ACCADEMIA PASCOLIANA DI SAN MAURO

RIVISTA PASCOLIANA

24-25
(2012-2013)

Pascoli e l'immaginario degli italiani

Convegno Internazionale di Studi
Bologna, 2-4 aprile 2012

Estratto

PÀTRON EDITORE
BOLOGNA 2013

OLTRE IL NIDO:
IL MONDO FEMMINILE PASCOLIANO

Riassunto
L'immaginario femminile pascoliano non si limita affatto alle figure, pur centrali, delle sorelle e della madre. Già nel *Fanciullino*, P. afferma sin dalle prime pagine dedicate all'idea di epos, che il "fanciullino" non è interessato alla tematica amorosa, ma a battaglie e avventure. Se ama, ama la donna come sorella, ama la bambina che è in lei, secondo un'idea evoluzionistica della donna e dell'amore ripresa in altri testi fondamentali, come la prosa *L'Avvento*. Nello stesso *Fanciullino* è la figura femminile della Matelda dantesca a diventare simbolo della poesia, simile alla Parvoletta del *Rossini*, o alla Psyche dei *Conviviali*, figura dell'anima. Proprio i *Poemi Conviviali* sono la raccolta più ricca di complesse figure femminili, che, per vie simili alle figure della poesia latina e dei *Primi* e *Nuovi Poemetti*, sono depositarie dei principi fondanti di vita e morte, attraverso il dono della maternità. E proprio su questa tema, la distanza coraggiosa di P. dalle coeve concezioni antropologiche e sociologiche diventa macroscopica.

Parole chiave: Giovanni Pascoli, poesia e prose, immaginario femminile, antropologia e sociologia.

Abstract
His sisters and his mother, though fundamental, are not the only figures belonging to P.'s imagery concerning women. Since the first pages of his *Fanciullino*, speaking of epos, P. affirms that the "fanciullino", symbol of poetry, is not interested in love, but in battles and adventures. He loves only the woman seen as a sister, and the child living in her, according to an evolutionistic vision of both the woman and love present also in other prose texts as *L'avvento*. In the *Fanciullino* another symbol of poetry is the female character of Dantes's Matelda, similar to the Parvoletta in the poem *Rossini*, or Psyche, symbol of the soul, in the *Poemi Conviviali*. This poetical collection is the richest one as far as female characters are concerned and their main gift is maternity, which means the power of giving life and death, as is told also in P.'s latin poetry and in the *Primi* and *Nuovi Poemetti*. This subject reveals the enormous distance between P.'s innovative ideas on women and the contemporary ideas coming from anthropology and sociology.

Keywords: Giovanni Pascoli, poetry and prose, female characters, anthropology and sociology.

Per essere uno dei poeti solitamente associati a una poesia quasi del tutto deprivata di un immaginario femminile, fatta eccezione per le sacre icone del nido perduto,

ricostruito e in parte riperduto – ovvero la madre e le due sorelle –[1], la densità, non solo qualitativa e simbolica, del suo immaginario femminile risulta invece più che ragguardevole. Nulla da invidiare al fratello 'minore e maggiore', sebbene su altri fronti, in maniera più discreta e con tutt'altre implicazioni. In realtà basta sfogliare il suo principale testo di poetica, per trovare già squadernato nelle prime pagine l'indice ragionato dell'intera sua enciclopedia simbolica dell'"eterno femminino", almeno dopo la data risolutiva del 1895, l'anno dell'abbandono del nido da parte di Ida. Ma altre date spartiacque saranno proprio gli anni 1898-1901, successivi alla prima parziale redazione di questo testo, quando cioè il Pascoli 'teorico' amplierà di molto la sua riflessione anche sull'universo femminile.

Il poeta/aedo e veggente eretto a simbolo fondativo del canto poetico apre il saggio del *Fanciullino*, accompagnato dall'idea – altrettanto fondativa nella poetica pascoliana – di un canto fanciullesco e primordiale che «parlava [...] più di Achille che d'Elena, e s'intratteneva col Ciclope meglio che con Calipso». E qui, prima pausa di riflessione: come è noto negli stessi anni della redazione ampliata del *Fanciullino*, Pascoli scrive due canti 'conviviali', prima *Anticlo* (1899, 1904) e poi l'*Ultimo viaggio* (1904), in cui Helena Argiva e Calypso 'la nasconditrice' sono invece proprio le due immagini femminili che chiudono e spiegano, in un certo senso, tutto il canto stesso; ma ci ritorneremo. Continuava poi Pascoli in quelle primissime pagine del *Fanciullino* (cap. II): «Non sono gli amori, non sono le donne, per belle e dee che siano, che premono ai fanciulli; sì le aste bronzee e i carri da guerra e i lunghi viaggi e le grandi traversie». A spiegare questa apparente avversione poetica per il motivo erotico – è superfluo specificare che qui ha davanti in primo luogo il fantasma dannunziano[2] – torna proprio sulla figura di Elena e di altre figure femminili del mondo greco (su cui, ancora una volta, lui stesso tornerà in più occasioni): «Così codeste cose narrava al vecchio Omero il suo fanciullino, piuttosto che le bellezze della Tindaride e le voluttà della dea della notte e della figlia del sole» – sì, proprio Circe, la figlia del sole, che lo stesso Pascoli trasfigura di lì a breve nel simbolo del canto poetico[3]. A chiarire il senso di questa cesura, almeno teorica, tra *eros* ed *epos*, una noticina in calce a queste parole esplicita che «[n]on solo i poeti moderni, così assolutamente fissati sull'amore e sulla donna, ma anche gli antichi tragici e persino i poeti corali immediatamente successi alla poesia epica, si diedero a colorire l'elemento femminile ed erotico dei poemi omerici. E le donne designate e mentovate in essi poemi, non bastarono, e se ne crearono di nuove. Ciò accrebbe l'interesse drammatico del ciclo, ma segna in esso la diminuzione di essenza poetica. Così Orlando innamorato e furioso per amore è più drammatico ma meno poetico di Rolando nella *Canzone*».

Al di là del valore assoluto di una tale lettura diacronica, nell'antichità e poi nella

[1] Già Marino Moretti nel 1955 scriveva un saggio, *Le donne del Pascoli*, che in realtà faceva riferimento solo alle due sorelle («Il Ponte», 11, novembre 1955, n. 11, pp. 1857-1864).

[2] Più avanti dirà in maniera esplicita: «Non ama, chi dice di amare un serraglio di donne!» (*Il fanciullino*, in G. Pascoli, *Opere*, a cura di M. Perugi, Milano-Napoli, Ricciardi, 1981, vol. II, p. 1646).

[3] Tutta la Prefazione all'antologia *Sul limitare* (1900; ma 1899) ruota attorno alla figura di Circe, figlia del sole e voce del canto della poesia. Nelle parole finali riservate agli alunni si legge: «Entrate dunque. Non rimanete sul limitare, ritornandone poi tra vergognosi e indispettiti, e dicendo male della tessitrice, e della sua tela, e del suo canto. Entrate, ed ella v'insegnerà persino come vedere il mondo dei morti e rivedere quelli che amaste, e sentire tuttora grandi e sapienti parole da bocche suggellate per sempre».

modernità, del tema erotico giustapposto a quello primitivo e primigenio dell'*epos*, è chiaro che c'è un primo obiettivo polemico, ovvero d'Annunzio e la sconfinata messe di romanzi, poemi e *pièces* di fine secolo, ruotanti ossessivamente attorno al motivo erotico in senso stretto, anzi strettissimo; e poi c'è l'idea cardine che fanciullesco e primitivo coincidano, e quindi che il 'fanciullo' non pensi in termini di *eros*, ma di sogni (e, nel 'fanciullo' simbolico, memorie) di guerra e di altre simili imprese («aste [...] carri da guerra e lunghi viaggi»). Eppure anche qui, chi personifica il fanciullo che conserva per l'aedo «in cuore attraverso la vita», questi ricordi e questi canti, è «il garrulo monello o *la vergine vocale*» (il corsivo è mio)[4]. «La vergine vocale»: ecco che una delle figurazioni femminili a più alto tasso simbolico, nel Pascoli di questi anni, viene evocata lì dove tutto sembrava consacrato a immagini e simboli a fortissimo tasso di 'virilità'. Anche nel Pascoli dell'alba del nuovo secolo, il tema dell'*eros* – nelle sue prose prevalentemente sostituito dal concetto morale di *agape* – e della femminilità diventa sempre più centrale e legato all'idea stessa di poesia, in maniera alquanto originale rispetto alle coeve simbologie femminili.

Il «fanciullino» interiore del geniale musicista Rossini (siamo già nell'11) viene rappresentato infatti da Pascoli come la Parvoletta, «la vergine vocale», appunto, solo dopo, però, aver pensato inizialmente, e questo è altrettanto interessante, a un «fanciullino musico»[5]: siamo in perfetta continuità con il saggio del 1897. Dunque, intorno a questa simbologia femminile, e non più solo quella infantile del «fanciullino», ruoterà l'immaginario poetico pascoliano negli anni successivo al 1897[6]. Ma non solo.

