperto di Dante e di classici latini e greci, nei campi cioè in cui la competenza e originalità del Romagnolo erano superiori. Un articolo in cui, senza nominare D'Annunzio, Pascoli satireggiava gli scrittori dediti ai salotti mondani e alla caccia alla volpe più che al culto laborioso delle Muse, scatenò una lettera feroce di Gabriele: questi gli rinfacciò di essere ingrato e invidioso, commiserò la sua vita dedicata a fronteggiare la stitichezza del cagnolino e a svuotare il fiasco di vino. Amici comuni riuscirono a riconciliare i due, e D'Annunzio, estremo nello sdegno quanto nella generosità, gli dedicò il suo più bel libro di poesie, l'*Alcyone*

(1903). Nella poesia a lui indirizzata, *Il commiato*, coglie come vedremo in una manciata di versi l'essenza della poesia di Pascoli meglio di un esteso saggio.

Dal "volontario esilio" di Francia seguì con apprensione le notizie del poeta dei *Canti di Castelvecchio* e dei *Poemi conviviali*, che si stava spegnendo a Bologna; e intrecciando in un diario interiore questa agonia a distanza con quella direttamente seguita del suo ospite di Arcachon, il pio e signorile Adolfo Bermond, compose una delle sue migliori prose "notturne", la *Contemplazione della morte* (1912), un'opera innegabilmente piena di riverberi religiosi, anche se lo scrittore non abbracciò mai una fede confessionalmente definita. Quanto al cristianesimo di Pascoli, che così spesso affiora nei suoi versi, è piuttosto il recupero di una *pietas* contadina, il rimpianto di sentimenti familiari, una sete dell'anima, più che salda certezza dottrinale.

E in letteratura, chi dei due è più moderno? Forse la domanda è mal posta, checché ne pensino tanti critici e accademici. Perché dovremmo chiederci quale sia il valore intrinseco delle loro opere, che non necessariamente coincide con l'idolo della modernità. Certo, Pascoli conta più seguaci sul piano dello sperimentalismo simbolico, del gusto per un linguaggio colloquiale e allusivo ad un tempo, per l'attenzione posta alle piccole cose e al loro celato simbolismo; D'Annunzio, la cui scelta di un registro alto, spesso enfatico, ha costituito un difetto per tanti poeti della generazione successiva, è però anche maestro di eleganze post-moderne, di fertilità mitopoietica, di plasticità rappresentativa. E se Pascoli ci appare oggi lirico più sottile e a noi vicino, D'Annunzio è anche scrittore a tutto campo, un narratore in versi e in prosa, un mattatore teatrale sulle scene e nella vita.

2. Due case-archivio e filologia d'autore

Tra le dimore superstiti dei vari scrittori, particolare interesse meritano il Vittoriale e Casa Pascoli, la costruzione monumentale e l'umile edificio che costituiscono il *buen retiro* per l'ultima stagione dei due poeti. La casa di Castelvecchio e quella di Gardone ci dicono molto dello stile di vita, del gusto, delle inclinazioni di Giovanni e di Gabriele: la loro ubicazione, la misura, gli arredi, le suppellettili molto ci dicono della loro vita intima, del loro gusto, delle loro inclinazioni. Ma un vero tesoro sono, per lo studioso, la biblioteca e gli archivi che vi sono custoditi. La possibilità di sederci allo scrittoio degli autori, di vagliare le letture, gli appunti, gli abbozzi, le correzioni che ci illuminano sulla ideazione e sull'elaborazione dei capolavori è stata da tempo messa a profitto. Vero titolo di vanto della cultura italiana, la critica delle varianti di matrice continiana ha preceduto di decenni la *critique génétique* francese, spesso sopravvalutata dagli studiosi pregiudizialmente esterofili. La filologia d'autore nata e sviluppata in Italia ha dato frutti abbondanti e precoci anche per Pascoli e D'Annunzio: pietre fondative possono considerarsi l'edizione critica di *Myrica* curata da Giuseppe Nava nel 1974 e quella di *Alcyone*, da noi approntata nel 1988. Non è un caso che tra le metafore adottate dai titoli degli studi variantistici (laboratorio, scrittoio,

atelier) quella più ricorrente sia Officina, il nome che D'Annunzio destinò alla sua stanza di lavoro creativo. Dopo decenni di grande fioritura, una certa crisi della filologia d'autore si registra a parer mio da qualche tempo. La si può imputare, credo, a due cause, relative una alla quantità, l'altra alla qualità: la prima è che lavorare sugli autografi costa tempo e fatica che non sono adeguatamente valutati nella degradata università di oggi; l'altra è che dopo un Contini, un Isella, un Segre, sono piuttosto rari gli studiosi che assommano competenze filologiche e sensibilità critica, che sappiano far parlare e lievitare i dati filologici che magari registrano con diligenza, senza però collegare adeguatamente filologia ed ermeneutica. Ma la vitalità del metodo variantistico sul piano interpretativo e su quello didattico (Contini ne sottolineava la funzione pedagogica) possiamo verificarla attraverso la rilettura di alcuni splendidi testi di Pascoli e D'Annunzio.

