

FILOLOGIA CRITICA

RIVISTA QUADRIMESTRALE DIRETTA DA
BRUNO BASILE, RENZO BRAGANTINI, ROBERTO FEDI,
ENRICO MALATO, MATTEO PALUMBO, MANLIO PASTORE STOCCHI
DIRETTORE RESPONSABILE: ENRICO MALATO

[Estratto]

ANNO XXXIII

FASCICOLO III
SETTEMBRE-DICEMBRE 2008

SALERNO EDITRICE
ROMA

FILOLOGIA & CRITICA

Anno xxxiii, fascicolo iii
settembre-dicembre 2008

SOMMARIO

CLAUDIO MARIOTTI, <i>Arrigo Boito buon geometra. Lettura del Libro dei versi</i>	321
CARLA CHIUMMO, <i>La biografia (quasi) immaginaria del Rossini</i>	351
ELISA DONZELLI, <i>Nell'officina di Sereni e Char. Le varianti redazionali di 'Ritorno Sopramonte'</i>	391
<i>Documenti</i>	
MONICA SCETTINO, <i>Giuseppe Ungaretti a Eugenio Treves: tre lettere inedite</i>	423
<i>Note e discussioni</i>	
MARGHERITA MESIRCA, <i>Ambiguità, non dissipazione del senso: la funzione del fantastico in 'Melampus' di Ennio Flaiano</i>	432
ANTONIO MARZO, <i>Ricognizione per un'edizione critica delle poesie di Vittorio Bodini</i>	447
<i>Recensioni</i>	
GEMMA DONATI, <i>L'Orthographia' di Giovanni Tortelli (Guido Arbizzoni)</i>	466
<i>Schedario</i>	470
<i>Biblioteca</i>	477
<i>Indice dell'annata</i>	479

LA BIOGRAFIA (QUASI) IMMAGINARIA DEL ROSSINI*

Il *Rossini* è l'unico dei tre *Poemi Italici* di Pascoli ad essere pubblicato per la prima volta all'interno della raccolta, nel 1911. Ma questo non significa affatto che sia l'ultimo ad essere stato concepito, almeno come progetto poetico. Insieme a diverse testimonianze epistolari l'archivio di Castelvecchio conferma l'ipotesi di una lunga e complessa gestazione. Sebbene la cassetta LVI, contenente il materiale a stampa e autografo dei *Poemi Italici*, sia in buona parte occupata da carte del *Paulo Uccello*,¹ per quel che riguarda il *Rossini* conserva nella busta 1 le ultime correzioni per la prima edizione in raccolta (il volume contiene tra l'altro le prove per la copertina, sulla quale Pascoli scrive: «Si può fare in nero la dicitura, fuorché *sub arbuto?*», ma manca del *Tolstoi*) e quelle alle bozze del poemetto. Si tratta sostanzialmente di refusi e spazi corretti da Pascoli: le annotazioni autografe più interessanti nelle bozze sono la correzione al Canto III II 40-41, dove corregge «Dentro il ruscello le cadea dagli occhi, / alla fanciulla, il pianto», con «Alla fanciulla, le cadea dagli occhi / dentro il ruscello il pianto», e l'annotazione «maiuscoletto» posta accanto al verso finale del poemetto, «Assisa a piè d'un salice...», riportato in corsivo nelle bozze. Ma le annotazioni in assoluto più rilevanti sono quelle scritte a margine dei foglietti autografi della busta 2, riservata alle carte del *Paulo Uccello*, e della busta 3, recante la dicitura «Autografo del poema Rossini con qualche correzione e qualche nota marginale». Sul manoscritto del foglietto 1 (busta 3), contenente il Preludio, Pascoli scrive sul margine destro: «Spazio piccolo dopo ogni terzina, più grande ogni due»; mentre sotto la scritta in maiuscoletto dello stesso Preludio si trova attaccata al foglio la riproduzione liberty della figura di fanciulla presso un salice, a firma «A.B.» (l'illustratore Alfredo

* Questo saggio riproduce, con alcune variazioni e ampliamenti, l'intervento da me presentato con lo stesso titolo nella Giornata di studi dedicata alla *Poesia dell'ultimo Pascoli* (18 ottobre 2006), organizzata da Giovanni Barberi Squarotti presso il Dipartimento di Filologia dell'Università degli Studi della Calabria, con il patrocinio dell'Accademia Pascoliana.

1. Come si legge sulle buste, la busta 1 contiene «30 fogli formanti un volumetto con Paulo Uccello [sic] e una nota autografa del Poeta al frontespizio. 12 fogli di bozze varie con molte note e correzioni autografe»; la busta 2 contiene «22 fogli (5 stampati quali bozze) di - Paulo Uccello [sic] -, con abbozzi, note varie, disegni di uccelli, stesura incompleta e corretta. Fogli con annotazioni sul Poema, elenchi di titoli della suddivisione del Poema stesso. Dedicà e altri appunti»; la busta 3, «11 fogli con abbozzi, stesura corretta e varie note di - Rossini - annotazioni riguardanti il Poema»; la busta 4, «11 fogli con stesura corretta, note e appunti di - Tolstoi - [sovrascritto a Paulo Uccello]».

Baruffi, ricordato nel colophon che precede l'Indice finale nell'edizione dei *Poemi Italici* del 1911: «Tre poemi italiani || Paulo Ucello – Rossini – Tolstoj || Giovanni Pascoli compose || Alfredo Baruffi adornò || Nicola Zanichelli stampò».² In effetti, qui la disposizione strofica del Preludio – che si presenta su un'unica pagina – è vicina a una ripartizione per sestine, piuttosto che per terzine; non così per i tre Canti, che presentano una canonica disposizione per terzine.

Riguardo invece alle note autografe che confermano la complessa elaborazione teorica del *Rossini*, si rivela una preziosa fonte di notizie la busta 2. Pur se riservata soprattutto al *Paulo Ucello*, conserva elenchi di titoli di componimenti, dove compare, fra gli altri, «L'arpa – la sorella di Psyche», in cui si può già intravedere un riferimento implicito alla «Parvoletta» rossiniana e al suono dell'arpa che la contraddistingue: una traccia interpretativa rilevante, come vedremo. Sul foglio contrassegnato con il num. 18, nella stessa busta 2, compare il nome di Rossini, sotto il titolo «Poemi Italici (aut quomodo etc.)», preceduto dal «Paulo Ucello» che lo accompagna quasi sempre; mentre «La sorella di Psyche» finisce sotto la colonna di titoli sulla destra, che porta in alto la dicitura «Poemi Conviviali»: il legame tra la *Psyche* dei *Conviviali* e la *Parvoletta* del *Rossini* è destinato a restare nel testo definitivo, sebbene filtrato dalle più diverse mediazioni.

Il titolo «Rossini» torna nel foglietto num. 19 (busta 2), con alcune illuminanti postille di mano pascoliana poste tra parentesi, accanto al titolo del componimento: «e il fanciullino musico | dalle mille forme che è in lui. | forse la donna che piange | La canzone del salice. Esso ha mangiato e bevuto | ha ++++ il mistero | dell'amore, ha riso | ha fatto godere il corpo. ... | Ecco il fanciullino».³ In poche ma preciosissime annotazioni prende forma con tutta evidenza uno scheletro – sintetico, ma molto eloquente – della prima struttura simbolica del *Rossini*, ulteriormente esplicitata in quel foglietto 11 della busta 3, in cui Pascoli stende una breve bozza in prosa del futuro poemetto (con la sua consueta grafia di difficile decifrazione):

2. Nel *Rossini* la piccola figura stilizzata della fanciulla sotto il salice e accanto al fiume, posta sopra l'intitolazione *Preludio*, è accompagnata da altre due illustrazioni di Baruffi, pubblicate isolatamente nelle pagine bianche che precedono l'inizio del poemetto: la prima, in formato ridotto, precede di due pagine la stampa del poemetto e rappresenta una fanciulla in piedi in povere vesti, vicino ad un arbusto, e con alle spalle lo sfondo del cielo con uccelli – verosimilmente rondini – in volo; la seconda segue due pagine dopo e rappresenta in formato maggiore una fanciulla alata con una grande arpa.

3. Gli asterischi indicano parola sovrascritta ad altra illeggibile, mentre le croci indicano parola illeggibile.

Era stato in compagnia, poi aveva mangiato, poi... poi...|| infine tumido, stanco, sonnolento s'era ridotto a casa. || Il clavicembalo era aperto. Un libretto era *sul* leggio, con carta rigata. Assisa a pie' | d'un salice. Doveva finir l'Otello... || Era stanco, sonnolento, greve di cibo e di vino, spossato dalle orgie d'amore. | Si spinse come per abitudine avanti il clavicembalo. E fece due scale...| e poi il capo cominciò a penzolargli...il clavicembalo pareva palpitare | delle sue virtù canore. Egli russava... Lo stanco ++++++ doveva di vero... | Non un'immagine di cibo, non di carne di donna, nulla: voglia di dormire. Ozio. Non far nulla. || Allora dal fondo della sua coscienza intorpidita, di tra i fasti | del cibo mal digerito, si levò il suo fanciullo, l'anima nel fanciullino proruppe | Oh! l'usignolo ha le querce per abitazione il ruscello per vicino. | la luna per... E io! Oh! dove sono? || E cominciò a piangere e singultire così soave... Tre volte | riprese il suo lamento. Oh! perché? perché? Come sono infelice! | Io fui, la parte migliore, la sola buona di te! che t'ho fatto? || Quel ++++++ è la " || Erano lagrime rotonde e risonanti, erano sospiri, gemiti...|| (Väinämöinen.)

Qui si trovano, dunque, i riferimenti piuttosto dettagliati alla serata del musicista trascorsa «in compagnia», al rientro in casa, con il «clavicembalo aperto» e la *Canzone del salice* dell'*Otello* da completare, con un Rossini spossato dai piaceri mondani, e solo «voglia di dormire»; a questo stato di abbruttimento si contrappone la voce del «fanciullino», «la parte migliore, la sola buona», che lo implora con un «soave [...] lamento»; e in chiusura, un ancor più suggestivo rinvio parentetico al «Väinämöinen» ci riporta direttamente alle prime pagine del *Fanciullino* («Vecchio è l'aedo, e giovane la sua ode. Väinämöinen è antico, e nuovo il suo canto»): siamo dunque nel cuore della poetica pascoliana.

Facendo un passo indietro e guardando alla macrostruttura della raccolta e ai suoi rapporti complessivi con questa poetica, un progetto, *ab ovo* compatto e coerente, di «poemi moderni» che facciano sfilare – alla maniera visionaria di Pascoli – glorie letterarie, artistiche, intellettuali della storia d'Italia, si profila già in vari elenchi, nella busta 2 della stessa cass. LVI, facendo pensare a una vera e propria *Légende des siècles* di glorie patrie (e alla fine infatti i *Poemi Italiani* usciranno, pur se in forma ridotta rispetto al progetto originario, nel 1911, per il cinquantenario dell'Unità d'Italia),⁴ dove

4. In continuità con questa idea allargata di «poemi moderni», i *Poemi Italiani* nel 1914 verranno pubblicati non più autonomamente, ma insieme alle *Canzoni di re Enzo*, in un unico volume (cfr. C. CHUMMO, *Il Paulo Ucello' tra ritratti immaginari e francescanesimo fin de siècle*, in «Rivista pascoliana», a. IX 1997, pp. 9-31, alle pp. 9-10). La Felici Puccetti riporta dalla biografia *Lungo la vita di Giovanni Pascoli* un elenco in latino, forse del 1909, in cui si trovano sia il Rossini che il Paulo Ucello (*Note sull'ultimo Pascoli: genesi estetica e ideologica dei Poemi Itali-*

peraltro la progressione temporale della raccolta, già *in nuce* nei primi appunti e poi definitiva, dal Quattrocento del pittore fiorentino all'età contemporanea del *Tolstoi*, è in assoluta sintonia con la macrotemporalità delle ultime raccolte di Pascoli,⁵ paradossalmente infrangendosi contro il suo emblematico e radicale anti-storicismo.

Il progetto cambia piú volte e probabilmente resta incompiuto (si ricordi che questa raccolta, con il colophon «Tre poemi Italici», ben piú riduttivo rispetto ai progetti autografi, esce appena un anno prima della scomparsa

di ivi, a. IV 1992, pp. 93-110, a p. 95), ma resta sostanzialmente dell'opinione che, rispetto ai primi ampi progetti, la versione definitiva e ridotta della raccolta sia «in qualche modo un "ibrido", e di fatto oggi ci appaia come l'esito di un piccolo e mal riuscito *bluff* d'autore» (ivi, p. 94). Ritengo invece che la raccolta conservi alte ambizioni e si sarebbe ampliata di molto, se Pascoli avesse avuto il tempo di continuare a lavorarci. Tornando agli appunti, risalenti agli anni attorno al 1911, Vicinelli ricorda nell'appunto in latino databile tra 1909 e 1911 che Pascoli inserisce ancora tra i «*poematis italicis*» un «*Rossini, Galilaeus, Michel Angelus et reliqua*», e poi aggiunge un «*Marsilius Ficinus*» cui aveva pensato per primo, ma che non porterà mai a termine. Da notare il riferimento a un'«*Arpa*» nello stesso elenco: strumento che accompagnerà il canto della Parvoletta nel *Rossini* (M. PASCOLI-A. VICINELLI, *Lungo la vita di Giovanni Pascoli*, Milano, Mondadori, 1961, pp. 945-46); ma un'«*Arpa*» è associata anche al poemetto *Italy* e poi a *Pietole* in altri appunti pascoliani (ivi, p. 868). Tuttavia la concomitanza dei due titoli non esclude affatto che l'«*Arpa*» si riferisca proprio alla progettazione coeva di quello che sarà il poemetto *Rossini*: vd. il riferimento all'«*Arpa*» e a *Pietole* nella corrispondenza con A.G. Bianchi (C. SCARPATI, *Lettere di Pascoli ad A.G. Bianchi*, in «*Aevum*», a. LII 1979, pp. 439-97, alle pp. 483 sgg.; già R. Aymone, nelle note a *Pietole*, ha avanzato l'ipotesi che i due titoli, sin dal 1909, si riferissero a due progetti diversi ma coevi: cfr. G. PASCOLI, *Nuovi Poemetti*, a cura di R. AYMONE, Milano, Mondadori, 2003, p. 514). A favore di tali ipotesi di concomitanza, ma non coincidenza con il componimento *Pietole*, certe analogie tematiche tra i due poemi, pur così lontani uno dall'altro, come l'umile nascita e la prima fanciullezza dei due artisti, Virgilio e Rossini, che preludono al loro destino artistico e alle loro opere: uno «cui partorì la madre / nei campi, al sole, dentro un solco aperto» con «per gemello un pioppo», con «l'arnie» che «persuadean il sonno col grave rombo» e «tra i fiori / [...] la cuna» (*Pietole*, v 1-17); l'altro, nato da musicisti girovaghi, «zingarello / di fiera in fiera», con la Parvoletta che «mutava in note / d'una viola e d'un violoncello / lo strido assiduo delle trite rote», e il suono «dell'arpa» della stessa Parvoletta udito «con l'orecchio al core / della tua madre, per la lunga via», e infine i rumori del giovanetto «messo a lavorare il ferro» e ancor piú i suoni della natura, incluso «il ronzio d'un'ape attorno un fiore», che plasmano il futuro musicista (*Rossini*, I II-III 44-90).

5. Dal mondo classico dei *Conviviali* alla contemporaneità di *Odi e Inni*; ma, aggiungevi, quella di altre *Vite immaginarie*, a cominciare da quelle di Schwob. Il paradosso di questa «immaginaria» linea retta e progressiva della Storia è peraltro altrettanto centrale nei biografici «falsari» della *Décadence*, assolutamente anti-storicisti: nella Storia, da Empedocle ai contemporanei Burke e Hare di Schwob, così come nel Pater dei *Ritratti immaginari*, sebbene qui il disegno sia meno unitario e «progressivo» (cfr. C. CHIUMMO, *Biografie immaginarie nella Décadence*, in «*Problemi*», a. xxx 1997, pp. 178-94).

del poeta, a ridosso dei primi sintomi della malattia): cadono, forse solo temporaneamente, ad esempio, gli originari *Marsilio Ficino* e *Pontormo*,⁶ e si inseriscono appunto il *Paulo Ucello* e il *Rossini*, mentre il *Tolstoj* è un'aggiunta tardiva, legata alla contingenza della morte dello scrittore russo, nel 1910, quando il poemetto viene in parte pubblicato sul «Marzocco» (basta però sfogliare le prose, per scoprire che già da tempo lo scrittore russo ha occupato un posto di rilievo nella poetica pascoliana).⁷ In realtà il progetto viene realizzato – seppure in forma ridotta rispetto a quanto emerge dagli appunti autografi – coerentemente con le premesse e, per quel che riguarda soprattutto i primi due poemetti, secondo un disegno che si rivela piuttosto chiaro e unitario.⁸

Al di là della consonanza metrica, sotto il segno della rilettura della terzina dantesca, tra il *Paulo Ucello* e il *Rossini* (più complessa la realizzazione stilistica nel *Tolstoj*: ma, pur nella sua polimetria, anche questo poemetto ripropone la terzina all'apparire del Dante ravennate), il *trait d'union* è molto forte nell'evidente legame strutturale e metaletterario tra i ritratti di un pittore, di un musicista e di uno scrittore. Senza soffermarmi qui sulle possibili ascendenze dirette e indirette riguardo a questo impianto macrostrutturale e ai suoi più diversi riflessi metapoetici, ricordo solo che scrittori come Pater, Browning, Rossetti, sul fronte inglese, o Hugo e la sua *Légende*, e più tardi Schwob e le sue *Vies imaginaires* su quello francese, avevano fatto scuola nel territorio delle "Vite immaginarie" di artisti: autori, opere e frequentazioni letterarie scontate per i sodali del «Convito» e del «Marzocco», a cominciare dal fondamentale Angelo Conti fino ad arrivare all'immancabile d'Annunzio.⁹

Questa struttura della raccolta è di per sé una forte ed esplicita dichiarazione di poetica, inscindibile dall'elaborazione teorica, sostanzialmente già compiuta nel 1897, dei *Pensieri sull'arte poetica* (divenuti nello stesso anno del *Paulo Ucello*, il 1903, la celeberrima prosa del *Fanciullino*); e, detto solo *en pas-*

6. CHIUMMO, *Il 'Paulo Ucello'*, cit., pp. 10-11.

7. A cominciare dall'*Eroe italico*, discorso risalente al 1901, che già proponeva lo stesso ponte ideale tra le figure di Garibaldi, Dante e Tolstoj (cfr. G. PASCOLI, *Pensieri e discorsi*, in *Id.*, *Prose*, 2 voll., Milano, Mondadori, 1971, vol. I pp. 183-210).