C'è un altro passo molto interessante della stessa prosa, che aggiunge ancora qualche tessera a queste figurazioni femminili del Pascoli post-1895 (e in parte post-1897). Si legge nel capitolo successivo a quello prima citato: il fanciullino «fa umano

[4] Mi sembra interessante che il riferimento alla «vergine locale» venga aggiunto solo nella seconda redazione ampiamente accresciuta della prosa, comparsa nei *Miei pensieri di varia umanità* (1903), ovvero dopo le riflessioni e gli studi danteschi (la «vergine vocale» ha un suo corrispettivo importante nella Matelda, simbolo della poesia stessa per il Pascoli dantista), e negli anni delle riflessioni più generali sulla donna nelle prose dei primissimi del Novecento (*L'Avvento*, *La messa d'oro*; ma anche dopo la novella *Il ceppo*). La «vergine vocale» sarà anche la Parvoletta del *Rossini* (1911), venuta fuori quasi certamente dal progettato poema sulla «Sorella di Psyche», segnalato più volte dagli studiosi e recentemente da Giorgio Marcon in quanto presente proprio in un importante stralcio autografo della prosa pascoliana riguardante il «binocolo rovesciato», una delle metafore più rilevanti del *Fanciullino* (cfr. *I tempi del* Fanciullino. *Parte seconda*, «Rivista pascoliana», 20, 2008, pp. 63-101: a p. 89, nota 66). La «sorella di Psyche» compare peraltro all'interno di un elenco che include un numero particolarmente alto di figure e soprattutto metafore metapoetiche espresse al femminile: «Il Discorso di Matelda, La Cunella, Odi e Inni, Reginella III Reg. IV, Poemetti Nuovi 1 Suor Teresa, 2 Pioggia d'agosto, 3 La Piada, 4 La morte del Papa, Marsilio Ficino, Paolo Uccello, La sorella di Psyche, Michelangelo, Carlo Magno, Il carroccio» (Ivi); «La sorella di Psyche» torna anche in un altro appunto legato agli studi psicologici di Myers sull'io subliminale, con un'aggiunta altrettanto interessante: «Subliminale - La sorella di Psyche / che abita in un andito, velata, oltre le soglie / della coscienza» (*ibid.*, p. 91): è il luogo della creazione poetica, definito nel *Fanciullino* come la «penombra dell'anima».

[5] Si tratta degli abbozzi in prosa del *Rossini* conservati a Castelvecchio (cass. LVI, busta 2, fogl. 19: cfr. C. Chiummo, *La biografia (quasi) immaginaria del* Rossini, «Filologia e critica», 33, 2008, n. 3, pp. 351-390, a p. 352).

[6] Un'associazione bambino-donna-primitivo che, pur partendo da premesse evoluzionistiche (e di segno 'regressivo'), in Pascoli assumerà valenze molto diverse, come già indicava Marina Marcolini nelle sue insuperate ricerche sulle prose pascoliane (*Pascoli prosatore. Indagini critiche su* Pensieri e discorsi, Modena, Mucchi, 2002, pp. 290-294).

l'amore, perché accarezza esso come sorella (oh! il bisbiglio dei due fanciulli tra un bramire di belve)[7], accarezza e consola la bambina che è nella donna» (cap. III). In un sol colpo ritroviamo l'affrancamento dall'elemento sensuale nell'idea di amore, e un rispecchiarsi perfettamente simmetrico delle movenze del fanciullo che è nell'adulto e nel poeta, in quelle della «bambina che è nella donna». È un linguaggio che ha chiaramente rielaborato le riflessioni haeckeliane su filo e ontogenesi – si parla della bambina che resta nella donna adulta, appunto –, e anche quelle darwiniane e post-darwiniane, poi coniugate con il suo dantismo contemplante un 'lungo andare' ascensionale, sull'elemento animale da cui l'«*homo humanus*», quello che «fa umano» non più bestiale l'amore, come dirà nell'*Avvento* (1901), deve imparare ad affrancarsi[8]. E in questa stessa pagina del *Fanciullino*, in due noticine, è sempre a figure femminili che pensa per evocare lo spirito più profondo e puro del «fanciullino» che è in noi: alla bambina che parla e regala le sue povere cose alla luna e alle stelle da cui è affascinata, perché il fanciullino «parla alle bestie, agli alberi, ai sassi, alle nuvole, alle stelle»[9], e ad Andromaca piangente su Ettore morto, perché, simile a certe mamme delle «Creature» myricee[10], si duole che giaccia nudo, mentre a casa il «lavoro di mani di donne» gli ha tessuto tante e tante preziose vesti[11] (ché il «fanciullino» è «quello che nella morte degli esseri amati esce a dire quel particolare puerile che ci fa sciogliere in lacrime, e ci salva»)[12]. Con un'ultima figurazione femminile, verso la chiusura della prosa così come si espande nel 1903 e prima che si chiuda sulla essenziale figura simbolica di Matelda: quella della madre/patria. È una similitudine di sapore tutto post-risorgimentale, ma piegata a esigenze squisitamente pascoliane e anti-retoriche: «Quello per la mamma, è il più soave degli affetti. Ma che direste voi d'uno che facesse la cronaca giorno per giorno, di una mamma?... Costui è un imbecille, quando non è uno che finga e abbia bisogno di darsi l'aria di amare quella che è così facile amare! Oh, la madre è malata, la madre è lontana, la madre è morta! Ecco allora che

[7] Pascoli, *Il fanciullino* cit., p. 1649. Questo stesso (leopardiano) messaggio di pace universale di fronte al comune destino mortale, viene raffigurato per via ancor più totalmente asessuata nel poemetto *I due fanciulli* (1897, *Poemetti*): la madre trova abbracciati nel letto i «due fanciulli» che hanno guerreggiato per tutto il giorno («Guardò sorpresa; e buoni oltre il costume / dormir li vide, l'uno all'altro stretto / con le sue bionde aluccie senza piume», II, 13-15).

[8] Nell'*Avvento* Pascoli traccia una netta contrapposizione tra «volontà» e «pietà» da un lato, e puro «istinto» dall'altro (pp. 220-221). Suona inconsapevolmente (?) profetico quello che scrive nello stesso discorso – e che poi sarà attribuito proprio a lui più e più volte dalle più varie letture psicanalitiche – contro i Lombroso e i Nordau che vedono «tracce di degenerazione» in ogni manifestazione umana: «Ma non sanno essi che l'uomo è l'animale che teme ciò che le bestie non temono? Non sanno essi che l'uomo è l'animale che sa di morire? Trovano che il tal altro, genio o delinquente, aveva tenerezza per la sorella e per la madre. *Ma non sanno essi che l'uomo è colui che ama la femmina anche all'infuori della spinta sensuale?*», p. 219 (il corsivo è mio).

[9] Pascoli, *Il fanciullino* cit., p. 1648.

[10] Cfr. *Il morticino* (già *Le scarpe d'avvio*), *Sera festiva*, e, con visionaria sovrapposizione di vivi e morti, il ricordo della madre morente di *Colloquio* che si preoccupa di non poter «cucire i piccoli abiti di lana» per le sue due bambine, con costrutto ugualmente colloquiale e poetico («Parlavi, ancora delle due bambine; / cui non potevi, non potevi, in tanto, / cucire i piccoli abiti di lana», IV, 12-14).

[11] Detto con delicate immagini e parole anti-retoriche: «Nudo, e sì che di vesti ce n'hai ne la casa riposte, / Morbide e graziose, lavoro di mani di donne!». E Andromaca è figura femminile molto pascoliana, anche nel ricordo autobiografico della madre/moglie rimasta vedova disperata, con i suoi figlioletti destinati a dura sorte.

[12] Pascoli, *Il fanciullino* cit., p. 1649.

si pensa, alla mamma, e ci si strugge. Oppure la mamma ha una gran consolazione[13]; e noi siamo più che consolati, e ci sentiamo invasi da un impeto di canto. Così per la patria. Non ci accorgiamo di lei, se non nelle sue feste e nelle sue – nostre! – disgrazie. E allora prorompe ... il grido di gioia e il grido di dolore».