3. Nel laboratorio di Pascoli: il croco reciso e il profumo del gelsomino

Pascoli aveva nel suo studio tre tavoli; quello degli studi greco-latini, quello delle ricerche dantesche, quello della scrittura creativa, su cui sbocciò *Il gelsomino notturno*. Si tratta del più delicato epitalamio, composto in gran fretta (quattro giorni) da Pascoli per celebrare le nozze di un amico. Era il luglio 1901, ma la prima idea rimontava a molti anni prima, ed era appuntata su carte in cui si annidavano anche i primi spunti del *Croco*, un altro dei più felici *Canti di Castelvechio*. Ed è istruttivo seguire anche le vicende di quest'altra lirica dedicata a un fiore, soffermandoci su un appunto genetico rivelatore:

Croco in un bicchiere. Messo al sole apre i suoi calici lilla, senza quasi accorgersi di non aver sotto la terra e il bulbo. – Così io!

Il motivo di fondo della poesia è già nitidamente enunciato: il fiore reciso guarda il sole senza sapere che sta morendo, che è già morto; ma la clausola è folgorante: “Così io!” scrive il poeta, con un punto esclamativo che dice molto, tacitamente, della sua amara scoperta, del senso di morte provato in vita e circolante nei suoi versi con la frequenza di un'ossessione. Nessun cenno a sé, all'analogia tra fiore e poeta, resta nella redazione stampata nei *Canti di Castelvechio* (1903). Può sembrare strano, ma un poeta squisitamente lirico e soggettivo come Giovanni sente spesso l'impulso di nascondersi, o meglio di cifrarsi: nella poesia *La voce* non gioca forse sull'ambiguità di quell'iterato *Zvani*, che è ad un tempo il passato remoto di svanire e il nome romagnolo di Giovannino? Ora, nella versione definitiva del *Croco* Pascoli si rivolge al fiore chiamandolo “poeta dei pascoli”, con la *p* minuscola, che non basta però a celare al lettore provveduto il gioco enigmistico, il ritorno cifrato del sé rimosso attraverso la qualifica di poeta e la scelta dei pascoli rispetto a sinonimi più abitualmente accostati ai fiorellini, come prati o campi. Il gioco delle velature e dei nascondimenti fa anche del *Gelsomino*

notturmo, come noi lo conosciamo, un testo esemplare del raffinato simbolismo pascoliano. Gli appunti genetici hanno un carattere esclusivamente botanico. Il primo, risalente a molti anni prima, è quanto mai conciso:

Fiore che t'apri in sulla terra
Fiore che odori nella notte etc.

Eccetera, scrive Pascoli: quell'*eccetera*, quell'*altro* che nel canto a stampa sarà la descrizione immaginata della prima notte dei due sposi, nell'appunto che segue è qualcosa di diverso:

Nell'ombra crescente si aprivamo i gelsomini notturni, emanando odor di fragola. L'odore dei gelsomini notturni illanguidi e vani; e fu giorno: il sole poi accartocciò i fiori, che si restrinsero in sé a maturare nel grembo il seme.

C'è il rilievo dato al profumo intenso di fragola emanato nella notte che (lo scopriremo nel testo definitivo) attira le farfalle crepuscolari e le api che provverranno a impollinare l'arbusto, e il richiudersi dei fiori seccati dal sole ma che serbano dentro di sé il seme fecondo. Si profila dunque una polarità tra croco e gelsomino, l'uno reciso e dunque morto vivente, l'altro appassito e minacciato dal sole ma foriero di vita grazie al seme che custodisce. Questa polarità è essenziale per comprendere appieno anche il *Gelsomino*: l'occasione della poesia per nozze fa scattare il parallelo latente fra la condizione del fiore e quella dell'uomo. La poesia può infatti definirsi come l'immaginata descrizione della prima sera e della prima notte dei novelli sposi nella loro casa, spiati dal poeta acquattato nel giardino, che segue da lontano il brusio delle voci, il salire del lume al primo piano, il suo spegnersi nella notte, e descrive quanto accade vicino a lui: l'aprirsi dei fiori al calar della notte, la comparsa delle falene e dell'ape tardiva – lo sterile insetto figura del poeta pronubo – che nell'ultimo giro provvede a impollinare i calici aperti, il brillare delle stelle nel cielo. Il parallelo con quanto accade nella casa è solo suggerito: la penultima strofa segnala che il lume è salito al primo piano e poi si è spento, ponendo tre puntini di reticenza che dicono molto: dicono che è trascorsa la notte, e che è avvenuto qualcosa che delicatezza e pudore vietano di esplicitare. Ma l'ultima quartina fonde in una splendida sintesi simbolica i due discorsi – quello botanico e quello umano – che fino ad allora avevano seguito vie ravvicinate ma parallele, senza incrociarsi:

