

CARLA CHIUMMO

IL PAULO UCELLO, I MIEI PENSIERI DI VARIA UMANITÀ E BARGA

1. Pubblicato nell'intera prima pagina del «Marzocco» del 5 luglio 1903, il *Paulo Ucello* ha una buona accoglienza, a tratti entusiastica¹, da d'Annunzio a Cecchi, solo in parte messa in ombra nel 1911 dall'uscita dei *Poemi Italici*, per il giudizio fortemente limitativo della critica riguardo alla raccolta in cui il poemetto viene inserito². Se quello che non convince degli *Italici* – poco più di una *plaque*, composta solo da altri due poemetti, il *Rossini* e il *Tolstoi* – sarà il carattere ibrido, apparentemente lontano dall'intento celebrativo implicito nel titolo della raccolta, legato al cinquantenario dell'Unità, quello che convince subito del *Paulo Ucello* è la capacità visionaria nel ritrarre attraverso lo sguardo da 'fanciullino' di questo pittore, la sua personale ricreazione, appunto 'fanciullesca', del mondo e dell'arte.

Ad un primo livello di esegesi, è chiaro che si tratta di un pezzo di bravura, sia per il collage di fonti e spunti vasariani e francescani³, sia per l'idea stessa della prosopopea dell'artista che chiaramente aveva importanti implicazioni

¹ GIOVANNI PASCOLI, *Poesie*, IV, a cura di GIOVANNI BÀRBERI SQUAROTTI, Torino, UTET, 2009, p. 405; ELENA SALIBRA, *Parola e immagine in Paulo Ucello*, in *I segni incrociati. Letteratura italiana del '900 e arte figurativa*, a cura di MARCELLO CICCUTO e ALEXANDRA ZINCONI, Lucca, Baroni, 1998, ora in, EAD., *Pascoli e Psyche*, Roma, Bulzoni, 1999, pp. 119-146: p. 120, n. 5, 128.

² *Poesie*, IV, a cura di GIOVANNI BÀRBERI SQUAROTTI, cit., p. 401.

³ Tutti gli annotatori e studiosi del poemetto si sono necessariamente soffermati sul doppio versante vasariano e dantesco-francescano: cfr. in particolare CRISTIANA FELICI PUCETTI, *Note sull'ultimo Pascoli: genesi estetica e ideologica dei Poemi Italici*, «Rivista pascoliana», 4(1992), pp. 93-110; CARLA CHIUMMO, *Il Paulo Ucello tra ritratti immaginari e francescanesimo fin de siècle*, «Rivista pascoliana», 9 (1997), pp. 9-31; SALIBRA, *Parola e immagine in Paulo Ucello*, cit.; *Poesie*, IV, a cura di GIOVANNI BÀRBERI SQUAROTTI, cit., pp. 409-429.

metapoetiche. Il motivo dell'artista povero, umile, abile sperimentatore, innamorato della bellezza e del canto degli uccelli, «terziario canuto» (IV, 8), visionario a colloquio con san Francesco, risponde con assoluta precisione all'artista ritratto da Pascoli nella prosa *Il fanciullino* (peraltro ampliata rispetto alla versione marzocchessa del 1897 e inclusa nei *Miei pensieri di varia umanità*, proprio nello stesso anno del *Paulo Uccello*): ingenuo e veggente (*Il fanciullino*, cap. 1), vecchio e insieme fanciullo («Vecchio è l'aedo, e giovane la sua ode»: ivi), semplice e umile (cap. 3), povero (capp. 6, 7), contento del «poco» e del «piccolo» e «poverello dell'umanità» (cap. 9).

2. Tuttavia le carte pascoliane dell'Archivio di Castelvechio⁴ testimoniano l'intento ben più ampio, di una poesia che celebri le grandi figure dell'arte e del pensiero italico, risalente a diversi anni prima della scadenza del centenario del 1911. Nava data al 1895-'96 i primi appunti con l'indicazione del pittore «Jacopo da Pontormo»⁵, che poi sarà affiancato in appunti successivi da «Paolo Uccello» (cass. LVI, plico 2, f.2) e infine del tutto soppiantato dal pittore del primo Quattrocento. Invece la stessa cassetta LVI, contenente gli autografi e le bozze a stampa dei *Poemi italici*, mostra nel pl. 2, f. 17, un elenco di mano di Pascoli in cui il nome di Paolo Uccello è unito a quello di Michelangelo, Galileo e Marsilio Ficino:

Paolo Uccello // Michelangelo che fa Dio Padre e comparisce laggiù
il piccolo papa. // Galileo che abiura e vede e sente e sa che egli / gira
intanto con la terra piccola intorno al sole, lui / e i suoi tormentatori e
giudici⁶, e l'universo / rinnega lui (lo rimprovera etc. // Marsilio Ficino

Mentre il f. 18 sembra appartenere a una fase successiva, sia perché riporta già il titolo di *Poemi Italici*, sia perché include il titolo *Rossini*, e non più quello di *Pontormo*, come accade solo in un'avanzata fase di composizione della raccolta (oltre a riportare nella colonna di destra, nuovi e irrealizzati

⁴ Riassumo le principali annotazioni autografe inerenti al *Paulo Uccello*, già da me dettagliatamente indicate in CHIUMMO, *Il Paulo Uccello* cit., pp. 10-11.

⁵ GIOVANNI PASCOLI, *Myricae*, ed. critica, a cura di GIUSEPPE NAVA, Firenze, Sansoni, 1974, 2 voll.: vol. 1, pp. CXCII, CXCVIII, CC.

⁶ Correggo qui la mia precedente lettura «tormentatori agnostici» che nel 1997 avevo indicato come «incerta» (l'incertezza era data soprattutto dalla «e» che si presenta unita alla parola successiva).

Poemi conviviali e soprattutto il titolo dei *Poemi del Risorgimento*, a conferma della datazione avanzata):

Paolo Uccello / Rossini / Papa Formoso (Gregorovius / Boldrino il morto (Burchardt. I 125 / Carlomagno (Ferro ferro / Canzoni di Re Enzo. / Galileo / Colombo / Michelangelo / Marsilio Ficino // Dante [...]⁷;

e ancora, nel f. 19 torna il titolo di «Paulo Ucello», con Marsilio Ficino, Galileo, Colombo, Rossini, e il «Dante» in possibili 33 canti.

Da questi elenchi si intuisce già piuttosto chiaramente come l'idea di una galleria di 'ritratti immaginari', per dirla col Pater degli *Imaginary Portraits*, con grandi artisti e personaggi storici italiani del passato, sia perfettamente inserita come genere e come scrittura nell'Estetismo non solo italiano, ma europeo⁸, lì dove, nel *Paulo Ucello*, la puntualità delle notizie prelevate di peso da Vasari (o, per quel che riguarda San Francesco, dai *Fioretti*⁹ e dalle *Mistiche nozze di San Francesco e Madonna Povertà*¹⁰), si unisce a una poetica ricreazione dei fatti storici¹¹ e soprattutto ai solitari pensieri dell'artista, la «mormorazione, / sommessa, in cuore» di VI, vv. 1-2. L'elemento visionario – poi ugualmente ripreso nel *Rossini* e nel *Tolstoi* – che si sovrappone a quello descrittivo o puramente celebrativo, si allinea, in perfetto accordo, con il motivo del poeta «veggente» (*Il Fanciullino*, cap. 1) che però sa che la «vera poesia [...] si scopre, non s'inventa» (cap. 20), perché egli vede quel «particolare inavvertito, fuori e dentro noi» (cap. 14).

⁷ Dante è scritto in caratteri più grandi e sembra indicare un discorso poetico indipendente dagli *Italici*, come conferma nel f. 19 l'indicazione di un ampissimo «Dante 33 canti?»; nel f. 18 a «Dante» segue l'indicazione «Res Romanae / Prima di Roma quest'anno / e Roma».

⁸ Nel mio intervento del 1997 ricostruivo la fitta rete di corrispondenze europee di questa tipologia, in versi e in prosa, delle «vite immaginarie» di artisti, tra cui spiccano i nomi del Dante Gabriel Rossetti di *Hand and Soul*, del Robert Browning di *Men and Women*, del Walter Pater degli *Imaginary Portraits* e del Marcel Schwob delle *Vies imaginaires*, in cui appare proprio una «vita immaginaria» di Paolo Uccello.

⁹ Oltre che per singoli episodi come quello del discorso agli uccelli di San Francesco, per il lessico arcaizzante e per l'uso delle rubriche.

¹⁰ Si tratta del volgarizzamento trecentesco del *Sacrum commercium beati Francisci cum domina Paupertate*, edito da Salvatore Minocchi nel 1901 e indicato dallo stesso Pascoli tra le sue fonti (Cfr. CHIUMMO, *Il Paulo Ucello*, cit., p. 25).

¹¹ Con vistose incongruenze anche cronologiche: il «vecchio» Paolo Uccello collocato insieme al Brunelleschi ancora impegnato nella 'fabbrica' di Santa Maria in Fiore: IV, 16-17 (*Poesie*, IV, a cura di GIOVANNI BARBERI SQUAROTTI, cit., p. 411, nota).

3. Ma il ritratto del *Paulo Ucello* prende forma anche come vero e proprio *mentis excessus* per il dialogo del pittore con il san Francesco da lui dipinto¹² («Cap. VI. Come Santo Francesco discese per la bella prospettiva che Paulo aveva dipinta, e lo rimbrottò») e per gli uccelli ugualmente dipinti che si animano di fronte al pittore («Cap. IX. Come il Santo gli mostrò che gli uccelli che Paulo aveva dipinti, erano veri e vivi anch'essi, e suoi sol essi»). E sul dantismo visionario e filosofico, oltre che metrico-stilistico, del poemetto hanno insistito tutti gli studi più recenti¹³, in particolare per il motivo francescano e l'intreccio dantesco, tra canto XI e XII del *Paradiso*, fra i due ordini dei francescani e dei domenicani cui Pascoli sembra alludere persino nel dettaglio del fringuello di I, vv. 7-10: «Esso un fringuello / in gabbia vide, dietro il banco, rosso / cinabro il petto, e nero il suo mantello; // nero un cappuccio ed un mantello indosso» (ripreso in I, vv. 13-15, dalle parole di Paolo che mentre è «a dipinger l'arco / di porta a San Tommaso» esclama «È un fratricino di San Marco», ovvero, appunto dell'ordine domenicano della celebre chiesa fiorentina). Senza dimenticare che Paolo Ucello qui viene detto terziario (IV, v. 8), così come anche Dante, a fine Ottocento, veniva considerato da molti, incluso lo stesso Pascoli, un probabile terziario francescano¹⁴.