8. Sebbene la Felici Puccetti, propendendo per l'ipotesi di una fusione imperfetta e sostanzialmente abortita tra l'idea dei *Poemi del Risorgimento* e quella dei *Poemi Italici*, come celebrazione storico-patriottica, sembra invece pensarla in buona parte come la perplessa critica coeva a Pascoli, ricordata nel suo saggio: cfr. FELICI PUCCETTI, *Note sull'ultimo Pascoli*, cit., p. 94 n. 1.

9. Ivi, p. 97; vd. anche CHIUMMO, *Il 'Paulo Ucello'*, cit., pp. 12-16.

sant, le aggiunte all'edizione del *Fanciullino* del 1903 riguardano in particolare proprio quegli ideali di pace sociale, moralità e *charitas* che costituiranno dei *Leitmotive* etico-ideologici degli *Italiaci*. Esattamente come negli altri "ritratti immaginari" della *Décadence* europea è un'idea – militante – di arte e di artista che viene tratteggiata in questa raccolta. E nella apparente diversità, persino abissale, tra i profili dei tre artisti, il nucleo estetico resta in sostanza quello del Pascoli poeta e teorico tra il 1903 e il 1911. Anzitutto nel dantismo *sub specie* pascoliana dei tre componimenti, su cui hanno incentrato il loro discorso Perugi e poi la Felici Puccetti.¹⁰ Per riassumere a grandi linee questa chiave di lettura dei tre ritratti, diciamo soltanto che vi si ritrova quella predicazione estetica ed etica che dà la preminenza assoluta a una "vita contemplativa" su quella "attiva", in un mistico viaggio di ascesi purgatoriale e con l'allegoria centrale legata alla figura di Matelda come Parvoletta, ispiratrice di ogni atto creativo. Al dantismo si accompagna, dove più dove meno (nel *Rossini* senz'altro più), un platonismo di fondo, con l'ovvio rinvio all'incipit del *Fanciullino* – «È dentro di noi un fanciullino che non solo ha brividi [...] ma lagrime ancora e tripudi suoi» – legato all'idea stessa di arte, ovvero all'origine e alle finalità ultime dell'attività creativa.

A questi tratti metapoetici (e insieme alla progressione cronologica della raccolta) si aggiunge una componente comune, tutt'altro che secondaria, che è quella visionario-onirica: in tutti e tre i componimenti, la "conversazione immaginaria", per dirla con Landor, di Paolo Uccello con san Francesco,¹¹ dell'«anima semplicetta» con Rossini, e infine di Tolstoj addirittura con san Francesco, Dante e Garibaldi, è uno dei tratti più vistosi e a mio parere più vicini a quel genere – o meglio sottogenere – del ritratto immaginario cui ho fatto riferimento. Né è da sottovalutare la scelta – più compatta nel *Paulo Uccello* e nel *Rossini* – di una struttura e di un linguaggio che rispecchino fedelmente l'ambito artistico e culturale della biografia semi-immaginaria: il linguaggio pittorico in senso strettamente tecnico – e va-

10. Si veda in particolare l'antologia pascoliana curata da M. PERUGI per la Ricciardi (2 voll., Milano-Napoli, 1980, vol. 1 pp. 1003-20) e il suo saggio *Psiche e il fiore notturno* (*Tessere di Ottocento minore per due motivi pascoliani*), in «Rivista pascoliana», a. 1 1989, pp. 39-53. Anche FELICI PUCCETTI (*Note sull'ultimo Pascoli*, cit., pp. 98-99) e Salibra hanno rinvio alle implicazioni dantesche dei due personaggi contigui della Psyche dei *Poemi Conviviali* e della Parvoletta dei *Poemi Italiaci* (E. SALIBRA, "Psyche" anima o farfalla nei 'Conviviali', in EAD., *Pascoli e Psyche*, Roma, Bulzoni, 1999, pp. 147-78, a p. 152).

11. Anche visionarietà *en abîme*: a sua volta san Francesco vede muoversi gli uccelli ritratti nei quadri di Paolo Uccello (*Paulo Uccello*, IX).

sariano – nel *Paulo Ucello*, accompagnato dal linguaggio francescano, in specie ricalcato sui *Fioretti*; il linguaggio, le citazioni e la struttura operistica nel *Rossini*; il pluristratificato e piú complesso discorso stilistico e letterario del *Tolstoi* (ma anche qui, l'incrociarsi di strutture metriche e linguistiche francescane, evangeliche, dantesche ed epico-narrative va comunque in questa direzione).

Tuttavia altrettanti aspetti formali e tematici distanziano, o meglio sembrano proprio contrapporre consapevolmente i primi due poemetti, quelli piú organici e progettualmente piú vicini. E la distanza non è solo nel contesto cronologico della narrazione, sebbene questo sia un aspetto non secondario della raccolta. Proprio partendo dal ritratto del *Rossini* che qui ci interessa, si può meglio comprendere il senso di questa scelta e aggiungere qualche tassello alle ipotesi di lettura del poemetto. A cominciare dalla scelta di un musicista, e in particolare proprio di *quel* musicista, così lontano dall'artista «poverello dell'umanità»,¹² in cui ben piú facilmente rientrano tanto il *Paulo Ucello* quanto il *Tolstoi* francescano-dantesco-garibaldino che seguirà. La giustificazione letteraria e teorica è in realtà semplice da ricostruire, se si ricorda che nella stessa prosa del *Fanciullino* si legge che, contrariamente a qualsiasi facile coincidenza tra biografia e poesia, il poeta/artista «può anche essere un masnadiero, e aver dentro sé un fanciullo che gli canti le delizie della pace e dell'innocenza»:¹³ un'epigrafe perfetta per il ritratto rossiniano degli *Italici*.

Altrettanto eloquente rispetto a questo poemetto, il *topos* onnipresente della poesia come canto, coniugato in tutte le sue implicazioni teoriche e mitopoietiche da Pascoli, nella poesia e nella prosa, insieme alle annesse declinazioni dantesche – con la Matelda che «nel giardino dell'innocenza, sceglie cantando fior da fiore»¹⁴ – e leopardiane. A questo versante piú esplicito e indagato dell'endiadi, si potrebbe dire, canto/poesia, va però affiancato il coevo *penchant* pateriano-decadente – con variante wagneriana, aggiungerei subito – della musica come sintesi piú alta di ogni espressione artistica. È il celebre «all arts aspire to the condition of music» che da tempo era stato importato dall'Inghilterra di Pater anche in Italia, soprattutto via Angelo Conti e il suo *alter ego* nella cerchia del «Convito», Gabriele d'Annunzio.¹⁵

12. G. PASCOLI, *Il Fanciullino*, in *Id.*, *Prose*, cit., vol. I p. 28.

13. *Ivi*, p. 30.

14. *Ivi*, p. 40.

15. Ovvio il riferimento anzitutto al Conti del *Giorgione*, pubblicato da Alinari nel 1894, e alle dannunziane *Note su Giorgione e la critica italiana sul «Convito»* del 1° gennaio 1895. Ri-

Questo per quanto riguarda il contesto teorico-estetico; ma per la scelta del musicista, quel sottogenere europeo delle vite semi-immaginarie offriva diversi spunti: dai musicisti dei *Ritratti immaginari* di Walter Pater a quei ritratti di musicisti in versi di Robert Browning, quali la *Toccata di Galuppi* e l'*Abbate Vogler*, circolanti in Italia tramite traduzioni e saggi facilmente noti a Pascoli (che peraltro conserva nella sua biblioteca una traduzione della *Toccata*, insieme ad altre poesie dello stesso Browning; ma ne avevano parlato Nencioni e Chiarini già tanto sin dagli anni '80).¹⁶ E questi poemetti alla Browning si presentano persino stilisticamente vicini al *Rossini* per l'impianto fortemente narrativo e per il ritratto a tinte familiari, private, quasi da "vite di uomini oscuri", come quelle *Vite* progettate, sebbene mai realizzate, dal solito d'Annunzio (si veda il suo *Proemio alla Vita di Cola di Rienzo, 1905-1912*): il geniale *Rossini* si muoverà infatti sulla scena degli *Italiani* nelle vesti di un musicista alticcio e in attesa di ispirazione tra un prosaico sbadiglio e l'altro (cfr. *Preludio*, 25 e 28).

Ma il discorso metapoetico e teorico del *Rossini* – oltre che la scelta del personaggio – deve, credo, non poco al dibattito sul rapporto musica/arte prima ricordato a proposito di Conti, d'Annunzio e il «Convito» debosiano. Non è questa la sede per ripercorrere l'impetuoso matrimonio, poi sfociato in un altrettanto impetuoso divorzio, tra teorie wagneriane e teorie nietzschiane, in un dibattito che segna tutta la *Décadence* europea, con l'essenziale mediazione baudelairiana sin dagli anni '60. Quel che conta qui ricordare, senza perdere di vista il discorso del *Rossini*, è che già nella *Nascita della tragedia* (1872, con la *Prefazione a Richard Wagner*) troviamo la completa teorizzazione della duplice natura, dionisiaca e apollinea, dell'arte musicale, con tutta l'enfasi posta sulla "gaia scienza" della creatività artistica.¹⁷

guarda a questo versante vanno ricordati almeno gli studi di G. OLIVA, *I nobili spiriti. Pascoli, D'Annunzio e le riviste dell'estetismo fiorentino*, Bergamo, Minerva Italiana, 1979, e di G. LEONELLI, *Itinerari del fanciullino. Studi pascoliani*, Firenze, La Nuova Italia, 1989.

16. Così come il fedelissimo pascoliano Giuseppe Saverio Gargano (cfr. CHIUMMO, *Il Paulo Ucello'*, cit., pp. 13-14).

17. «Fu per poter vivere che i Greci dovettero, per profondissima necessità, creare questi dèi: questo evento noi dobbiamo senz'altro immaginarlo così, che dall'originario ordinamento divino titanico del terrore fu sviluppato attraverso quell'impulso apollineo di bellezza, in lenti passaggi, l'ordinamento divino olimpico della gioia, allo stesso modo che le rose spuntano da spinosi cespugli»: *La nascita della tragedia*, in F. NIETZSCHE, *Opere*, ed. it. diretta da G. COLLI e M. MONTINARI, vol. III to. I. *La nascita della tragedia. Considerazioni inattuali, I-III*, a cura di S. GIAMETTA e M. MONTINARI, Milano, Adelphi, 1972, p. 32; d'ora in poi si cita sempre da questa edizione delle *Opere* di F. Nietzsche). A tali considerazioni seguiranno

Ancor più il richiamo diretto a Rossini in chiave wagneriana del Nietzsche della *Gaia scienza* (1882) sembrerebbe andare incontro al personaggio pascoliano, dionisiaco creatore di apollinee melodie; in realtà ne rovescia la chiave di lettura. Nell'affermare, sempre al limite del paradosso, un parallelo tra l'«innaturalità del verso drammatico» nella tragedia greca (dove però i «Greci [...] dalla passione scenica pretendevano che sapesse ben parlare e subivano deliziandosene l'innaturalità del verso drammatico [...]! Cosí, grazie ai Greci, ci siamo tutti assuefatti a questa innaturalità scenica, cosí come, grazie agli Italiani, tolleriamo, e anche di buon grado, quell'altra innaturalità, la passione *che canta*»; il corsivo è nel testo) e «l'innaturalità» nell'opera moderna, Nietzsche prende ad esempio proprio Rossini: «un poco più di sfacciataggine in Rossini e avrebbe fatto cantare dal principio alla fine *la-la-la-la* – tutto questo non sarebbe stato fatto senza ragione. Il fatto è che ai personaggi dell'opera non si deve precisamente credere “sulla parola”, ma sul canto! Questa è la differenza, questa è la bella *innaturalità*, a cagion della quale ci si reca all'opera» (e continua: «Perfino il *recitativo secco* non vuole propriamente essere ascoltato come parola e testo: questa specie di musica a metà deve in primo luogo dare all'orecchio musicale un piccolo riposo»; il corsivo è nel testo).¹⁸ Anche qui, il seguente confron-

quelle su Omero artista dell'«ingenuo», letto come «effetto supremo della cultura apollinea» (ivi, p. 33), e sull'essenza schopenhaueriana del «canto» (ivi, pp. 43-50). Citerei per esteso le considerazioni nietzschiane – e anti-romantiche – sull'ingenuità come «effetto supremo della cultura apollinea», per le affinità visionarie con il Canto II 1-34, del *Rossini*: la cultura apollinea «dovrà anzitutto avere abbattuto un regno di Titani e ucciso mostri ed essere risultata vittoriosa, per mezzo di forti immagini chimeriche e liete illusioni, su una terribile profondità di contemplazione del mondo e una eccitabilissima capacità di soffrire» (ivi, pp. 33-34).

18. F. NIETZSCHE, *La gaia scienza*, in ID., *Opere*, cit., vol. V to. II. *Idilli di Messina. La gaia scienza e Frammenti postumi (1881-1882)*, a cura di F. MASINI e M. MONTINARI, Milano, Adelphi, 1972, p. 91 (le citazioni a testo da p. 90). E poco prima nel fr. 77 della *Gaia scienza, L'animale dalla buona coscienza*, aveva scritto: «Non mi sfugge la volgarità in tutto ciò che piace al mezzogiorno europeo – sia questo l'opera italiana (per esempio Rossini e Bellini) oppure lo spagnolo romanzo d'avventure [...] – ma questa volgarità m'offende tanto poco quanto quella che si incontra passeggiando per Pompei e, in fondo, anche nella lettura d'ogni libro dell'antichità», perché per l'«umanità del sud», «[l]a bestia ha i suoi diritti come l'uomo»; mentre «mi offende indicibilmente una inflessione volgare nelle opere nordiche, per esempio nella musica tedesca. Qui c'è *vergogna*» (ivi, pp. 87-88). Si noti che già Schopenhauer aveva preso a modello Rossini come uno dei musicisti esenti dal difetto di un'opera che «vuol troppo adattare la musica alle parole»: «la musica di lui parla sì limpido e puro il linguaggio suo proprio, da non aver punto bisogno di parole» (A. SCHOPENHAUER, *Il mondo come volontà e rappresentazione*, a cura di P. SAVJ LOPEZ e G. DE LORENZO, Roma-Bari, Laterza, 2004, p. 291). Ringrazio Renzo Bragantini, prezioso lettore di questo saggio, per la segnalazione schopenhaueriana.

to con l'opera wagneriana vede nettamente vincente la melodia "assoluta" rossiniana (dell'opera wagneriana Nietzsche scrive: «Mi è sembrato spesso che si sarebbe dovuto imparare a memoria, prima dell'esecuzione, parole e musica delle sue creazioni: perché in caso contrario avevo l'impressione che non si sarebbero udite le parole e neppure la musica»),¹⁹ rovesciando il giudizio limitativo di Wagner sull'opera lirica nel senso rossiniano (e in parte mozartiano: *Oper und Drama*, 1852), e in linea invece con la necessaria "mediterraneizzazione" della musica (secondo il grido «*Il faut méditerraniser la musique*» del *Caso Wagner*, che rinviava al frammento 255 di *Al di là del bene e del male*: il sud come «scuola di risanamento» contro «la musica del nord»),²⁰ predicata dal filosofo nel *Caso Wagner* (1888), dove ricorda «la straripante animalità di Rossini».²¹

Se da una parte va in direzione pascoliana la predilezione di Nietzsche per un Rossini totalmente "musicale", il Rossini degli *Italici* non gioca affatto, per riprendere il Nietzsche della *Gaia scienza*, con alcun «la...la...la» "semimusicale", di casa in ben altro Pascoli (si pensi alle onomatopee dei *Canti*), e preferisce invece giocare sull'iterazione musicale, ma anche iperletteraria, della «Assisa a piè d'un salice», con un rincorrersi – verrebbe qui da dire – di wagneriani *Grundmotive* lungo tutto il poemetto: dal motivo della *Canzone del salice* dell'*Otello*, al «fremere» del clavicembalo e alle stelle fiorenti come «fior di croco». Proprio il richiamo letterario shakespeariano della *Canzone del salice* si avvicina piuttosto, per antitesi, alle prime pagine del *Caso Wagner*, dove Nietzsche sposa la causa «africana» – «la sua serenità è africana» – dell'«amore come *fatum*, come *fatalità*, cinico, innocente, crudele – e appunto in ciò *natura!*» della *Carmen* di Bizet/Mérimée.²² L'accostamento per antitesi in Nietzsche è al wagneriano amore fatale e titanico del *Tristano* o del *Sigfrido*; ma si pensi alla Parvoletta/Desdemona del Rossini platonizzante di Pascoli: il motivo letterario e musicale dell'amore «cinico, innocente, crudele», su cui insiste lì Nietzsche, con l'«ultimo grido di Don José», fedelmente riportato – «Sí, l'ho uccisa» – stigmatizza questo sentimento appunto come fatalità, «tragica ironia», egoistico possesso dell'altro, in una sorta di contraltare proprio all'amore tragico e

19. NIETZSCHE, *La gaia scienza*, cit., p. 92.

20. F. NIETZSCHE, *Al di là del bene e del male*, in ID., *Opere*, cit., vol. VI to. II, a cura di F. MASINI, Milano, Adelphi, 1968, pp. 170-71.