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

Quei petali gualciti sono, ad un tempo, quelli del rosso gelsomino e del fiore carnale; e la felicità che si cova nell'urna segreta non è solo o non è tanto la gioia dell'eros, quella che D'Annunzio chiamava voluttà; per il contadino Pascoli come per il latinista Pascoli *felicitas* è soprattutto la fecondità, insita nel senso originario del termine, analogo a quello, *laetamen*, il concime fertilizzante che sta alla radice di lieto e letizia. Quanta differenza dai personaggi dei romanzi dannunziani, attratti dalla donna sterile come lo scrittore lo era da Barbara Leoni...

Questa chiave ci aiuta allora a capire altri risvolti del *Gelsomino*: il poeta si cela nel giardino come tra i versi, ma non del tutto: egli vede le farfalle “nell'ora che pensa ai suoi cari”, facendo balenare lì, da provetto grecista, che le farfalle, *psychai*, rappresentavano miticamente gli spiriti, i suoi antenati; e mentre si consuma il mistero della fecondazione floreale e umana, egli sente crescere l'erba “sopra le fosse”, un termine che in Romagna si usava come sinonimo di fosso, ma che evoca anche la fossa del camposanto su cui cresce l'erba, mistero di una vita che si rigenera. E non è l'ape, classicamente, figura del poeta? L'ape operaia è sterile, ma impollina i gelsomini, e porta alla regina il miele misto a polline, la pappa reale della fecondità; così il poeta, ferito dalle tragedie familiari, votato al celibato, interrompe la catena della vita nella sua famiglia, ma la augura all'amico sposo con un dono di poesia che è anche un dono propiziatorio.

La pur rapida incursione nel laboratorio di Pascoli getta luce sul suo modo di lavorare; la poesia nasce da un appunto in prosa, ma finalizzato a un esito poetico; questi primi semi possono germogliare a distanza di anni, modificando o precisando il fuoco ispirativo e il nucleo centrale della lirica, che il poeta compone scegliendo e combinando soluzioni alternative quasi tessere di un mosaico; valga, per il *Gelsomino*, l'esempio della costellazione che dal cielo vigila sulla notte amorosa dei fiori e degli sposi: si tratta delle Pleiadi, le stelle che Esiodo aveva indicato come celeste calendario per gli agricoltori e bussola astrale per i naviganti, e alle quali D'Annunzio intitola i libri delle sue *Laudi: Maia, Elettra, Alcyone*... Il poeta-contadino preferisce optare per i nomi volgari. Dapprima pensa ai Mercanti, altro nome volgare della costellazione:

I mercanti erano in un angolo e contavano le loro auree monete; si sentiva il tintinnio delle monete.

Poi opta per quello di Gallinelle o Chiocchetta, più congeniale al clima agreste e all'idea di vita crescente, e ne esce un verso indimenticabile:

La Chiocchetta passa nel cielo con la sua covata di stelle.