¹² Si ricordi che Paolo Ucello dipinse in santa Trinita gli affreschi, oggi perduti, delle «storie di S. Francesco»; di questi parla Vasari, citando in particolare l'episodio delle stimmate e dell'«abboccarsi con san Domenico» nell'intento riformatore di entrambi: tutti episodi evocati, direttamente o indirettamente, anche nel poemetto pascoliano (cfr. *Paulo Ucello*, IX, v. 20, in *Poesie*, IV, a cura di GIOVANNI BARBERI SQUAROTTI, cit., p. 428, nota).

¹³ FELICI PUCCETTI, *Note sull'ultimo Pascoli*, cit.; SALIBRA, *Parola e immagine in Paulo Ucello*, cit.; GIOVANNI PASCOLI, *Poesie e prose scelte*, a cura di CESARE GARBOLI, Milano, Mondadori, 2002, II, pp. 1627-28; *Poesie*, IV, a cura di GIOVANNI BARBERI SQUAROTTI, cit., pp. 407-408. Particolarmente interessante il rinvio della Felici Puccetti (pp. 100-101) al commento di Pascoli, nella *Mirabile visione*, a *Conv.* IV, XII, 16 («Vedemo li parvoli desiderare uno uccellino, e poi più oltre desiderare bello vestimento, e poi il cavallo, e poi una donna, e poi ricchezza non grande, e poi più grande, e poi più...»): Pascoli rinvia all'immagine dantesca dell'«anima semplicetta», che peraltro, con più ampie implicazioni estetiche, sarà messa in scena, come personaggio, nel *Rossini*. Per l'immagine del «pane degli angeli» e altre fonti evangeliche nel *Paulo Ucello*: cfr. FRANCESCO MATTESINI, *Pascoli e la Bibbia*, in *Id.*, *Letteratura e religione. Da Manzoni a Bacchelli*, Milano, Vita e pensiero, 1987, pp. 81-114: pp. 106-107.

¹⁴ Sul motivo, di particolare fortuna a fine Ottocento, di un Dante terziario francescano, cfr. CHIUMMO, *Il Paulo Ucello*, cit., p. 22. La Salibra ricorda anche che nella *Mirabile visione* di Pascoli, Dante è detto domenicano e francescano (GIOVANNI PASCOLI, *Prose*, II, Milano, Mondadori, 1967, p. 1048) e nel commento a *Purg.* XXXIII è detto da Pascoli «francescano in ispirito e forse veramente francescano del terzo ordine» (*ibid.*, p. 1529); inoltre per la Salibra il colle da cui scende s. Francesco è come il «bel monte» della vita attiva contrapposto al «Santo monte» della vita contemplativa di cui Pascoli parla nella stessa *Mirabile visione*

D'altra parte, al rapporto Paolo Ucello/Pascoli si unisce, in secondo piano e più nascosto, quello Giotto/Dante, nel richiamo al pittore di cui insistentemente a fine Ottocento si ricordava lo stretto legame – per alcuni la vera amicizia – con il poeta che lo cita in *Purg.* XI, v. 95, e che viene richiamato nel poemetto pascoliano nel cenno al «campanil di Giotto» (IV, v. 6) e più implicitamente e diffusamente nei soggetti pittorici francescani – *in primis* la predica agli uccelli. Così come non si può non rilevare che il richiamo a Donatello e Brunelleschi, anche molto forzato per le incongruenze storiche nel caso del secondo, rinvia a un più ampio dialogo fra le arti, e cioè quello tra il pittore Paolo, lo scultore Donatello e l'architetto Brunelleschi (esplicitamente richiamato in questa specifica veste artistica in IV, vv. 17-18: «Passeri arguti empian gli archi e gli sproni / incominciati di ser Brunellesco»). Sono tre artisti intimamente legati, non semplicemente da rapporti biografici, ma soprattutto dalla «dolce prospettiva» di cui sono i fondatori, come celebrato nel dipinto dei *Padri della Prospettiva*, un tempo attribuito, anche da Vasari, proprio a Paolo Ucello e dove i «padri» insieme a questi tre artisti, sono il matematico Manetti e, ancora una volta, Giotto¹⁵.

A questa peculiarità 'realistica' della pittura di Paolo Ucello, fatta risalire nella critica di fine secolo a una tradizione che parte proprio da Giotto, si unisce in Pascoli l'aspetto visionario, con l'immagine degli uccelli che non solo si animano, ma addirittura danno vita a un accompagnamento canoro (cap. IX). Siamo ancora una volta all'istanza programmatica del poeta/pittore che «coglie il particolare inavvertito fuori e dentro noi», con quel «fuori» che designa l'aspetto del preciso dato naturalistico¹⁶ e quel «dentro» che interiorizza qualsiasi paesaggio (il «vedo nel cuore» del *Giorno dei morti*). È una nuova formulazione della pittura come «poesia silenziosa» e della poesia

(SALIBRA, *Parola e immagine in Paulo Ucello*, cit., pp. 124-125; 132).

¹⁵ PASCOLI, *Poesie*, IV, a cura di GIOVANNI BÁRBERI SQUAROTTI, cit., p. 410. Di questo quadro di Paolo Ucello parlerà anche lo storico di fine secolo Cavalcaselle, su cui torneremo.

¹⁶ Ma, come notano Piero Treves e Giovanni Bárberi Squarotti (*ibid.*, pp. 412-413), anche questo pittore, così attento al particolare puntuale, vede insieme peri autunnali e mandorli primaverili (II, vv. 5-6), e ancora gru autunnali e rondini primaverili (III, vv. 10, 14); si aggiungano anche le «rosse uve» e il «biondo mar di messi» (II, vv. 11, 18), e si noti che si tratta di quanto altrove fa lo stesso Pascoli, lì dove alla consueta precisione botanica e ornitologica, sa affiancare l'indeterminato delle «rose e viole» dei *Crisantemi* contrariamente a quanto da lui stesso criticato al Leopardi del *Sabato del villaggio*: a seconda del contesto poetico, prevale il realismo puntuale o l'*adynaton* visionario; o ancora, uno e l'altro assieme, come ad es. nel *Gelsomino notturno*, o nella *Calandra* dei *Poemetti*.

come «pittura parlante» che, è stato rilevato, gli viene anzitutto da un noto adagio classico¹⁷; ma direi anche dal Dante del «visibile parlare» (*Purg.* X, v. 95¹⁸: dove le immagini scolpite sembrano parlare come il san Francesco dipinto del *Paulo Ucello*) e da un *topos* estetico tipicamente *fin de siècle*, che recupera il motto del genio leonardesco, «La pittura è una poesia che vede» (ripreso infatti dalla rivista «Il Leonardo»: Perseo, *Delle esaltazioni dell'arte*, 22 febbraio 1903), in linea con la vera e propria mitizzazione, da Pater in poi, del genio quattrocentesco¹⁹.

4. Qui entriamo nel vivo del dibattito artistico di fine Ottocento, che oltre a vedere il trionfo del genio di Giotto, inizia a scoprire la grandezza dei «primitivi» tre-quattrocenteschi e dello stesso pittore Paolo Uccello. A partire almeno dagli studi del più importante storico dell'arte del tempo, Cavalcaselle,²⁰ lo si inizia infatti a considerare un pittore cruciale per il passaggio dalla pittura dei «primitivi» pre-rinascimentali alla grande arte rinascimentale che proprio nella scoperta della «dolce prospettiva», come la chiamano Vasari e lo stesso Pascoli (*Paulo Ucello* I, v. 18), trova un suo essenziale momento fondativo. Lo stesso Cavalcaselle, nel suo studio sulla pittura italiana firmato con Crowe (la prima edizione inglese in tre volumi di *A New History of Painting in Italy from the Second to the Sixteenth Century*

¹⁷ Anzitutto da Orazio e dal Simonide riportato dalla *Rhet. ad Herennium* (SALIBRA, *Parola e immagine in Paulo Ucello*, cit., p. 128 e FRANCESCO GALLUZZI, *I poeti come i pittori. Suono, immagine e memoria in Pascoli*, «Antologia Vieusseux», 18 (2000), pp. 47-59, a p. 54).

¹⁸ Di questo canto e del «visibile parlare» scriverà, tra gli altri, lo storico dell'arte Adolfo Venturi – collaboratore anche del «Convito» e del «Marzocco» – nell'articolo *Dante e l'arte*, pubblicato dalla «Nuova Antologia» del 1900 (poi in ID., *Dante. La vita. Le opere. Le grandi città dantesche. Dante e l'Europa*, Milano Treves, 1921, pp. 343-358), cui seguirà, nello stesso anno, il suo intervento *Dante e Giotto*, sulla stessa rivista (nov. 1900, pp. 659-673). Per la bibliografia sugli studi di fine secolo sui rapporti Dante-Giotto, si veda alla voce «Giotto», a cura di MAURIZIO BONICATTI, *Enciclopedia dantesca*, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1984, vol. III, FR-M, pp. 176-178.

¹⁹ Cfr. GIANNI OLIVA, *Leonardo e leonardismo nella cultura decadente*, «Studi rinascimentali», 8(2010), pp. 75-82. D'Annunzio lo pone alla base del Rinascimento cinquecentesco già nell'intervista a Ojetti inclusa nel celeberrimo volume *Alla scoperta dei letterati* (1895), per giungere all'esaltazione del suo genio artistico nell'ode *Morte di un capolavoro* (1901), dedicata al *Cenacolo* leonardesco.

²⁰ GIOVANNI BATTISTA CAVALCASELLE-JOSEPH ARCHER CROWE, *Storia della pittura in Italia dal secolo II al secolo XVI*, Firenze, Le Monnier, 1909², vol. V, pp. 19-65 (con recensione entusiastica di A. Venturi nella «Nuova Antologia» dell'1 nov. 1892, pp. 171-172).

esce a Londra già tra il 1864 e il 1866) e citato da tutti coloro che si occupano di pittura rinascimentale (Ruskin, Pater, Symonds, Venturi, Supino...) ²¹, pone le ricerche di Paolo Uccello in un ambito già modernamente scientifico per il suo studio indefesso della prospettiva, del chiaroscuro e della chimica applicata ai colori, dopo la grande «rinascita», artistica e spirituale, partita con la pittura giottesca, su cui, come è noto, insistono tutti i grandi interpreti dell'Estetismo europeo, a partire dal Ruskin di *Giotto and his works in Padua* (1853).