La madre malata, lontana, morta; la madre amata come sorella («esile sì, ma bella / ...una sorella» scriverà in *Mia madre*); l'amore che «accarezza e consola» la donna/sorella (o in chiave più esplicitamente autobiografica e familiare, come scrive nella prima poesia della prosa, *Il fanciullo*: «Non hai che dal ciglio ti penda, / né paggio né florida ancella; / ma lieta, ma grata sfaccenda / per te la tua dolce sorella»; / che cinge il grembiule, e sorride; / lo scinge e s'asside // con te»). Torniamo dunque al più noto immaginario femminile: quello del *Ritorno a San Mauro*, con lo splendido dialogo e il definitivo addio all'ombra materna, e l'amore sororale all'interno del nido (dai componimenti myricei per le due sorelle all'unico esplicitamente per Maria nei *Canti di Castelvecchio*[14], in cui domina il suo malinconico e «mesto» sorriso, fino agli iterati cenni alle sorelle nel dialogo franto con la madre/sorella in *Casa mia*). Ma differenziazioni cronologiche e mitopoietiche di queste figure vanno fatte, per non appiattire tutto su questo unico coté familiare dell'immaginario pascoliano. Da una parte abbiamo senz'altro il canto d'amore per le due sorelle che prende forma in quel ciclo familiare, le cosiddette *Poesie famigliari* del ciclo pre-myriceo, già a fondo indagato da Garboli[15], e in cui sicuramente la figura di Ida è quella che meglio si avvicina alla giovinetta/Reginella, una delle ipostasi principali del romanzo d'amore mancato/sognato da Pascoli. In questo ciclo di poesie scritte per le sorelle, quasi tutte intitolate con i loro nomi e quasi tutte scritte intorno al 1885-1886, primo anno della riunione e dell'inizio del sogno del nido ricostruito con loro, Pascoli si autorappresenta prima come «il pellegrino» che fantastica di poter finalmente vivere e trovare riposo accanto a loro («Egli ha sofferto tanto / e tanto vi cercò, / che presso a voi soltanto / or vivere egli può»; *Il pellegrino*, vv. 37-40)[16], e dopo il 1885 fino all' *annus horribilis* del 1895, quello del matrimonio di Ida, cede la scena a lei, il «soave amore» (*Ida!*, 1882), «la

[13] La madre malata, lontana, morta: un'autobiografia del profondo, in forma di *excusatio non petita*, ma forse anche un'altra *pointe* polemica contro le pose da figlio pentito del D'Annunzio di *Consolazione* – e proprio quest'ultima voce, ripetuta da Pascoli con lieve *variatio*, sembra andare in questa direzione.

[14] Sebbene il componimento *Maria* sia inserito nella raccolta in un microciclo in gran parte dedicato a lei: prima con *La mia malattia*, dove Maria, «sorella-madre», come annota Nava (*Canti di Castelvecchio*, a cura di G. Nava, Milano, BUR, 1983, p. 298) è coprotagonista, in una ennesima ambientazione familiare e funebre («...Era Maria, col viso / tutt'ombra, dove un mio levar di ciglia / gettava sempre un lampo di sorriso. // A volte erano i morti, la famiglia / nostra... Io pian piano mi sentia toccare / il polso, e sussurrare: – Oh la mia figlia! // sola! con nulla! con di mezzo il mare! –»), seguito da *Un ricordo*, in cui la narrazione dell'ultima partenza del padre vede ancora lei, la sorella minore, coprotagonista di tutta la seconda parte del lungo poemetto (cfr. vv. 41-100); e infine, più indirettamente, *Il nido di «farlotti»*, con l'intero nido familiare abbandonato da tutti dopo la morte del padre, e *Il sogno della vergine*, in cui la maternità solo sognata ben si attaglia anche alla figura della «mesta» Maria.

[15] G. Pascoli *Poesie famigliari*, a cura di C. Garboli, Milano, Mondadori, 1985. I componimenti 'famigliari' che qui cito sono però tratti dalla vulgata mondadoriana delle *Poesie Varie*, per il carattere antologico dell'edizione garboliana.

[16] La poesia è datata da Garboli al luglio del 1882, dopo la visita di Pascoli alle due sorelle, presso il convento di Sogliano (Pascoli, *Poesie famigliari* cit., p. 170). Sullo stesso registro le poesie *Addio!* e *A Ida e Maria*, scritte nella stessa occasione.

sorella / più grande e meno triste, Ida la bionda» (*Sera*, vv. 1-2; la poesia è del 1886), mentre «la dolce Maria sta solitaria / e pensosa in disparte» (vv. 9-10) [17]. E pur non nominandola, sembra avere le caratteristiche della maggiore Ida, quel «viso e le lunghe fila bionde» che l'io sognante «trov[a]...nei pensieri» dell'*Amorosa giornata* (1887), dove vede un profilo di donna mentre «quale / fata dopo l'incanto al sol s'appresta / spargere il raggio della bionda testa» (vv. 10-12); e ha in parte i suoi tratti l'ombra della «fata piacente» che in chiusura di componimento, nella tempesta notturna «a fuggevoli baci il tuon ridesta», con «labbra fremebonde; / gli occhi no, che il guancial timidi asconde. // Muove il tuo cuore quasi in rapid'onde; / poi si appisola e dorme dolcemente, / sì che il mio che lo culla appena il sente». D'altra parte, più cautamente di Garboli, dobbiamo anche ricordare che questi sono gli anni in cui ancora Pascoli indugia tra il sogno di un possibile suo matrimonio [18] (e quindi una sua «fata», dalle «lunghe fila bionde» come da *topos* petrarchesco) e il nuovo casto 'matrimonio' all'interno del nido familiare ricostruito. Dona invece espressamente a lei, Ida,«*viole e miosotidi campestri*» (sottotitolo di *All'Ida*) [19], che le dicono «non ti scordare e pensa a me»; ed è a lei che dedica l'acrostico di *Ida, amaci!* (dove si esplicita però anche la metafora del nido familiare a tre); ma soprattutto è lei «la reginella» che «pensa discendere», mentre «al suo passare le scarabattole / fremono» (*Ida*, vv. 17, 1-2).

La Reginella, appunto. Come è stato da tempo acclarato da Nava, il 'mito' femminile di Reginella, uno dei più longevi e resistenti nella poesia pascoliana, nonostante le continue metamorfosi, risale in realtà almeno al 1883 [20], quando ancora Ida non risplende nella triade familiare ricostruita, e quando Pascoli invece scrive l'*Epistola - A Ridiverde*, il cui *incipit* sarà anche ripreso dal dedicatario, Severino Ferrari, nei suoi *Bordatini* [21]: «L'avrò dunque una gaia giovinetta / che meco dorma sotto d'un lenzuolo, / che quando trilli in ciel la lodoletta / mi bisbigli ch'è stato il rosignolo!». Si tratta chiaramente di un canto d'amore, ma questa volta la destinataria è la promessa sposa (e tale soltanto resterà) Giulietta Poggi [22], quella che, in un gioco onomastico facilmente decrittabile, fa richiamare lo Shakespeare dell'archetipico contrasto (anche in Pascoli diverrà tale) allodola/usignolo. Questa 'promessa sposa' ha già inscritti alcuni segni fondanti delle future raffigurazioni femminili: con la «gaia giovinetta», che sin dalle prime ore del giorno si occupa della casa tra rumori e oggetti che resteranno nell'immaginario non solo al femminile di Pascoli («un canzoncino spicchi / tra l'assiduo *fruscio della granata / e l'argentino acciottolìo dei bricchi... /* mentre ella assesta tutte le *ciabatte*»), ma soprattutto con l'evocazione finale della «Nausicaa bella» che tesse e appare come «reginella / della [tua] casa» [23].

[17] Lo stesso Pascoli si autorappresenta sognante: «ed ambedue, per opera d'incanto, / conduco nella riposata stanza / d'un bel castello che disegno intanto».

[18] Anche Becherini preferisce contrapporre l'aspirante fidanzata Giulia Poggi alla 'vera' Reginella Ida, portando a testimonianza la lettera a Severino, in cui la Poggi viene definita «bruttina» (*Primi Poemetti*, a cura di O. Becherini, Milano, Mursia, 1994, p. 34); personalmente propendo per la trasfigurazione 'sognante' e iperletteraria in entrambe le figure.

[19] G. Pascoli, *Poesie varie*, in *Poesie*, Milano, Mondadori, 1939, p. 1192.

[20] E non alle poesie precedenti al 1880, come scrive Mariù nelle *Varie* (cfr. G. Nava, *La storia di* Romagna *e la poesia giovanile di Pascoli*, «Studi di filologia italiana», 27, 1969, pp. 175-227, a p. 196).

[21] Ivi.

[22] *Ibid.*, p. 199.

[23] E con certe affinità anche con *Il crepuscolo* dei *Miti*, in cui la lettura mitologica e «parnassiana»

Questa delicata figura sentimentale di Reginella/Nausicaa passerà già nel 1887 in un progetto più complesso di raccolta, prontamente comunicato a Severino Ferrari – «Sappi che mi son deciso a fare un volume di versi [...]. Avrà il titolo: Reginella e altri poemetti» – [24], ancora presente come ampio progetto nel 1891, «Reginella – Una famiglia tra il borghese e il contadino – Funzioni della figlia più grande, della Reginella – Sfogli, Bucati etc. Una Nausicaa moderna – L'amore – Le altre persone di famiglia – La madre – Il bagno – La notte prima delle nozze – Con la sera conclude. Non dorme alcuno. E l'assiuolo. Fine precipuo – Rappresentare che nella mediocrità e nel lavoro è la famiglia bella e felice: pittura dell'avvenire con colori del presente» [25]. È chiaro che, come hanno notato Nava e poi la Peterlin e la Ebani [26], si delinea qui *in nuce* il progetto della *Sementa*, e, quindi, più in generale del romanzo georgico di Rigo e Rosa che verrà concluso solo nel 1909 [27] (la Rosa/Nausicaa dalla «bianche braccia» è già in apertura dei *Poemetti*). Ma prima di approdare a questa rilettura sociologico-meditativa (e post-oraziana), la stessa Reginella resta ancora per un po' nei paraggi più strettamente autobiografici nel ciclo myriceo dell'*Ultima passeggiata*.