4. L'officina di D'Annunzio: il cesellatore di liriche e l'architetto di poemi

Assai diversa l'officina di D'Annunzio. Anche le poesie dell'Imaginifico hanno spesso alle spalle una preistoria in prosa; ma si tratta per lo più di passi dei taccuini in cui D'Annunzio fermava le impressioni suscitate da un paesaggio, dalla visita a una città o a un museo, indipendentemente dal riuso futuro, effettuabile e spesso effettuato per una poesia, una prosa, una scena teatrale, e spesso per l'uno e l'altro genere. Quando comincia la storia elaborativa, la stesura dei versi e il loro aggiustamento coincidono: D'Annunzio corregge nel momento stesso in cui scrive, con la furia eruttiva di un vulcano; giunto alla fine della minuta, la lava si cristallizza, l'inchiostro si asciuga e il passaggio alla bella copia e alle varie stampe conferma la lezione conseguita nella minuta, tranne marginali ritocchi. Le linee-guida del suo procedimento elaborativo sono state individuate da tempo: sul piano del registro lessicale, il poeta opta sistematicamente per il termine più raro e ricercato; sul piano estensivo, D'Annunzio tende costantemente a dilatare, opera per aggiunte ed espansioni, mai per sottrazioni o riduzioni. Queste linee-guida agiscono, come ho potuto verificare, nelle poesie come nei romanzi, nel teatro come nelle prose di ricerca. Ne consegue che mentre per una poesia delle *Myricae* o dei *Canti di Castelvecchio* disponiamo di vari abbozzi e redazioni parziali o integrali, quasi tutto il processo elaborativo di una lirica di *Alcyone* è invece racchiuso in un solo testimone: la minuta autografa. Questa può essere fitta di varianti, come nel caso della *Sera fiesolana*, le cui numerose correzioni, da noi studiate a suo tempo, concorrono ad accentuare l'umanizzazione della natura, trasformando le creature inanimate in esseri viventi e capaci di provare sentimenti. Basti citare qualche ritocco: i "diti fioriti" della prima stesura, cioè i nuovi rametti dei pini, diventano "novelli rosei diti", diminuendo la connotazione vegetale per acquistare il colore dell'incarnato; gli ulivi "eterni", cioè sempreverdi del primo getto, diventano francescanamente umani "fratelli ulivi"; il fieno che aveva semplicemente sperimentato il taglio ("provò la falce") dopo la correzione diviene una creatura capace di soffrire ("patì la falce"), e così via. Di altre liriche abbiamo invece un manoscritto con pochissime correzioni, come nel caso della *Pioggia nel pineto*, nata quasi perfetta anche perché D'Annunzio seguiva il canovaccio del bellissimo taccuino in cui, durante una passeggiata nella pineta con Eleonora Duse, aveva registrato i suoni emessi dalla vegetazione sotto la pioggia. Tuttavia i pochi ritocchi non sono privi di valore ermeneutico. La poesia è stata giustamente celebrata come una prova di virtuosismo melodico: attraverso le parole e il ritmo, D'Annunzio mima il concerto prodotto dalla natura, con la grande orchestra degli alberi toccati dalla pioggia, "strumenti diversi sotto innumerevoli dita", con il gran *crescendo* finale: tant'è che a un critico di orecchio finissimo, Giuseppe De Robertis, la poesia apparve una "fuga musicale". In realtà, entrando nella pineta, il poeta ed Eleonora, trasfigurata nella mitica Ermione, entrano in uno spazio magico e compiono un percorso iniziatico che

prevede varie fasi: il silenzio, la disposizione all'ascolto, il lavaggio purificatore (la pioggia è “lustrale” e “monda”; giunti a metà della lirica, i due protagonisti entrano nel mondo del mito, che consente la metamorfosi ovidiana dei due amanti in creature vegetali “d'arborea vita viventi”, ma anche la reversibilità del tempo, l'entrata nella dimensione atemporale propria delle “favole antiche”, per dirla con Leopardi. Questo aspetto metacronico è valorizzato da D'Annunzio con un piccolo ma capitale ritocco; la fase di avvicinamento dalla “soglia del bosco” al suo cuore segreto era sigillata da un primo *explicit*: “piove [...] / su la favola bella / che ieri / *t'illuse*, che oggi *m'illude*, / o Ermione” (vv. 20–32). Alla fine della poesia, avvenuto il prodigio metamorfico e conoscitivo (i “freschi pensieri” schiusi dall' “anima novella”), D'Annunzio aveva ripreso tal quale la chiusa della prima parte, a mo' di *Leitmotiv*, ma poi corresse cambiando i pronomi personali, arretrando se stesso nel passato più remoto e rendendo attuale e presente la mitica fanciulla: “E piove [...] / su la favola bella / che ieri / *m'illuse*, che oggi *t'illude*, / o Ermione” (vv. 116–128).