Anzi, proprio nelle pagine sulle allegorie di Purità, Penitenza, Obbedienza, Umiltà e Prudenza - contro le insidie di Superbia, Invidia e Avarizia - ritratte da Giotto nella Chiesa di san Francesco d'Assisi, Cavalcaselle ricorda che quelle erano le virtù richieste a tutti coloro che volevano entrare nell'Ordine dei mendicanti ²²; e sono infatti le stesse virtù che il san Francesco pascoliano richiede anche al pittore: non solo la povertà (cap.VI, vv. 9 sgg: «diceva: 'O frate Paulo cattivello! / Dunque tu non vuoi più che, presso un fonte, / del tuo pezzuol di pane ora ti pasca / la Povertà che sta con Dio sul monte! // Non vuoi più, frate Paulo, ciò che casca / dalla mensa degli angeli, e vorresti / danaro e verga e calzamenti e tasca!'»...), ma insieme all'obbedienza a quella «Madonna Povertà» pur richiamata dallo stesso Paolo (V, vv. 1-2), la rinuncia alla fama e alla ricchezza di altri artisti come Donatello e Brunelleschi (V, vv. 7-8) ²³, e la prudenza, l'obbedienza e la penitenza per la

²¹ Ma l'opera di Cavalcaselle-Crowe sarà oggetto di attacchi da parte di molti dei grandi esponenti dell'Estetismo, non solo inglese: già Ruskin ironizzava sui moderni «sapientoni» della critica d'arte, riferendosi principalmente a Cavalcaselle e Crowe (JOHN RUSKIN, *Mattinate fiorentine*, Milano, Rizzoli, 1998, p. 80 e nota p. 91), così come il coevo Pater ironizzerà sul «nuovo Vasari», ovvero il Crowe-Cavalcaselle dell'*History of Painting in North Italy*, come scrive egli stesso in una nota alla *Scuola di Giorgione*, ovvero uno dei saggi inclusi negli *Studies on the Renaissance* che ebbe maggiore eco in Italia grazie al *Giorgione* di Angelo Conti (WALTER PATER, *Il Rinascimento*, ed. it. a cura di MARIO PRAZ, Milano, Abscondita, 2000, p. 142). Lo studio sulla pittura italiana di Crowe-Cavalcaselle sarà tradotto e notevolmente ampliato nell'ed. italiana intitolata *Storia della pittura in Italia*, pubblicata da Le Monnier prima tra il 1875 e il 1898 e poi, riveduta e ulteriormente ampliata, tra il 1886 e il 1908.

²² *Storia della pittura in Italia dal secolo II al secolo XVI*, cit., vol. I, p. 380. Cavalcaselle però non ritiene, a differenza di molti, che Giotto abbia seguito Dante (*Par.* XI) piuttosto che la Regola francescana nell'illustrazione della Povertà, nonostante concordi nell'ipotesi di un'amicizia tra il pittore e il poeta, addirittura spingendosi ad affermare che forse «ricevessero in comune la prima istruzione letteraria» (*ibid.*, pp. 386, 387, nota).

²³ Il pittore aveva detto: «Oh! non voglio un podere in Cafaggiolo, / come Donato: ma un cantuccio d'orto / sì, con un pero, un melo, un azzeruolo».

preghiera dimenticata pensando ai suoi desideri (IV, vv. 4-11, 21-22 e VIII, vv. 15-16)²⁴, con la rinuncia a superbia e invidia (V, vv. 13-15)²⁵.

Rispetto al Giotto grande artista, ma soprattutto grande artista spirituale e ‘francescano’, Paolo Uccello viene collocato in genere tra i primi grandi «realisti» o «naturalisti» del Quattrocento. Lo stesso Cavalcaselle, riprendendo le parole di Vasari, contrappone il realismo, la «maniera secca e tagliante», la «durezza e angolosità» della pittura di Paolo Uccello²⁶, alla ingenua spiritualità del coevo Beato Angelico²⁷. Anche Burckhardt, nel suo celeberrimo *Cicerone* (circolante in Italia nella traduzione francese di Firmin-Didot, in 2 volumi, giunta alla quinta edizione già nel 1885-’92),

²⁴ «E non udi che gli avea fatto motto / la vecchia moglie; e non udi sonare / l’avemaria dal campanil di Giotto. // Le creature sue piccole e care / mirava il terziario canuto / nella serenità crepuscolare. // E non disse, com’era uso, il saluto / dell’angelo [...] / E Paulo si scordò Santo Francesco, / e fu tentato, e mormorò nel cuore»; e per questo sarà rimproverato dal santo, che gli dirà: «Di’ Ave / Maria».

²⁵ «E s’io non son Donato, / son primo in far paesi, alberi, e sono / pur da quanto chi vende uova in mercato».

²⁶ CAVACASELLE-CROWE, *Storia della pittura in Italia*, vol. V, cit., nota alle pp. 21-22: ma ricorda che gli affreschi del *Diluvio* nel chiostro di Santa Maria Novella serviranno a Michelangelo per il suo *Diluvio* nella Cappella Sistina. Tra i più severi verso Paolo Uccello ci sarà John Addington Symonds, nel terzo volume del suo monumentale *Renaissance in Italy* (1877), già tradotto due anni dopo in italiano da Le Monnier, con il titolo *Il Rinascimento in Italia. Le belle arti*: sebbene lo ponga tra i pittori naturalisti più attenti al paesaggio e all’architettura, oltre che a uccelli e animali, e tra i massimi maestri nell’uso della prospettiva, trova «mal colorati» e poco vivi i suoi soggetti («deficient in the quality of animation»: cfr. JOHN ADDINGTON SYMONDS, *Renaissance in Italy*, London, Smith, Elder and Co., 1914 (I ed. 1877), vol. 3, pp. 168).

²⁷ Paragone che torna, ad esempio, nell’ampissima *Introduzione* di Alexander Veselovsky al *Paradiso degli Alberti* di Giovanni Gherardi da Prato, opera a cavallo tra fine Trecento e primo Quattrocento, ben nota a Pascoli (cfr. CARLA CHIUMMO, *Tracce ficiniane e umanistiche nelle carte pascoliane*, «Rivista di letteratura italiana», 2012, 2-3, pp. 257-271), in cui lo studioso russo scrive: «Pochi anni ancora, e nasceranno Beato Angelico e Paolo Uccello: l’uno sommamente mistico, l’altro classico e realista; quello, ultimo tra gli epigoni dell’arte cristiana nel senso ideale della parola; questo, rappresentante nuove tendenze artistiche, che cominciano ad ispirarsi agli esempi dell’antichità» (Bologna, G. Romagnoli, 1867, vol. I.1, p. 55). Il Beato Angelico, nella semplice e spirituale bellezza dei suoi dipinti, diventa uno degli artisti più amati e citati del Quattrocento, come nei celebri studi ruskiniani, e in particolare nelle *Mornings in Florence*, o negli articoli di Gustavo Frizzoni nell’«Archivio storico dell’arte» fondato da Venturi (cfr. *I capolavori della Pinacoteca del Prado di Madrid*, 1893, fasc. V). In *Modern painters*, invece, Ruskin richiamerà la *Battaglia di Sant’Egidio* di Paolo Uccello per la sua toccante contrapposizione tra la violenza umana evocata dalle lance in primo piano e la purezza della Natura nelle «rose selvatiche» accanto alle quali queste giacciono (JOHN RUSKIN, *Modern painters*, Milan, Treves, 1917, p. 174).

ricorda del pittore quattrocentesco in particolare gli affreschi del «chiostro verde» di S. Maria Novella e, pur sottolineando più volte il suo «realismo», aggiunge che «[q]uest'arte possedeva come un dono di Dio il tatto di non perseguire la realtà in tutti i particolari esteriori, ma soltanto fino al punto conciliabile con una più alta verità poetica»²⁸. Siamo più vicini al Paolo Uccello pascoliano, uno dei 'primitivi', come scrivono tanto Cavalcaselle-Crowe²⁹ che l'italiano Venturi³⁰, amati, non solo in Italia, per la loro sintesi di coraggiosa ricerca prospettica da un lato e per una loro precipua semplicità e visionarietà dall'altro: come il Botticelli di Walter Pater (insieme «visionario» e «realista»)³¹ o, per avvicinarci ulteriormente all'ambito pascoliano, il *Giorgione* di Angelo Conti (1894). In questo testo fondativo dell'Estetismo italiano, Conti, contrastando qualsiasi lettura puramente realistica dell'arte del pittore veneto, lo definisce un «veggente» nella «più bella età della vita italiana»: il Quattrocento appunto, quella «età fortunata» in cui «la fatica dell'artista mira a nascondere l'arte»³². O, come scrive ricordando le parole di d'Annunzio e prima di lui del Séailles del saggio su Leonardo, l'età in cui l'opera artistica perfetta non «imita» ma «continua» la natura (o ancora, come recita l'epigrafe dell'opera di Conti, citando Leonardo: «Ciò ch'è

²⁸ JAKOB BURCKHARDT, *Cicerone*, Firenze, Sansoni, 1992, 2 voll., II, p. 873.

²⁹ Paolo Uccello viene collocato fra quei Primitivi fiorentini che «devono aver sentito quasi istintivamente come, per raggiungere la perfezione e l'ideale, avessero bisogno di condurre l'arte al semplice e al vero con uno studio più sincero e più amorevole della natura» (CAVALCASSELLE-CROWE, *Storia della pittura in Italia*, vol. V, cit., p.19).

