

# «UN ESERCIZIO DI RESURREZIONE»

## *Pascoli nella poesia di Patrizia Valduga*

(parte prima)

di Francesca Latini

«È un'arte, codesta, che mi par dimenticata; ma tu forse la sai sempre»  
G. Pascoli, *Lucus Vergili*



Mi veniva naturale opporre una qualche resistenza ad ammettere un cambio di stagione: lo spogliarsi da un abbigliamento poetico tanto esclusivo quanto così stretto alla persona, da fare un tutt'uno con questa, a rischio di costituirne un'ustoria camicia di Nesso, da cui ricevere scudo alla propria nudità e morte insieme. Sotto l'urgenza di un lutto non si muta di necessità il canto. La via più ardua che ci aspetteremmo intraprendesse un *artifex* è quella di convertirlo in pianto, notturno gemito, «soave», sì, «com'ombra», e tuttavia eseguito in obbedienza a un *modus* tanto a fatica e con orgoglio 'trovato' da non poter permettersene l'abbandono. Qualche perplessità mi aveva insomma suscitato il licenziare *Requiem* di Patrizia Valduga, quale opera nata da un prepotente bisogno di testimonianza al compiersi di una vicenda familiare: la morte del padre; tralignamento, nei confronti della precedente, distintiva condotta poetica, più che meditato, indotto dall'improrogabilità di un vivido dolore; schietto ed inatteso. «Una volta ceduto appieno alla 'tentazione' citazionista – sino al ludibrio, alla spudoratezza – la parola di Valduga si trova forzata a piegare in altra direzione. Punto di svolta, più che nel gran teatro barocco di *Donna di dolori* con tutti i suoi *tòpoi* macabri e compiaciutamente *horror* [...] si ravviserà nelle ottave 'nude' (così diverse, cioè, da quelle tassiane e mariniane di *Medicamenta*) di *Requiem*. Poesia con dolore avvinta ai filamenti di un lutto reale, non vi funziona più, evidentemente, la macchina citazionale degli esordi: "non direi più che la scommessa della Valduga sia di comunicarci il più duro messaggio esistenziale servendosi di materiali di riporto,

come chi sa che tutto è stato detto ma pure non è stata cancellata la nostra condanna a dire e a dirsi. Questa non è una barocca rappresentazione quaresimale. È la morte di un uomo commentata da un cantastorie che con la sua canna tocca, una per una, le stazioni del tabellone. La vera invenzione della suite è il suo linguaggio popolare, che è solo un registro compositivo e non una maceria di antiche cattedrali"». Se di una nuova nuda essenzialità mi apparivano avvolte le ottave del poemetto *in fieri* (costituito da una prima parte 'in vita' – seppur estrema – del padre, poi andato ad ampliare con una serie di 'anniversari', ottave vergate ad annuale ricordo dell'evento), alla lettura mi si erano palesati, in tutta la loro evidenza, vari richiami a un modello tanto amato quanto comprensibilmente qui eletto a guida unica: il Pascoli di simili trenodie familiari, concepite tanto come teatrali, danteschi conversari con le ombre (quello del *Giorno dei morti*, o del «Ritorno a San Mauro»), quanto, talvolta, come liriche diaristiche alla maniera di Petrarca (nune inchinato non solo nell'idea strutturale, ma anche – dettaglio non indifferente per l'«antipretrarchista» Pascoli – nella lingua medesima, quello appunto dei tre sonetti myricei che vanno sotto l'identico titolo di *Anniversario* e dei cinque capitoli di *Colloquio*, composti per doppia – triplice sarebbe più opportuno dire – occasione: in ricordo della dipartita materna e a commemorazione della propria nascita; ma pure in concomitanza con la più solenne festività cristiana del Natale; a generare una dolente e livida mistura di rimpianti e di rimorsi, timbro esclusivo della musa pascoliana).