Qui, in *O Reginella*, ricalcato su tasselli omerici (*Od.*, VI) rivestiti di una patina figurativa e linguistica assolutamente moderna, la «reginella dalle bianche braccia» (v. 10) si prepara con tutta la famiglia alla sua «festa» (v. 6), con i suoi «vecchi» che passano dalla felicità (v. 7) al «dolor pio» soffocato nella sera delle nozze del madrigale seguente, *Ti chiama*, e infine con lo sconsolato *O vano sogno* che chiude questo micro-ciclo del 1892 (benché quest'ultimo risalga al 1886: scritto per le nozze dell'amico Severino), con il sogno pascoliano di una sua propria Reginella per casa, rivelatosi infine, appunto, mestamente «vano». E la fine di questa sua autobiografia del profondo racchiusa – ma quanto letterariamente! – nel ciclo di Reginella, dopo i falliti progetti di matrimonio [28], diventa definitiva in quel 1895 che vede la partenza della Rosa/Ida [29]. Da questo momento Reginella prende altre forme, anche letterarie, e anche un altro nome e una nuova identità: dalla Nausicaa omerica passa per l'ora-

della stella del mattino e della sera conserva la figurazione delle «braccia di rosa» e soprattutto nella chiusa fa risuonare ancora la gioia dell'atteso amore muliebre: «La bella nelle braccia sue m'accoglie, / e il dolce nido, come suol, pispiglia».

[24] G. Nava, *Storia di* Myricae, in G. Pascoli, *Myricae*, ed. cr. a cura di G. Nava, Firenze, Sansoni, 1974, t. I, p. XXXVIII.

[25] *Ibid.*, p. LXII. Questo progetto viene presentato in maniera ancora più vicina al primo nucleo dei *Poemetti* nell'intervista rilasciata a Ojetti nel 1894, in cui gli parla del contesto rurale e della scelta metrico-stilistica del poemetto, in una 'moderna' associazione tra mito virgiliano-oraziano e poemetti agresti tennysoniani come *La figlia del mugnaio* (U. Ojetti, *Alla scoperta dei letterati*, Milano, Dumolard, 1895, p. 145).

[26] Nava, *Storia di* Myricae cit., p. LXII; M. S. Peterlin, *Contributo al testo dei Poemetti pascoliani*, «Filologia e critica», 17, 1991, pp. 282-312; N. Ebani, *Storia (e testo) di Reginella*, «Studi di filologia italiana», 29, 1991, pp. 251-298. Ne ha puntualmente ricostruito gli intricati sviluppi, da ultima, Francesca Nassi nell'edizione critica dei *Primi Poemetti*, Bologna, Pàtron, 2011, pp. 8-18; ma ricorderei anche di A. M. Girardi, *Da Reginella a Rosa: messa a fuoco di un simbolo pascoliano*, «Rivista pascoliana», 13, 2001, pp. 51-60.

[27] Infatti *Il chiù*, con la notte insonne di Viola e dei genitori dopo il distacco da Rosa, sarà solo nei *Nuovi Poemetti* del 1909.

[28] È Pascoli a rinunciare al matrimonio con la Poggi, e poi nel 1889 con Lia Bianchi (e infine, nel 1896, con Imelde Morri). Ma qui ci interessa la ricostruzione poetica e simbolica di questo mito femminile.

[29] La conferma dolorosa e dolorante di questa amara disillusione ci viene data dalle pagine sconsolate del libretto scritto proprio per le nozze di Ida, in cui Pascoli non riesce a trattenere il grido di dolore: «Tu eri la maggiore, Ida, e avevi il mazzo delle chiavi: eri la massaia, eri la Reginella. [...]», e come la Nausicaa

ziana *mediocritas* dei *Poemetti*, con un metronomo virgiliano ed esiodeo a scandire «il lavoro» dei campi, e in più almeno l'importante referente moderno del Tennyson dei suoi poemetti georgici. Ma soprattutto questa nuova Reginella «dalle bianche braccia» diventa il centro incandescente della sua rinnovata simbologia femminile, d'ora in poi più nettamente intrisa della enorme endiade, non solo letteraria, di *eros/thanatos* (cui il mito shakespeariano di Romeo e Giulietta si era già prestato in altra chiave, puramente 'sentimentale'). Questo snodo simbolico, d'ora in poi ineludibile nella femminilità pascoliana, nei *Poemetti* è annunciato sin dall'*Alba* (II, 2-3), con la dittologia botanica della «spiga d'amorino» e dei «crisantemi»– sostituita da altre variazioni botaniche in altri contesti, ma con simili implicazioni simboliche[30] –, di cui si prende cura questa nuova Reginella/Rosa (da notare: 'coglie' la «spiga d'amorino» e «mond[o] dal secco i crisantemi»). E sono la sua storia d'amore con lo straniero «cacciatore», il matrimonio e la nascita di una nuova vita, l'esperienza della morte della propria discendenza e poi la chiusura del ciclo su una nuova vita, che la incoronano come immagine/simbolo fondamentale di questo romanzo georgico: depositaria di amore e morte, e soprattutto di vita e morte.

Siamo ormai in anni di ricchissima messe poetica per Pascoli, alla fine degli anni '90, quando la storia di Rigo e Rosa si intreccia con l'altro splendido ciclo del *Ritorno a San Mauro* – con l'ombra materna coprotagonista assoluta – e con i primi *Poemi Conviviali*, che a partire dalla Saffo del *Solon* (del 1895), e finendo con la Vergine Madre della *Buona novella* (del 1899), costituiscono l'omaggio più ricco e simbolicamente più complesso all'altare femminile nella poesia di Pascoli; senza dimenticare le creazioni latine, non meno suggestive su questo versante: dalla giovane promessa sposa defunta *Crepereia Tryphena*, con tratti da Ofelia preraffaellita, a *Phidyle* (altra Reginella oraziana in vesti di Cenerentola), fino alle più tarde *Thallusa* e *Pomponia Graecina*[31].

Nelle tante reinterpretazioni di questo mito prima giovanile – la Reginella della casa – e poi nella più complessa storia di Rosa e nelle altre coeve figurazioni femminili, alcuni tratti ricorrenti saltano agli occhi. Primo fra tutti la rappresentazione al telaio, che se nelle giovanili Reginelle è un tratto persino realistico della loro raffigurazione domestica[32], negli anni '90 si fa via via più allusivo e pluristratificato:

omerica, intenta a «fare il bucato...dei fratellini», sotto la minaccia dello «Straniero» pronto a portarla via con sé: e il temuto straniero era oramai giunto.

[30] Si pensi ai più ovvi componimenti a sfondo erotico e mortuario, quali *Il gelsomino notturno* o *Digitale purpurea*.

[31] Di queste figure della poesia latina si è più volte occupato Alfonso Traina (si veda in particolare la sua Introduzione al poemetto *Thallusa*, Milano, BUR, ed. accr. 1993), e seguendo il percorso tracciato dai suoi magistrali studi, Patrizia Paradisi, sia rispetto alla poesia latina di Pascoli (molto acuta la sua articolata recensione al volume di D. Bisagno, *La parola della madre. Traduzione e commento dei* Poemata Christiana *di Giovanni Pascoli*, Milano, Jaca Book, 1998: la Paradisi rifiuta l'interpretazione forzatamente e univocamente autobiografica della figura materna prospettata dalla Bisagno; cfr. P. Paradisi, *Il latino della madre. In margine a un libro sui* Poemi Cristiani, «Rivista pascoliana», 11, 1999, pp. 89-103), che al Pascoli narratore, e in specie quello della novella *Il ceppo* di cui ci occuperemo più avanti (Ead., *Ancora Pascoli narratore*, «Rivista pascoliana», 12, 2000, pp. 129-149).

[32] Frequenti sono le 'realistiche' tessitrici del proprio corredo in *Myricae*, a partire da *O Reginella* alla Maria della *Cucitrice*, che inizialmente era però un'altra Rosa. Ma a questa raffigurazione realistica se ne sovrapporrà un'altra, 'mitica' e altrettanto interessante, più vicina al mito delle tante tessitrici/Parche

dalla virgiliana Reginella/Rosa con il suo «pettine sonoro» nella *Sementa* (*Per casa*, I, 12; II, 1), tratteggiata come «fanciulla dai capelli d'oro / [che] tessea cantando», prende tratti sempre più leopardiani (nella stessa *Per casa* tesse cantando, e il suo è un canto che qui richiama per giunta il mito cristologico di morte e resurrezione)[33] che arrivano alla Silvia/*Tessitrice* del *Ritorno a San Mauro*, come Rosa seduta su «una panchetta». Questo tessere una tela, che sempre più chiaramente allude alla tela della vita, assurge a mito fondante, che riplasma in una nuova sintesi – come è solito fare il miglior Pascoli – raffigurazioni mitiche delle più diverse: da quella ovvia delle antiche Parche a quella figurazione romantica, particolarmente cara a Pascoli, della *Gretchen am Spinnrade* di goethiana memoria. Il tessere dunque la tela della vita; ma anche il tessere cantando, come mito che arriverà alla Circe pascolianamente reinterpretata come colei che riassume in sé il più alto canto della poesia e il passaggio a quel regno dei morti sempre agognato (come si legge nella Prefazione all'antologia *Sul limitare*), uno inscindibile dall'altro.