³⁰ O.M. (pseud. di Adolfo Venturi), *Rec. a Eugenio Müntz, Histoire de l'art pendant la Renaissance. Les Primitifs* (Paris, Hachette, 1889), «Archivio storico dell'arte», 1890, pp. 144-151. In questa interessante recensione Venturi rifiuta la lettura limitativa dei «primitivi» del Quattrocento compiuta da Müntz, che parlava dell'arte italiana come «fin verso la fine del XV secolo quasi in uno stato d'inerzia»; invece, sulla scia di Masolino e Masaccio, Venturi vi legge i nuovi «eroi» dell'arte italiana, e tra questi «eroi» include proprio Paolo Uccello. Nella sua *Storia dell'arte italiana* (vol. VII t. I: *La pittura del Quattrocento*, Milano, Hoepli, 1911) ricorderà come nel primo Quattrocento «gli scultori procedevano alle conquiste del naturale, che i pittori, come Paolo Uccello e Andrea del Castagno, cercarono di far proprie» (*ibid.*, p. 331), ma si dichiarerà contrario all'idea vasariana di una «semplicità» di Paolo Uccello, perché invece «si studiò di dare fondamenti scientifici alla pittura» (*ibid.*, p. 345). Ricordo qui che Venturi, chiamato nel 1896 sulla cattedra di Storia dell'arte medievale e moderna a Roma, fu collaboratore sia del «Convito» che del «Marzocco» negli anni 'pascoliani' di entrambe le riviste: in particolare sul «Convito» pubblica nel 1896 l'articolo *Il tipo della Vergine nell'arte*, mentre nel «Marzocco» continuerà per tutti i primi anni del Novecento, incluso il fatidico 1903, a firmare diverse recensioni.

³¹ WALTER PATER, *Sandro Botticelli*, in ID., *Il Rinascimento*, cit., p. 67.

³² ANGELO CONTI, *Giorgione*, Firenze, Fratelli Alinari, 1894, p. 19.

nell'universo per essentia, presentia, o immaginazione, il pittore lo ha prima nella mente, e poi nelle mani»³³.

Sono idee su questo ambito artistico che d'Annunzio riprende sin dal suo saggio per il «Convito» del 1895, *Note su Giorgione e su la critica*, partendo proprio dallo studio di Conti; e soprattutto è un'esaltazione dei cosiddetti «primitivi» del primo Quattrocento che lo stesso d'Annunzio, sulla scia del preraffaellismo inglese, aveva già esaltato nel *Piacere* e poi nella poesia dedicata alle *Città del silenzio*, e in questa, in particolare nel suo Fra Filippo Lippi, vero contraltare alla purezza e all'ingenuità del pittore fiorentino pascoliano³⁴.

5. Peraltro, il Tre-Quattrocento artistico, semplice e spirituale, e Lucca³⁵, una delle *Città del silenzio* dannunziane, sono anche il cuore di una delle fonti di ispirazione cui molto deve il *Paulo Ucello* per esplicita dichiarazione del suo stesso autore. Si tratta dei due articoli del giornalista e scrittore lucchese Carlo Paladini, apparsi sulla «Rassegna Nazionale» del 16 giugno e del 16

³³ *Ibid*, p. 78.

³⁴ Si ricordi anche che negli stessi anni del *Piacere* viene realizzata l'opera poetico-artistica dell'*Isaotta Guttadauro* (1886), illustrata da quei rappresentanti della nascente *In arte libertas* che si ispiravano anzitutto proprio ai Primitivi italiani in chiave preraffaellita. Sul confronto con i pittori quattrocenteschi di d'Annunzio, mi permetto di rinviare ancora al mio *Il Paulo Ucello*, cit., pp. 16-17. Qui mi soffermavo anche sulle possibili allusioni anti-dannunziane del poemetto; di recente vi è tornato Enrico Tatasciore per ricostruire invece le immediate ripercussioni del *Paulo Ucello* sull'opera dannunziana, e in particolare sulla chiusa dell'*Alcyone* (ENRICO TATASCIORE, *D'Annunzio e Pascoli: poesia fra i libri di ornitologia*, «Rivista pascoliana», 23 (2011), pp. 109-145).

³⁵ In un articolo di AGOSTINO FATTORI, *Il Pascoli e Urbino* («Tempo nostro. Rassegna mensile diretta da Nino Sammartano», III (1934), 32, p. 16) veniva però ricordato che Lesca per il *Paulo Ucello* aveva richiamato i lontani giorni urbinati di Pascoli, quando del pittore poteva vedere quotidianamente la *Profanazione dell'ostia* (o *Miracolo dell'ostia profanata*) nella Chiesa del collegio (GIUSEPPE LESCA, *Urbino e gli albori poetici del Pascoli*, «La Romagna», X (1913), 4-5, pp. 129-172); a questo suggerimento nel 1955 Fontana ha aggiunto l'interessante precisazione che quella predella dipinta fu recuperata nel 1866 e, prima di approdare lo stesso anno nel nuovo Istituto di Belle Arti di Urbino, fu conservata dal padre Serpieri – tanto caro, anche nella memoria, a Pascoli – nella sua stanza. Peraltro lo stesso Pascoli rievocherà in una lettera del 31 agosto 1907 al suo ex-compagno urbinato Ettore Gherardi, l'inaugurazione dell'Istituto, di cui fu promotore il conte Gherardi, padre del suo compagno (GIOVANNI FONTANA, *Prefazione* a GIOVANNI PASCOLI, *Paulo Ucello*, Urbino, Istituto Statale di Belle Arti delle Marche, 1955, pp. 5-7: p. 6). Fatto che certamente può aver contribuito a rendere familiare già al giovane poeta il nome del pittore quattrocentesco, sebbene il soggetto di questi sei dipinti non abbia a che fare direttamente con i motivi del futuro poemetto.

luglio del 1901 e ripubblicati nello stesso anno nel volumetto dal titolo *San Francesco d'Assisi nell'arte e nella storia lucchese*³⁶. Carlo Paladini, di cui a Castelvecchio si conservano anche due lettere a Pascoli (cass. XL, plico 14), dedica questo «volumetto», come lo chiama lui stesso, alla riapertura al culto della chiesa lucchese di San Francesco, dilungandosi, con piglio affabulatorio e memoriale, sulla fortuna in questa terra del culto del santo e in particolare nel territorio di Barga³⁷, dove peraltro si collocano i quadri di soggetto francescano di Luca della Robbia qui ricordati. A proposito del legame tra artisti e ordine francescano, Paladini afferma che è stato evidente proprio tra Tre e Quattrocento, quando «[t]utto era bello e giocondo allora e ogni sacrificio pareva piacere all'artista, perché l'arte era fede», citando gli esempi di Spinello e Beato Angelico, ma soprattutto aggiungendo, a proposito di questo legame, che molti artisti e artigiani a Lucca erano «terziari francescani», perché «lo spirito francescano era penetrato in loro» (p. 40). E in un passo sicuramente molto suggestivo per il Pascoli del *Paulo Ucello*, aggiunge che in una sua visita al convento francescano di San Cerbone, nel giardino

rosignoli e capinere sverlavano soavemente dolcissime elegie; i merli chiocciavano con impertinente insistenza. I passerotti, la plebe de' volatili, si divertivano nella loro ciurlata aristofanesca.

Nessun grande artista ha mai pensato un soggetto, che, se io fossi pittore, avrei voluto dipingere tante volte: gli uccelli che parlavano, divertivano e consolavano san Francesco: la giornata degli uccelli di Bevagna, per es., era un soggetto degno di quel povero e grande artista che fu l'Ucello.

Fra tutte le poetiche figure del Rinascimento non ve n'è certo una più francescanamente poetica della sua. Egli andavasene timidamente attorno, in mezzo alla grande, pomposa, affaccendata vita fiorentina, assorto in un solo e vasto concepimento, per quale havvi appena taluno

³⁶ Lo stesso Pascoli avverte l'amico Caselli, il 27 settembre del 1901, che scriverà di Paladini nella «Rivista d'Italia»: «del Paladini scriverò sulla Rivista d'Italia, non essendo né volendo più essere in relazione col Marzocco». Del Beccaro in nota rileva che quasi certamente voleva scrivere una recensione al *S. Francesco d'Assisi nell'arte e nella storia lucchese*, appena apparso (*Pascoli. Lettere ad Alfredo Caselli*, a cura di Felice Del Beccaro, Milano, Mondadori, 1968, p. 175). Qualche notizia sui loro rapporti in MARIA PASCOLI – AUGUSTO VICINELLI, *Lungo la vita di Giovanni Pascoli*, Milano, Mondadori, 1961, pp. 779-782.

³⁷ CARLO PALADINI, *S. Francesco d'Assisi nell'arte e nella storia lucchese*, «Rassegna nazionale», 1901, rist. da Tip. Vestri, Prato, 1901, p. 41, nota 1.

che dia vanto. Dipingeva sulle pareti dell'umida sua casa le sembianze degli animali che amava tanto e ch'era troppo povero per poter mantenere. Viveva cogli uccelli che svolazzavano continuamente attorno alla paziente sua testa, mentre se ne stava seduto a lavorare, eseguendo tutte le preziose cose che il mondo riceveva in dono da lui senza pensare per una volta al donatore. E Firenze non conobbe quanto ei valesse finché fu vivo: Firenze lo dimenticava, Firenze scorgeva in lui solamente un'anima francescana, mansueta, semplice, immaginosa, timida: buona davvero a poco, nella città allora al colmo di tutte le glorie³⁸.

I punti di contatto con il poemetto degli *Italici* sono evidenti, e d'altra parte lo stesso Pascoli li rivela, ripubblicando lo stesso poemetto nel numero di agosto della rivista francescana «La Verna», nata proprio nel 1903, e accompagnandolo nel numero di settembre, su richiesta dal francescano e caro amico Teodosio da San Détole, con una eloquente nota esplicativa³⁹. Qui cita per la notizia dell'amore del pittore per gli animali e in particolare per gli uccelli, le *Vite* di Vasari e appunto lo studio di Carlo Paladini. Oltre alle parole di Paladini sull'amore del pittore per gli uccelli che amava dipingere non potendoli acquistare, aggiunge: «Che il dipintore fosse francescano, sembra affermare il Paladini; ma perché Vasari ricorda di lui la moglie e la figlia, io ho immaginato che fosse, sì, ma del terzo ordine»⁴⁰. A questi evidenti spunti ripresi dal giornalista lucchese, ne aggiungerei almeno altri due, sottaciuti qui da Pascoli. Il primo è il riferimento nell'opuscolo all'avarizia dei commercianti lucchesi già nel secolo XIV, e quindi la loro diffidenza verso il francescanesimo⁴¹, che si ritrova, per opposizione, nelle parole di misurato orgoglio del povero pittore pascoliano (V, vv. 14-15: «sono / pur da quanto chi vende uova in mercato») e nel rimprovero pauperistico di Francesco (VI, vv. 16-18: «O Paulo uccello, sii come i foresti / fratelli tuoi! Chè chi non ha, non pecca. / Non disiare argento, oro, due vesti»). Il secondo

³⁸ *Ibid.*, p. 57.