La medesima perentorietà di alcune affermazioni – «Non credo nell'indicibile. La lingua è più ricca di qualsiasi intuizione, di qualsiasi immaginazione»<sup>2</sup> – avverse al concetto antico, rielaborato poi in chiave novecentesca, dell'ineffabilità, coesistenti con tante pagine liriche in cui si conoscono amari momenti di sconforto (non taciuti, ma questi medesimi fatti oggetto di dichiarazioni metapoetiche), mi appariva quale indizio di una non facile resa al silenzio, o di un temporaneo abbandono alla sola scabra registrazione, in lingua immediata e popolare, del lutto. Simili parole di arrendevolezza: «amor non muta e muta mi trascino», gridate invocando nientemeno che l'aiuto dell'Altissimo<sup>3</sup> – comunque manifesto rimettersi ad archetipi sublimi (Dante e Petrarca) già proclamanti la propria insufficienza a dire<sup>4</sup> – vengono infatti puntualmente smentite altrove da fiere dichiarazioni sul potere affabulante della poesia, giacché «Sa sedurre la carne la parola»; e, se «muta» tornerà a essere la «mente» di *Requiem*, sarà comunque dotata, a compensazione di tale perdita, di una distinta e 'chiara' vista cartesiana. Tanta fiducia si spiega in fondo in ragione di quella pratica così magistralmente esercitata – carpire a piene mani dai modelli prediletti non solo motivi, ma locuzioni, pronte a essere assimilate, alluse, o addirittura riproposte in forma di centone – che garantisce un'inesauribile fonte di stimoli al poeta: «Sì, rubo. Perché mi è stato insegnato che i piccoli imitano e i grandi rubano. Preferisco imitare i grandi piuttosto che i piccoli»<sup>5</sup>, savia rapina di «parole "nove sempre e antiche"», come i cani del vecchio D'Annunzio, per dire sempre e soltanto la stessa cosa»<sup>6</sup>.

Rintracciati dunque in *Requiem* i vari e confessi richiami al Pascoli del dolore domestico, quello medesimo che non solo diviene a un certo punto maestro di stile, ma dà coraggio a esternare ogni più intimo sentimento<sup>7</sup>, compresane la funzione primaria di *exemplum* nel poemetto e chiestami anche le ragioni singole di ogni rimando all'interno di questo, mi è piaciuto rileggere tutte le raccolte, alla ricerca dei tanti, sempre palesi lacerti pascoliani; elenco, spero, non fine a se stesso, ma indagine su una presenza pressoché costante, e tuttavia tra le più accorte, nell'opera della Valduga.

Pur procedendo in ordine cronologico<sup>8</sup>, ho comunque riservato a *Requiem*, alfa ed omega della *quête*, condotta a orecchio (quanti i richiami sfuggitimi, quante le false percezioni, suscitate da un'ipersensibilità per eccessiva pratica)<sup>9</sup> le riflessioni ultime.

### 1. *Preludio in si minore: «Medicamenta»*

L'attacco non potrebbe esser più in sordina, impercettibile «rumore» «sotto d'un lenzuolo» che saviamente non dovrei additare quale esplicita eco pascoliana. Pure, la valenza sillabica di cui viene investita l'onomatopea, oscuro pispillio d'amanti nelle «Notti incolori» di *Medicamenta* – il riferimento è all'*incipit* «Dormiva. Ps... ps... Cristo santo, senti» – trova in Pascoli l'*auctoritas* più importante, che leggittima e disciplina il vezzo prosodico, comune tanto alla

poesia italiana quanto ai *Carmina*. E che le virginali voci delle cose per la prima volta non descritte ma traslate in versi dal Pascoli, uomo escluso da simili felicità nuove, vengano qui a costituire l'archetipo nascosto di carnali sussurri in una «notte che s'incrina coi suoi scricchi / e cigolii, coi suoi fruscii impudichi»<sup>10</sup>, non deve stupire, data l'affine natura materica e misterica dei segni di umana o altra presenza, in preda all'inquietudine dei sensi, in testi quali *Un rumore...*, 7 (*Myricae*), *L'uccellino del freddo*, 7, 14, 21, 28, 35, 42 (*Canti di Castelvecchio*), *L'albergo*, 32 (*Primi poemetti*), *Fanum Vacunae*, VII, 15 (*Carmina*) ecc.. È solo dunque dai «fru fru tra le fratte», richiami oscuri da un mondo nascosto, che prende avvio l'ambiguo gioco di captare ed annotare lo stropiccio più fievole di peste, il più sommo battito d'ale; vere unità prosodiche, anche nel caso di fremiti fugaci, costituiti di sole consonanti.