Rapido nel correggere le singole lezioni ancor fresche d'inchiostro, D'Annunzio costruisce e varia con pazienza la struttura del suo libro attraverso il tempo, per sistemare le poesie che nascono man mano in un macrotesto organico. *Alcyone*, il capolavoro poetico di Gabriele, non è solo una silloge di singoli pezzi sciolti, di gemme più o meno splendide mischiate in un portagioie; è una collana che allinea le perle tra un *incipit* e un *explicit* formando un “poema”, come non a caso l'autore preferì chiamare il terzo libro delle *Laudi*. Perciò acquistano importanza i progetti compositivi che il poeta stende, modifica e aggiorna man mano che il libro cresce: lette come parti di un tutto, anche le poesie più celebri appaiono sotto una luce nuova. Pensiamo al trascolorare della poetica tra i primi testi, quelli del “commiato lacrimoso” della primavera, e quelli della fase centrale, relativa al procedere e all'esplosione dell'estate. La *Sera fiesolana* interpretava la poetica delle “fresche” e delle “dolci parole”, con un linguaggio impreziosito da echi letterari, di gusto preraffaellita e simbolista: e la *Sera* che prendeva fattezze femminili, cifra dominante di quella poesia, era un chiaro indizio di quel gusto. Al contrario, nella *Pioggia nel pineto*, come abbiamo detto, l'esperienza mito-metamorfica trasformava la donna in creatura naturale, con un dettato sgombro da echi letterari e una mutata prospettiva poetica e noetica: alle parole “fresche” e “dolci” della *Sera* succedono i “freschi pensieri” e le parole “non umane”, quelle “più nuove che parlano gocciole e foglie lontane”. Insomma, nel tragitto dalla *Sera* alla *Pioggia* vediamo rispecchiato quel tránsito dal simbolo al mito che rappresenta la fase ascendente della raccolta, cui seguirà, nella fase della declinante estate, quella dal mito al classicismo, e conseguente ritorno ai metri chiusi, dopo il trionfo del verso libero e delle “melodie selvagge”.

Con il declinare della stagione estiva e l'approssimarsi dell'autunno, la magia dell'esperienza mitica e del trionfo della natura sull'arte cedeva a un ritorno dell'arte, a una rivincita del tempo che pietrificava in rovine archeologiche la

mitica patria dell'anima, una Grecia antica anzi fuori dal tempo. Nel momento di accomiarsi nell'estate che l'aveva immerso magicamente nella natura e nel mito, il poeta indirizza il libro, che meditava prima di dedicare a Carducci, all'amico Giovanni, all' "ultimo figlio di Virgilio" di cui ferma l'essenza poetica in versi che anticipano profeticamente le acquisizioni della critica sui temi e soprattutto sul linguaggio di Pascoli:

Ode, innanzi ch'io parta per l'esilio,
risali il Serchio, ascendi la collina
ove l'ultimo figlio di Vergilio,
prole divina,

quei che intende i linguaggi degli alati,
strida di falchi, pianti di colombe,
ch'eguale offre il cor candido ai rinati
fiori e alle tombe,

quei che fiso guatare osò nel cèsio
occhio e nel nero l'aquila di Pella
e udì nova cantar sul vento etèsio
Saffo la bella, (vv. 113–124)

Seguiva l'immagine finale: i due aspiravano a raggiungere la cima del sublime monte della poesia ma salendo "per l'opposta balza", lungo due vie diverse. Ma prima della chiusa D'Annunzio volle inserire su un foglio a parte un gruppo di versi (125–140) nei quali sviluppava l'idea di Pascoli come moderno erede di Virgilio:

il figlio di Vergilio ad un cipresso
tacito siede, e non t'aspetta. Vola!
Te non reca la femmina d'Eresso,
ma va pur sola;

ché ben t'accoglierà nella man larga
ei che forse era intento al suono alterno
dei licci o all'ape o all'alta ora di Barga
o al verso eterno.

Forse il libro del suo divin parente
sarà con lui, su'suoi ginocchi (ei coglie
ora il trifoglio aruspice virente
di quattro foglie

e ne fa segno del volume intonso,
dove Titiro canta? o dove Enea

pe'meati del monte ode il responso
della Cuma?).

Un modo insomma di ribadire il virgilianesimo interiorizzato da Giovanni. Sottolineammo a suo tempo l'importanza di questo confronto, in parte analogico e in parte differenziale, proposto da D'Annunzio tra Pascoli, poeta anche in latino e virgiliano nella inclinazione agreste e irenica, e se stesso, autoproclamato erede della greicità (quella che peraltro anche Pascoli andava rivisitando dalle origini omeriche alla stagione alessandrina e pre-cristiana nei mirabili *Poemi conviviali*). Lo dice nella *Vittoria navale*, ai vv. 12–14;

Io son l'ultimo figlio degli Elleni:
m'abbeverai alla mammella antica
ma d'un igneo dèmone son ebro.