³⁹ Ho già riportato il testo completo di questa nota e la sua fonte manoscritta in *Il Paulo Uccello*, cit., pp. 22-23. Ricordo che al francescano Teodosio da San Détole risulta dedicato il poemetto alla sua prima apparizione sul «Marzocco» del luglio 1903 e, un mese dopo, sulla «Verna».

⁴⁰ E dopo aver aggiunto gli altri tratti ripresi da Vasari, chiude ricordando le fonti dei «tratti francescani» del poemetto (i *Fioretti* e *Le Mistiche Nozze di San Francesco e Madonna Povertà*, «edite dall'esimio S. Minocchi»).

⁴¹ PALADINI, *S. Francesco d'Assisi nell'arte*, cit., p. 22, 30.

è il recupero ‘patriottico’ del santo poverello da parte dello stesso Paladini (che, grazie a una meticolosa ricerca d’archivio, sostiene l’origine proprio lucchese della famiglia del santo) e di altri più illustri studiosi da lui stesso citati (tra cui buone conoscenze dirette e indirette di Pascoli, come Padre Semeria, Francesco Bertolini, Ruggero Bonghi, Augusto Conti), contro certe rivendicazioni francesi e tedesche riguardo alle ascendenze familiari del santo⁴². Infatti, scrive Paladini che «nessuno fra i Grandi della Chiesa fu più italiano del Santo umile e poverello» e chiude il suo studio ricordando come la tomba del santo, ad Assisi, «è il simbolo del Cristianesimo nazionale, della Religione sposata al sentimento di patria, rifuggente dai fasti, dagli intrighi e dalle menzogne della politica militante; religione d’amore e di carità che alla lotta di classe sostituisce l’armonia di classe». Sembra di risentire le parole del Pascoli di questi anni (il prosatore dell’*Avvento* o dell’*Eroe italico*), e si comprende anche qualcosa in più sulla collocazione del santo in ben due dei tre *Poemi Italici* – patriottismo unito a socialismo non marxistico⁴³.

Ma è lo stesso discorso sul rapporto arte/religione, molto connotato come *fin de siècle*, a fare intravedere ancora una volta il ricchissimo retroterra di questo poemetto. Scrive Paladini che «fra i viottoli erbosi degli orti negletti e inselvaticiti, fra gli incensi e i ceri, l’oro e i broccatelli della nostra chiesa parrocchiale, si diviene più semplici e più umili – e si sente davvero come l’arte sia religione per la cui retta intelligenza bisogni ‘quasi addivenire bimbi’», aprendo per di più questo discorso con due delle fonti artistiche di cui si è appena detto, ovvero Cavalcaselle e soprattutto il Ruskin che riecheggia ancora nel richiamo agli artisti ‘semiignoti’ del tre-quattrocento, «genuini e pieni di fede», quei «vecchi artisti [che] ponevano tanto cuore nelle loro opere!» (p. 41). Paladini ci tiene a precisare di aver scritto il suo libello «senza sciorinare dottrine astruse e citazioni dotte: non ho postillato

⁴² *Ibid.*, p. 4. I più famosi studi di fine secolo in cui c’è questo richiamo nazionalistico sono la biografia del santo di Paul Sabatier e, di Henry Thode, il fortunato *Franz von Assisi und die Anfänge der Renaissance*.

⁴³ Su questo messaggio ‘socialista’ e umanitario dei francescani, Paladini torna più volte, concludendo a proposito dei francescani di Lucca, che «il convento, a somiglianza dell’affratellamento universale dei socialisti di oggi giorno, spinse lo sguardo sempre un po’ più in là – bisogna convenirne per amor di giustizia! – della cerchia angusta in cui si rinchiudeva la gelosia campanilistica degli antichi comuni repubblicani», divenendo così «regionale e anco nazionale, e, magari, internazionale» (*S. Francesco d’Assisi nell’arte*, cit., p. 33).

Cavalcaselle, né trascritto brani di Ruskin» (pp. 7-8)⁴⁴, confermando così quel variegato territorio culturale che era patrimonio comune e ampiamente condiviso all'alba del ventesimo secolo.

6. Altre importanti suggestioni vengono dall'anno di composizione, il 1903. In effetti un elemento rimasto piuttosto in ombra nella lettura del poemetto è quello della data e dei luoghi cui è legata la sua elaborazione. Siamo infatti nel 1903, in un periodo di grandi cambiamenti e produttività artistica per Pascoli. Quando sta ultimando il *Paulo Uccello* è in attesa del trasferimento all'Università di Pisa, dopo aver perso le speranze per un trasferimento a Roma su una cattedra di critica dantesca. Ma soprattutto è l'anno del definitivo trasloco, dopo l'acquisto avvenuto nel 1902, a Castelvecchio, pause universitarie permettendo. E proprio questo farsi definitivamente barghigiano ha non pochi legami diretti con il *Paulo Uccello*, come conferma l'influenza determinante del libretto del Paladini (e, *a latere*, la richiesta di aiuto ad amici barghigiani e toscani, come Caselli, Briganti e la «gentile ignota» Emma Corcos, per ottenere materiale utile alla stesura del poemetto)⁴⁵.

Tenendo sempre a mente il lavoro simultaneo di Pascoli su più tavoli, va tenuto conto, in relazione al poemetto degli *Italici*, almeno che quello è

⁴⁴ Ma è noto che il vero trionfo dell'arte cristiana per il Ruskin delle *Mornings in Florence*, è nella Firenze giottesca; anche nella lezione sul «Gotico fiorentino», dopo un lungo elogio di Giotto, decreta che apice di questa arte cristiana è il Trecento; invece nel Quattrocento, fatta eccezione per l'arte pura e religiosa del Beato Angelico, «[p]erdendo gradualmente la fede», l'arte si concentra sulla «scienza matematica e l'abilità pratica»; e infatti parlerà di «scuola matematica fiorentina» (JOHN RUSKIN, *Mattinate fiorentine: Val d'Arno, il gotico fiorentino*, Milano, Mondadori, 2001, p. 211).

⁴⁵ In una lettera del 13 maggio 1903, Pascoli chiede alla «gentile ignota», Emma Corcos: «Non ci sono monografie su Paolo Uccello? Nessun suo quadro è in cartolina? I nomi degli uccelli che dipingeva a preferenza? Mi bisogna subito aver qualche notizia (magari copia) di qualche quadro di Paolo Uccello, dove siano uccelli: saper almeno *quali*» (GIOVANNI PASCOLI, *Lettere alla gentile ignota*, a cura di CLAUDIO MARABINI, Milano, Rizzoli, 1972, p. 154; il corsivo è nel testo). E a Gabriele Briganti, il 14 aprile 1903 scrive: «Vorrebbe la vita di Paolo Uccello nel Vasari, o qualche opera che ne trattasse di proposito. Specialmente vorrebbe sapere i nomi degli uccelli quali esso li chiamava a' suoi tempi» (GIOVANNI PASCOLI, *Lettere agli amici lucchesi*, a cura di FELICE DEL BECCARO, Firenze, Le Monnier, 1960, p.353); ma subito dopo, il 4 maggio, scrive a Caselli di avvertire Briganti che oramai non ha più bisogno del Vasari («l'ho avuto d'altra parte e non mi bisogna più»): *Lettere ad Alfredo Caselli*, a cura di FELICE DEL BECCARO, cit., p. 490). Si tenga presente che nella Biblioteca di Castelvecchio sono comunque conservate ben cinque edizioni delle *Vite* vasariane; tuttavia spesso Pascoli si trova nelle condizioni di non poter utilizzare la sua biblioteca per i continui trasferimenti, in particolare nel 1903 (cfr. CHIUMMO, *Il Paulo Uccello*, cit., p. 26 e nota).

anche l'anno della redazione pressoché definitiva del *Fanciullino* (nei *Pensieri e discorsi* del 1907 ci saranno solo minime variazioni) nel volume *Miei pensieri di varia umanità*, con l'aggiunta dei capitoli successivi all'ottavo e alcune modifiche ai primi capitoli già apparsi nel 1897 sul «Marzocco»⁴⁶; e i primi capitoli aggiunti nel 1903 riguardano in particolare proprio l'etica del «poco» e del «piccolo» di virgiliana e oraziana memoria, di cui si nutre anche il pittore pascoliano⁴⁷. Infatti negli stessi mesi compone e invia al Certamen hoeufftiano il virgiliano e oraziano *Senex corycius*, il poemetto latino sul vecchio pirata convertitosi al «poco» e «piccolo» del suo podere (pur con lo sguardo nostalgico finale al suo passato avventuroso).

Ma soprattutto il 1903 è l'anno di pubblicazione dei *Canti di Castelvecchio*, omaggio esplicito, ben più esplicito rispetto al *Paulo Ucello*, alla sua scelta di una nuova patria d'elezione, la nuova *Heimat* barghigiana. Oltre a questo omaggio già implicito nel titolo dei *Canti*, proprio tra il 1903 e il 1905 Pascoli elabora la maggior parte delle cosiddette «canzoni uccelline», che per diversi aspetti si presentano come un appendice al ritratto del pittore che porta incisa nel suo nome d'arte quella sua passione. Dopo l'incipit che già evoca questa predilezione, il vero trionfo 'uccellino', pari a quello dei cicli ornitologici dei *Canti di Castelvecchio*, giunge a partire dal cap. III del poemetto, come preannunciato dalla 'rubrica' («Come in essa parete avea dipinti d'ogni sorta uccelli, per dilettarsi in vederli, poi che averli non poteva»):

E uccelli, uccelli, uccelli, che il buono uomo
via via vedeva, e non potea comprare:
per terra, in acqua, presso un fiore o un pomo:
col ciuffo, con la cresta, col collare:
uccelli usi alla macchia, usi alla valle:
scesi dal monte, reduci dal mare:
con l'ali azzurre, rosse, verdi, gialle:
di neve, fuoco, terra, aria, le piume:
con entro il becco pippoli o farfalle [...]
(III, vv. 1-9),

⁴⁶ MARINA MARCOLINI, *Pascoli prosatore. Indagini critiche su Pensieri e discorsi*, Modena, Mucchi, 2002, pp. 106-108.