Diverso il caso del recupero di un *topos* che da solo basta a evocare uno dei testi più celebri delle *Myricae*, il *X Agosto*. «Bell'estinzione di sere d'agosto, / insalpabili, e cadimento vasto / di stelle [...]» (1-3). Tanto è dichiarato il noto motivo della caduta siderea, quanto non affatto pascoliana è la lingua in cui si descrive il fenomeno, ricorrendo a un nitore espressivo tutto nominale, un succedersi di termini assoluti («estinzione», «cadimento»), trasposizione in lingua avanguardistica<sup>11</sup> di analogo, serrato e spoglio lessico lucreziano (il Lucrezio comunque ammiccato dallo stesso poeta nella *myrica*, in quel breve, aspro accenno all'indifferenza di un «cielo lontano» ed incurante delle sciagure umane, nel mentre che, in un'opposta consolatoria ottica popolare, è visto riversare sulla terra il suo commosso, ciclico pianto agostano)<sup>12</sup>.

### 2. «je ne veux pas y penser»: «La tentazione»

La svolta sopraggiunge con *La tentazione*, «mille versi in terza rima per raccontare la metamorfosi di una sopraffazione erotica in un'esperienza o visione iniziatica», poemetto che se per il suo carattere allucinatorio-infernale non può che aprirsi e procedere all'insegna della catabasi dantesca, per la sua altrettanto manifesta natura onirica si ricollega sia al Dante di un episodio quale il sogno della balba incantatrice che medusa il pellegrino<sup>13</sup>, sia al Pascoli che sceneggia i propri immaginari colloqui coi morti, rifacendosi a certi elementi drammatici della *Commedia*. Vittima di lussuriosi demoni che ne dilaccano le carni, supplizio che va oltre le pene inflitte dai carcerieri degli inferi ai prigionieri eterni, poiché offesa prettamente sessuale inferta alla dannata, la protagonista della visione da lei medesima contemplata in sogno, è come attratta – ella, sirena dismagata, non dismagante – da tanta turbinosa lascivia, 'tentazione' a cui si finisce per cedere coi sensi di una voluttà piena, in trionfo sulla volontà. Ad ammenda dell'errore, dapprima si interpella il proprio organo sommo, risollevato dalla volgare condizione di «vil muscolo» e riportato sugli altari della tradizione stilnovistica: il cuore (il ragionamento si apre sul tema dell'effimera bre-

vità della vita)<sup>14</sup>. Ma da tale primo interloquire con la sede eletta degli spiriti, poi il discorso si trasforma in colloquio con l'amato (in corsivo le repliche dell'altro), recitativo che vede la donna-anima addossare al suo 'signore' l'originale colpa di un'assenza, che l'ha indotta al peccato, «per troppo di vigore», là dove questo, assumendo la difesa dell'«animale» corporeo, le risponde sciordinando materialistiche argomentazioni proprie di chi non vede che sola vanità nel mondo, non più disposto, egli, sineddoticò cuore in figura d'amato, a credere e a comprendere le ragioni del cuore. Ciò da cui dunque la donna riceve maggior oltraggio è questo «vuoto infinito» «che offende», ingiuria affine all'indomita intensità amorosa dei «peccator carnali» di *Inf.*, V, 102, illusione che nel sogno assume le false sembianze di larve ingannatrici, che all'alba scompaiono solo per essere supplite da ombre reali: «Questo è il mio schifo, il mio dover tra breve // tirarmi su, venir dove voi siete, / vere ombre e fantasmi e larve vere» (I, 96-8), eguali ai simulacri degli incubi notturni, quelli descritti con parole tutte pascoliane: «Tra nudi spettri e vane ombre e niente» (II, 99), esplicita citazione dalla *myrica I due fuchi*, 5: «Tra le ombre vane, tra gli spettri nudi», verso poi ripetuto nel poemetto, secondo altra variazione (cfr. IV, 17).