Rosa dunque, contro tutte le apparenze, si innalza a simbolo e mito tra i più sfaccettati dell'immaginario femminile, novella Demetra/Persefone, depositaria di quella inestimabile ricchezza che è per Pascoli il dono della maternità[34], cui ha dedicato canti assai densi, dal myriceo *Vagito* (che nel suo inserimento nel microciclo di *Finestra illuminata* allude anche all'altro mistero, quello della morte)[35], al *Gelsomino notturno* (epitalamio in cui l'atto d'amore vince sulla morte – «nasce l'erba sopra le fosse»), alla maternità 'supplettiva' e dolorante, ma non per questo meno toccante, della schiava Thallusa[36] (fino alla futura maternità, appena accennata e altamente simbolica, della schiava liberata Lucia, o Flor d'uliva, con Re Enzio)[37]. Proprio per tutte le sue stratificazioni simboliche e letterarie, questo vero e proprio mito non può certo essere semplicemente ridotto ad una lettura in chiave consolatoria e piccolo-borghese, in particolare quando ci si rifà alla figura di Rosa nei *Poemetti*. Si tratta piuttosto, oltre che di una sfaccettata trascrizione di una delle peculiarità più preziose dei personaggi femminili pascoliani, soprattutto dagli anni dei *Poemetti* in poi[38], di una risposta

della 'tela' della vita: quella molto tarda di una Penelope/Sherazade, nella leggenda di Santa Filomena nella *Canzone del Paradiso* (la santa deve tessere e scucire di notte la tela, perché quando avrà finito il drago la ucciderà). È lo stesso Pascoli nelle Note a sovrapporre i due 'miti'.

[33] «Cantò: "Maria cercava il suo figliuolo. / Maddalena le disse: Ave maria: / sui neri monti io l'ho veduto: o duolo! // porta una croce e sanguina per via"», *Per casa*, I, vv. 13-16.

[34] Un motivo che si trasforma nel triste adagio autobiografico della mancata paternità, nei *Vecchi di Ceo* e nella prefazione alla stessa raccolta dei *Poemi Conviviali*, nella dedica ad Adolfo De Bosis.

[35] Qui la valenza sacrale, mitica, dell'atto di nascita, è sottolineata dai versi di chiusura: «E tutto albeggia e tutto tace. Il fine / è questo, è questo *il cominciar d'un rito?* / Di tra un silenzio candido di trine / parla *il mistero* in suono di vagito».

[36] Insieme al sogno irrealizzato di maternità della «vergine sorella» della *Figlia maggiore* e del *Sogno della vergine*, entrambe nei *Canti di Castelvecchio*; e alla nascita registrata dal punto di vista dell'infante che grida *Ov'è* nell'omonimo componimento, ancora nei *Canti di Castelvecchio*.

[37] In *L'alba* (*Canzone del Paradiso*, XI, 21-25), Re Enzio la sollecita ad andarsene all'arrivo dell'alba, con queste parole confortanti: «Va' ne, mea bella, e non far più lamento, / ch'eo vegno teco, teco vegno fuori. / Questo si fa per dolze incantamento. / Ti fie palese, *quando arai du cuori... / e doglie alquanto e pene!*».

[38] Anche in questo caso è stato richiamato l'evento strettamente autobiografico legato ancora una volta a Ida, ovvero la nascita del suo primo figlio nel 1896; ma certo questo non può bastare; così come non può bastare di per sé neanche il fatto ancora più strettamente autobiografico della dolorosa mancanza di una paternità da parte dello stesso Pascoli, motivo pur esplicitato in più occasioni, in versi e in prosa.

coraggiosa e anti-lombrosiana al profilo 'animale' della donna-madre nei primi studi antropologici di fine secolo e di una risposta – poetica, ma non solo – ad alcuni drammi sociali legati alla stessa maternità.

Sono questi gli anni in cui Cesare Lombroso, positivista, fedele darwinista e convertito alla causa socialista, pubblica, con la collaborazione di un giovanissimo Guglielmo Ferrero, il celebre e ponderoso studio *La donna delinquente, la prostituta e la donna normale*, apparso nel 1893 e con una immediata eco mondiale[39] – e si sa che Pascoli segue con grande interesse gli studi antropologici, ma non sposa affatto la causa 'degenerativa' alla Nordau-Lombroso[40]. Il Lombroso che vuole rimediare alle accuse di parzialità rivolte al suo precedente *L'uomo delinquente*, aggrava, col senno di poi, le sue posizioni nella *Donna delinquente*, dove aggiunge, per maggiore 'scientificità', anche il gruppo di studio cosiddetto «normale», arrivando alla conclusione che «le donne sono dei grandi bambini» – e qui Pascoli avrebbe potuto quasi concordare – ma continua, spiegando: «le loro tendenze al male sono più numerose e più svariate che nell'uomo, solo rimangono quasi sempre latenti»[41]. La crudeltà delle donne, come dei bambini appunto (citando a sua difesa addirittura Lafontaine: la fanciullezza è un'«età senza pietà»; Freud avrebbe concordato, Pascoli certamente no), è «effetto della debolezza»[42], perché non potendo distruggere il nemico, lo torturano; e ancora, sempre sulla donna: «nella mente e nel corpo è un uomo arrestato nel suo sviluppo», tuttavia, conclude trionfalmente, «ciò che la donna fa con la sua maternità è incommensurabile»[43]. Ecco il punto: la grande paura della riscossa sociale e culturale delle donne, già rivendicata in altri paesi ed entrata con successo anche nell'Italia di fine secolo, soprattutto al Nord, in ambienti socialisti e anarchici[44], viene scongiurata

[39] Già con traduzione inglese nel 1895 e usato come manuale di antropologia criminale per la sua spiegazione biologica del crimine femminile e sostanzialmente della stessa inferiorità della donna cosiddetta «normale». Lo studio è confermato da un Guglielmo Ferrero appena ventenne.

[40] Sul rifiuto del determinismo scientista di Lombroso, si veda Marcolini, *Pascoli prosatore* cit., 285-316. Ricordiamo che Lombroso scrive anche la prefazione all'edizione italiana di *Degenerazione* di Max Nordau, nel 1893; ma entrambi vengono attaccati nelle prime pagine della prosa *L'avvento* (1901): «In verità una scienza nuova, e già gloriosa, cerca negli uomini le tracce della degenerazione; e le trova in quelli che solo esamina; che sono o i geni o i delinquenti. [...]. Ma perché non istudia essa l'uomo normale? [...]. Ella troverebbe che non v'è uomo al mondo, per mediocre che sia, né troppo santo né troppo cattivo [...]. Io credo che l'uomo normale non esista [...] perché questi sarebbe l'uomo non evoluto, ossia il non-uomo ancora». Lombroso si trova infatti sempre su un fronte opposto a quello di Pascoli, in tutti i suoi fortunati studi sull'*Uomo delinquente*, sugli *Anarchici*, sui casi Musolino e Passanante, sull'*Uomo bianco e l'uomo di colore*.

[41] C. Lomboroso e G. Ferrero, *La donna delinquente, la prostituta e la donna normale*, Torino-Roma, Editori L. Roux e c., 1893 (qui di seguito si citerà sempre dall'edizione a cura di M. Morpurgo, con pref. M. Gibson e N. Hahn Rafter, Varese, et al. Edizioni, 2009, che riproduce testo e apparato fotografico dell'edizione originaria del 1893: la citazione è tratta da p. 439).

[42] *Ibid.*, p. 137.

[43] *Ibid.*, p. 47.

[44] Anche nell'Italia operaia e sensibile al credo socialista e anarchico si crea un forte movimento di rivendicazione femminile, per i diritti sociali e in particolare per i diritti sul lavoro, almeno sin dal 1868, ovvero a partire dalla fondazione dell'Associazione generale di mutuo soccorso delle operaie di Milano, ad opera di Alessandrina Ravizza. A questi movimenti darà forte spinta la Anna Kuliscioff di casa nella famiglia Lombroso ed importante espressione ne sarà anche la Aleramo, attivista e autrice dello scandaloso *Una donna* (1904); ma negli stessi paraggi e proveniente dagli stessi ambienti socialisti, ci sarà la ben più

dal *rappel à l'ordre* e alla subordinazione definitiva. Il ruolo più giusto, il ruolo più 'naturale' per la donna è quello di madre, perché, anche moralmente, nella maternità avviene quel «passaggio dalla naturale crudeltà» – rincara la dose Lombroso – al sentimento della «pietà»[45]; e qui prosegue per buona parte del capitolo sulla maternità[46] a tessere le lodi della donna come madre 'pietosa': un sentimento di *pietas* che proprio perché intimamente e naturalmente legato alla maternità viene suffragato dal mondo animale, con femmine che, private dei propri piccoli, si prendono cura dei piccoli di altri individui e persino di altre specie[47].