21. F. NIETZSCHE, *Il caso Wagner*, in ID., *Opere*, cit., vol. VI to. III, a cura di F. MASINI e R. CALASSO, Milano, Adelphi, 1970, pp. 10, 46.

22. Ivi, p. 9, da cui provengono anche le citazioni successive.

fatale, ma certo non cinicamente «naturale», cantato dalla Desdemona/Parvoletta ben poco nietzschiana dell'*Otello* rossiniano/pascoliano.²³

Rossini dunque direttamente o indirettamente viene evocato da Nietzsche come il maestro «sano» e «leggero» (come scrive del Bizet del *Caso Wagner*) nel senso piú squisitamente antiwagneriano; tuttavia, rispetto al Rossini pascoliano, nel *Caso Wagner* si esalta quella sua «sana» e «straripante animalità» che è invece addomesticata dalla platonica e dantesca Parvoletta degli *Italiaci*. Eppure, rispetto al richiamo intertestuale all'*Otello* rossiniano in Pascoli, interessante è il confronto con il *Nietzsche contra Wagner*, dove viene ribadita l'entusiastica predilezione filorossiniana e «mediterranea» del filosofo, con un altrettanto interessante rinvio veneziano: «Non potrei omettere Rossini, e ancor meno il mio Sud nella musica, la musica del mio maestro veneziano Pietro Gasti. E quando dico al di là delle Alpi è solo Venezia che intendo veramente».²⁴

Ma è il seguito del dibattito con Wagner, e la libera reinterpretazione

23. L'amore della Desdemona/Parvoletta corrisponde esattamente al modello dell'«amore di una "vergine superiore"», qui aborrito da Nietzsche a tutto favore dell'«amore come *fatum*, come *fatalità*, cinico, innocente, crudele – e appunto in ciò *natural!*» della *Carmen* (NIETZSCHE, *Il caso Wagner*, cit., p. 9). Aggiungerei un'altra annotazione a questo saggio: piú avanti Nietzsche, in contrapposizione alle nostalgie wagneriane dei giovani tedeschi, cita l'assenza di ciò che rimpiangiamo «noi alcionii», tra cui «il fuoco» e la «danza degli astri», entrambi suggestivi per i colori del croco e dell'aurora, e soprattutto per il «canto delle stelle», tutti *Leitmotive* del Rossini («Questi giovani tedeschi, così come ormai sono, hanno ragione: come *potrebbero* rimpiangere quel che noi altri, noi alcionii, rimpiangiamo in Wagner – la *gaya scienza*; i piedi leggeri; arguzia, fuoco, grazia; la grande logica; la danza degli astri; la tracotanza dello spirito; i lucenti tremori del Sud; il *placido* mare – perfezione? ...»: ivi, p. 33; il corsivo è nel testo).

24. F. NIETZSCHE, *Nietzsche contra Wagner*, in ID., *Il caso Wagner*, cit., p. 394: è un passo ripreso fedelmente dall'*Ecce homo*, come ha sottolineato Bortolotto (cfr. F. NIETZSCHE, *Scritti su Wagner*, con saggio introduttivo di M. BORTOLOTTI, Milano, Adelphi, 1979, p. 31). Nel *Nietzsche contra Wagner* si trovano anche quei versi veneziani – «Stavo sul ponte / ora nella notte bruna. / Di lontano veniva un canto: / gocce d'oro sgorgavano / perse sulla distesa tremante. / Gondole, luci, musica – / ebbre fluivano nel crepuscolo... // La mia anima, una corda / toccata dall'invisibile, / a sé cantava di gondolieri, / tremando di beatitudine multicolore. / – L'ha qualcuno mai udita?» – con evidenti affinità con il libretto rossiniano (si pensi al canto malinconico del gondoliere prima della «Canzone del salice») e con voci del poemetto pascoliano, oltre che con il *Fuoco* di d'Annunzio (per i motivi del canto dei gondolieri, nella Venezia di Desdemona, cfr. G. D'ANNUNZIO, *Il Fuoco*, in ID., *Prose di romanzi*, a cura di A. ANDREOLI e N. LORENZINI, 2 voll., Milano, Mondadori, 1989, vol. II pp. 276-77). Ancora in *Nietzsche contra Wagner*, il filosofo afferma che il «canto del cigno» del XVIII secolo è stata la musica di Beethoven e di Rossini: «soltanto nella musica di Beethoven e di Rossini levò il suo ultimo canto il secolo XVIII, il secolo dell'esaltazione, degli ideali infranti e della felicità *fugace*» (ed. cit., p. 397; il corsivo è nel testo).

fattane da d'Annunzio, quello che più interessa il nostro discorso, in un gioco di contiguità e opposizione tra i due poeti italiani che certo non meraviglia. Il cuore di questo dibattito estetico, e in specie musicologico e poetico, della *fin de siècle* europea è proprio nella ribellione nietzschiana *a posteriori* al teutonico « Wort-Tön-Drama », per il tradimento wagneriano della componente musicale, in funzione solo strumentale alla parola “decadente”, e con la scelta nietzschiana a tutto favore invece di un'arte mediterranea, perfettamente realizzata nella “leggerezza” di Bizet (o di Rossini, come abbiamo visto). Un dibattito anche vivacemente italiano, sin dagli anni '60 (con un agguerrito Arrigo Boito pro e antiwagneriano: il suo tormentato *Mefistofele* insegna)²⁵ e che, sulle orme degli interventi critici e delle traduzioni *in primis* francesi, giunge al d'Annunzio giornalista – si pensi solo al *Caso Wagner*, sulla « Tribuna » del 1893 – e poi, nel 1894, al romanziere del *Trionfo della morte* (e già nel 1892 nei wagneriani *Leitmotive* dell'*Innocente*) e, ancor più, del successivo *Fuoco* (pubblicato nel 1900, anno della scomparsa dello stesso Nietzsche),²⁶ per non parlare dei suoi testi teatrali e delle tante trasposizioni in musica secondo i canoni post-wagneriani della *Literaturoper*.²⁷

Nel *Trionfo della morte*, come è noto, il credo wagneriano, pur disconosciuto presto da d'Annunzio – su posizioni almeno velleitariamente nietzschiane – viene attraversato nella iterata rievocazione simbolica del grande mito di Amore e Morte del *Tristano e Isotta*, in chiave appunto wagneriana.²⁸ Due brevi annotazioni: la tormentata passione tra Ippolita e il protagonista Giorgio Aurispa nel romanzo si interseca a un certo punto con il mito,

25. Cfr. A. GUARNIERI CORAZZOL, *Indizi letterari del primo 'Mefistofele'*, in EAD., *Musica e letteratura in Italia tra Ottocento e Novecento*, Firenze, Sansoni, 2000, in partic. pp. 58-69.

26. A proposito dei due romanzi dannunziani e della loro componente wagneriana, rinvio alle ottime introduzioni di E. RAIMONDI a D'ANNUNZIO, *Prose di romanzi*, cit., vol. I, e alle note al *Fuoco* a cura di N. LORENZINI (ivi, vol. II pp. 1177-314). D'ora in poi le citazioni dai romanzi di d'Annunzio saranno tratte da questa edizione.

27. A questo riguardo, ricorderei in particolare tutta la terza parte, *Il dannunzianesimo*, del volume della GUARNIERI CORAZZOL, *Musica e letteratura*, cit.

28. Con traduzioni puntuali dalle versioni francesi da Wagner a cura di Challemel-Lacour e dal saggio su *Tristano e Isotta* di Nerthal (lo stesso Nerthal peraltro stroncato da d'Annunzio nel *Caso Wagner*: cfr. G. D'ANNUNZIO, *Il caso Wagner*, in ID., *Scritti giornalistici*, a cura di A. ANDREOLI, 2 voll., Milano, Mondadori, 2003, vol. II p. 234; e ID., *Il trionfo della morte*, a cura di M.G. BALDUCCI, ivi, id., 1995, pp. xxv-xxvi). Si ricordi anche che già nella celebre dedica a Michetti del *Trionfo della morte* la nuova prosa moderna viene immaginata proprio come una sintesi « di bellezza e di poesia, prosa plastica e sinfonica, ricca d'immagini e di musiche » (ed. cit., p. 640), con « elementi musicali così vari e così efficaci da poter gareggiare con la grande orchestra wagneriana nel suggerire ciò che soltanto la Musica può suggerire all'anima moderna » (ivi, p. 642).

questa volta shakespeariano, di Otello e Desdemona, nell'ultimo scorcio del Libro III, prima che esploda quel Libro IV propriamente wagneriano, in cui il mito di amore e morte ricalca invece fedelmente le orme del *Tristano e Isotta*. È la «bellezza simbolica» di Ippolita, «creatura grave e soave»,²⁹ a tormentare questo Otello – tale per sua stessa definizione – che però tramite lei scopre la possibilità di una «Vita Nuova» (come si legge in chiusura del Libro III e nel titolo del Libro IV). Certo, niente a che vedere con il canto onirico (e il dantismo di fondo) della Parvoletta/Desdemona pascoliana: qui al centro del racconto sono i deliri possessivi del Giorgio/Otello che però cita, anche lui testualmente (come su altri fronti farà la Parvoletta), il dramma shakespeariano («Vorrei piuttosto essere un rospo e nutrirmi dei vapori d'un antro buio, che lasciare nella creatura ch'io amo un punto per uso d'altri!»).³⁰ Una più sostanziale affinità, questa volta stilistica, ma pur sempre in entrambi strettamente legata al discorso musicale: l'insistenza sulla figura della sinestesia, soprattutto acustico-visiva,³¹ insieme all'insistenza sulla portentosa e cosmica «sinfonia del mare» e sul motivo del crescendo e decrescendo della melodia (ossessivo nelle pagine finali sul *Tristano e Isotta*: cfr. pp. 978-85),³² il cui modello primo, per entrambi direi, resta il canto dell'usignolo nell'*Innocente* (antologizzato da Pascoli in *Fior da Fiore*).

Ma, come è noto, il romanzo dannunziano in cui musica e teatro sono al centro di una «splendida accumulazione di materiale»³³ estetico – come scrisse Henry James – è il successivo romanzo, *Il Fuoco*, dedicato *in toto* al superamento delle teorie wagneriane sul moderno dramma in musica, come sempre passando per le letture nietzschiane e contiane. Lasciando da parte i sogni superomistici dell'artista/musicista Effrena/d'Annunzio, quello che più interessa nel confronto con il *Rossini* è proprio la scelta della figura di un musicista italianissimo, lontano da languori teutonici, secondo il modello mediterraneo del Nietzsche del *Caso Wagner*, con l'esaltazione dionisiaco-apolleina di un moderno dramma mediterraneo.³⁴ Pur conservando una istintiva ammirazione per il genio tedesco,³⁵ Effrena, con il sodale Daniele Glauro, evidente controfigura di Angelo Conti, opta infatti per mo-

29. Ivi, pp. 809, 811.

30. Ivi, p. 809. Da questa ed. anche la successiva citazione a testo.

31. «All'approssimarsi d'Isolda e della Morte, egli credeva udire la luce» (ivi, p. 985).

32. Cfr. *Rossini*, II II 57-58; III III 61-84.

33. Cfr. le note di Lorenzini al *Fuoco*, in D'ANNUNZIO, *Prose di romanzi*, cit., p. 1177 (ora anche in *Introduzione*, ed. cit., p. v).

34. Sfida subito raccolta dai sogni teatrali irrealizzati di d'Annunzio – il progettato teatro di Albano, risposta alla Bayreuth wagneriana – evocati dallo stesso artista Effrena.

35. Evidente nelle pagine finali del romanzo, con il racconto dei funerali di Wagner.

delli autoctoni, come il «divino Claudio Monteverde»,³⁶ inneggiando a una *Renaissance latine*: «Io mi glorio d'essere un latino», sentenza l'artista dopo aver preso le distanze dall'«opera di Riccardo Wagner [...] fondata su lo spirito germanico». A questo fa da *pendant* il confronto, ancora vincente per il musicista italiano, tra il *Parsifal* wagneriano e il mottetto alla Palestrina, come sempre riecheggiando esempi e dibattiti di risonanza europea.³⁷

Resta il fatto che sull'elemento schopenhaueriano-platonico, alla Conti insomma, prevalgono nel *Fuoco* quelle spinte nietzschiano-dionisiache ferreamente opposte al fronte pascoliano della Parvoletta del Rossini (si rileggi la lunga *rêverie* della Foscariina sul *topos* panico dell'«imbestiarsi» associato alla sua arte tragica:³⁸ quasi un controcanto allo spirito apollineo della Parvoletta contrapposto alla «bestialità» del musicista, piú volte evocata). E nulla di dantesco resta sul fondo di questo romanzo a tesi – di un «wagnerismo per dame» parla senza tanti complimenti la Guarnieri Corazzol –,³⁹ nonostante il *balon d'essai* dell'epigrafe iniziale.⁴⁰

36. D'ANNUNZIO, *Il Fuoco*, cit., p. 288 (le citazioni successive a testo risp. dalle pp. 287, 286, 291). I versi dal suo *Lamento di Arianna* saranno un po' il *Leitmotiv* delle disquisizioni musicali del *Fuoco*, una sorta di dannunziana «Canzone del salice», con la malinconica iterazione del «lasciatemi morire!» che ispirerà proprio in queste pagine del romanzo il confronto tra il musicista italiano, Monteverdi, e «quella bellezza a cui si avvicinò rare volte il Germano [scil. Wagner] nella sua confusa aspirazione verso la patria di Sofocle» (ivi, pp. 290-291).

37. La Lorenzini ricorda in particolare le osservazioni su Palestrina contenute nel Rolland di *Histoire de l'Opéra en Europe avant Sully et Scarlatti*, Paris, thèse de doctorat, 1895 (ora Genève, Slatkine, 1971), saccheggiato da d'Annunzio (*Prose di romanzi*, cit., pp. 1250-51); ma è pur vero che lo stesso Wagner di *Opera e dramma* (già tradotto in due volumi in Italia da L. Torchi) parlava di Palestrina come l'ultimo simbolo unificante della musica europea, precedente alla contrapposizione tra il «periodo musicale a piú voci» della musica moderna tedesca e l'inclinazione alla «melodia pura» di quella italiana (cfr. R. WAGNER, *Opera e dramma*, trad. it. a cura di L. TORCHI, Torino, Bocca, 1894, vol. I p. 152).

38. D'ANNUNZIO, *Il Fuoco*, cit., p. 388.

39. GUARNIERI CORAZZOL, *Musica e letteratura*, cit., p. 159. Oltre a questo eccellente saggio, va citato l'altro suo fondamentale studio, *Tristano mio Tristano. Gli scrittori italiani e il caso Wagner*, Bologna, Il Mulino, 1988, seguito dalla sua monografia dannunziana *Sensualità della carne. La musica nella vita e nell'opera di d'Annunzio*, ivi, id., 1990. Riguardo ai rapporti tra d'Annunzio e il wagnerismo, la bibliografia, per limitarci anche solo ai principali studi monografici, è piuttosto consistente, a cominciare da G. DONATI-PETTENI, *D'Annunzio e Wagner*, Firenze, Le Monnier, 1923, fino a R. TEDESCHI, *D'Annunzio e la musica*, Firenze, La Nuova Italia, 1988; vd. inoltre *Introduzione* e commento a D'ANNUNZIO, *Prose di romanzi*, cit., seguiti almeno da W. TORTORETO, *D'Annunzio e la musica fra Italia ed Europa: Monteverdi e Wagner*, in *D'Annunzio europeo*. Atti del Convegno internazionale di Gardone-Riviera-Perugia, 8-13 maggio 1989, a cura di P. GIBELLINI, Roma, Lucarini, 1991, pp. 563-88, e dall'ampio, ma meno convincente, *Gabriele D'Annunzio. La musica e i musicisti*, di C. SANTOLI, Roma, Bulzoni, 1997.

40. Persino quella pagina dannunziana dedicata a un Dante «esule» è investita di una

Cosa può condividere Pascoli di questo dibattito e di questa rilettura dannunziana? A parte l'assoluta italianità, nel senso proprio di 'mediterraneità', del musicista prescelto – sebbene artista di respiro assolutamente europeo – è interessante rilevare l'affinità tra la gioiosa e inconscia potenza creativa del musicista pascoliano, e quanto predicato dal piú solenne Effrena sulla "forza creatrice" di tutti gli artisti, « misteriosi tramiti » della perfezione della « divina madre », la Natura (*Il Fuoco*, cit., p. 255); tramiti, aggiunge nietzschianamente Effrena, che « creano con gioia », nel « desiderio dell'artefice duro [sic] anelante ad ottenere quell'olimpico dono » in una inesausta « sete di felicità e di gloria ». L'ossimorica « acuta gioia di martòro » (*Rossini*, III III 81) della Parvoletta, « semplice anima fanciulla » (I I 7), « la gioia e il pianto, il riso ed il singulto » (I III 84) suonano molto vicini all'oraziana endiadi riso/pianto tante volte richiamata nel *Fanciullino* e nella poesia di Pascoli; eppure, la natura piú profonda della *correspondance* gioiosa e sinestetica tra musica terrena e "musica delle sfere", evocata per tutto il poemetto, non sembra affatto sorda a questo versante nietzschiano-dannunziano (e comunque senza dimenticare che la Bologna universitaria di Pascoli, già depositaria del mito rossiniano, diventa sin dagli anni '70 la capitale wagneriana d'Italia, avendo tra i suoi adepti lo stesso Carducci).⁴¹

Così come quel principio wagneriano che esaltava nell'artista/musicista l'idea di una ricreazione della « vita totale dell'Universo » – come si legge nel *Fuoco* –, associata piú di una volta, nel romanzo dannunziano, all'immagine dell'aurora, verrà evocato in Pascoli con le stesse immagini simboliche, wagneriane quanto nietzschiane, oltre che dantesche. A cominciare proprio dall'attesa dell'« aurora » (titolo dell'omonima raccolta di aforismi del filosofo tedesco),⁴² che diventa uno dei motivi su cui piú insiste il

luce titanica ben lontana dal dantismo pascoliano della Parvoletta (piú pertinente, semmai, rispetto al Dante pascoliano del *Tolstoi*): « Immaginate l'Alighieri, pieno già della sua visione, su le vie dell'esilio, pellegrino implacabile, cacciato dalla sua passione e dalla sua miseria di terra in terra, di rifugio in rifugio... Le voci le parvenze e le essenze degli elementi entravano nell'occulto lavoro e lo aumentavano di suoni, di linee, di colori, di movimento, di misteri innumerabili. Il Fuoco l'Aria l'Acqua e la Terra collaboravano al poema sacro... Non vedete eromperne... la nube o la luce, i baleni o i vènti del cielo? » (D'ANNUNZIO, *Il Fuoco*, cit., pp. 468-69).