⁴⁷ Siamo nel nono capitolo del *Fanciullino*, ovvero il primo scritto *ex novo* per l'edizione dei *Miei pensieri di varia umanità*.

continuando nell'evocazione di gru, rondini, aquile, quaglie, tortore, colombi e ogni sorta di specie ornitologica, fino al crescendo finale del capitolo, nella elencazione dei vv. 21-22: «stavano rosignoli, forapaglie, / ciocie, verle, lui, fife, cuculi».

L'infittirsi delle ombre pascoliane, in senso strettamente autobiografico, e dei legami di questo pittore con il ciclo delle 'canzoni uccelline' dei *Canti*, giunge con il rimprovero delle parole di san Francesco al pittore nel cap.VII, vv. 6-18:

«O frate Paulo, poverel di Dio!
È poco a te quel che desii, ma tanto
per l'uccellino che tu vuoi prigione
perchè gioia a te faccia del suo pianto!
[...]
A' miei frati minori il mio retaggio
lascia! la dolce vita solitaria,
i monti, la celluzza sur un faggio,

il chiostro con la gran cupola d'aria!»⁴⁸.

Si tratta di un intreccio di motivi pascoliani, a cominciare dal rimprovero per la privazione della libertà degli uccelli per puro egoismo⁴⁹, cui fa riscontro la rinuncia del poeta alla caccia, dopo le parole di rimprovero rivoltegli dagli uccelli nell'*Hammerless gun* (1897), una delle 'canzoni uccelline' nei *Canti di Castelvecchio* (dove peraltro nell'explicit trionfa l'immagine shelleyana del poeta/allodola, dantescammente presente anche nei versi del *Paulo Ucello*, VI, vv. 21-22):

«*Tin tin!* Anche te? che c'invidi?
due pippoli e due gremignoli?
[...]
Sapessi che fame!...Sii buono!
[...]

⁴⁸ Questo 'elogio degli uccelli' si arricchisce qui di un evidente omaggio leopardiano, sottolineato dal richiamo alla «dolce vita solitaria». Pascoli gioca inoltre abilmente sulla ambiguità e sovrapposizione semantica tra uccelli e «frati minori».

⁴⁹ Nei suoi ricordi familiari, Mariù ci tiene a precisare che gli uccelli, specie canarini, che lei e Giovanni tenevano in casa volavano liberamente fuori delle gabbie o comunque venivano acquistati da un «venditore che li teneva già schiavi»; il merlo Merlino sarà una delle compagnie canore più care ad entrambi (*Lungo la vita*, cit., p. 466, nota 1).

Uid uid! Anche tu ci fai guerra?
Tu che ci assomigli pur tanto
[...]
(vv. 88-89; 96; 108-109).

A questo si aggiunga il *topos* virgiliano del «Tu bibis ipse gemo» posto addirittura come motto di chiusura dei *Canti di Castelvecchio*: nel poemetto degli *Italici* non solo è evocato in tutto il canto VII – «È poco a te quel che desii, ma tanto / per l’uccellino che tu vuoi prigioniera / perchè gioia a te faccia del suo pianto!», vv. 7-9 – ma anche nel primo richiamo al fringuello (I, vv. 7-10) e poi nell’esclamazione di san Francesco (VIII, vv. 19-22) – «Sei come ucello ch’uomini crudeli / hanno accecato, o dolce frate ucello! / E cerchi il sole, e ne son pieni i cieli, // e cerchi un chicco, e pieno è l’alberello» – che porta subito alla memoria il *Fringuello cieco* dei *Canti*, ipostasi assai suggestiva del poeta stesso: il fringuello accecato perché canti più soavemente il suo dolce e triste canto⁵⁰. Nel *Fringuello cieco* (1902), peraltro, si incontra uno dei massimi virtuosismi del Pascoli onomatopeico, in un concerto canoro che dispiega le teorie linguistiche e poetiche pascoliane con tutte le implicazioni semantizzanti e desamentizzanti di tale procedimento⁵¹. E il *Paulo Ucello* si chiude proprio con il canto dell’usignolo che, come negli uccelli del *Fringuello cieco*, desamentizza un verbo, ovvero semantizza un’onomatopea ‘uccellina’: «l’usignolo cantò da un arbuscello, / e chiese dov’era ito...ito... ito...». Inoltre, nelle note autografe che accompagnano la composizione dei *Canti*, si ritrova una sorta di parafrasi delle teorie linguistiche che saranno elaborate da Pascoli durante la stesura di molte delle ‘canzoni ucelline’: «Era il tempo in cui la tigre imparò a mugliare dal bue, e il lupo a belare, muggire latrare [...], e il nibbio a miagolare dal micino, e lo smeriglio a chiocciar dalla chioccia, tosto, pettirosso, merlo zirlìo dagli insetti, il reattino a strepitar dalle elitre»⁵²; principio fonoimitativo fedelmente riportato infatti nell’*Uccellino del freddo* (1904), vv. 8-9, 12-14: «Viene il verno. Nella tua voce / c’è il verno tutt’arido e tecco. / [...] / T’ha insegnato il breve tuo trillo

⁵⁰ PASCOLI, *Poesie*, IV, a cura di GIOVANNI BARBERI SQUAROTTI, cit., p. 426, note ai vv. 19-22.

⁵¹ CARLA CHIUMMO, *Il Fringuello cieco e la «scienza del linguaggio»*, «Rivista pascoliana», 17(2005), pp. 35-57.

⁵² *Canti di Castelvecchio*, ed. critica, a cura di NADIA EBANI, Firenze, La Nuova Italia, 2001, 2 voll: vol. I, pp. 249-250. Le annotazioni dovrebbero risalire ai primi mesi del 1904.

/ con l'elitre tremule il grillo... / trr trr trr terit tirit...». O, come aveva appena scritto nel *Paulo Ucello*, subito dopo il verbo onomatopeizzato del canto dell'usignolo: «Ne stormì con le foglie dell'ornello, / ne sibilò coi gambi del frumento, / ne gorgogliò con l'acqua del ruscello», X, vv. 4-6.

Senza dimenticare che nella sua *Vita* del pittore quattrocentesco, Vasari ricordava ugualmente la sua abilità e precisione nel dipingere alberi, piante e «altre minuzie della natura»: un'altra evidente analogia tra il pittore quattrocentesco e il poeta dei cicli botanici delle ultime *Myricae*, di poco precedenti i *Canti* e il 1903, e dei quasi coevi *Primi Poemetti* (1904) e successivi *Nuovi Poemetti*, dove, in questi ultimi, spicca il trionfo iniziale di flora e uccelli nella *Fiorita*, elaborata a partire dal 1903 e portata a compimento nel 1908⁵³.

Uscendo dall'ambito 'naturalistico'-pittorico del *Paulo Ucello* e tornando a quello dantesco, c'è un altro rinvio importante a quel 1903, proprio coincidente con i mesi di elaborazione del poemetto degli *Italici*: ovvero l'infelice lezione dantesca sul primo canto del *Paradiso*, che Pascoli tiene a Firenze in Orsanmichele, il 4 dicembre 1902, e che viene subito attaccata non solo dal pubblico presente, ma soprattutto dai giovani «leonardeschi» fiorentini. Il solerte «Leonardo», a firma «gian falco»/Papini, aveva stroncato brutalmente quella *Prolusione al Paradiso* («Leonardo», 27 Gennaio 1903, con firma «g.f.», ovvero Gian Falco):

Quest'anno aperse indegnamente la serie delle letture Giovanni Pascoli, una delle ultime vittime di Dante, ora che ha quasi abbandonata la dolce e bella poesia di un tempo per opprimerci coi tre volumi delle sue faticose esercitazioni esegetiche. Dopo quel suo tradimento da glossatore teologo, perfino gli altri (è tutto dire) son parsi migliori⁵⁴.

Pascoli se ne lamenta infatti con i suoi amici: in particolare in una lettera del 17 aprile 1903 al disegnatore De Carolis se la prende proprio con «i Leonardeschi» con cui l'artista collabora sin dall'inizio, così come se ne lamenta ancor più con la «Gentile ignota», Emma Corcos, che lo aveva anche ascolta-

⁵³ *Nuovi Poemetti*, a cura di RENATO AYMONE, Milano, Mondadori, 2003, pp. 10-11.

⁵⁴ Implicito sarà il confronto tra questo insuccesso pascoliano e le lodi un anno dopo, nel «Marzocco» del 13 dicembre 1903, alla «eloquente esposizione» di Ernesto Giacomo Parodi che aveva inaugurato il nuovo anno delle letture in Orsanmichele.

to in quella sede prestigiosa. Né va meglio ai suoi amici «marzoccheschi»⁵⁵: sebbene «Il Marzocco» del 7 dicembre 1902 abbia comunque elogiato la sua conferenza in Orsanmichele, ha però pubblicato la notizia riguardante il suo trasferimento a Pisa, che invece doveva restare riservata⁵⁶, così che tutti gli elogi e lo spazio già riservato ai suoi studi danteschi (e a critici danteschi a lui favorevoli⁵⁷) non bastano a fargli ammorbidire i toni critici contro quest'altro cenacolo fiorentino. Dopo il successo ottenuto dalla sua conferenza romana e l'entusiasmo dei giornali locali, tra i quali «La Tribuna» (29 dicembre 1902) che chiede il conferimento a Pascoli della cattedra dantesca a Roma, questi si convince ancor più dell'animosità dei fiorentini nei suoi confronti. Anche «Il Marzocco», dopo aver lodato prontamente la conferenza dantesca a Roma di poco successiva a quella fiorentina, per il «successo [...] pieno ed entusiastico» (4 gennaio 1903), nel numero del 24 maggio 1903, a firma Diego Garoglio, ricorda l'infelice esito della Prolusione tenutasi invece a dicembre a Firenze. Pur giustificando l'insuccesso, asserendo che «pochi Dantisti soltanto erano forse in grado di seguire, senza

⁵⁵ Già il 9 novembre 1902 Diego Garoglio sul «Marzocco» aveva lodato in una recensione l'*Estetica* di Croce, per la sua «indiscutibile...originalità» e la «fecondità logica»: è noto che, oltre ad assumere una posizione estetica anticrociana, Pascoli fosse convinto di un vero e proprio plagio crociano dal suo *Fanciullino*. Se a fine 1902 era evidente la collaborazione del filosofo al «Marzocco», va ricordato anche che il 28 dicembre 1902 la rivista pubblica in prima pagina alcune della *Città del silenzio* (Rimini, Urbino, Padova, Lucca) dell'«antagonista» d'Annunzio.