Da questa generosità materna anche Pascoli rimane incantato: si pensi alla dedizione della schiava Thallusa per piccoli non suoi; o ancora, nella prosa dell'*Avvento*, proprio alla «pietà» materna che non si accontenta di godere della propria gioia, perché non può dimenticare l'ingiustizia dell'«incessante innumerevole vagito dei bimbi che non hanno culla, che non hanno latte, che non hanno madre»[48]: certo, l'esempio è simile, ma quale distanza! In questo discorso, scritto proprio per le organizzazioni femminili che si occupavano di infanzia abbandonata[49], Pascoli sta chiaramente dialogando con il Lombroso della *Donna delinquente*, ma per rovesciarne radicalmente le premesse. Non solo per l'avversione alla «scienza nuova» (p. 218), per statuto sempre sulle «tracce della degenerazione», e riprendendo sì, l'esempio materno per parlare del naturale istinto umano di pietà, che in parte accomuna le donne agli esemplari animali, come diceva anche Lombroso; ma, aggiunge Pascoli, la differenza tra le due 'specie' femminili è nella «Libertà» umana che sfida anche la «necessità» dell'istinto per prendersi cura dei propri figli – «non basta dare il loro latte ai loro piccoli e provvedere al loro sostentamento, fin che non siano atti a fornirselo da sé; ma vogliono anche educarli, istruirli, tremare e piangere e tribolare per loro tutta la vita» (p. 221) – e, cosa più mirabile, «queste madri e questi padri – con un ruolo paterno non da meno di quello delle madri in questo lavoro di educazione ed edificazione: anche questo significativo[50] – pensano ai figli degli altri», rinunziando persino «a mangiare perché altri non digiuni, a vivere perché altri non muoia» (ivi). Questi ed altri esempi per dimostrare come «non vi può essere più felicità per uno, se non c'è per tutti. Il regno della schiavitù, della guerra, della conquista, dello sfruttamento, cioè della ragione sola, sta per chiudersi», e «*lentissimamente*» (p. 214) – è avverbio pascoliano – il regno della pietà farà trionfare un socialismo che è «fenomeno d'altruismo» (p. 223) e una giustizia che comprenderà che la donna infanticida «quando sopprime la sua creatura, non ha avuto tempo e modo di considerare come qualcosa o qualcuno fuori della sua carne e della sua vita l'infante che sopprime. Ella, io credo, crede di far male a se stessa, a un

amata e lodata Ada Negri, che nello stesso anno, il 1904, pubblica il suo più rassicurante volume di poesie intitolato appunto *Maternità*.

[45] Lombroso e Ferrero, *La donna delinquente* cit., p. 142.

[46] Titolo per esteso: «La crudeltà, la pietà e la maternità nella femmina e nella donna». Il capitolo inizia con le parole: «È triste a dirsi ma vero: la femmina, tra i bruti, i selvaggi e i popoli primitivi, è più crudele che pietosa, per quanto meno crudele dell'uomo».

[47] *Ibid.*, p. 142.

[48] Pascoli, *Prose. I* cit., p. 223. D'ora in poi si cita da questa edizione.

[49] A. Cencetti, *Giovanni Pascoli. Una biografia critica*, Firenze, Le Lettere, 2009, p. 112.

[50] Aggiunge Pascoli: «Ai padri degli uomini non basta aver fecondata la femmina, ma si trattengono presso lei, e non solo l'aiutano ad alimentare i piccini, ma diventano i loro più attivi, più pensosi, più solleciti guardiani e maestri» (p. 221).

frusto infelice della sua povera persona» (p. 226). Concludendo: «Alla donna infelice che vi è innanzi, o giudici, è mancato a un tratto il prodotto dell'evoluzione di molti millenni, perché è mancato un vagito [...] che le avrebbe detto: "Pietà di me" [...]. Oh! se avesse potuto volerlo udire, oh! non ci sarebbe stato bisogno del codice e del tribunale e del carcere per farle comprendere che cosa era giusto che facesse» (ivi).

Nella sua pacata fermezza, partendo dall'attacco a ogni forma di giustizia che preveda la pena di morte e anche l'«orrida acconciatura dell'ergastolo» (p. 217), in queste poche pagine dell'*Avvento*, Pascoli rovescia i presupposti e le finalità di un malinteso senso della giustizia sociale verso «il delinquente»[51], associato alla madre infanticida e agli «apostoli della rigenerazione umana» (p. 226) – rigenerazione per Pascoli e non «degenerazione» –, ovvero «gli spiriti ardenti» che devono ancora comprendere che «il sole dell'avvenire che aprirà in fine quella rossa corolla, si chiama l'amore!» (p. 227). Sta parlando dunque dei tre spettri che più di tutti agitano e spaventano a morte l'ordine sociale dell'Italia di fine secolo, e su cui non a caso la nascente antropologia italiana si accanisce[52]. Giustamente Patrizia Paradisi[53] rilevava le affinità narrative e simboliche tra la condizione della schiava Thallusa – privata con la forza della sua propria maternità e poi di quella acquisita con i figli dei crudeli e indifferenti padroni – e quella della serva del racconto *Il ceppo* (1897), anche qui alla presenza degli indifferenti ed egoisti due sposi per cui la protagonista femminile lavora; ma una differenza sostanziale c'è, ed è ancora quella dell'infanticidio. Questa 'servetta di monte'[54], «buona, rispettosa, silenziosa», e soprattutto «sola» («sola, sola sola, come una bestia», scrive Pascoli nel racconto: è la solitudine che caratterizza tutte queste donne sfortunate, in Pascoli), nella notte di Natale – evidente elemento antifrastico – compie il suo gesto estremo, per poi finire la sua esistenza in carcere e in uno stato di semi-follia, in cui la punizione peggiore sono proprio i momenti in cui ricorda ed è

[51] Qui Pascoli fa riferimento all'attentatore del Presidente americano Mc Kinley; ma si pensi anche al più noto poemetto *Nel carcere di Ginevra* sull'anarchico Lucheni e la sua condanna all'ergastolo: è lui «il Caino» che ha già la sua pena peggiore nel continuare a vivere con la sua colpa («io piango, o figlio, sopra il tuo destino; / piango per ciò, che non t'uccidranno, // ti lasceranno vivere Caino!», VII, 8-10).

[52] In Italia l'antropologia criminale si concentrò soprattutto contro le donne, più che in altri paesi: «L'archivio di psichiatria, scienze penali e antropologia criminale», fondato da Lombroso nel 1880, pubblica 33 articoli e 6 recensioni di saggi sulle delinquenti donne solo nell'ultimo decennio del secolo (cfr. la Prefazione di M. Gibson e N. Hahn Rafter, all'edizione citata della *Donna delinquente*). Ricordiamo inoltre che Lombroso è autore di *Il delitto politico e le rivoluzioni in rapporto al diritto, all'antropologia criminale e alla scienza di governo* (1890) ed è tra i fautori dei manicomi criminali e della pena di morte.

[53] *Ancora Pascoli narratore* cit., p. 136, si rifà all'interpretazione di Traina nella sua prefazione a *Thallusa* (1984), p. 6, con la sua analisi della Gaietta dell'*Anno mille*, della Poppea del *Rufius Crispinus*, e di *Pomponia Graecina*, che, come scrive Traina, sono «tutte madri condannate a non esserlo», secondo l'archetipo della «madre orbata». La novella *Il ceppo* fu pubblicata ben tre volte: nel 1897, nel 1907 con il titolo *Notte di Natale* e nel 1910, a conferma dell'importanza non solo per Pascoli di questo drammatico tema sociale dell' infanticidio: come fa notare la Paradisi, la poesia *L'etèra*, che tratta proprio questo tema, viene pubblicata solo tre mesi dopo *Il ceppo* (*ibid.*, p. 132, nota 10). La studiosa rileva anche il rapporto tra questa novella e, da una parte *La figlia di Ghita*, il progetto teatrale cui molto teneva Pascoli (Ghita, sedotta e poi abbandonata da Faust, aveva infatti tentato di sbarazzarsi della figlia Perdita alla sua nascita e per questo viene condannata a morte; ma nell'abbozzo teatrale, Perdita, invece di condannarla, ragiona sulla disperata solitudine della madre, simile alla Maria del *Ceppo* nel suo vaneggiamento: *ibid.*, p. 135), e dall'altra, con il senso anti-provvidenzialistico della novella, in un rapporto rovesciato con l'episodio della madre Cecilia dei *Promessi sposi*.