41. Cfr. GUARNIERI CORAZZOL, *Tristano*, cit., pp. 47-49; U. JUNG, *La fortuna di Wagner in Italia*, in *Wagner in Italia*, a cura di G. ROSTIROLA, Torino, ERI, 1982, pp. 58-91.

42. Ricorderei qui dal Libro III, il num. 172, *Tragedia e musica*, sul motivo dell'attesa di un nuovo giorno per la musica, dopo questa « età prossima a scomparire », in un parallelo con il tramonto della tragedia attica in un'epoca di « animucce [...] troppo volubili » (F. NIETZSCHE,

poemetto di Pascoli, attraverso l'apparizione e le parole della Parvoletta (III I-II 1-12, 31-33), e ancor più nella stessa cornice narrativa (III III 85-93), con chiusura sul risveglio ispirato del musicista nella «tacita [...] alba» (e forse anche il «fiore di croco» dalle forti valenze dantesche e autobiografiche, che, in rima con «fuoco», si colora nel *Rossini* di «qualche striscia viva», conserva memoria del lucreziano e dantesco «fiore del fuoco», preso da Stelio Effrena a emblema della creazione artistica).⁴³

Accanto a queste coincidenze di pensiero – pur con esiti diversi – su musica e creazione artistica, si scoprono in filigrana altre coincidenze interessanti, non solo wagneriano-nietzschiane, di figure e immagini: come nelle pagine del *Fuoco* dedicate all'evocazione dei luoghi veneziani della tragedia di Otello e Desdemona, con passi tratti da una malinconica «canzone antica della gioventù breve e della bellezza passeggera» (p. 276); e si pensi, ancora, alla malinconica *Canzone del salice* del *Rossini*. Nel romanzo dannunziano questa canzone è ascoltata dall'artista e ispiratrice Foscarina ed è inframezzata dalle platonizzanti osservazioni di Stelio Effrena sull'anima profonda dell'arte musicale, contrapposta (semberebbe quasi in un ennesimo controcanto al pascoliano incipit del *Fanciullino*) a un'«animula» giocosa e fanciullesca:

È dentro di noi, vagante come una farfalla volubile su per la superficie della nostra anima profonda, un'animula, un esiguo spirito giocoso che spesso ci seduce e ci persuade a inclinarci verso i piaceri blandi e mediocri, verso i passatempi puerili, verso le musiche facili. Quest'animula vagula è pur nelle nature più gravi e più violente, come quel *down* addetto alla persona di Othello; e talvolta inganna il giudizio.⁴⁴

Aurora e Frammenti postumi (1879-1881), in ID., *Opere*, cit., vol. v, a cura di F. MASINI e M. MONTINARI, Milano, Adelphi, 1964, to. 1 p. 126): «ma che se ne fanno della musica queste animucce di oggi, troppo volubili, lontane dall'essere adulte, personali a metà, curiose e avidi di tutto, che appartengono ad un'età prossima a scomparire?».

43. Cfr. D'ANNUNZIO, *Il Fuoco*, cit., p. 251, e la relativa n. 3, a p. 1233. Non si dimentichi che il titolo del romanzo dannunziano prende spunto dal verso dantesco «fa come natura face in foco», posto infatti ad epigrafe dallo stesso d'Annunzio. Ricorderei però anche il riferimento ai «fuochi melodici» innati e interiori del *Rossini* nella biografia di Checchi posseduta da Pascoli (E. CHECCHI, *Rossini*, Firenze, G. Barbèra, 1898, p. 47), segnalato da Perugi a proposito del v. 3 del *Preludio* pascoliano (PERUGI, *Psiche*, cit., p. 40).

44. D'ANNUNZIO, *Il Fuoco*, cit., p. 277; il corsivo nella citazione è mio. È evidente che qui gli intrecci pascoliani si complicano nella direzione opposta: si pensi, oltre al celebre incipit del *Fanciullino*, all'immagine iniziale della «farfalla volubile», richiamo al mito platonico di Psyche, assolutamente centrale nel *Rossini*, dove compaiono i versi riferiti alla Parvoletta pronta a lanciare all'alba il suo canto (III II 58-59): «Apriva un po' le palpebre come ali / di una farfalla...».

E il *fool* dell'opera shakespeariana, nell'apertura del III atto, entra in scena proprio con i musicisti venuti a intrattenere Otello.⁴⁵ Ma la Parvoletta/Fanciullino sarà la sintesi perfetta tra quella «animula giocosa e puerile» e la più profonda anima universale, sintesi di «gioia e pianto», di leggerezza e gravità.

È evidente che nel *Rossini* l'uomo e l'artista sono per diversi aspetti il contraltare al *Paulo Ucello*, umile terziario francescano del primo dei *Poemi Italici*. Nel musicista Rossini, «la Bestia» – per usare le parole di Pascoli: *Rossini*, I II 41, 43 – sembra aver preso il sopravvento sulla Parvoletta, con tutte le implicazioni dantesco-platoniche, ma anche pre e post-darwiniane; si ricordino almeno le parole della *Messa d'oro*, del 1905, in cui Dante si fonde con Darwin e con la filo e ontogenesi di Haeckel:

Considerando l'uomo, sì nell'individuo e sì nel genere, noi troviamo, risalendo a brevi giorni o gl'ineffabili millenni, la bestia e la pianta [...]. Vi dirò col pensiero del poeta del cristianesimo, del poeta che è, nello stesso tempo, il nostro poeta e il Genio nostro [...]. L'uomo, da semplicemente vegetante, diviene animale. *Ma dalla animalità, che ha in comune con le bestie, egli vuole ascendere. Parrebbe un corto andare, questo; ma l'uomo è, pur troppo, spesso costretto ad altro più lungo e fiero viaggio! Egli deve concepire o rafforzare l'orrore per la bestia che ha in sé.*⁴⁶

Il «Paulo di Dono ... assai tristo e parco» (*Paulo Ucello*, I 11) che «mormorò nel cuore» (IV 22) la sua modesta tentazione – avere «un uccellino vero, uno che sverli, e mi consoli nella mia vecchiaia» (V 21-22) – si è trasformato in un Rossini che «impredò muto» (*Rossini, Preludio*, 19), entrando «di sghembo, cantarellando roco, / nella sua stanza» (ivi, 1-2), dopo una serata passata con un'allegra brigata. Difficile pensare a un artista dai tratti meno pascoliani di questo musicista così prosaico e godereccio dopo le scorribande napoletane⁴⁷ e in attesa del furore creativo che pur lo porterà a comporre una

45. Il *Clown* li raggira con i suoi giochi di parole sugli strumenti musicali: come quel «Vengono forse da Napoli i vostri strumenti che parlano così nel naso?». Altro spunto shakespeariano nel romanzo di d'Annunzio sarà quello della Giulietta del canto d'amore tra notte e alba, con la celebre rievocazione dell'usignolo e dell'allodola, già presente sin dal Pascoli di *Myrica*. Ma, come è noto, Shakespeare, e le sue eroine in specie, occupano uno spazio rilevante nelle pagine del *Fuoco*, a cominciare dal nome di Perdita, scelto per la Duse/Foscarina.

46. D'ANNUNZIO, *Prose*, cit., vol. I p. 271.

47. Già Goffis faceva riferimento alla biografia rossiniana, ricordando come l'*Otello* cui rinvia il poemetto pascoliano fosse stato composto proprio durante la sua spensierata vita napoletana (cf. G. PASCOLI, *Opere*, a cura di C.F. GOFFIS, Milano, Rizzoli, 1970, vol. I p. 773).

splendida romanza: è la *Canzone del salice* del suo *Otello*, peraltro amatissima da Pascoli e vero *Leitmotiv* del poemetto, in una raffinata sintesi tra *Otello* rossiniano, verdiano e soprattutto shakespeareano.

Troppo facile suggestione, sebbene niente affatto peregrina, l'associazione tra un piú pascoliano Paolo Uccello e un piú dannunziano Rossini, secondo una dittologia per contrasto ossessivamente – e non direi affatto inconsciamente – perseguita nella poesia del primo. Certo, non sono solo queste le motivazioni che possono aver spinto Pascoli a scegliere proprio Rossini, il genio *eslege* e mondano, ben lontano dagli ideali severi e patriottici del Verdi per cui aveva composto e pubblicato nel 1901 l'epicedio, poi incluso in *Odi e Inni*.⁴⁸ La scelta di quel musicista italiano – e non, per esempio, di un'altra figura esemplare di giovane e geniale musicista *sui generis*, come ad esempio Mozart – è ovvia all'interno di un progetto di artisti italiani (ribadendo che il russo *Tolstoj* è un'aggiunta ben piú tardiva, ma comunque riportata entro una lettura nazionale, per cosí dire).

All'origine della scelta dell'artista e uomo Rossini, oggetto di riflessione nitzschiano-wagneriana e perfetta traduzione della assiomatica contrapposizione pascoliana Bestia/virtú creativa, o piú dantesca "contemplativa", va pur citato l'interesse nazionale per il musicista pesarese fortemente riaccessosi a inizio secolo, in occasione delle celebrazioni nel 1902 per il monumento a lui eretto in quel mausoleo di glorie, appunto, italiche che è Santa Croce; evento, come è ovvio, accompagnato da innumerevoli celebrazioni e commemorazioni a mezzo stampa. Basta sfogliare giornali e riviste dei giorni e mesi attorno al 23 giugno 1902, data dell'inaugurazione ufficiale del monumento, per trovare una profusione di articoli e interventi a vario titolo sulla figura di Rossini, con frequenti confronti con il Wagner imperante in quegli anni. Ricorderei almeno che nel quotidiano piú letterario, il prestigioso «Giornale d'Italia», il 28 giugno 1902 (pochi giorni prima, il 16 giugno, Pascoli aveva pubblicato su queste stesse colonne *Il negro di Saint Pierre*) appare l'articolo del musicologo Nicola D'Atri, *Il culto di Rossini*, in cui viene esaltato il suo genio musicale "italico" – «Ecco il Giove della musica!» –, sebbene sia riconosciuta l'influenza successiva, in Europa e in Italia, del genio wagneriano. Quello che si è perso però, aggiunge D'Atri, è proprio «la ragione del canto», il "cantabile" rossiniano che aprí «l'era nuova [...] della musica drammatica», mentre «di fronte stanno le

48. Epicedio con un Verdi cristologico e «aedo d'eroi» (v. 16): «l'ultimo Grande d'Italia, / – era l'ombra, e il giorno è sorto – / l'ultimo grande d'Italia, / io vi grido, non è morto, non è qui! ///», si legge negli ultimi versi in cui esplose la retorica evangelica.

“melopee cantate” di Riccardo Wagner, sacrificio della voce umana». Per il nazionalista D’Atri, la musica italiana, «morta Verdi, si rinnova e si risolve ancora nel nome di Rossini». ⁴⁹

Ma già a fine Ottocento, quando esplose proprio a Bologna il mito wagneriano che sembra in parte prendere il posto di quello del maestro italiano, ⁵⁰

49. Stessa esaltazione patriottica, nella «Nazione» del 22-23 giugno 1902, a firma Jarro, del «genio» di Rossini e della sua «arte semplice e grande», contro le «frasette asmatiche» e gli «sviluppi faticosi» di artisti dei «climi più inclementi» (insomma ancora Rossini *versus* Wagner). Piuttosto controcorrente «La Tribuna» (24 giugno 1902) che lamenta invece una «generale indifferenza» di fondo verso il musicista italiano. Più interessante la posizione di riviste prestigiose come «Il Marzocco» che si divide equamente tra articoli di esaltazione della potente musica teutonica di un Wagner letto in antitesi alla «latinità» dell’arte italiana (A. Colautti, 11 ottobre 1903) e l’esaltazione del «genio italico» del musicista Rossini (vd. «Il Marzocco», 19 ottobre 1902, dove si auspica che il liceo musicale pesarese voluto da Rossini diventi «la Bayreuth italiana»; ma si legga anche la difesa wagneriana del 18 dicembre 1904); da ricordare la lunga militanza filo-wagneriana del critico – molto vicino a Pascoli quanto a d’Annunzio – G.S. Gargano, che ancora difende il mito Wagner su «Il Marzocco» del 12 ottobre 1913. Nella stessa rivista, numerosi e puntuali sono gli interventi dedicati nel 1902 alle «Memorie rossiniane» dal musicologo Carlo Cordara, amico di Pascoli. In particolare, nell’articolo del 13 luglio, si sofferma sulla pubblicazione monografica a cura del Comitato per le onoranze a Rossini, con interventi di Isidoro Del Lungo, Guido Mazzoni, Augusto Conti, e con la conclusione dello stesso Cordara, da leggere conservando in controllo il progetto degli *Italia* pascoliani: «l’arte, diversamente dalla scienza, non è cosmopolita in modo assoluto. Si studino quindi, si ammirino e vengano da noi ospitalmente accolte tutte le scuole musicali, ma nel produrre ricordiamoci di essere soprattutto italiani». Più tiepida verso il musicista italiano la «Nuova Antologia» (cfr. «La Nuova Antologia», 1° marzo 1902 e 16 giugno 1902).

50. Cfr. JUNG, *La fortuna di Wagner in Italia*, cit., pp. 58 sgg. Si ricordi che nel 1872 Wagner ottiene la cittadinanza onoraria a Bologna, dove nello stesso anno sono in cartellone assieme il *Tannhäuser* wagneriano e il *Mosè* rossiniano. Nel 1883, per la Zanichelli, Panzacchi, tra i primissimi recensori in Italia di Wagner, pubblica il volume *Riccardo Wagner: ricordi e studi*, mentre nel 1888, dopo aver ascoltato il *Tristano*, Carducci si dichiarerà subito «wagneriano convinto» (ivi, p. 83; si tengano anche presenti i riferimenti wagneriani, pur superficiali, nell’*Ode a Percy Bysshe Shelley* e *Alle Valchirie*). Oriani, dopo aver assistito per otto serate consecutive a Bologna alla *Walchiria*, scrive il saggio *La leggenda del Wagner*, nel 1896, con un confronto esplicito Wagner-Rossini (poi incluso in A. ORIANI, *L’arco di Ulisse*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1921: cfr. GUARNIERI CORAZZOL, *Tristano*, cit., pp. 63-67; qui la Guarnieri Corazzol analizza anche le implicazioni tematiche wagneriane nel poemetto *Le armi* di Pascoli: pp. 53-54). Né si dimentichi che nella sua autobiografia, *La mia vita*, il compositore tedesco torna più volte sul proprio non facile rapporto, personale e musicale, con Rossini; in parte più generoso verso di lui era stato nel celebre *Opera e dramma*, in cui tra l’altro scriveva: «[c]on Rossini termina propriamente la storia dell’opera» (ed. cit., p. 62; interessante qui, rispetto al poemetto pascoliano, anche l’osservazione wagneriana: «La musica è donna; la natura della donna è l’amore», ivi, p. 142); lo stesso compositore tedesco dedica un suo saggio allo *Stabat Mater* di Rossini, così come un articolo commemorativo, *Eine Erinnerung an Rossini*, pubblicato sull’«Allgemeine Zeitung», il

si assiste ad un fiorire di opere e studi ispirati a Rossini,⁵¹ presenti in una buona rappresentanza nella Biblioteca di Castelveccchio.⁵² A cominciare dalla biografia dell'amico Eugenio Checchi, critico musicale del «Fanfulla» (e direttore del «Fanfulla della domenica», oltre che amico e collaboratore di molti musicisti, tra cui Puccini e Mascagni), autore di quel *Rossini* (Firenze, Barbèra, 1898), conservato e almeno in parte letto sicuramente da Pascoli, come notava già Perugi,⁵³ in particolare riguardo al periodo napoletano e al breve scorcio di tempo in cui il musicista compose l'*Otello*. Quello che Checchi sottolinea sono proprio le «gaie consuetudini della vita napoletana», con i «maccheronici idillii con la bella Colbran» e le «dotte discussioni con i piú raffinati gastronomi» (ivi, p. 102), presentando un musicista aiutato nella sua creazione solo dal suo «genio» – sono parole di Checchi – di «natura inconsapevole» (ivi, p. 103; e a p. 48: «E dopo che alle due e alle tre di notte gli amici cascanti di sonno, accompagnatolo a casa, lo

17 dicembre 1868 (molto utile per avere un'idea della ricchezza della bibliografia rossiniana di fine secolo, la nota bibliografica alla voce dedicata al musicista italiano nella *Storia dell'Opera*, a cura di G. BARBLAN e A. BASSO, Torino, UTET, 1977, vol. 1/2 pp. 211-12).

51. In uno degli studi di maggior successo si ricordava, ad esempio, il Mazzini – referente essenziale nell'immaginario patriottico-risorgimentale pascoliano – che aveva apostrofato Rossini come «Titano di potenza e d'audacia», «Napoleone di un'epoca musicale», «genio»: sono frammenti dal saggio mazziniano *Filosofia della musica e Della musica italiana e tedesca*, riportati da L.S. SILVESTRI, *Della vita e delle opere di Gioacchino Rossini*, Milano, Tip. Bietti e G. Minaccia, 1874, p. 328 (ora in *Rossiniana*, a cura di C. STEFFAN, Pordenone, Studio Tesi, 1992, p. 213).