Duplici l'ala pertanto sotto cui trova ricovero *La tentazione*; la prima medesima terzina rileva la doppia dipendenza: «In questa maledetta notte oscura / con una tentazione fui assalita / che ancora in cuore la vergogna dura» (I, 1-3), sì il Dante del proemiale smarrimento nell'amara selva della perdizione<sup>15</sup>, sì il poeta del cerchio secondo, là dove si scontano le colpe di soverchia brama<sup>16</sup> (l'ultimo verso sembra rielaborare il motivo già ricordato, e altrove più esplicitamente alluso, dell'offesa arrecata dal ratto apprendersi d'amore), ma anche il Pascoli che già adotta una clausola quale «notte oscura», dimensione oltremondana dei defunti e condizione stessa dei vivi inconsolabili, ricorrente in un poemetto come *Il giorno dei morti*, 43, 164 (*Myricae*)<sup>17</sup>, allucinato parlamento tra le ombre dei propri cari, non ancor sazi di vita, non ancor paghi di luce.

Quanto è temuta questa «notte oscura» dalla donna-anima tremante, contro il cui «buio invano s'affatica», tanto è cercata dalla parte animale<sup>18</sup>; capovolta, virgiliana *dira cupido*, come quella che connota gli inquieti salvati pascoliani della visionaria *myrica*: inversamente all'infinita voglia del «dolce mondo» provata dai defunti, ardentemente anelano all'eterno i sopravvissuti («hanno pensato, invidiando ai morti», 200); tale il desiderio nutrito dall'alter corporeale: «*Oh beati, voi morti e sotterrati, / immuni dalle gioie e dalle pene, / dall'orrore di amori simulati*» (III, 25-7).

L'alterco procede sul lamento della donna, che, relegata nelle tenebre dei sensi, si duole di aver dovuto assistere al tramonto dell'eterno ritorno d'amore: «Ti ho veduta morire, primavera» (III, 51); la rintuzza la parte animale con sferzante motteggio: anche da questo doloroso atto di testimonianza la donna sembra trarre motivo di

vanto (e canto, insieme); faccia allora un nome in seguito all'accusa, altrimenti «*O l'ombra della carne o il suo veleno / per reliquie di schiume o umori densi // di nere trame segni quel sereno / e coi chiodi nel cuore ti conduca*» (III, 55-8). Su una maledizione si arrocca insomma la risposta dell'amato (replica virile al piatto femminile), alzata sì di voce, che tuttavia trova un riscatto dalla sua furia verbale per mezzo dell'arguta eco pascoliana: che la tanto sospirata primavera porti, «come *ella* è morta» ad «aperto segno», gli indizi che già avevano nella *myrica Novembre* disvelato l'inganno stagionale<sup>19</sup>; quelle nere trame, che, segnando l'opalina serenità dell'estate dei morti ne avevano rivelato la fallacia, solchino in breve l'altrettanto illusorio ricordo di una primavera che mai fu tale, autunno anch'esso menzognero, e se ne meni da questa presa di coscienza il cuore non più gabbato da «odorini amari», ma crocifisso dai chiodi di una passione consapevole.