⁵⁶ *Lettere alla gentile ignota*, cit., p. 132 (lettera dell'11 dic. 1902). A proposito di questa indiscrezione, dice di riferire a «Gildo» (il dantista Pistelli) che la «chiacchiera dei Marzoccheschi mi toglierà il sogno di restare in Toscana». Sulla lezione dantesca nello stesso numero del «Marzocco» si legge che «La sala era straordinariamente affollata [...]» e si precisa che «Coloro che s'aspettavano un brano di lirica e di alta eloquenza [...] furono alquanto delusi. Giovanni Pascoli parlò invece con solidissima e densa argomentazione della concezione teologica della *Divina Commedia*, accennando e riassumendo molte delle questioni che da lui già furono trattate ampiamente nei suoi dotti volumi di critica dantesca. Soltanto nell'ultima parte l'austero critico concesse qualche libertà al poeta alato [...]. Un caldo applauso salutò la fine della conferenza. Ed ora un'indiscrezione. Sappiamo che la Facoltà filologica di Pisa ha formulato il voto che il poeta di San Mauro occupi la cattedra di lingue classiche colà vacante. Noi ci auguriamo che questo voto sia accolto dal Ministro e che Giovanni Pascoli possa tornare fra noi, presso alla sua Barga diletta tanto propizia ai suoi studi e cara alla sua Musa». Con Mariù si lamenterà del «Marzocco» e dei «marzoccheschi» che non gli hanno fatto ancora avere compenso e copie del numero contenente il *Paulo Ucello* (*Lungo la vita*, cit., pp. 715, 716).

⁵⁷ In ben tre puntate (17 febbraio, 10 e 17 marzo 1901), Luigi Valli aveva ampiamente elogiato i suoi scritti danteschi, di cui lo stesso Pascoli aveva parlato dalle prime pagine della rivista a inizio anno.

smarrirsi», aggiunge – cosa che certo non ha fatto più piacere al permaloso Pascoli – che anche leggendola adesso «non sarà facile che tutti i lettori abbiano adeguata cognizione» delle opere citate, e soprattutto chiude dichiarandosi in disaccordo con Pascoli riguardo alla preminenza di questi suoi studi sulla sua stessa poesia: riaffermando nella sostanza quanto già sostenuto da Papini sul «Leonardo» qualche mese prima.

Pascoli pensa di dedicare la sfortunata Prolusione alla Corcos, e l'intero volume dantesco, *La poesia del mistero dantesco*, che poi non porterà a buon fine, proprio alla città di Firenze⁵⁸. La Prolusione, con il titolo *In Or San Michele*, esce nell'aprile 1903⁵⁹, con un'ampia introduzione in cui, oltre a riportare le parole offensive del «Leonardo», si difende dalle resistenze alle sue teorie degli altri illustri dantisti (D'Ovidio, Fraccaroli, Flamini) con l'amara conclusione: «Ma verrà giorno che mi si crederà». Invece, come è noto, la delusione sarà persino più cocente quando, nel 1904, il volume non incontrerà, ancora una volta, il favore della Commissione per il Premio dei Lincei⁶⁰. D'ora in poi il distacco da Firenze sarà definitivo, e, come scriverà icasticamente nel 1909 alla «gentile ignota»: «a me il solo nome di Firenze fa orrore»⁶¹.

Ecco che la Firenze di Paolo Uccello dove trionfano altri artisti quali Donatello e Brunelleschi, assomiglia sempre più alla Firenze degli insuccessi di Pascoli, da questi ugualmente attribuiti a «leonardeschi» e «marzoccheschi» (per non parlare del Guido Mazzoni che per Pascoli è tra i suoi massimi «ne-

⁵⁸ *Lettere alla gentile ignota*, cit., p.137; in questa lettera dell'8 gennaio 1903, le scrive che nella *Prolusione* dantesca a Firenze avrebbe voluto «fare una sintesi del pensiero di Dante. Qual meraviglia che anche i dottissimi siano rimasti scandalizzati? Lei non sa forse che i dotti d'Italia hanno perduto l'organo della sintesi, a forza d'esercitare solo quello dell'analisi? Per un esempio illustre: il D'Ovidio» (*ibid.*, p. 138).

⁵⁹ Nelle lettere a Caselli tra fine 1902 e inizio del 1903, ovvero proprio nei mesi di stesura del *Paulo Uccello*, Pascoli chiede più volte di sollecitare il Marchi per la pubblicazione della *Prolusione*, definita «opera principe per i miei interessi» (*Lettere ad Alfredo Caselli*, cit., p. 428, 431, 432, 469, 479. La citazione è a p. 469; il corsivo è nel testo). Nella Prefazione che vorrà stampare insieme alla *Prolusione* riferisce anche un aneddoto curioso che ci riporta dalle parti del Paolo Uccello visionario dialogante con il S. Francesco dipinto: a difesa di quanto da lui sostenuto nella sfortunata *Prolusione*, Pascoli afferma che invece quel giorno la statua bronzea del S. Giorgio in Orsanmichele gli aveva dato la sua approvazione (GIOVANNI PASCOLI, *Conferenze e studi danteschi*, Bologna, Zanichelli, 1921, p. 112).

⁶⁰ Probabilmente convinto che l'insuccesso del dicembre 1902 a Firenze fosse dovuto soprattutto a una platea inesperta, fa di tutto per far rientrare nei titoli valutabili dalla Commissione anche la *Prolusione*; ma tutto fu vano e la delusione ancora più cocente (*Lungo la vita*, cit., pp. 704, 738-741).

⁶¹ *Lettere alla gentile ignota*, cit., p. 261 (lettera da Bologna, 1 luglio 1909).

mici» fiorentini, come scrive alla «gentile ignota»⁶². Ma c'era anche di più e di peggio: il «Leonardo» a firma di Borgese aveva parlato nello stesso faticoso anno di un «Pascoli minore» (10 maggio 1903)⁶³ e Alfredo Bona, anche lui tra i fondatori della rivista, aveva recensito i *Miei pensieri di varia umanità* rilevando parecchie contraddizioni nell'estetica pascoliana (*La fanciullezza dell'anima*, 22 febbraio 1903)⁶⁴; per di più tutte le riviste, incluso il «Marzocco», registrano puntualmente i trionfi pubblici del solito d'Annunzio, inclusi quelli danteschi, nelle stesse pagine da cui Pascoli si sente – quasi sempre ingiustificatamente – relegato in uno spazio inferiore⁶⁵.

Tuttavia il «Leonardo» di quello stesso 1903 era stato aperto proprio da due interessanti articoli del disegnatore amico di Pascoli, Adolfo De Carolis (o «De Karolis», come si firma sulla rivista). All'attacco ironico, e a tratti sardonico, contro l'«Arte nuova»⁶⁶ vista all'Esposizione universale di Torino, si contrapponeva il richiamo a un ritorno alle «sorgenti» dell'arte italiana, con una polemica contro il pittore-artigiano costretto ad abbandonare le vecchie botteghe per affacciarsi al moderno «mercato»⁶⁷: fatto non irrilevante, ri-

⁶² *Ibid.*, pp. 50, 167-171.

⁶³ Già nel *Fanciullino* uscito all'inizio del 1903 Pascoli aveva rifiutato le etichette di «Poeta maggiore! Poeta minore!» (ora in *Il Fanciullino*, cap. XVII).

⁶⁴ Anche lui, come aveva appena fatto Papini dalle stesse colonne, ridimensiona molto il pensatore e rimpiange invece il «poeta geniale»: «Io credo anzitutto che i molti suoi libri di esegesi e di critica, scritti in questi ultimi anni sieno la principale causa che si vada esaurendo come poeta geniale, per far confluire tutte le forze del suo ingegno in tal genere di studii che non destano in noi ammirazione alcuna, cosa che tutti pensano e nessuno ha il coraggio di dire apertamente».

⁶⁵ A proposito di un'acclamata lezione dantesca di d'Annunzio, aveva scritto al 'marzocchese' Gargano, il 16 gennaio 1900: «Come? Il D'Annunzio dice d'espore l'VIII, e ripete a proposito di Filippo Argenti, le solite stupidaggini? Mostra anche lui di non aver nemmeno letto ciò che fu stampato nel nostro Convito d'una volta? O le sue frasche gli paiono più vistose del pensiero di Dante? *Ombre che vanno!*» (*Lettere agli amici lucchesi*, cit., p. 126, nota 7; il corsivo è nel testo).

⁶⁶ I due articoli sono *L'Arte nova*, il 4 gennaio 1903; e *Per l'arte nova*, 14 gennaio 1903.

⁶⁷ A questi articoli ha fatto riferimento Francesco Galluzzi (*I poeti come i pittori*, cit., p. 53). Stranamente però da questo interessante intervento di De Carolis, cui seguono quelli di artisti e critici altrettanto vicini alle frequentazioni pascoliane, come l'Angelo Conti che interviene sul «Marzocco», Galluzzi deduce «un Pascoli sostanzialmente indifferente al dibattito artistico del suo tempo» (*ibid.*, p. 53) e l'impossibilità «di decifrare qualche adesione personale o almeno l'interesse per la differenza delle loro concezioni». È noto che di rado Pascoli interviene nei dibattiti artistici, se non direttamente chiamato in causa; ma le sue risposte sono eminentemente poetiche (si pensi solo ai tre poemetti degli *Italicei*, appunto) o implicite in alcune prose, come anzitutto quella del *Fanciullino*. Anche il condivisibile richiamo conclusivo

spetto all'idea di umile pittore artigiano, alla maniera preraffaellita, del *Paulo Uccello*. Scriveva uno sferzante De Carolis: «Colui che da tempo lontanissimo, curvo sul tornio, viveva in pace nel piccolo orto, oggi è sospinto nel mercato perché apra gli occhi. Gloria alla nuova civiltà che crea un'arte nuova!» (*L'arte nova*); e il pittore pascoliano, a fronte delle ricchezze di Donatello e dei mercanti fiorentini, si consolava affermando: «Oh! non voglio un podere in Cafaggiolo, / come Donato: ma un cantuccio d'orto / [...] E s'io non son Donato, / son primo in far paesi, alberi, e sono / pur da quanto chi vende uova in mercato», V, vv. 7-8, 13-15.