5. *Il fanciullino e Il fanciullo: due poetiche a confronto*

Se il *Commiato* rappresenta la poetica in clausola del libro di *Alcyone*, quella programmatica sta nel suo inizio, ed è costituita dalle sette ballate del *Fanciullo*. Chiariamo la cronologia dei due testi. Nel 1897 comparvero sul "Marzocco", rivista cui collaboravano tanto Pascoli che D'Annunzio, i primi capitoli del *Fanciullino*, che nel 1903 fu pubblicato nella forma completa nel volume *Miei pensieri di varia umanità*. Il *Fanciullo* di D'Annunzio venne steso tra il 13 e il 19 luglio del 1902 ed apparve nella prima edizione dell'*Alcyone*, allora con grafia *Alcione*, nel dicembre 1903: dunque quando D'Annunzio compose la lirica, conosceva la parte iniziale della prosa pascoliana, che delineava già idee portanti del saggio. Le sette ballate alcioniche sono l'ideale risposta alla poetica; l'ipotesi, che avanzammo per primi (salvo errore) fin dal 1973, è stata spesso ripresa ed è oggi largamente condivisa, ma sono mancati finora precisi riferimenti testuali che vorrei qui indicare, oltre alla vistosa somiglianza dei due titoli. Occorre però richiamare preliminarmente che l'idea di un *deus puer* custodito nell'animo del poeta e ispiratore del suo canto, già elaborata dagli antichi, era stata sviluppata da una linea di pensiero che da Vico, Leopardi, Schiller, Nietzsche, era giunta a Gabriele e Giovanni specialmente attraverso il loro comune amico e maestro Angelo Conti, il *doctor mysticus* dell'estetismo italiano.

Vediamo dunque alcuni significativi contatti testuali, che coinvolgono soprattutto i primi tre capitoli del testo pascoliano. I vv. 61–62 del *Fanciullo* suonano: "Tutto ignori, e discerni / tutte le verità che l'ombra asconde"; la sapienza del mitico fanciullo è legata al suo non-sapere: è la intuizione degli antichi, in contatto panico con la natura, un sapere istintivo che nel *Fanciullino* Pascoli formulava in modi analoghi: "Qualche volta [il fanciullo-poeta] riusciva sublime, ma senza farlo apposta: saltava qualche circostanza, per giungere a ciò che importava più e che era più sensibile" (cap. II); "I primi uomini non sapevano niente; sapevano

quello che sai tu, fanciullo” (cap. V). Il fanciullo dannunziano suona le “musiche dita” del suo flauto (v. 110); il *Fanciullino* si apre così: “Ma è veramente in tutti il fanciullo musico?”. I vv. 63–64 della lirica recitano: “Se interroghi la terra, il ciel risponde; / se favelli con l’acque, odono i fiori”: sembra l’eco di un passo del *Fanciullino*, “Egli è quello che ha paura del buio [...], quello che alla luce sogna o sembra sognare, ricordando cose non vedute mai; quello che parla alle bestie, agli alberi, ai sassi, alle nuvole, alle stelle: che popola l’ombra di fantasmi e il cielo di dei” (cap. III). Nella simmetria, la divergenza: in D’Annunzio abbiamo l’immersione panica e orfica nell’armonia del cosmo; in Pascoli l’associazione tra sensibilità infantile e immaginazione degli antichi. Un contatto assai stringente lo offre il cap. V del *Fanciullino*: “Tu sai che io ti amo, o mio intimo benefattore”, accostato ai vv. 253–254 del *Fanciullo*: “Tu non sai com’io t’ami, / intimo fiore dell’anima mia”.

L’analogia di fondo tra le due poetiche, radice degli altri contatti intertestuali, è connessa alla parola-chiave “maraviglia” e alla sua area semantica. Nel *Fanciullino* ricorre diverse volte: “Ma quindi noi cresciamo, ed egli resta piccolo; noi accendiamo negli occhi un nuovo desiderare, ed egli vi tiene fissa la sua antica, serena *maraviglia*” (cap. I); “Ed egli sapeva [...] che *mirabili* dovevano parere anche agli altri bambini come lui, che erano nell’anima di tutti i suoi uditori. I quali ora come allora lo ascoltano con *maraviglia*” (cap. II); “Tu sei il fanciullo eterno, che vede tutto con *maraviglia*, tutto come per la prima volta [...]. *Maravigliavano* essi, con tutto il loro essere indistinto, di tutto; ché era veramente allora tutto nuovo, né solo per il fanciullo, ma per l’uomo. *Maravigliavano* con sentimento misto ora di gioia ora di tristezza ora di speranza ora di timore” (cap. V); “Bisogna che il fatto storico, se vuole divenir poetico, filtri attraverso la *maraviglia* e l’ingenuità della nostra anima fanciulla, se la conserviamo ancora” (cap. XI). “In verità la poesia è tal *maraviglia* che se voi fate ora una vera poesia, ella sarà della stessa qualità che una vera poesia di quattromila anni or sono” (cap. XII). Nel *Fanciullo* la parola-chiave è presente due volte. “O fiore innumerevole di tutta / la vita bella, umano / fiore della divina arte innocente, / preghiamo che la nostra anima nuda / si miri in te, preghiamo / che assemprì te *maravigliosamente!*” (vv. 65–70); “*Maraviglioso* artefice son io” (v.307): ma nella raccolta il termine affiora un’altra dozzina di volte.