52. Oltre a CHECCHI, *Rossini*, cit., ripreso di seguito a testo, vd. anche A. TESTONI, *Gioacchino Rossini. 4 episodi della sua vita*, Bologna, Zanichelli, 1909, in cui l'ultimo episodio, *Rossini e Wagner*, è l'unico con pagine sfogliate, insieme al primo, che include il soggiorno napoletano cui si riferisce l'ambientazione pascoliana (in questa biografia viene peraltro ricordata la celebre *Vita di Rossini* di H. Beyle-Stendhal, citata come fonte principale). Di Rossini, Pascoli conserva a Castelveccchio anche l'*Otello. Opera completa per pianoforte solo* (Ricordi, s.d.) e della *Canzone del salice*, in particolare, possiede anche il cartone musicale per il suo pianoforte melodico. Per il discorso piú ampiamente dantesco e musicale del poemetto, Perugi ricorda, tra i libri di Castelveccchio, A. TADDEI, *Dante e la Musica. Di alcune melodie ispirate al poema dantesco*, Livorno, Giusti, 1903, e A. BONAVENTURA, *Dante e la musica*, ivi, id., 1904, entrambi dedicati alle trasposizioni musicali di Dante, e il primo in particolare alla celebre canzone del gondoliere, nell'*Otello* shakespeariano, di ascendenza spiccatamente dantesca, con un parallelo Desdemona/Francesca: cfr. PERUGI, *Psiche*, cit., pp. 43-44.

53. Ivi, p. 39. La segnatura nella Biblioteca pascoliana è XI 2 G 46. Risultano sfogliate con tagliacarte sia le parti sul periodo napoletano (cap. 4), coevo alla realizzazione dell'*Otello*, sia quelle relative all'incontro con il Wagner, ammiratore intimidito, a colloquio con il musicista italiano (cap. 5). Inoltre la pagina in cui si parla dell'*Otello* e del giudizio di Checchi sull'opera (p. 103), risulta piegata in alto, sul margine destro.

lasciano alla porta di strada, il maestro rimasto solo, anzi rimasto a tu per tu con la fantasia, la sottopone al facile lavoro di snodare, di sgomitolare quel che è dentro [...]. Il genio suo non è fatto di riflessione e di meditazione ma è tutto impeti improvvisi, è eruzione spontanea, è getto si potrebbe quasi dire inconsapevole»). Un'idea evidentemente essenziale anche nel personaggio pascoliano; anzi, il presupposto narrativo – e simbolico – di tutto il poemetto, su cui Checchi insiste sin dalle prime pagine della sua biografia. Già in apertura di libro (cap. I p. 7) il giornalista biografo riporta la leggendaria risposta del musicista ad Andrea Maffei che gli chiedeva i motivi del suo precoce silenzio creativo, con l'altrettanto leggendaria risposta, che si allinea perfettamente con l'interpretazione – o meglio reinvenzione – di questo artista in Pascoli: «O non lo sapete che io sono un grande infingardo? *Scrivevo opere, quando le melodie venivano a cercarmi e a sedurmi*: ma quando capii che toccava a me andarle a cercare, nella mia qualità di scansafatiche rinunziai al viaggio, e non volli più scrivere» (il corsivo è mio). «Quando le melodie venivano a cercarmi»; è esattamente quello che viene narrato nel poemetto degli *Italici*, con la «buona Parvola» (I II 34) che gli detta in sogno la romanza *Assisa a piè d'un salice*.

Non solo Rossini è musicista particolarmente amato da Pascoli per sua stessa ammissione,⁵⁴ ma all'interno dell'amato genere del melodramma, cui lui stesso ambiva con aspirazioni tutt'altro che velleitarie, predilige l'*Otello* rossiniano e ancora più proprio la *Canzone del salice*,⁵⁵ centrale nel suo poemetto. Siamo dunque nel territorio del melodramma, che di per sé suscita grande interesse in Pascoli,⁵⁶ e poi nel territorio dell'*Otello* che ha peraltro

54. In una lettera all'amato Pistelli, riportata nella biografia *Lungo la vita di Giovanni Pascoli*, cit., p. 826, si legge dei «divini pezzi del Rossini», e nell'elenco dei «cartoni» posseduti, per il suo piano melodico, compare anche la «portentosa sinfonia della Semiramide» (ivi, p. 825). In una lettera del 27 agosto 1907 a Caselli, Pascoli reclama invece, contro i ritardi dell'agenzia di trasporti Luporini, il cartone del *Guglielmo Tell*, aggiungendo un'interessante nota, «mi bisogna per i miei lavori», che farebbe riferimento, come suggerisce il curatore Del Beccaro, alla composizione del *Rossini*, testimoniando dunque la lunga gestazione del poemetto (G. PASCOLI, *Lettere ad Alfredo Caselli*, a cura di F. DEL BECCARO, Milano, Mondadori, 1968, p. 769).

55. Lo spartito conservato a Castelvecchio non porta segni di lettura, ma risulta più squadernato nelle pagine della *Canzone del salice*. Inoltre contiene all'interno il biglietto con destinataria la Libreria Nicola Zanichelli, proprio con la richiesta di invio dello spartito dell'*Otello*. Un cenno a questo è già in PERUGI, *Psiche*, cit.

56. Cfr. almeno G. PASCOLI, *Testi teatrali inediti*, a cura di A. DE LORENZI, Ravenna, Longo, 1979; B. CAGNOLI, *Musici pascoliani*, in «Rivista pascoliana», a. VII 1995, pp. 181-92, e i numerosi riferimenti ai progetti librettistici contenuti nelle edizioni critiche di *Myricae* e *Canti di Castelvecchio*, rispettivamente a cura di Giuseppe Nava e Nadia Ebani. Diversi riferimenti

già ispirato altri poeti da lui prediletti, quali il Graf della poesia *Sotto il salice* (con la tomba della «Morta pazza d'amore», a metà tra l'Isaura della Canzone di Rossini e l'Ofelia shakespeariana)⁵⁷ o quel Testoni della commedia *Gioachino Rossini* conservata a Castelveccchio.

Né si dimentichi che lo stesso Pascoli aveva composto in gioventù uno

alle sue ambizioni verso una poesia per musica si trovano anche nell'epistolario: particolarmente utile il riferimento alle *Romanze* di Panzacchi in una lettera alla «Gentile Ignota» (Messina, 16 del 1901 [sic]), in cui Pascoli le scrive del suo amore per le «romanze per musica» di Panzacchi, aggiungendo in una parentetica, «anch'io voglio scrivere per musica: il poeta lirico deve scrivere per musica! Faccio un libretto, ma... ho fatto un episodio mezzo narrazione e mezzolirica, e altro farò; e cerco sempre d'intonare le mie liriche come s'elle dovessero essere cantate» (*Lettere alla Gentile Ignota*, a cura di C. MARABINI, Milano, Rizzoli, 1972, p. 89). Uno dei riferimenti piú suggestivi rispetto al Rossini di Pascoli è nel componimento *Sognando*, dalle *Fantasie* di Panzacchi, con l'evocazione onirica, sul «fiume dell'Oblio», di una Ofelia che canta trasportata sui flutti: «Ma dall'alta corrente / che la portava al mare / udia soavemente / una voce cantare // (era la bionda Ofelia / natante, addormentata / in mezzo al fiume, d'alighe / e fior campestri ornata): // "Sul flutto che mi porta / non splende mai l'aurora..."» (in E. PANZACCHI, *Poesie*, con pref. di G. PASCOLI, Bologna, Zanichelli, 1910, p. 191).

57. La raccolta di Graf *Dopo il tramonto* (1893), in cui è presente il componimento *Sotto il salice*, risulta anche per altri aspetti piuttosto interessante rispetto ai versi pascoliani. Piú volte vi ricorre il fantasma femminile dai tratti shakespeariani (del resto è nota l'attenzione grafiana verso l'*Amleto*: cfr. G. DE LIGUORI, *I baratri della ragione. Arturo Graf e la cultura del secondo Ottocento*, Manduria, Lacaita, 1986, pp. 297-309): ancora in *La martire*, con l'anafora «La vergine è morta» e «l'aurora» che sorge verso la fine del lungo componimento (vv. 77-80: «Passa la notte intera, / torna a brillar l'aurora, / e nuovo giorno e sera / nuova succede ancora») e piú sfumatamente in *La feluca*, che però diventa molto interessante per l'immaginaria «voce soave e canora, / che minaccia, che piange, che implora» e per il «singulto di mesta chitarra / [che] sale, scende, s'infrange, - rinarra / una storia bizzarra d'amor» (vv. 5-6, 8-10). Altro rinvio al canto-pianto di uno strumento ancora piú vicino al clavicembalo pascoliano in *La spinetta*, nonostante la diversa ambientazione (tra il nordico «castello d'Igor» e stereotipi letterari come la «fresca e delicata rosa» e le «ninfe candide e lascive», vv. 1, 9, 15): «Ed ecco sgorga dal vibrante fianco, / un tenero sussurro, / quasi gorgheggio appassionato e stanco / di smarriti usignuoli volanti nell'azzurro. // Sembran voci d'un'anima che invano / pianga, ricordi, agogni: / ah, come par che vengano di lontano, / dalla terra dei morti, dal fluido ciel dei sogni! // Sale tremando il canto, e a poco a poco / l'aria intorno s'impregna / d'un trasparente e diluito foco, / quale di mite aurora che tra nebbie si spegna» (vv. 37-48), versi chiusi dal canto mesto dei vv. 65-68: «Sol nel silenzio la spinetta intanto / singhiozza in tuon [sic] minore / un cosí dolce e doloroso canto / che l'anima rapisce, schianta a chi l'odè il core». Ultima notazione da questa raccolta: l'incipitario *Dopo il tramonto*, con il *topos* delle stelle/fiori e i versi finali rivolti al «cielo» al tramonto, «E dall'anima mia, cui già la notte / ultima ingombra d'immutabil velo, / salgon, vibrando, a te gli ultimi canti». Come precedenti poetici in un recente territorio italiano, Perugi ricorda invece l'*Amore e Psiche* di Ulisse Poggi e la *Psiche* di Zanella, per il valore simbolico della figura di Psiche e l'uso in entrambi della voce «semplicetta» (PERUGI, *Psiche*, cit., pp. 45-46).

Jago (incluso in *Poesie varie*, 1872-1880),⁵⁸ che, pur lontanissimo dagli intenti poetici del Rossini, condivide con questo non solo il soggetto teatrale, ma anche l'andamento e il linguaggio librettistico (nel primo componimento però piuttosto autonomo dalla lettera shakespeariano-rossiniano-verdiana, e invece spiccatamente pascoliano nei suoi motivi) che verrà chiaramente fuori nel poemetto degli *Italici* (e *in primis* nel lungo monologo della Parvoletta). Lì il dialogo era tra lo Jago insinuante e maldicente e un Otello che controbatte in prima persona con quel «Io risposi – È così bionda! –», e poi: «Così bianca!», e infine: «È così bella», con il drammatico explicit, «Ma io l'amo, io l'amo tanto!». Bionda bianca bella: sono i tratti femminili – tra madre e sorella (Ida ovviamente) – che con le più varie declinazioni ben conosciamo nella poesia di Pascoli e che torneranno nella «voce esile, di morta, / di morta quando torna in sogno, e parla» (III II 56-57) della Parvoletta/Desdemona del Rossini.

Questa Desdemona dei versi giovanili, ipostasi dell'*alter ego* femminile da Pascoli agognato – mai posseduto o per sempre perso – diventa tutt'uno con l'ipostasi della Parvoletta, «pia fanciulletta» (II I 11), maltrattata e quasi uccisa dall'Otello/Rossini. Il passo è lungo, ma non per il Pascoli del 1911: da una biografia del profondo a una teorizzazione estetica. Non solo sull'onda lunga del suo peculiare dantismo. E qui bisogna tornare al *côté* squisitamente decadente da cui siamo partiti e in cui la musica la fa da padrona: pateriana regina di tutte le arti, e cuore pulsante di ben altro dibattito filosofico-estetico, quale quello wagneriano-nietzschiano.⁵⁹

58. «Dicea Jago: – Oh! tu non sai / qual rea mente ella nasconda, / il suo cuor chi vedrà mai? – / Io risposi: – È così bionda! – // – Se de' neri occhi t'innonda, / de' suoi magici occhi, guai. / Ell'è perfida come onda. – // – Così bianca! – io sussurrai. // – Quella sua mite favella / è sottile, è forte trama. – / Io gemetti: – È così bella! – // – Sciogli a tempo il triste incanto / ch'ella, stolto, ella non t'ama. – // – Ma io l'amo, io l'amo tanto! –» (G. PASCOLI, *Poesie*, Milano, Mondadori, 1939, pp. 1165-66).

59. Dibattito di cui si trovano tracce dirette e indirette anche in Pascoli; a cominciare dalla sua difesa nel 1902 del simbolismo mitico e anti-veristico del progettato libretto *Nell'anno Mille* sotto il nume tutelare wagneriano e contro le perplessità del musicista Renzo Bossi («Quanto alla verisimiglianza, avverta che si tratta di musica, perciò d'idealità, di trascendentalità. Le paiono verosimili i drammi di Wagner? Verosimili, anzi vere sono le Cavallerie rusticane. Ma il loro tempo è per finire»: cfr. PASCOLI, *Testi teatrali inediti*, cit., pp. 35-36; ora si veda anche A. ZAZZARONI, *Nell'anno Mille attraverso il carteggio Giovanni Pascoli-Renzo Bossi*, in S.P.C.T., a. XXXVII 2007, pp. 137-57, in partic. pp. 147 e 150) e da altre interessanti considerazioni epistolari, con l'esplicito rinvio al moderno dramma musicale e il riconoscimento dato a due innovatori assoluti, quali Wagner, ispiratosi alla «poesia primitiva epica» – tentato modello dell'incompiuto *Nell'anno Mille* – e Debussy, ispiratosi alla «eterna poesia popolare della fiaba e della novellina» (lettera datata 26 settembre 1908, in PASCOLI, *Lettere ad Alfredo*

Le spinte e i richiami intertestuali del *Rossini* non sono da meno rispetto ai romanzi "wagneriani" di d'Annunzio.⁶⁰ Sebbene la biografia e lo stesso profilo artistico del musicista degli *Italici* siano in parte lontani dai tipici tratti dell'artista pascoliano, non si tratta comunque di un ritratto costruito solo per antitesi. Precisiamo: i tratti piú vistosamente pascoliani, come è stato già detto, sono quelli platonizzanti e in parte danteschi della Parvoletta; ma anche la "persona" di Rossini – nel senso di *dramatis persona* alla Browning – merita qualche precisazione. Se il *dandy* esteta Effrena/d'Annunzio richiama a modello di artista/musicista il Monteverdi «vedovo ardente e triste come l'Orfeo della sua favola» che «compí l'opera sua nella tempesta» (*Il Fuoco*, ed. cit., pp. 289, 288), Pascoli in questo ritratto semi-immaginario ricorre invece al contrasto tra la Parvoletta/Fanciullino, dimenticata nella «penombra dell'anima» (per usare le stesse parole della prosa del *Fanciullino*) da questo geniale artista, e l'uomo Rossini (con il riaffiorare della sua grandezza nel *Leitmotiv* della *Canzone del salice*: una sorta di contrappunto al dannunziano *Lamento di Arianna* di Monteverdi).

Il poemetto degli *Italici* fa interagire la "persona" di Rossini con quella Parvoletta/Desdemona che, nella sua immacolata ingenuità, bistrattata dall'*alter ego* maschile, ha molto del personaggio femminile shakespeariano. E si ricordi che, insieme ad altri personaggi, quali Ofelia e Giulietta, Desdemona torna piú volte tra le possibili protagoniste di progetti appuntati da Pascoli in varie sedi, cosí come un canto «Sotto il sicomoro», futuro *Leitmotiv* dell'ispirazione onirica del *Rossini*⁶¹ («Piangeva sotto il sicomoro,

Caselli, cit., p. 803, e citata anche in *Lungo la vita di Giovanni Pascoli*, cit., p. 880). In questa stessa lettera Pascoli deve ammettere la sua sconfitta: «E dunque non potei, come tu avresti voluto, povero buon amico, essere partecipe di questo nuovo vanto della patria e dell'arte». Anche in questo caso d'Annunzio avrà la meglio su di lui: si pensi al libretto del *Martyre de Saint Sébastien* realizzato per il Debussy ricordato da Pascoli, proprio tra il 1910 e il 1911, periodo coincidente con l'elaborazione definitiva del *Rossini*.

60. Lasciando da parte i suoi versi, ispirati piuttosto a variazioni musicali alla Verlaine – gli *Andantini*, i *Notturnini* di *Primo Vere* e le successive variazioni della *Chimera* – o a ritratti celebrativi di musicisti (come quelli di Grieg e Brahms, nel *Poema paradisiaco*, *Hortus Conclusus*; e poi gli *Inni* a Verdi e a Bellini in *Elettra*). Per le implicazioni musicali e wagneriane anche di questa produzione dannunziana, rinvio ancora alle monografie della Guarneri Corazzoli piú volte citate.

61. Cfr. G. NAVA, *Introduzione a G. PASCOLI, Myrica*, ed. critica a cura dello stesso, 2 voll., Firenze, Sansoni, 1974, vol. I pp. CXC1, CCVIII: qui si trovano gli elenchi di eroine cui Pascoli pensava di dedicare una corona di componimenti; nel primo elenco (CP 241, ivi, p. CXC1) sono incluse Desdemona e Giulietta, nel secondo cade il nome di Desdemona (CP 246, ivi, p. CCVII); a p. CLXI, tra le carte autografe (CP 178), Nava ritrova anche un appunto "sha-

in riva / del bel ruscello. Al grande suo dolore / l'acqua cantava, l'albero brusiva»: III II 52-54).