Per De Carolis le «sorgenti» italiane cui tornare ad abbeverarsi sono proprio quelle dell'arte 'primitiva' tra Tre e Quattrocento, con un augurio finale in sintonia con quello implicito nei futuri *Poemi Italici* e in particolare nel *Paulo Uccello* ritratto di lì a poco da Pascoli: «Ritorniamo a queste sorgenti, riconosciamo le nostre forze, esaltiamo le nostre speranze» (*L'arte nova*).⁶⁸ E solo poche settimane dopo questo articolo di De Carolis, nel numero del 25 gennaio, il «Marzocco», in uno dei «Marginalia» intitolato *Paulo Uccello, Andrea del Castagno e Pietro Cavallini*, richiamava la bellezza della «terra ver-

all'analogia pascoliana con la pittura nella «comune capacità di mostrare l'invisibile che si esibisce nel visibile a chi sappia vederlo – secondo un assunto tipicamente simbolista» viene poi minimizzato da Galluzzi con l'affermazione perentoria che nella sua poesia «la vera memoria sarà memoria di suoni» (*ibid.*, p. 58). Non è questa la sede per approfondire un discorso sui rapporti tra Pascoli e l'arte visiva; tuttavia, per riaprire questo discorso su basi almeno strettamente poetiche, rinvierei qui all'«impressionismo» linguistico e visivo di cui già parlava Contini nel 1955 (*Il linguaggio di Pascoli*, in *Id.*, *Varianti e altra linguistica*, Torino, Einaudi, 1970, pp. 219-245: pp. 238-244) e ad esempi poetici come il cipresso «alto sul muro» del *Giorno dei morti*, v. 3, i pioppi e i lecci altrettanto fluttuanti nei colori del tramonto di *Colloquio*, vv. 1-2, le «Paranzelle in alto mare / bianche bianche» viste «palpitare / come stanche» e poi «in cielo... sotto un velo» (*Speranze e memorie*, vv. 1-4, 6-8), o viste nella «riga lunga» dell'«alba cerula» dei *Puffini dell'Adriatico* (vv. 3, 13), insieme alle nuvole di *Patria*, «due bianche spennellate // in tutto il ciel turchino», vv. 11-12; e, non ultimo, l'animarsi degli stessi dipinti di Paolo Uccello nell'omonimo poemetto.

⁶⁸ Contro la «decadenza» dell'arte contemporanea italiana, invasa del «cattivo gusto tedesco», secondo un pensiero diffuso nella *fin de siècle* italiana, De Carolis afferma che si deve «sostenere inamovibile la legge della bellezza contro i barbari», e conclude, dopo aver esaltato l'epoca dantesca e galileiana della cultura italiana: «Per fortuna le radici sono profonde nel suolo italico; anche dopo la scomparsa delle ultime vestigia, dobbiamo attendere che dal grembo della nostra terra scaturisca una luce meravigliosa. La tradizione non si cancella d'un tratto, è forza impetuosa e nascosta, come quella che urge i germogli e prepara la fioritura innumerevole dell'albero». Un auspicio in perfetto stile preraffaellita – si pensi solo al valore programmatico del titolo della loro rivista «The germ» – che trovava senz'altro sensibile il Pascoli futuro autore dei *Poemi Italici*.

de» degli affreschi di Paolo Uccello in S. Maria Novella, ricordando il loro grave stato di deperimento e soprattutto le «troppo note» parole di Ruskin su quegli splendidi affreschi⁶⁹.

D'altra parte, lo stesso culto leonardesco di questo ambiente fiorentino era almeno in parte in sintonia con la scelta pascoliana del quattrocentesco Paolo Uccello, ardito sperimentatore e cultore di una pittura che è «poesia che vede», come afferma il Leonardo dell'epigrafe all'articolo *Delle esaltazioni dell'arte*, firmato da 'Perseo' (il pittore Giovanni Costetti) sulla stessa rivista e nello stesso numero del Bona recensore dei *Miei pensieri di varia umanità*. Se questo Leonardo, come gli artisti del Quattrocento richiamati da De Carolis, è in sintonia con il Quattrocento pittorico del *Paulo Uccello*, ovviamente niente affatto in sintonia sarà il Leonardo, artista e uomo, prediletto da Papini. Negli stessi mesi che vedono maturare il disegno e la composizione del poemetto pascoliano, Gian Falco/Papini, nell'articolo *Il segreto di Leonardo* («Il Leonardo», 19 aprile 1903), attacca «la sanguinosa e incivile arte della Rinascenza», i tempi delle «sottigliezze alessandrine ch'io sarei andato imparando presso un condiscipolo di Ficino» e persino «l'uomo di Vinci...un po' troppo invasato della mania scientifica», addirittura un «positivista anticipato» – si pensi alle riserve di Vasari sulla ricerca «fuor di misura» delle cose di prospettiva da parte di Paolo Uccello; di Leonardo preferisce «il tipo completo dell'uomo interiore» che non ha «avuto bisogno di pubblicare una riga», «un asceta pagano – un mistico purificato»⁷⁰.

Ma lo scontro con i «leonardeschi» va ben oltre singole posizioni estetiche, e viene invece percepito da Pascoli come una vera e propria contrapposizione generazionale, o come scrive alla Corcos, il 13 maggio 1903:

Cara donna gentile, ebbi già la sua tanto consolante e buona, la quale non basta tuttavia (e ne rimprovero me stesso!) a farmi tetragono avanti

⁶⁹ «È veramente pietoso lo stato in cui viene lasciato il Chiostro Verde di Santa Maria Novella. Le mirabili pagine consacrate dal Ruskin alla piena concordanza dell'architettura con gli affreschi in terra verde di Paolo Uccello sono troppo note perché spendiamo parole nel ripeterle o nel riassumerle. Ma gli affreschi di Paolo Uccello deperiscono [...], le condizioni sono lagrimevoli».

⁷⁰ E aggiunge, sulla scia degli *Studi sul Rinascimento* di Pater, già citati nel suo articolo, che Leonardo ha saputo raggiungere un'arte mistica, uno «[s]tato supremo che soltanto pochi santi, pochi artisti e pochi filosofi, hanno potuto raggiungere attraverso gli sforzi tenaci della sublimazione interna», divenendo, paterianamente, «il Signore dell'ombra e de' sorrisi».

le piccinerie, le cattiverie, le vecchierie di quei *giovini* leonardeschi che si sono assunto il nobile ufficio di *stroncare* ogni nuovo mio lavoro. A proposito: vorrei fosse conosciuto a Firenze un mio libro di quest'anno – *Miei pensieri di varia umanità* editi dal Muglia di Messina – il quale contiene le risposte anticipate a questi *giovini*. Un tempo erano i vecchi che [ostavano?] i giovani: ora viceversa. Ma forse ho torto di dolermene⁷¹.

Era uno scontro da tempo nell'aria, e di cui era già stata una importante testimonianza la polemica tra Carducci e Ojetti sulle «mosche cocchiere»⁷², con un intervento finale dello stesso Pascoli. Nel maggio del 1897 interviene infatti rivolgendosi direttamente ad Ojetti e dicendosi sicuro che la contrapposizione per il giovane giornalista/scrittore è in realtà tra un Carducci «vecchio» e un Ojetti «giovane», dove il «buon ragazzo» Ojetti sostanzialmente interpreta il necessario rinnovamento letterario in chiave tutta generazionale (ma «la gloriola è fuoco di paglia e la giovinezza è sogno d'ombra», lo ammonisce Pascoli). In questa ottica, credo, devono anche essere lette le parole dei *Pensieri sull'arte poetica* nel «Marzocco» del 7 marzo 1897, sulla contrapposizione tra vecchi e giovani – con i giovani che gridano ad ogni nuova opera «Questo non è assai inaudito e inaudibile» e i «vecchiaistri» che «nella vecchiaia credono riposta ogni autorità». Così come invece un'eco delle polemiche più recenti, tra il 1902 e il 1903, sembra di sentire nelle rilevanti aggiunte alle primissime pagine della prosa, nel passaggio dalla versione del 1897 al *Fanciullino* del 1903, nei *Miei pensieri di varia umanità*, dove si rafforza vistosamente la difesa della figura del poeta come «aedo vecchio» («Chi può immaginare, se non vecchio l'aedo e il bardo? Vyàsa è invecchiato nella penitenza e sa tutte le cose sacre e profane. Vecchio è Ossian, vecchi molti

⁷¹ *Lettere alla gentile ignota*, cit., p.153, i corsivi sono nel testo.

⁷² Carducci, sulla «Vita italiana» del 16 marzo 1897, scrive la sua risposta all'articolo *Quelques littérateurs italiens* di Ojetti («Revue de Paris», 15 febbraio 1896) e Ojetti gli risponde a sua volta con la *Cenciata di Giosuè Carducci* sul «Marzocco», 28 marzo 1897, nei mesi in cui Pascoli elabora e pubblica i *Pensieri sull'arte poetica*. In questi stessi mesi, l'1 maggio 1897 Pascoli pubblica su «La vita italiana» la sua personale risposta in chiave generazionale a Ojetti (*Letteratura italiana o italo-europea?*). Su questa polemica si veda DARIO TOMASELLO, *La realtà per il suo verso e altri studi su Pascoli prosatore*, Messina, Edizioni Lippolis, 2005, pp. 39-45. A titolo esemplificativo ricordo che proprio sul «Leonardo» del 27 gennaio 1903, Pholos Centauro (Mario Venturini) pubblica un articolo dal titolo *Contro i vecchi*.

degli skaldi»), con gli esempi più alti di Omero e Dante⁷³. E così, proprio nello stesso 1903, l'artista Paolo Ucello diviene «il vecchio» dimentico della «dolce prospettiva» (I, vv. 17-18), il «terziario canuto» (IV, v. 8) che nella sua modesta «vecchiaia» (V, v. 22) è capace non solo di creare le sue meraviglie pittoriche, ma addirittura, «vecchio dipintore addormentato» (X, v. 13: sono le ultime parole del poemetto), di parlare con loro tra sogno e veglia.

⁷³ In una noticina del 1903 Pascoli sottolinea che «tutto porta a credere che la *Comedia* sia stata cominciata dal poeta nell'anno quadragesimo ottavo della sua età, o dopo», ovvero nell'età della contemplazione «opposta alla vita attiva» (PASCOLI, *Poesie e prose scelte*, a cura di CESARE GARBOLI, cit., II, p. 937; per altre considerazioni su queste aggiunte sul motivo della vecchiaia, si veda *ibid.*, pp. 1183-1184).