[54] Nei *Canti di Castelvecchio* dantescamente «sola e selvaggia», e anche lei sola e in preda alla nostalgia.

cosciente[55], tanto che la suora pietosa, accanto a lei, invoca la sua morte: «Dio – dice suor Anna – voi siete buono: fatela morire! Povera madre che *ha dovuto uccidere* la sua creatura!». «Ha dovuto»: non è un mostro dunque, checché ne dica Lombroso[56], il quale assimila in un unico discorso antropologico l'infanticida, la delinquente e la prostituta[57]. Si è giustamente fatto riferimento alla cronaca giudiziaria, come possibile punto di partenza nella ideazione della novella *Il ceppo*[58]; a cui può essere utile associare, oltre agli studi antropologici e sociologici, anche quella produzione narrativa, italiana ed europea, che nel secondo Ottocento 'scopre' lo scandalo dell'infanticidio, legato alle cause sociali più varie, inclusa la prostituzione[59]. Tra i romanzi che più crudamente parlano di infanticidio c'è ovviamente *L'innocente* di d'Annunzio (1892), che, nella perversa versione borghese e superomisitca dei protagonisti, come sempre, si pone su un fronte opposto a quello dei diseredati di cui scrive Pascoli. Infatti la risposta di quest'ultimo, anche da convinto tolstoiano, almeno a partire dal 1901, anno della scomunica religiosa dello scrittore-profeta, si colloca accanto invece a quella dei due protagonisti del romanzo *Resurrezione* (la cui traduzione in italiano appare proprio nel 1900 ed è certamente nota a Pascoli)[60]: l'umile sedotta e abbandonata dal principe, costretta dal bisogno alla prostituzione e condannata dalla giustizia, ma

[55] Strazianti le ninna-nanne cantate all'ombra inesistente del figlio e straziante il 'risveglio' della coscienza: «Ma poi si ricorda. Cecchino non c'è più. C'è stato un momento solo; mamma non l'ha voluto, l'ha buttato via, l'ha portato via come una bestiolina sudicia...ma cosa avrebbero detto i padroni?». Con l'interrogativo finale torna centrale il tema sociale, caro a Pascoli almeno quanto quello umano-psicologico.

[56] Sebbene, dopo aver sottolineato il carattere primitivo dell'infanticidio e aver sostenuto anche fra le cause «l'eccessiva lussuria», deve sbrigativamente aggiungere che però «più spesso è la miseria» (Lombroso e Ferrero, *La donna delinquente* cit., p. 227).

[57] Le ultime due in più punti si sovrappongono, quasi senza soluzione di continuità, e la figura dell'adultera viene fatta rientrare con disinvoltura nella seconda categoria.

[58] Vi faceva riferimento già Del Beccaro, in *Pascoli narratore* (1984), poi in Id., *Studi pascoliani*, a cura di F. Livi, Lucca, M. Pacini Fazzi, 1993, pp. 151-160 e vi ritorna la Paradisi, in *Ancora Pascoli narratore* cit., p. 134. Il confronto con le morti tragiche di madri e figli del ciclo *Creature*, rapportate al vissuto pascoliano (*Ibid.*, p. 138, nota 28, dove si cita anche il Nava del saggio *Pascoli e Manzoni*), deve comunque fare i conti, credo, anzitutto con la cruda realtà di una piaga sociale allora molto diffusa (mi permetto di rinviare qui anche al mio saggio *«...e quello ch'era non sarà mai più»: Pascoli e i morti*, in *Pascoli. Poesia e biografia*, a cura di E. Graziosi, Modena, Mucchi, 2011, pp. 203-257, in particolare al par. 4,«L'orfano digiuno»).

[59] Dall'esempio delle tante donne "depravate" dei bassifondi di Zola o dei Goncourt prenderanno le mosse anche i pochi coraggiosi romanzieri italiani che toccheranno, o almeno sfioreranno, l'argomento (un titolo fra tutti: l'*Eva* di Verga, rifacimento della *Nanà* zoliana; e poi la novella pirandelliana *O di uno o di nessuno*, dove però la prostituta esce moralmente vincitrice rispetto ai due giovani borghesi ed egoisti; come pure la novella *Cocotte* di De Roberto, che però verrà pubblicata solo nel '20). Ma le affinità maggiori con i motivi evocati da Pascoli, e in particolare quello dell'infanticidio, sono ad es. nella novella *Tortura* (1893) di Capuana (la donna violentata che vuole uccidere il proprio figlio, ma quando lui muore, lei impazzisce), o nella novella di Pirandello *Lo scialle nero* (1904: lei vorrebbe sbarazzarsi del figlio della 'colpa', non ci riesce, ma poi comunque, infelice, si suiciderà), e in quel *Libro rosso* di Capuana (1911), in cui il degrado sociale porta all'infanticidio, per giunta di un trovatello avuto in affidamento, con il tradimento di quel principio di naturale istinto materno anche verso i piccoli non propri che persino Lombroso aveva difeso (*La donna delinquente* cit., p. 142).

[60] Allo scambio epistolare tra Caselli e Pascoli a proposito del romanzo *Resurrezione* ha fatto riferimento M. Castoldi nell'intervento *Premesse al* Tolstoi *(con una nota su Tolstoj e l'Italia nell'Ottocento)*, presentato nella Giornata di studi per il centenario dei *Poemi italici* che si è tenuta presso l'Università degli studi di Cassino, il 13 aprile 2011, e i cui atti sono in corso di stampa.

redenta e redentrice anche del suo corruttore attraverso un processo di purificazione interiore innescato da un amore/*agape*, come avrebbe detto Pascoli.

L'infanticida e la prostituta: ovvero *L'etèra* Myrrhine (1904) dei *Poemi Conviviali*. Ma lo stesso Lombroso nel lungo capitolo sulla prostituzione[61] parte dall'antica Grecia citando propria la «Mirinna» alla quale Bacchide ricorda i rischi che corre se proverà ad esigere alcunché dai potenti amanti («vedrai se non sarai accusata d'aver incendiata la flotta o violate le leggi dello Stato»)[62]. Quello che è interessante della prostituta dei *Conviviali* è che anche nel grande affresco simbolico e mitico – del mito platonico niente meno – dei cicli dei *Poemi di Psyche* e, per *L'etèra*, dei *Poemi di Ate*, l'etèra, anima spersa «nell'infinita oscurità», deve subire ancora da morta le ingiurie dei commenti dei suoi vecchi amanti («Amici, buona a noi la sorte! / Myrrhine dorme le sue notti, e sola!», dice Moscho, vv. 35-36; «Ell'era un'ape, e il miele / stillava, ma pungea col pungiglione», replica Callia, vv. 40-41); «il ribrezzo» delle anime che la incontrano lungo il cammino, «ombre nell'ombra» (vv. 111, 90), ovvero un'«anima pura» che trema al suo passaggio, una madre in pianto al pensiero dei «dolci figli» (v. 12) – «errò tra i morti a lungo / miseramente come già tra i vivi» e «molto era il ribrezzo / di là», vv. 109-112 –, la fuga e l'«orrore» dell'amato Evèno (vv. 121-124); e infine, la vista e «il bisbiglio» dei «figli suoi, che non volle», dei «figli morti / avanti ancor d'uscire a domandar pietà» (vv. 154-156), anch'essi in fuga «rabbrividendo» al suo passaggio. Sembrerebbe una parafrasi poetica – e 'mitica' – di quanto scritto da Pascoli nei suoi discorsi e racconti, parlando della cronaca coeva, dei mali sociali e individuali. E invece siamo nella raccolta che riscrive il mito, dall'antichità di Saffo fino all'alba del Cristianesimo, con al centro – più che mai – figure e simboli al femminile[63].

Nei *Poemi di Ate*, insieme all'etera Myrrhine, sfilano le figure di «Ate, la vecchia, Ate la zoppa» – ovvero la colpa – e, contigua e opposta a quella dell'etèra, la pietosa ombra della Madre dell'omonimo componimento, che morta per mano del figlio, gli chiede perdono per averlo abbandonato («Mia creatura, non lo feci apposta, / io, a morire così d'un subito [...] Vien su: perdona!»)[64]. Nel ciclo dei *Poemi di Psyche*, l'archetipo femminile platonico è quello dell'anima, Psyche appunto, archetipo che avrà, con alcune variazioni, anche valenze esplicitamente estetiche, come abbiamo visto nella «sorella di Psyche» degli appunti pascoliani[65]. Nei *Conviviali*, il platonico profilo femminile dell'anima/Psyche, in un intreccio con il racconto apuleiano d'amore e morte, cerca invece invano di compiere il suo faticoso viaggio di liberazione dalla sua «casa d'argilla», verso «l'Amore [che l'] aspetta oltre la morte»(v. 126)[66]. Ma è tutta la raccolta ad essere cucita attorno al nucleo dell'endiadi *Eros/Thanatos*, di cui già l'iniziale Saffo che insegna al poeta legislatore Solone il canto «d'amore e morte», è una delle creazioni più alte dell'arte pascoliana[67]. Così come indissolubilmente legata a un canto d'amore e morte è l'Elena reinventata dell'*Antìclo*[68]; e a tre figure di madri si legano le verità assolute dei tre canti finali dell'*Alexandros* (con la madre Olympias che chiude i versi della scoperta che «era il miglior pensiero / ristare, non guardare oltre, sognare: // e il sogno è l'infinita ombra del Vero»), del Tiberio, imperatore fatale dell'omonimo componimento (con la madre Livia, «tranquilla, indomita, ribelle», che apre e chiude il canto mentre «nutre Tiberio con le sue mammelle»), contiguo e opposto all'altro infante fatale che perirà sotto il suo regno, quel «figlio dell'uomo» della *Buona novella* che invece «giace nel fieno / del presepe», avendo accanto solo lei, «sua madre, una straniera» (terrena e jacoponica madre in lacrime per il destino segnato del proprio figlio: del tutto assente in questo 'presepe' una figura paterna).