Ancora; i vv. 112–115 del *Fanciullo* recitano: “Chino con sopraccigli corrugati / eri, fanciul *pugnace*, / intento a farti archi da saettare / col legno della flessibile avellana”. L’aggettivo “*pugnace*”, hapax in *Alyone* e comunque raro, compare anche nel cap. V del *Fanciullino*, là dove Pascoli critica quanti, contrapponendo astrattamente la poesia antica e la moderna, si schierano tra i pedanti o tra i “*pugnaci* novatori”.

Anche strutturalmente i due testi si rispecchiano, articolati come sono quale dialogo tra il poeta e il suo fanciullo ispiratore. Nel prosimetro pascoliano, il *Fanciullino* risponde a Giovanni, in versi, e lo fa nel cap. VII, dunque dopo la

lettura delle sette ballate: “A te né le gemme né gli ori / fornisco, o dolce ospite: è vero; / ma fo che ti bastino i fiori / che cogli nel verde sentiero, / nel muro, su le umide crepe, / su l’ispida siepe”. Nella lirica invece è solo il poeta che apostrofa continuamente il divin Fanciullo: “Figlio della cicala e dell’ulivo [...] Te certo vide Luca della Robbia [...] Tu moduli secondo l’aura e l’ombra” ecc... (vv. 1, 25, 45). Al poeta di *Alcyone*, però, il *deus puer* non risponde che con gesti, prima suonando il suo “sufolo doppio a sette fori”, poi allontanandosi verso l’orizzonte e verso un futuro in cui dalla flessibile avellana non trarrà canne musiche ma dardi per saettare.

I rinvii sciorinati dovrebbero bastare a legittimare la lettura del *Fanciullo* dannunziano come manifesto di poetica in versi in dialettica risposta con la prosa pascoliana sul *Fanciullino*. E nel rapporto dialettico l’affinità coabita con la differenza. Mostrata la somiglianza, occorre indagare i punti salienti dello stacco. Ora, è bene richiamare l’immagine cui i due poeti hanno affidato il senso del loro lavoro e/o della loro ispirazione poetica. Il loro maestro Carducci aveva scelto l’icona del fabbro: un’icona che dice molto del suo credo poetico; l’arte richiede perizia tecnica e spessore culturale, e produce oggetti utili, dunque ha una missione civile e pedagogica: nella fatica del vigoroso poeta-fabbro cogliamo i valori cari al poeta-professore, al vate impegnato. D’Annunzio non rinnega quell’immagine, chiamando ad esempio *Faville del maglio* le sue prose di ricerca e designando il suo lavoro come quello di un *artfex*, di un *technikòs*; ma vi aggiunge tante sfaccettature, quelle dell’orafo esperto in smalti e cammei, alla Gautier, poeta incolore come il suo doppio Andrea Sperelli, del “signor della rima” in dialogo con il signor del pennello Francesco Paolo Michelli, del poeta-scultore che nei versi della *Morte del cervo* prefigura il bronzo di Clemente Origo, dello scrittore che nella sua prosa d’arte emula la tastiera di Luisa Baccara e il bulino di Adolfo De Carolis... Carducci e D’Annunzio, comunque, guardano essenzialmente all’oggetto creato dalla bravura dell’artefice. Con la sua poetica del *Fanciullino*, Pascoli sposta il centro dall’esterno all’interno: la poesia non è nella cosa bella, ma nello sguardo del poeta, nella sua capacità di conservare gli occhi puri, di ascoltare la voce delicata che gli ditta dentro.