Questa sovrapposizione intertestuale (collocabile tra Shakespeare e le riscritture verdiano-rossiniane) nelle figure e nel senso metaletterario della Parvoletta e del personaggio rossiniano di Desdemona si compie nel Canto III, in cui le parole della Parvoletta potrebbero essere quelle della stessa Desdemona a Otello, indegno del suo amore,⁶² e si complica ulteriormente nei molteplici rinvii di queste figure a veri e propri *topoi* della poetica pascoliana. A cominciare dalla Parvoletta/Fanciullino, ovviamente, con la sua contiguità con le ombre della madre e della tessitrice (cfr. III II 56-57), insieme alla presenza cosmica del principio musicale, che si intreccia qui con l'immediata coincidenza di micro e macrocosmo, sin dall'incipitario *Preludio*, in cui il «canto delle stelle» diventa una sorta di traduzione pascoliana della più classica «musica delle sfere».

Con i *Canti di Castelvecchio* e certi *Nuovi Poemetti*, la corrispondenza tra micro e macrocosmo era diventata di casa; ma qui si fa peculiare, costituendo parte fondante della stessa ossatura strutturale del poemetto: questo si apre e si chiude in un interno domestico, però ha al centro il metafisico canto della Parvoletta, che si muove proprio seguendo quel nietzschiano, oltre che dantesco, «canto delle stelle».⁶³ Rispettando fedelmente una ripartizione e una struttura – didascalie di scena incluse – da libretto d'opera, il *Preludio* si apre con l'entrata del musicista «di sghembo», nella sua stanza, cui risponde in chiusura della seconda terzina, in contrappunto spaziale, «il cielo pieno [...] di note d'oro». E addirittura, prima di nominare il vero soggetto dell'intera scena, lo stesso Rossini, presentato solo nella quinta terzina, sono state richiamate le costellazioni della Lira e del Cigno – con svariati sottintesi musicali –⁶⁴ insieme all'ancora più smisurata «Galassia» (*Preludio*, 7, 8, 10).

kespeariano» «Sotto il salice piangente»; a p. cxciii (CP 242) compare l'appunto pascoliano «Sotto il sicomoro».

62. Si rilegga tutto il «primo tempo» del Canto III (I 1-30), imperniato sul lamento della Parvoletta/Desdemona e rivolto al Rossini/Otello: «Io era innamorata / di te, ma tu che amai, non mi riamil!...», «Fui la tua schiava e t'ebbi come sire...», «Ma tu non odi, tu non mi ami, addio!».

63. È la «danza degli astri» del Nietzsche del *Caso Wagner* (ed. cit., p. 33); seguendo la linea interpretativa tutta dantesca di Perugi, si può anche ricordare «la danza de le quattro belle», in rima con «stelle», di *Purg.*, xxxi 104-6, e in sottofondo il contesto astrale di vari luoghi del *Purgatorio*, a partire da *Purg.*, I 23-25; ma la suggestione nietzschiana, in un contesto esplicitamente musicale, mi sembra non meno calzante.

64. I motivi del «canto del Cigno» e del suono dell'arpa/lira, come emblemi cosmici del

Il *Preludio* dà una prima idea, già abbastanza precisa, della raffinata articolazione del poemetto: la sua struttura è infatti tutt'uno con il piano – potremmo dire – metalibrettistico del *Rossini*. Non è solo strutturalmente il *Preludio* ai tre Atti del poemetto (con annessa suddivisione in Scene), ma anche l'essenziale preludio tematico, nell'intrecciarsi di micro e macrocosmo e nel registro linguistico, tutto incentrato sul linguaggio musicale (che nelle parole della Parvoletta diventerà poi propriamente librettistico: come se quello del *Preludio* fosse una sorta di "recitativo", cui segue la romanza o "aria" della Parvoletta), e con straordinari effetti sinestetici (ancora il «canto delle stelle», poi il «cilestrino tremolio di Vega»: 15, 30) che richiamano tanto quella fusione di micro e macrocosmo, quanto, più implicitamente, il motivo fondante della fusione di tutte le arti.⁶⁵

Salta agli occhi l'iterazione di voci musicali in ogni terzina del *Preludio*, con le più varie implicazioni: il «cantarellando roco» al primo verso, cui risponde, in una quasi-rima anagrammatica, il «*coro* / ebbro e discorde» della seconda terzina, e cui si contrappongono le stelle, «note d'oro» del cielo in apertura, a loro volte ribaltate, nella sesta terzina, nelle terrene «note nere» dello spartito; il «tinniva» della «lira» e il «canto» del Cigno confluiscono invece nell'apertura cosmica – si noti la *climax* visionaria – del «grande canto / placido dell'Universo» nella quarta terzina; fino al vertice visionario-musicale del «canto delle stelle», immediatamente contrapposto all'«uggiolo terreno» nella quinta terzina (dove questa voce "bestiale" sembra introdurre la simbologia dantesco-darwiniana della «Bestia» che verrà esplicitamente evocata nel Canto 1 40 sgg.). Da qui fino alla chiusura del *Preludio*, le voci cosmiche, da "musica delle sfere" appunto, ridiscendono seguendo un'*anticlimax* di segno opposto: l'«uggiolo terreno» si fa prepotente nella sesta terzina, quando si ritorna al microcosmo della stanza del musicista (con quella sorta di *adynaton* «nel cielo / della sua stanza»: 22-23), e le «note d'oro» del firmamento celeste si rovesciano nelle più terrene e realistiche «note nere» di uno spartito lasciato cadere dal musicista, secondo una puntigliosa didascalia teatrale che indica ogni movimento sulla scena dell'ebbro Rossini («Prese una carta e la lasciò cadere. / S'alzò, sedé,

canto poetico, erano già nel *Transito dei Primi Poemetti*; l'arpa/lira però, oltre a implicare un rinvio simbolico a questa metafora della poesia (cui ricorre anche nella prosa *Il Sabato*: «Il poeta è l'arpa che un soffio anima»: PASCOLI, *Prose*, cit., vol. I p. 58), di ascendenza classica e romantica, include un rinvio all'arpa che accompagnerà la *Canzone del salice* rossiniana e che più volte viene richiamata dalla Parvoletta in pianto.

65. Entrambi aspetti non secondari, detto *en passant*, del wagnerismo della Tetralogia.

non la guardò nemmeno»: 16-17). Nella terzina seguente, all'«imprecazione muta» che sostituisce il «cantarellare» iniziale del musicista, seguono le prime, nonché ultime, triviali parole pronunziate nel poemetto dal musicista – «Che altro occorre? Una romanza? Un'aria?» – seguite nella terzina successiva, sempre con voce del musicista, come indicano le virgolette, dall'incipit della *Canzone del salice* («Assisa a piè...»), vero *Grundmotiv* generatore dell'intero poemetto. Ma poi sia la voce «rise», che l'immagine del «roseo fiore senza stelo», richiamano – forse, aggiungerei cautamente –⁶⁶ il triste simbolo del «croco» dei *Canti di Castelvechio*, che «messo ad un riso / di luce e di cielo, / per subito inganno / ritorna il tuo stelo / donde l'hanno / diviso» (*Il croco*, 17-22), ipostasi dell'artista «esule, lacero» (ivi, 27).⁶⁷ Non si tralasci però l'ambiguità di questa immagine del «roseo fiore senza stelo», che tornerà nei *Canti* successivi del *Rossini*, in stretta contiguità, quasi mescolanza, con immagini astrali (cfr. II I 21-24; II III 72-80; III I-II 1-2, 31-33): nel poemetto degli *Italici*, l'immagine di esilio del fiore/artista «nel cielo della [...] stanza» si lega antitetivamente all'*imagery* fiore/stelle, portante non solo in questo Pascoli.⁶⁸

L'*antichimax* del canto non più universale precipita nella terzina conclusi-

66. Perugi qui annota: «Chiara allusione a CC *Il croco*» (*Opere*, cit., vol. I p. 1006); ma allora perché non ricordare anche che nel Tommaseo-Bellini, caro a Pascoli, alla voce «croco» si cita il «*Buon. Fier. 3.1*» del croco «ridente»? Non escluderei un riferimento ai fiori di sicomoro, la pianta evocata negli appunti autografi di Pascoli (vd. sopra, n. 61) e nella *Canzone del salice* della Desdemona shakespeariana («The poor soul sat sighing by a sycamore tree, / Sing all a green willow», *Oth.*, IV III 40-41), di piccole dimensioni «con frutti commestibili in forma di siconio, rossi e dolciastri», su foglie palmate, e per giunta con un possibile rinvio simbolico, in quanto il suo legno era «usato dagli antichi Egizi per i sarcofaghi delle mummie» (*Grande dizionario della lingua italiana*, dir. da S. BATTAGLIA, Torino, UTET, vol. XVIII 1964, p. 1057 [d'ora in poi *GDLI*]). Segnalerei un'altra coincidenza: «il cielo di croco / delle Valchirie», in un contesto musicale e wagneriano, del Camerana di *Ad A. Toscanini* (G. CAMERANA, *Poesie*, a cura di G. FINZI, Torino, Einaudi, 1968, p. 190).

67. Si legga l'introduzione al componimento di Perugi, in PASCOLI, *Opere*, cit., vol. I p. 578.

68. Cfr. per l'associazione Parvoletta/stelle anche I II 39; I III 81; II I 10-11; III I 9-10. A queste immagini si lega il motivo dell'attesa dell'aurora che esplode nell'esclamazione della Parvoletta «Io t'ho donato il canto dell'aurora, / quando sbocciava il tutto su, dal nulla» (III I 10-11; ricordo ancora lo stesso motivo in chiave nietzschiana nel *Fuoco* dannunziano, associato anche lì alla gioia della creazione artistica: «Creare con gioia! È l'attributo della divinità. Non è possibile immaginare al vertice dello spirito un atto più trionfale. Le parole stesse che lo significano hanno la *splendidezza dell'aurora* [...]», ed. cit., p. 317). L'endiadi stella/fiore – per la quale si veda in particolare I. SANNAZARO, *Arcadia*, x 54 –, spesso associata alla «pioggia di rugiada» (cfr. *Rossini*, II III 79), ritorna più e più volte nella poesia pascoliana: si rileggano *Con gli angoli* (3, *Myricae*), *Il ciocco* (II 184-85) e *Commiato* (1, *Canti di Castelvechio*), *Lusignolo* (33) e *La Pecorella smarrita* (II 6, *Nuovi poemetti*), *L'ultimo viaggio* (II 9, *Poemi conviviali*).

va del Preludio, nelle voci «sbadigliò», «sbuffando dalle nari», «stridori d'aspra sega», tutte da ricondurre a un prosaicissimo Rossini, mentre al finale «cilestrino tremolò di Vega» risponde in sordina il «solingo clavicembalo» che «ronzava a lungo».

Un'ultima annotazione su questa chiusa del Preludio riguarda la costruzione che non esiterei a definire narratologica dell'intero poemetto, con il clavicembalo «ronzante», vero soggetto animato che apre e chiude il poemetto («ronza» a fine Preludio, «freme» a fine Canto primo e «palpita» in chiusura; e qui ricorderei il «cembalo» dell'*Ora*, nel *Poema paradisiaco* dannunziano, che, richiamato lungo il poemetto, lo chiude, dopo la morte della fanciulla, con i versi «Cupo il cembalo vibra / e a lungo. Par che gema»).⁶⁹ Non solo: diviene evidentemente il terzo soggetto a pieno titolo dell'intero componimento, *trait d'union* animato (così come animate erano le figure dipinte del *Paulo Ucello*) tra il «fanciullino musicista» incarnato dalla Parvoletta e l'uomo-artista Rossini alle prese con la sua romanza. Inoltre, quel «tu» finale rivolto al clavicembalo – «egli percosse i tasti / tuoi, clavicembalo, e tu palpitasti...» (III III 91-92) – ancora una volta narratologicamente diviene molto efficace, esplicitando solo in chiusura un dialogo, tenuto celato per tutto il componimento, tra un io narrante e un «tu» (e se qui fosse ancora più implicito un dialogo dell'io Pascoli con l'amato piano melodico su cui ascoltava la *Canzone del salice?*).⁷⁰ Su un altro livello narrativo, invece, si alternano un «narratore onnisciente», presente sin dal primo verso del *Preludio*, e la prima persona del lungo monologo onirico della Parvoletta, introdotto, come nel *Paulo Ucello* e come nel *Tolstoi*, da un salto logico e spazio-temporale racchiuso nella sospensione del verso precedente («e ronzava a lungo...», *Preludio*, 32, con immediato attacco della visione: «E si levò la Parvoletta in pianto. / Piangea, la povera anima, e mirava / il suo fratello rauco gramo franto... // "Se tu crescesti [...]"», I I 1-4). E, come in quegli altri due poemetti, la parte centrale vede protagonista assoluta questa figura senz'altro di ascendenza dantesca (non tanto con riferi-

69. Ricorderei anche, in rapporto al *Rossini*, la riscrittura dannunziana, con lingua e stile da melodramma ottocentesco, di *Sopra un'aria antica*, che segue *L'ora* («Io ti leggo / nel cuore. Non mi ami. / ... Non m'ami... Ma taci! / Io t'amo...tu m'amerai morta», 15 sgg.; forse casuale l'analogia, che pur va notata, tra «il cielo / del letto», ivi, 37, e il sintagma, con lo stesso *enjambement*, «nel cielo / della sua stanza» del *Rossini*, *Preludio*, 22-23; mentre in *Psiche giacente*, sempre nel *Poema paradisiaco*, torna il motivo musicale unito alla similitudine stelle/fiori («le stelle rifiorendo ad una ad una», 21). E ovviamente ricorderei ancora il cembalo del *Fuoco dannunziano* che accompagna il *Lasciatemi morire* di Monteverdi (ed. cit., p. 289).

70. *Lungo la vita di Giovanni Pascoli*, cit., pp. 825-26.

mento diretto alla «pargoletta» di *Purg.*, xxxi 59, o tanto meno delle *Rime*, quanto a quell'«anima semplicetta che sa nulla» e che «piangendo e ridendo pargoleggia», *Purg.*, xvi 88 e 87), ma forse non solo.⁷¹

Aggiungerei subito che questo Dante è proprio tutto pascoliano, ancor più che nelle teorizzazioni del *Fanciullino*. Nel *Rossini* ci troviamo davanti la compiuta traduzione femminile (e platonica) del «fanciullo musico» di cui Pascoli scriveva negli abbozzi autografi richiamati qui in apertura. Che poi quel «fanciullino» diventi una «parvoletta»/Matelda, credo abbia a che fare con altre ipostasi femminili in *pendant* a questa protagonista,⁷² non solo contraltare alle tante Psyche o *umbrae* femminili (si ricordi che negli abbozzi autografi si parla di una «sorella di Psyche»), ma anche ipostasi dell'amore/Desdemona, o, come si legge in quegli stessi appunti autografi della cassetta LVI (busta 2, foglietto 19), del «mistero dell'amore», poi divenuto nel poemetto definitivo tutt'uno con il mistero della creazione artistica.

Desdemona è la Parvoletta, la «semplice anima fanciulla» (I 1 7), colpita a morte dall'Otello/Rossini, sopraffatto dalla «Bestia» (I II 37-43) che è parte di lui. Del lamento della Parvoletta nel Canto I, «povera anima, semplice anima fanciulla», «schiava» del suo fratello «rauco», ovvero novella Psyche prigioniera del suo musico Pan,⁷³ noterei qui la ponderata architettura, con apertura parallela (e shakespeareana)⁷⁴ tra primo e secondo «movimento»,

71. Penso ad esempio alla «Bella pargoletta» delle *Rime* tassiane (T. TASSO, *Rime d'amore*, ed. critica secondo il codice Chigiano L. VIII 302, a cura di F. GAVAZZENI, M. LEVA, V. MARTIGNONE, Modena, Panini, 1993, CLI 1, p. 172); ma la *LIZ* 4.0 svela l'insistenza di questa voce in altre *Rime* tassiane (è anche nel meno «pascoliano» Marino della *Galeria*, LX 44, che preannunciava la «pargoletta mano» del carducciano *Pianto antico*). Per l'ascendenza dantesca, cfr. PASCOLI, *Opere*, cit., vol. I p. 1003.

72. Nella prefazione al *Rossini*, Perugia evidenzia i rapporti tra le pascoliane Parvoletta, Psyche, Thallusa, Suor Virginia.

73. La Psyche della favola di Apuleio non è certo estranea alla pascoliana Psyche/Matelda del Canto II del *Rossini*: come nel volo verso la valle piena di fiori («per devexa rupis excelsae vallis subditae florentis cespitis gremio leniter delapsam reclinat», *Met.*, IV 35), nel suo incontro con i «dracones» (VI 19), persino con il richiamo alle Sirene (V 12), con il suono della cetra (V 15), ma soprattutto con il suo essere *puella* (V 25) «semplice e tenerella», prigioniera del suo Pan («Psyche misella, utpote simplex et animi tenella»: V 18). Il confronto, anche puntualmente testuale, con la Psyche dei *Poemi Conviviali*, conferma questa idea di una Parvoletta «sorella di Psyche» (cfr. PASCOLI, *Opere*, cit., vol. I p. 971). Già Mornigliano, tra i rari critici attenti a questo poemetto degli *Italici*, metteva in stretto rapporto i due testi, spingendosi ad affermare che «Pascoli si è descritto tutto in *Rossini e Psyche*» (*La voce del silenzio*, in *Omaggio a Giovanni Pascoli*, a cura di M. VALGIMIGLI e A. VICINELLI, Milano, Mondadori, 1955, p. 131).

74. La «Canzone del salice» della Desdemona shakespeareana inizia proprio con «The

con la Parvoletta «povera anima», «piccola... schiava» (I 1 2, 5), cui risponde a eco, nella seconda parte del Canto I, il pianto della «povera anima» chiusa nel (platonico e apuleiano) «carcere lontano» (I 11 32, 35). A ciò si aggiunga la presenza – inutile sottolineare quanto centrale in Pascoli – della figura materna in entrambi i “movimenti” di questo Canto iniziale; né passa inosservato il passaggio, senza soluzione di continuità, dalla Parvoletta/sorella, che chiama «fratello» il Rossini «rauco gramo franto» al v. 3, alla madre di cui lei stessa si fa qui ombra silenziosa.