Sono figure femminili depositarie di quelle verità esistenziali che i loro figli ancora ignorano o conquistano solo *in limine mortis*. Persino la micro-Odissea dell'«Eroe navigatore» (*L'ultimo viaggio*) non si conclude con il suo naufragio, bensì con la terribile verità – precristiana, veterotestamentaria e infine leopardiana – della Calypso «solitaria Nasconditrice»: «non esser mai! Più nulla, / ma meno morte, che non esser

[61] «Le prostitute furono spesso sottoposte a leggi speciali per infrenare i trascorsi: segno che si sperimentò sino dai tempi antichi il loro imperfetto adattamento alla vita sociale e l'affinità con i criminali»: così scrive Lombroso aprendo il lungo *excursus* storico sulla prostituzione (*La donna delinquente* cit., p. 220). Per Lombroso la prostituta è una pericolosa deviata, perché, come scrive nel capitolo significativamente intitolato «Prostitute-nate», il «99 per cento delle donne preferirebbe morire di fame piuttosto che prostituirsi».

[62] Lombroso e Ferrero, *La donna delinquente* cit., p. 220.

[63] Interessante, mi sembra, anche la strategia pascoliana nella scelta dei titoli in questa raccolta: quasi sempre protagonisti o coprotagonisti, i personaggi femminili non sono mai presenti come tali nei titoli dei singoli componimenti, se non nelle due sezioni 'platoniche' dei «Poemi di Ate» e «di Psyche», in cui però si ergono appunto a 'miti' morali ed esistenziali disincarnati (e infatti qui l'unico ad essere occultato nel titolo è invece il vero protagonista maschile di questi due cicli, ovvero il Socrate del componimento *La civetta*). Restano occultate, nei titoli, dietro i personaggi maschili o altro, proprio in componimenti in cui sono protagoniste o comunque depositarie del Vero più riposto, con i casi più lampanti della Saffo e della madre di Cristo in posizione forte, ad apertura e chiusura di raccolta (e quest'ultima mai neanche chiamata con il suo nome all'interno del componimento). In questi ultimi casi, sembra giocare un ruolo centrale la modernissima strategia pascoliana di occultamento o posizionamento sullo sfondo o di sghembo di ciò che più si vuole in realtà far risaltare (evitando anche il più ovvio primo piano, nei titoli, di personaggi femminili inflazionati dalla tradizione classicistica e soprattutto presenti nella poesia di fine secolo, come Saffo ed Elena).

[64] Una peculiare riscrittura del dialogo madre/figlio del Pascoli myriceo di *Colloquio*: «morir così presto! / partire, o madre, come sei partita! // Tu non dovevi» (II, 7-9); «Ma se lo so, con che dolce lamento / chiedevi al cielo e con che fiochi gridi / che ti lasciasse!» (IV, 3-5).

[65] La «sorella di Psyche» sarà la Parvoletta, in parte dantesca, «la semplice anima fanciulla» (Canto primo, I, 7) che rimprovera il 'bruto' Rossini ebbro dei *Poemi Italici* (per questa interpretazione dantesca, cfr. *Opere*, a cura di M. Perugi cit., vol. I, pp. 1003-1011).

[66] E nelle *Conferenze e studi danteschi*, rivolgendosi al suo pubblico femminile, Pascoli scrive: «Ditelo voi, anime più anime delle altre perché avete il sesso dell'alata Psiche, ditelo voi, se la poesia non è solo in ciò che fu e in ciò che sarà, in ciò che è morto e in ciò che è sogno». Contrariamente a Lombroso e ai darwinisti di fine Ottocento che sostenevano una minore capacità intellettiva e immaginativa delle donne, Pascoli sceglierà diverse donne, oltre che uomini, tra i suoi interlocutori 'intellettuali': ricordo qui solo gli scambi epistolari con Emma Corcos, Isabella Anderton, la sorella del musicista Renzo Bossi e la sorella dell'amico Ristori (su quest'ultima sta indagando Massimo Castoldi, che ringrazio per l'informazione). Così come nel Corso pedagogico dell'a.a. 1909-1910, Pascoli ricordava che il «gioco della bambina è forma attiva della immaginazione; è rimettere in azione la propria fantasia; è rappresentarla; e, soprattutto, è il piacere di inventare» (Marcolini, *Pascoli prosatore* cit., p. 290).

[67] Come è noto, molte delle figure centrali dei *Poemi Conviviali* sono una riscrittura *e contrario* dei miti leopardiani: da questa Saffo ai 'Pastori erranti dell'Asia' della *Buona novella*; con quel punto di contatto straordinario che è l'Ulisse dell'*Ultimo viaggio* (cfr. la canzone *Ad Angelo Mai*, vv. 76-105).

[68] Ma anche gli altri progetti teatrali irrealizzati dovevano avere al centro personaggi femminili, come si intuisce sin dai titoli abbozzati, «Elena – Azenor – La morta»: si tratta ancora una volta del mito d'amore per una «amata pur che sia lungi», con tre donne che ripetono nel tempo lo stesso mito poetico, dalla classicità (Elena), alla mitologia celtica (Azenor), alla cristianità (la morta). Cfr. G. Pascoli, *Testi teatrali inediti*, a cura di A. De Lorenzi, Ravenna, Longo, 1979.

più». E ancora: sono le Sirene le depositarie del «Vero» (C. XXIII), di cui è alla ricerca il vecchio Odisseo («Ditemi almeno chi sono io! Chi ero!»); così come era Circe la depositaria del canto d'amore (un'altra tessitrice, come pure è Calypso), che qui Odisseo non ritrova più (C. XVII, *L'Amore*), ma che nelle densissime pagine introduttive dell'antologia *Sul limitare* è presentata come figura della poesia, del «canto» stesso, che tesse la tela del «pensiero umano» (e colei che insegna «come vedere il mondo dei morti e rivedere quelli che amaste»).

È un altro grande mito al femminile, più volte riscritto da Pascoli, insieme con altre voci e altre figure archetipiche: come quella delle «Madri» che seggono nell' «abisso», «cinte la fronte d'immagini reali della vita, ma prive di vita»(dal *Gretchen's Tochter*, il 'Faust' di Pascoli, appena abbozzato); o, per chiudere con un altro progetto tutto al femminile più volte appuntato da Pascoli, quel «Bosco dei mirti» (altrove appuntato come 'sylva mirtea')[69], che, ricorda Mariù, consisteva in «tanti sonetti quante sono le donne antiche morte per amore: Elena, Cleopatra, Elissa, Desdemona, Saffo, Messalina, Giulietta, Francesca, Margherita ed altre. Ognuna diceva il perché del suo innamoramento. [...] L'ultima doveva essere Margherita – ancora il *Faust* – che diceva che l'aveva amato così, senza saperne il perché. E questo era l'amore più d'ogni altro tenero e dolce»[70]. Nava data al 1887 la prima idea di questo progetto che torna incessantemente nelle carte pascoliane, almeno fino a un decennio dopo[71]. Nel 1885 invece era stata pubblicata la traduzione italiana dei fortunati *Paradossi* di Max Nordau in cui si legge: «Per lo più la donna è tipica, l'uomo è originale [...]. Le donne sono fra loro assai meno differenti degli uomini: chi ne conosce una, le conosce tutte, salvo poche eccezioni. I loro pensieri, i loro sentimenti, perfino le loro forme esteriori si rassomigliano: Margherita, Giulietta, Ofelia, presentano tra loro tante analogie, che potrebbero chiamarsi sorelle, differenti solo per il temperamento e l'educazione [...]. Fra la principessa e la lavandaia corre poca differenza; l'essenza comune all'una e all'altra è la natura muliebre, cioè *l'involontaria ripetizione del tipo generico*» (il corsivo è mio).

Stessi nomi/archetipi, senso e finalità opposti. Inutile aggiungere che queste parole di Nordau verranno citate da Lombroso a suffragare le sue tesi[72].

CARLA CHIUMMO

[69] Pascoli, *Myricae*, ed cr. a cura di G. Nava cit., pp. XL, CXCI-CXCII, CXCIII, CCVIII, CCXIII, CCXIX e M. Pascoli e Vicinelli, *Lungo la vita* cit., p. 269.
[70] Pascoli e Vicinelli, *Lungo la vita* cit., ivi.
[71] Pascoli, *Myricae*, ed cr.a cura di G. Nava cit., pp. CXCII, CXCIII.
[72] Lombroso, *La donna delinquente* cit., p. 191.