Questa è la differenza essenziale tra i due poeti, i due versanti scelti per attingere la vetta della poesia antica e moderna. Il fanciullino di Pascoli è un bimbo interiore? Il Fanciullo dannunziano, non bimbo ma adolescente, è oggettivato in creatura mitica, che assomma caratteri di Pan, di Orfeo e di Ermes: è il panico partecipe del Tutto della natura; è l’orfico musico capace di commuovere e far muovere la natura; ha il dono ermetico del superamento del confine luce-ombra, visibile-invisibile, della mutevolezza mercuriale, del saper cogliere l’attimo fuggente. Le sette ballate compendiano tutta la vicenda di *Alcyone*: l’aspirazione a un’arte totale, il sogno di tornare nella ellenica patria dell’anima, di restaurare il tempio del culto classico e di risuscitare lo svanire dell’illusione con l’avvento della malinconia, musa della modernità, e la fuga dell’inafferrabile Fanciullo. La lirica a lui dedicata rappresenta

il modellino in miniatura dell'intero edificio poematico: non a caso è l'unica poesia di *Alcyone* che invece di una data secca, registra varie date in calce alle ballate, che crescono parallelamente alla stesura di altre liriche e al perfezionarsi dei piani compositivi della raccolta. Di più: contiene il programma del D'Annunzio futuro; il passaggio dall'opera solare a quella notturna, sintetizzate dalle due canne del flauto; la prefigurazione del poeta-soldato nell'immaginato nuovo incontro con il Fanciullo che dalla flessibile avellana non ricava più canne melodiose, ma archi per saettare. Un programma di arte e di vita che Pascoli non poteva condividere: nei capitoli finali de *Fanciullino* liquidava chi guardava alla persona dei poeti anziché ai loro testi, l'unico luogo in cui abita veramente la poesia. Due officine, due poetiche, due poesie, due vite esterne e interiori.¹

Пјетро Ђибелини

ПАСКОЛИ И Д'АНУНЦИО: СУЧЕЉАВАЊЕ ДВЕ РАДИОНИЦЕ
(Резиме)

Аутор се кратко осврће на однос између Пасколија и Д'Анунција, који су обележили колико пријатељство, толико и ривалитет и потреба за опонашањем. Потом истиче значај рукописа који су сачувани у домовима оба аутора за истраживања у оквиру филологије аутора. После тога, аутор разматра две Пасколијеве песме, "Il croco" и "Il gelsomino notturno", указујући на брижљивост са којом песник настоји да прикрије сопствени лирски субјект који свеједно избија кроз глаголска знамења која указују на рањену душу неког ко је скрајнут од живота. Док Пасколи саставља бројне редакције и покушаје, Д'Анунцио у налету гради своје песме, а у њима аутор испољава своје снажно присуство. Дуга и промишљена је, са друге стране, конструкција саме књиге. То показује *Alcyone*, и у овом раду се дају коментари варијаната песама "Sera fiesolana" и "Pioggia nel pineto". На крају се сучељавају поетике оба писца – Пасколи је своју поетику изразио у прози *Il fanciullino*, 1897, док је Д'Анунцио, ауторова је претпоставка, пожељео да му одговори стиховима *Fanciullo* (1902) у оквиру поетског састава *Alcyone*.

Кључне речи: Ђовани Пасколи, Габријеле Д'Анунцио, поезија, филологија, варијанте, поетика.

Примљено 7. септембра 2021, прихваћено за објављивање 26. новембра 2021. године.

¹NOTA BIBLIOGRAFICA. Non è qui il caso di fornire una nutrita bibliografia sulla filologia d'autore, su quella dannunziana, su quella pascoliana e sui rapporti tra i due scrittori, anche perché l'intervento non si pone come resoconto analitico ma come bilancio sintetico sullo stato dell'arte, con uno snello corredo di sondaggi esemplificativi. Mi limito perciò a richiamare le edizioni critiche utilizzate: l'*Alcyone* di D'Annunzio a cura del sottoscritto (Milano, Mondadori, 1988; ed accresciuta, con commento di Giulia Belletti, Sara Campardo ed Enrica Gambin, Venezia, Marsilio, 2018) e i *Canti di Castelvecchio* di Pascoli a cura di Nadia Eban (Firenze, La Nuova Italia, 2001). Panorami recenti della filologia dannunziana si trovano in: *L'officina di D'Annunzio*, giornata di studi in ricordo di Franco Gavazzeni (Bergamo, 4 maggio 20012), a cura di Maria Maddalena Lombardi, Bergamo, Biblioteca civica "Angelo Mai", 2013; Cristina Montagnani – Pierandrea De Lorenzo, *Come lavorava D'Annunzio*, Roma, Carocci, 2018; Elena Maiolini, "Stato, problemi, applicazioni critiche della filologia dannunziana", *Archivio D'Annunzio*, 6, 2019, in rete.