È la figura materna il vero e proprio «sole» cui rivolgere lo sguardo fanciullo («io era là, tra l'ombre mute e sole, / fui io che il tenero umido tuo dito / guidai ver' gli occhi di tua madre e il sole!», I 1 10-12);⁷⁵ una figura materna che solo apparentemente assume contorni più realistici nella seconda parte del Canto, riprendendo il racconto della biografia di Checchi sulle peregrinazioni di questo Rossini «zingarello», figlio di genitori musicisti e uomini di teatro, in perenne movimento («andavi zingarello / di fiera in fiera [...]. Giungeva sempre più canoro il nembo / sopra il tuo capo pendulo, sopito, / ch'allor tua madre s'accostava al grembo», I 11 44-45, 52-54).⁷⁶

A proposito del motivo della ricerca del «sole» (Perugi ricordava *Il croco*, ma si pensi, nei *Canti di Castelvecchio*, almeno al *Fringuello cieco*): su questa voce nel *Rossini* si gioca un rincorrersi di variazioni rimiche e paronomastiche, dalla rima equivoca *sole* : *sole* di I 1 10 e 12, al «solo», in posizione forte, isolato al centro del verso (in I 1 28), e poi incipitario con cesura il secondo, con voce al femminile «sola» (I 11 35: qui è la Parvoletta «sola» nel «carcere lontano», specchio di quel Rossini, fanciullo lasciato «solo», «a sera, in casa», I 1 28-29),⁷⁷ fino al «sol» di I 11 57, che direi, ancora con una sottile allusione al *Fringuello cieco*, potrebbe echeggiare quel suo «sol» finale, con lo stesso doppio senso musicale.⁷⁸ Altra allusione musicale: quella immediatamente successiva, «lasciando alfin un sol, di sé, tintinno, piano,

poor soul sat sighing [...]» (*Oth.*, IV III). Sui rapporti con il testo shakespeariano, cfr. anche PERUGI, *Psiche*, cit., pp. 42-43.

75. Per il valore simbolico della ricerca del sole, cfr. *Il fringuello cieco* dei *Canti di Castelvecchio*; per il virgiliano sorriso del fanciullo dinanzi alla madre, oltre al poemetto *Thallusa*, cfr., in un'altra situazione, *Con gli angoli di Myrica*.

76. La parte cronachistica si conclude con il ricordo del giovane Rossini costretto al lavoro di fabbro, «quand'eri messo a lavorare il ferro...» (I 11 62 sgg.).

77. Accompagnato solo dalla Parvoletta che lo «gingilla» (I 1 29) con suoi semplici oggetti, molto pascoliani: una piuma, un giglio, una stellina, un sistro.

78. «- O sol sol sol sol... sole mio» (*Il fringuello cieco*, 30).

piú piano... era dell'arpa mia...» (I II 57-58).⁷⁹ Questa arpa che accompagna per tutto il poemetto la musica della Parvoletta non è soltanto un ovvio rimando alle tante arpe/lire che da sempre hanno accompagnato, realmente e metaforicamente, il canto della poesia, da quella classica fino al romanticismo inglese e a tanta poesia pascoliana; ma anche, piú celatamente, lo splendido "a solo" per arpa, appunto, che introduce e poi accompagna il canto nella *Canzone del salice* nell'*Otello* rossiniano. Uno dei suoi motivi piú celebri e piú riusciti, musicalmente e teatralmente, tanto da divenire icona ispiratrice di pittori ottocenteschi del calibro di Delacroix, raffiguranti proprio una melanconica Desdemona con arpa;⁸⁰ a rafforzare l'ipotesi di una sovrapposizione simbolica in Pascoli della Parvoletta con il personaggio femminile dell'opera.

E infine: «la povera anima» (I II 32; III III 90), sempre platonicamente rappresentata come "alata" («con le grandi ali tremule e sonore», I II 56), è anche plasticamente disegnata «presso un sicomoro» (III II 35), in pianto, con «una mano / sul tenue seno e l'altra sui ginocchi» (I II 32-33; e con lieve variazione, III II 41-42). Non è una semplice posa scultorea – o melodrammatica – ma un'altra ripresa testuale, questa volta fedele (a parte una «mano» a sostituire l'originale shakespeariano «head», in I II 32-33; identica invece la posa malinconica del III II 41-42),⁸¹ dall'*Othello* di Shakespeare: la *Canzone del salice* lí inizia proprio con un «The poor soul sat sighing by a sycamore tree, / Sing all a green willow; / Her hand on her bosom, her head on her knee» («Piangea l'infelice – sotto il sicomoro; / – Cantate: il salice, il

79. Goffis suggeriva anche l'implicazione musicale di quel "crescendo", poco prima (I II 49); in effetti è tutto il Canto Primo a presentare un accumulo di suoni e voci che richiamano, direttamente o indirettamente, l'"educazione musicale" del piccolo Rossini: *pigolavi, nenia, canto, bisbiglio, sistro, stridivi, strido, crescendo, coro, inno* (oltre agli strumenti e alle voci musicali esplicitamente collegati alla attività musicale e teatrale dei suoi genitori).

80. È proprio Desdemona a suonare l'arpa in questi quadri, il che appartiene esclusivamente al testo teatrale e musicale di Rossini, e non a quello di Shakespeare o di Verdi, a conferma della fama europea di quest'opera rossiniana (cfr. *Otello. Un percorso iconografico da Shakespeare a Rossini*, a cura di C. SCARTON e M. TOSTI-CROCE, Pesaro, Fondazione Rossini, 2003, pp. XII, 167 sgg.).

81. Le suggestioni visive di questa posa malinconica della Parvoletta, per il lettore, ma certo non necessariamente per Pascoli, sono fortissime: si pensi solo alla celeberrima incisione dürreriana, *Melancholia I*, con l'Angelo alato, figura femminile e neoplatonica allegoria proprio della vita contemplativa, riportata in auge da Pater nel saggio leonardesco del suo *Rinascimento* e infatti già rimessa in circolazione dal binomio Conti-d'Annunzio (cfr. note a D'ANNUNZIO, *Il Fuoco*, cit., pp. 1311-13); cronologicamente piú vicina a Pascoli, ma piú distante nei tratti figurativi e simbolici (ma non nella stessa posa contemplativa), la scultura di Auguste Rodin *L'uomo pensante*.

salice, il salice / con le mani sul cuore – la testa sui ginocchi», *Othello*, IV III 40-42, nella traduzione di Quasimodo).

Delle possibili accezioni – da platoniche a darwiniane e nietzschiane – della Bestia si è già detto, così come della sinestesia dell'«odor di stelle» (I II 39) che si fa *pendant* all'iniziale «canto di stelle». Punterei il dito invece sulla perfetta circolarità di quelle anafore, si potrebbe dire con connotazione avversativa, ovvero di ferma rivendicazione del proprio ruolo misconosciuto, che aprono e chiudono il pianto della Parvoletta nel Canto I: «fui io... Fui io... Io... io... io...» (I 11 sgg.), con un gioco fonosimbolico, squisitamente pascoliano, «era che c'ero anch'io!» (30), in chiusura della Prima Parte; e poi nella Terza: «Io... io... io...» (73 sgg.), e a chiudere l'intero Canto I: «Di tutte [*scil.* le cose] io sento il dolce flutto occulto, / il cadenzato palpito di vita», ma «non so come, tutto quel fragore / interminabile, io te lo nascondo / dietro il ronzo d'un'ape attorno a un fiore». ⁸² Si tratta di una concitata rivendicazione da parte della «povera anima» Parvoletta (I I 1-2) del suo ruolo creativo-contemplativo, per dirla dantescammente, di contro alla vita «attiva», ma direi qui, proprio platonicamente «vegetativa», o darwinianamente e pascolianamente da «selvaggia Bestia» (I II 40-41), del Rossini fanciullo e adulto («Io ti mutava in note / d'una viola e d'un violoncello / lo stridulo assiduo delle trite rote», I II 46-47; «Pensa al giorno, così lento, / quand'eri messo a lavorare il ferro», I III 61-62; «E tu mi scacci! E chiudi me che volo!», I III 85).

Le ultime terzine del Canto I sono una sintesi di *topoi* pascoliani, legati a doppio filo con i pensieri del *Fanciullino*. Prima con il *topos* del «canto d'un uccello» (I III 73-75); poi con il richiamo al rumore del «crosciar di frane» ⁸³ nascosto dalle campane «là, d'un paesello» (I III 76-77; e basta quel deittico a creare una spazialità visionaria tutta pascoliana); e con parole che sembrano tolte di peso da quella fondamentale prosa poetica – «io per te colgo il suono d'ogni cosa» (I III 79) – seguite dal parallelo stelle/fiori che attraversa l'intero poemetto, ma soprattutto da quei versi – «Di tutte [*scil.* le cose] io sento il dolce flutto occulto, ⁸⁴ / il cadenzato palpito di vita, ⁸⁵ / la gioia e il pianto, il riso ed il singulto» (I III 82-84) – perfetta sintesi tra

82. Di nuovo con rima interna *io*: *ronzo* (I III 89-90).

83. Si pensi ai più noti «crolli / d'aeree frane» di *Nebbia* (5-6).

84. Torna alla mente «quel segreto canto, / misterioso» della *Digitale purpurea*, «il fiore [che] ha come un miele / che inebria l'aria; un suo vapor che bagna / l'anima d'un oblio dolce e crudele» (*Digitale purpurea*, 14-15, 19-21).

85. Cf. la poesia *Il fanciullo* in chiusura della prosa del *Fanciullino*: «Non lauro e bronzo voglio; ma vivere; / e vita è il sangue, fiume che fluttua / senz'altro rumore, / che un battito,

Digitale purpurea e le primissime parole del *Fanciullino* («È dentro noi un fanciullino che non solo ha brividi [...] ma lagrime ancora e tripudi suoi», con a seguire tutte le voci sonore che lo caratterizzano, dal «palpito solo», a uno «strillare», a un «tinnulo squillo», a un «tintinnio segreto», che ritroviamo con poche variazioni nel *Rossini*). E a chiusura del Canto, quel «Ma non so come, tutto quel fragore / interminabile, io te lo nascondo / dietro il ronzo d'un'ape attorno un fiore» traduce a sua volta un'altra espressione ineludibile del «fanciullino», ovvero la preminenza poetica del minimale (visivo o acustico che sia) su ogni cosa, quintessenza della poetica pascoliana sin da *Myrica*.⁸⁶

Il dialogo immaginario della Parvoletta con l'ebbro Rossini si interrompe nel Canto II, riservato nella prima parte a una serie di immagini altamente visionarie e simboliche, in cui Dante – o meglio il Dante di Pascoli – torna a fare capolino. Qui la Parvoletta volge «gli occhi muta / alle sue stelle» (1-2): e in effetti si trasfigura essa stessa in una stella, «crepuscolare» prima (10), poi «fuggitiva» (25) stella dell'aurora, scacciata dal sole «truce / e solo» (29-30), e in «pia fanciulletta» (11)⁸⁷ che accompagna la veglia del timoniere (5-6)⁸⁸ e dei pastori (8). Tutta l'atmosfera di attesa aurorale e lo stesso motivo della Parvoletta «alta gentile e pura» – e poi «pia» – sembra-

appena, nel cuore. // Nei cuori, io voglio, resti un mio *palpito*, / [...] Nell'aria, io voglio, resti un mio *gemito*» (5-13).

86. Assai vicino testualmente, ma non per implicazioni simboliche, al «ronzo d'un'ape dentro il bugno vuoto» dei *Due fanciulli*, III 6.

87. Al v. 13 del Canto II è detta «alta gentile e pura», con aggettivazione fortemente dantesca (ma oltre che Beatrice e le tante figure femminili del *Purgatorio* e del *Paradiso*, ricorderci anche l'anima «alta, gentile e pura» del *Risorgimento* leopardiano, v. 154).

88. Una sorta di «Stella Maris», come quella evocata, in forma di *Leitmotiv*, da d'Annunzio nella *Nave* (dalle Cucitrici e poi dal Coro dei Näumachi nel Prologo, dal Coro femminile del Primo Episodio, che canta «Ave, Maris stella, / dei mater alma, / atque sempre *virgo* / *felix coeli porta*», dal Coro finale dei Catecumeni). Interessante risulta la lettura di questa «opera totale», in senso wagneriano, anche per diversi motivi e situazioni affini o, più spesso, contrapposti alla simbologia della Parvoletta del Canto II (si legga per es. tutta la simbologia sacra e marina e soprattutto quell'anti-Parvoletta che è la Basiliola della *Nave*, specie nell'Episodio II e nella sua danza «nefasta»: «Ecco: dal sommo / della mia fronte al pollice del mio / piede io sono una *musica delle stelle*. / Le due marè s'alternano nel mio / petto. Il croscio dei fiumi urta i miei polsi. / *La melodia del mondo* abita in me... / ...Prima che l'*aurora* balzi / dai portici del mare e irraggi il mondo, / l'Aquila d'Aquileia avrà la sua / aurora, avrà la sua più rossa aurora»; il corsivo è mio). I cori della *Nave* sembrano peraltro memori di quell'«alto inno sonoro» che inneggiava alla «maris stella! / salve Regina coeli!» nella *Mattinata* della *Chimera* e poi nelle teorizzazioni musicali del Conti della *Beata riva*, riversate nella seconda parte del *Fuoco* (cfr. ed. cit., pp. 354-60, il commento alle pp. 1272-76).

no vestire abiti danteschi; o ancor piú precisamente purgatoriali: di quei primi canti in cui il «rosseggiare» (cfr. *Purg.*, II 14) della «bella Aurora» si mescola a cori e musiche celestiali (ivi, 21-24). D'altra parte questi primi canti del *Purgatorio* sono anche quelli dedicati al musico Casella e al liutaio Belacqua (di contro agli ultimi che vedranno il trionfo del canto dell'ancor piú pascoliana e pura Matelda: già la seconda cantica dantesca indicava un iter di ascensione e purificazione sotto il segno della musica e del canto); lì dove il «raggiare» della «striscia viva» (II I 23-4) aurorale richiama di nuovo quella simbolica figura del «fior di croco» – in parte dannunzianamente dantesca, come abbiamo visto – che punteggia ogni Canto del poemetto.

In questa prima parte del Canto II, però, nel cielo delle visioni stupefacenti e spaventose dell'anima "parvoletta" si stagliano anche le immagini di «giganti», «draghi» e «chimere», secondo Perugi lungo la linea delle fantasmagorie cosmologiche degli *Emigranti nella luna*;⁸⁹ ma le referenze possono essere piú varie: dall'atmosfera fiabesca richiamata di lì a poco dalla «vecchierella che sa dir le fole» (II III 85) e dalla Parvoletta «schiava» (I I 5 e III I 7) e «fata» (III I 5), alle stesse visioni mostruose, già richiamate, della Psyche apuleiana.⁹⁰

Se, com'è proprio dello sguardo del "fanciullino", «[n]ascean le stelle al puro suo vedere» (II I 21), queste qualità si dispiegano puntualmente, una per una, nella II e III Parte dello stesso Canto. Ecco che «si scopriva il mondo a lei», «piena di meraviglia», e poi «tutto le par novello / [...] canta; e non sa nulla», «Tutto è fanciullo, tutto è suo gemello» (II III 64-65, 66-69). A questa perfetta immagine da "fanciullino" pascoliano segue la trasfigurazione in «esile» e dolce «Sirena», memore di quella evocata nell'*Ultimo viaggio*, qui però colta mentre ingenuamente si trastulla, come il solito *puer pascoliano*, con «una conchiglia od uno stelo d'avena»;⁹¹ pur chiedendo, novello Ulisse, non lontano da quello dei *Conviviali* –⁹² e novello Faust –

89. Il riferimento è ai vv. 13-18 (cfr. PASCOLI, *Opere*, cit., vol. I p. 1012).

90. In particolare quelle dovute alla persecuzione della furibonda Venere, che spaventa Psyche, la sua «ancilla nequissima» e «vilis» (*Met.*, VI 8-9), con prove terribili, «inter Orci canctos» (VI 8), fino alle «Stygias ... paludes» e i «rauca Cocyti fluentia» (VI 13), alla presenza di «saevi dracones» (VI 14).

91. «Guardate i ragazzi quando si trastullano seri seri. Voi vedete che hanno sempre alle mani cose trovate per terra, nella loro via, che interessano soltanto loro e che perciò sol essi sembrano vedere: chioccioline, ossiccioli, sassetti» (*Il fanciullino*, cit. p. 42); e d'altra parte la Psyche dei *Conviviali*, memore di quella apuleiana, armeggiava con i «grani / d'orzo, i chichi di miglio, le rotonde / vecchie, i bislunghi pipoli di vena...» (*Psyche*, 63-65).

92. Cfr. *L'ultimo viaggio*, XXIII 35-55, con le domande incalzanti e disperate del vecchio Ulisse alla Sirene: «[...] Ditemi almeno chi sono io! chi ero!...».

«che ciò che amava e trascorrea veloce, / sostasse un poco, udisse il suo dimando» (39-40).

Le scorribande tra un *topos* pascoliano e l'altro non finiscono qua. Anzi, nelle terzine successive del Canto II, il richiamo è a quel *Leitmotiv* variamente modulato, *ad infinitum* nei *Canti di Castelvecchio*, del canto degli uccelli che «studia e rifà» (II II 47) i suoni della natura, proprio come il linguaggio della poesia, e come fa nei versi seguenti, con un suo tipico stilema, il Pascoli allusivamente allitterante e onomatopeico del «crepito di scorze aspre e di pine», del «frale / fruscio di frondi e sgrigliolo di brine»⁹³ o del «sibilo dell'ale / sue stesse» (II II 50-54). Ma, si sa, il «fanciullino» ha a che fare anche con il terribile mistero della Morte⁹⁴ e della fuga del tutto verso «la sua foce», come si leggeva già in II II 41 («tutto fluiva verso la sua foce»). Così la «pia fanciulletta» (II I 11) che si fa «vergine immortale» (II II 55), «esile fanciulla» e poi «terrena verginetta grama»⁹⁵ (II III 63, 69), si trova faccia a faccia con la «Morte», anch'essa ritratta con tipici tocchi pascoliani: quelli dell'«Ate la vecchia, Ate la zoppa» dei *Conviviali*, che qui «deforme / segue la vita come l'eco il suono» (II III 82-83), guida «cieca e brutta» nel «meandro vano», e insieme, nel «tempo primo», «[b]uona anche lei, la nera ombra senz'orme, / la vecchierella che sa dir le fole» (II III 81, 84-85), con immagini da fiaba gotica – inclusa però la fiaba della Psyche apuleiana – e da racconto popolare (e un po' anche nelle corde della *Poesia dei Canti di Castelvecchio*, aggiunge Perugi;⁹⁶ e se ci fosse persino un'altra allusione

93. Cfr. in partic. l'*Uccellino del freddo* dei *Canti di Castelvecchio*, e più in generale il ciclo di apertura delle «canzoni uccelline» di quella raccolta. Ricordo che riguardo al tema del motivo primigenio del canto degli uccelli come prima imitazione «musicale» dei suoni della natura, Becherini ha avanzato, per tutt'altro contesto, il rinvio al Sigfrido wagneriano, ovviamente qui ancora più calzante nel contesto musicale del poemetto (cfr. G. PASCOLI, *Primi Poemetti*, a cura di O. BECHERINI, Milano, Mursia, 1994, pp. 228-29).

94. Si leggano, a questo proposito, almeno gli ultimi versi del primo componimento intitolato *Il Fanciullo* (31-36) nella prosa *Il fanciullino*. Ma, si sa, il «pensiero della morte» è al centro dell'opera in versi e in prosa di Pascoli.

95. Di nuovo riappare subito dopo il sole, di cui si dice «è pure della sua famiglia». Perugi interpreta il passo in chiave dantesca, ma potrebbe anche essere un riferimento legato alla prima parte dello stesso Canto III, ovvero al rapporto tra il sole e le sue stelle, e anche forse a quel mito tanto pascoliano di Circe, ipostasi della poesia e, appunto, «figlia del sole» (si rilegga l'Introduzione all'antologia *Sul limitare*). Esplicito, invece, come sottolinea Perugi, il riferimento alla Matelda «edenica» dei successivi vv. 78-80: «Tra fiori e fiori, in cielo e in terra, molle / di guazza anch'ella, muove tra il frastuono, / de' quattro fiumi, all'ombra del bel colle» (cfr. *Opere*, cit., vol. I p. 1015). Si noti che torna ancora l'analogia fiori/stelle, cui si aggiunge l'analogia con gli occhi (II III 72-77).

96. Il riferimento di Perugi è all'immagine della «lampada ch'arde soave» del primo componimento dei *Canti di Castelvecchio* (*ibid.*).

musicale, ancora piú sottile, allo schubertiano incontro tra «La Morte e la fanciulla»? Per non parlare dell'analogia tra la «leggenda» – come la chiama Baudelaire –⁹⁷ di Lohengrin ed Elsa e il mito di Psyche e Pan: analogia già rilevata da Baudelaire, che si fa molto interessante in relazione alla Parvoletta/Psyche pascoliana).

L'ultimo atto di questo «libretto», il Canto III, si apre con l'immagine/occorrenza del «fior di croco», e poi subito, al secondo verso, con un altro monologo della Parvoletta, su un registro ancora piú schiettamente – quasi parodisticamente – librettistico rispetto al monologo del Canto I. Basti a mo' di *exemplum* l'attacco: «Io era innamorata / di te, ma tu, che amai, non mi riami! // T'amai piú che nessuno»; e ai vv. 13-19: «Io so molti, / molti altri canti [...] Io ne so uno cosí tristo e pio, / dolce come l'amore dopo il pianto». E la Parvoletta, qui «fata», «schiava», «pura vergine» (III I 5, 7, 13), inizia a dispiegare la sua *Canzone del salice*, modulata, come abbiamo visto, non tanto sullo scarno libretto rossiniano (del colto, ma pur sempre diletante delle lettere Marchese Berio),⁹⁸ quanto piuttosto su quello shakespeariano (e in minima parte verdiano).⁹⁹

Solo in Shakespeare, ad esempio, si ritrova la fusione – botanicamente

97. Cfr. C. BAUDELAIRE, *Richard Wagner et Tannhäuser à Paris* (1861), ora in Id., *Opere*, a cura di G. RABONI e G. MONTESANO, Milano, Mondadori, 1996, pp. 904-5. Senza dimenticare, ancora in analogia con il contrasto Rossini/Psyche, che in questo celeberrimo saggio, a proposito del *Tannhäuser*, Baudelaire scriveva della battaglia «della carne con lo spirito, dell'inferno con il cielo, di Satana con Dio» (ivi, p. 900).

98. Il libretto fu infatti ricavato da un adattamento francese del testo shakespeariano, l'*Othello ou, Le more de Venise* (1792) del francese Jean-François Ducis; adattamento che fece rabbrivire il poeta Byron per lo stravolgimento della trama della tragedia shakespeariana: nel libretto di Berio tutto si concentra velocemente solo a Venezia e, tra le tante libertà, uno Jago perduto innamorado di Desdemona utilizza un biglietto d'amore, e non il celeberrimo fazzoletto, come arma del tradimento. Una libertà di riscrittura, particolarmente interessante per il contesto pascoliano, è stata fortemente voluta dallo stesso Rossini, anche contro le iniziali perplessità di Berio: l'inserimento dei versi danteschi («Nessun maggior dolore / Che ricordarsi del tempo felice / Nella miseria») della Francesca di *Inferno*, v 121-23, fatti cantare dal Gondoliere (a. III sc. 1), immediatamente prima della *Canzone del salice* di Desdemona (cfr. G. ROSSINI, *Tutti i libretti*, a cura di P. MIOLI, 2 voll., Roma, Newton Compton, 1997, vol. I pp. 502, 516).

99. Perugia cita anzitutto il libretto verdiano, ma la versione pascoliana della *Canzone del salice* è assai piú fedele ai versi shakespeariani, solo in parte ripresi dal libretto verdiano di Boito e che invece Pascoli riporta letteralmente dalla traduzione di Guizot da lui posseduta: «la pauvre enfant était assise, en soupirant, auprès d'un sycomore. Chantons tous le saule vert. Sa main sur son cœur, sa tête sur ses genoux [...]» (nella biblioteca di Castelvecchio è conservata la raccolta francese *Ceuvres complètes de Shakespeare*, a cura di M. GUIZOT, Paris, Didier et C., [s.d.]).

incongrua – tra sicomoro e salice,¹⁰⁰ insieme all'immagine della Desdemona-Parvoletta, fanciulla con le «mani sul cuore, la testa sui ginocchi», e alla evocazione della «vecchia canzone [...] che esprimeva bene – un destino simile al suo» (*Oth.*, IV III 29-30); che «sembra fatt[a] per il mio cordoglio. / E questa notte sempre al cor mi viene», canta quasi parafrasando le parole shakespeariane la Parvoletta (III I 23-24). Persino il «verde salice» è «verde» solo in Shakespeare; anzi, di piú, la citazione pascoliana in corsivo, «*Cantate il verde salice!*» (25), è trasposizione testuale del «sing all a green willow» (*Oth.*, IV III 41), cui peraltro segue al v. 50 il secondo emistichio, «must be my garland», perfettamente rispondente ai versi pascoliani (cfr. 25 e 27: «pur mi farà ghirlanda d'un suo ramo»).¹⁰¹ Invece la chiusa pascoliana ai vv. 52-54 – «piangeva sotto il sicomoro, in riva / del bel ruscello. Al grande suo dolore / l'acqua cantava, l'albero brusiva» – che riprende le immagini dei vv. 35-36 e 43-45 dello stesso Canto, è una perfetta fusione tra lo shakespeariano «The poor soul sat sighing by a sycomore tree... The fresh streams ran by her, and murmured her moans», e il piú diretto precedente rossiniano: «L'aura tra i rami flebile / ne ripeteva il suon. // I ruscelletti limpidi / a' caldi suoi sospiri / il mormorio mesceano / de' lor diversi giri», con i primi due versi iterati per ben tre volte tanto nella versione rossiniana quanto, con leggere variazioni, in quella pascoliana (vv. 36, 43-45, 54). Seguirà la peculiare (e ancor piú pascoliana) dichiarazione del triste canto «d'amore e morte»¹⁰² della Parvoletta/Desdemona, a metà tra testo shakespeariano-verdiano e testo fedelmente rossiniano. Anche nel libretto di Berio si evoca il «mesto canto» d'Isaura, in ricordo del «piú crudele amore», con la chiusa «Ma stanca alfin di spargere / mesti sospiri e pianto, / morí l'afflitta vergine / ah! Di quel salce accanto!» (e in Pascoli, la «vergine» Parvoletta: «Salice! Salice! Oh! il mio canto mesto! // Un vecchio canto. [...] / E sembra fatto per il mio cordoglio. / E questa notte sempre al cor mi viene. // [...] il vecchio canto dell'amore amaro», 21-30).

Questo triste «cant[o] dell'aurora» (III I 10) di nuovo è associato, in aper-

100. Ma il *GDLI* segnala che la voce «sicomòro» è usata come regionalismo per la pianta di «Serenella, lillà (*Syringa vulgaris*): si legga in particolare qui il rinvio alla spiegazione linguistica di Panzini, come pure la precedente citazione da d'Annunzio, che ricorda come sia stato tradizionalmente «interpretato albero della santa pazienza e da altri della santa demenza» (vol. XVIII p. 1057).

101. La «ghirlanda» è però presente anche nel libretto verdiano.

102. Perugia rinvia opportunamente al *Solon* dei *Conviviali* (PASCOLI, *Opere*, cit., vol. I p. 1017). Ma non si dimentichi che un canto d'amore e morte è anche quello della Psyche in chiave apuleiana dei *Poemi Conviviali* (116-17, 125-26).

tura di Canto e oltre, alla similitudine simbolistica tra stelle e fiori (III I 1-2, 31-32), con l'ambiguità delle stelle e del canto d'aurora che nascono mentre «sbocciava il tutto su», e la successiva poetica ambiguità figurativa dei vv. 37-39 («E delle stelle aperte era la bella / sola. Il suo florido alito lontano / giungeva all'aspra terra, alla sorella. // Alla fanciulla [...]»), in cui «la bella sola» è insieme la stella dell'aurora e la stessa Parvoletta, e in cui la finale «sorella» può essere insieme apposizione dell'«aspra terra» e della stessa «fanciulla»/Parvoletta che segue nella terzina successiva. Queste terzine incentrate sulla nascita della *Canzone del salice* si concludono poi con il già citato *topos* pascoliano della voce «esile, di morta / [...] quando torna in sogno, e parla» (III II 56-7),¹⁰³ che pure si innesta sul motivo rossiniano (e anche shakesperiano-verdiano) della *Canzone* che giunge sulle labbra di Desdemona dal ricordo del canto della morta Isaura («Barbara» in Shakespeare). Una pennellata ancor più impressionisticamente pascoliana si stende sul cielo aurorale che conclude la notte rossiniana: alle stelle/fiori che – novelli “gelsomini notturni” – all'alba «si richiudean nei bocci rosa ed oro» (III II 32) si aggiunge un «trascolorava in oro e rosa il cielo» (III II 33), che stende su tutta la scena le stesse pennellate dell'indimenticabile incipit del *Colloquio* di *Myrica*.¹⁰⁴ Un'ultima suggestiva similitudine chiude il canto della Parvoletta (III II 58-59): «Apriva un po' le palpebre come ali / d'una farfalla», dove il primo pensiero – anche etimologicamente – corre alla Psyche sorella, quasi gemella di questa Parvoletta, platonicamente associata, già nei *Conviviali*, alle «ali di farfalla» (146-47: «Per dove passi, un'ombra / passa, non più che d'ali di farfalla»), e negli stessi versi presentata con «labbra scolorite» (*Psyche*, 144, e già a 133-35, con labbra «che sembrano due petali appassiti / di morta rosa»), proprio come la Parvoletta, «un po' la bocca smorta» (III II 59).

Con il terzo tempo di questo Canto III si chiude il “libretto” del *Rossini*. E si chiude con un ultimo salto mortale: con la trascrizione in versi dello spartito della *Canzone del salice* dall'*Otello* rossiniano, a sua volta trascritta – si potrebbe dire trans-codificata – riutilizzando ancora quelle intonazioni in “crescendo” e “diminuendo” del notissimo canto dell'usignolo dall'*Innocente* dannunziano, più volte rimodulato da Pascoli («E balzò su... e levò

103. Nella *Canzone del salice* di Rossini si trova invece «l'afflitta vergine» (*Otello*, a. III sc. 1), non solo puntualmente presente in questa riscrittura della *Canzone* (III I 13), ma anche occorrenza portante nella simbologia dantesca della Parvoletta.

104. «Brulli i pioppi nell'aria di viola / sorgono sopra i lecci, sfavillando / come oro: sopra il tetto della scuola / si sfrangia un orlo a fiocchi rosei» (*Colloquio*, 1-4).

alto e vie piú alto un canto... Filò, guizzò... rimbaldò... Sfavillò. Si spengeva... era già spento // No: riviveva... / Risaliva alto, piú alto... Gridò. Morí... riprese...»: III III 61-76). Il canto della Parvoletta viene consegnato al Rossini dormiente ormai alle luci non piú della prima aurora, che vedeva «le stelle chine sullo stelo», mentre «trascolorava in oro e rosa il cielo» (III II 31-33), ma ormai «nel cielo azzurro ed oro» (III III 64), sulle «ali» del canto della Parvoletta, in un rincorrersi di voci iper-librettistiche («palpitava... palpiti e sussulti», «a plorar forte, ad implorare blando»), anche queste facilmente rintracciabili nell'*Otello* rossiniano.¹⁰⁵

Con l'ultimo suono dell'«arpa» della Parvoletta/Desdemona rossiniana (III III 63, 74, 80) si conclude questa lunga visione, come si aprono e si chiudono tutti gli squarci visionari pascoliani – e non solo quelli degli *Italiaci*. Con perfetta circolarità, il risveglio dell'obnubilato Rossini – «E balzò su, Rossini» (III III 84) – risponde simmetricamente al sintagma «E balzò su» in apertura di questa ultima parte del poemetto (III III 61) che introduceva il canto della Parvoletta (rispondendo anche simmetricamente all'unica volta in cui era stato nominato Rossini, in apertura: I I 13); così come per un'ultima volta viene richiamata la shakespeariana «poor soul» che aveva introdotto la Parvoletta (I I 2). Ultima citazione esplicita (sottolineata dal maiuscoletto): il rossiniano «Assisa a piè d'un salice», nella chiusa del componimento, preceduto però dalla meno esplicita «voce di preghiera» (III III 88), che sembra alludere alla breve preghiera della Desdemona shakespeariana (*Oth.*, V II 85-87) e rossiniana (*Ot.*, III II 1-8), ma qui anche alla verdiana preghiera finale di Desdemona, divenuta nel libretto di Boito la celebre *Ave Maria* dell'atto IV (sc. II). Con un *coup de théâtre* veramente conclusivo: le ultime parole, citazione della *Canzone del salice*, non sono piú né della Parvoletta/Desdemona né di Rossini, bensì del clavicembalo «palpitante» (attributo, questo, proprio della Parvoletta nel Canto III),¹⁰⁶ con quel «tu» che sconvolge a sorpresa tutto l'impianto narrativo e che – fatto presoché inedito in Pascoli – sembra evocare l'occhio nascosto dello stesso

105. Voci chiave nella scena della *Canzone del salice* (a. III sc. I), ma anche nella scena finale con Otello: «Notte per me funesta! / Fiera crudel tempesta! / Tu accresci in me co' fulmini, / Col tuo fragore orribile / I palpiti e l'orror», canta Desdemona subito dopo la *Canzone del salice* (a. III, ultima scena), al cospetto dell'Otello assassino. Ricordo qui che il doppio finale cruento dell'Otello rossiniano fu riscritto con un lieto fine per alcune delle prime rappresentazioni ottocentesche; ma anche in questa riscrittura non mancano i «palpiti» finali, questa volta condivisi in un duetto Desdemona-Otello (cfr. ROSSINI, *Tutti i libretti*, cit., vol. I p. 519).

106. Cfr. III III 69, 70, 82.

Pascoli tra le pieghe del componimento, in una sorta di velazqueziano gioco di specchi: «egli percosse i tasti / tuoi, clavicembalo, e tu palpitasti [...] / ASSISA A PIÈ D'UN SALICE [...] ///».

CARLA CHIUMMO

★

Il poemetto *Rossini*, pubblicato da Pascoli per la prima volta nel volume dei *Poemi Italici* (1911), è in realtà il risultato di una lunga gestazione, testimoniata da epistolari, appunti e varie carte autografe, che rivelano i cambiamenti, anche radicali, di progetto e prospettive metaletterarie subiti dal componimento. Di particolare interesse sono le implicazioni estetiche, sia rispetto agli scritti teorici pascoliani, sia riguardo ai rapporti tra poesia e musica, in specie riguardo a certe fondamentali istanze del Simbolismo europeo, ovvero anzitutto in rapporto alla rivoluzione wagneriana e ai suoi riflessi nell'opera del coevo d'Annunzio. Ma le più ampie implicazioni di tali rapporti letterari ed artistici si delineano ancora più chiaramente, nella seconda parte del saggio, attraverso un'analisi quanto più possibile puntuale dell'intero componimento.

Pascoli's long poem Rossini, published in his collection Poemi Italici for the first time in 1911, is the result of a rather drawn-out enterprise that is confirmed by his letters, notes and various kinds of autographs. These documents reveal the changes, which were at times radical, made to this literary endeavor and to some of its metaliterary issues. The aesthetic changes introduced are of particular interest both with regard to Pascoli's theoretical writings and to the relationship between poetry and music. More specifically, these concern some of the basic issues formulated by the European Symbolist Movement, i.e. Wagner's revolutionary postulations and the influence these had on the works of Pascoli's contemporary d'Annunzio. The far reaching implications of such relationships emerge even more clearly in the second part of this essay through a highly accurate analysis of how Pascoli actually went about composing his work.