Non è casuale allora che la donna, irriducibile nel benedire il giorno in cui fu punta da amore e nel respingere l'imprecazione dell'amato, gli dichiari come perpetuamente si consacrò a quell'attimo fatale con la medesima formula di paradosso che la vittima per eccellenza del *Giorno dei morti*, il padre assassinato, impiega a ricordare il voto di infinito affetto riservato ai figli nell'istante fulmineo della morte (quasi che *eros* e *thanatos*, inaspettati accidenti, strapparono simili precipitose e risolte promesse): «Quel giorno che ora muore negli stagni // per un'intera eternità l'amai» (IV, 15-16), «O figli, figli! vi vedessi io mai! / io vorrei dirvi che in quel solo istante / per un'intera eternità v'amai» (73-5); eterna fedeltà d'amore che allora non sembrò temere la vanità del mondo, «senza ombre vane, senza spettri nudi» (IV, 17), ancorché al tempo la donna sapesse come «per sempre vuol dire morire», quantunque oggi l'amato le riservi, crudele, solo un misero «pugno di giorni» (IV, 18). Ma come credere agli amorosi detti, se proferiti da chi ha «*guardato sempre con timore / anche la vita, come da un balcone?*» (IV, 26-7); abbia almeno, adesso, la sedicente amante, il coraggio di affissare lo sguardo su questo mulinello di morte larve, ella, inerte spettatrice del mondo, non esempio di esuberanza vitale, ella così difforme dalla gagliarda creatura generata, giusta il mito virgiliano<sup>20</sup>, da una forza soprannaturale di *eros*, figlia del vento e di polledra in foia: così si spiega la formula d'augurio dell'amato, caduta subito nel vuoto: «*Se ti sentissi ai fianchi l'uragano*» (IV, 21), chiara allusione alla selvaggia protagonista del celebre canto *La cavalla storna*, 17: «Tu che ti senti ai fianchi l'uragano»<sup>21</sup>.

«No, dico no, perché questo è un errore, / e i morti d'ora non son più che morti, / dunque ti prego non voltarti amore» (IV, 28-30). Netto il rifiuto – seppur non ci è sì sporti in braccio alla vita – di votarsi del tutto anche alla morte (la mesta osservazione sulla vacuità dei trapassati è altro reperto dissepolto – ma nel contempo ben mimetizzato in questa affabulante malsania di femmina ferita – nientemeno che da un'ode a carattere civile, *Gli eroi del Sempione*, 59: «ma i morti d'ora non son più che morti»),

dimensione oscura che attira l'uomo, lo tenta come uno sventurato Orfeo a volgersi indietro, incarcerando così in eterno la misera Euridice. Ribaltati i ruoli, assunta dalla donna la difesa di più giudiziose ragioni (come talvolta accade nei dissennati colloqui fra vivi e morti pascoliani, allorché le ombre finiscono per propugnare la causa della vita, di contro alle puerili attrattive dei superstiti per il mondo dei defunti), non vi è modo neppure di dar credito alle altisonanti dichiarazioni dell'amato, che con formula profetica (quelle che rimbombano nei vuoti spazi astrali di un canto come *Il ciocco*<sup>22</sup>) promette alla donna un futuro riscatto dalle tenebre: «oh, sarà tempo che di là da quella / mia sola notte che scavo e accoltello // alla fine io smuri questa cella» (IV, 44-6)<sup>23</sup>. No, non ci sta la sirena a farsi affattare dal fascino del nulla; la notte, la bella notte cantata dall'amato ad attacco del terzo capitolo, è inesorabilmente marchiata a fuoco, con parole che ne dicono l'unica vera natura maligna: essa è la morte, che «passa con ali molli come fiato... » (IV, 52), esiziale rapace che indistintamente apporta rovina; manifesta ancora una volta la citazione dalla *myrica La civetta*, 22: «passi con ali molli come fiato».

Col quinto capitolo la donna torna a dire le laudi del benedetto «primo dolce affanno», discorrendo di nuovo col cuore: «Oh il giorno che tu cuore maledici, / quel giorno venne a me come un guerriero / e fu una pioggia per le mie radici» (I, 1-3), così che all'incredula obiezione della parte animale: «Credi davvero? / Potresti uscire e gridarlo dai tetti!» (IV, 4-5) – irridente lama a doppio taglio, in quanto oltre a ribadire la vocazione istrionica della donna ne verga il rapido ritratto sotto le spoglie di Allecto<sup>24</sup>, furia che, ai primi presagi di battaglia (all'appressarsi dell'arciere antico), chiama ella stessa a guerra le sue forze – questa ribatte con le parole di cieco veggente, colui che privato della vista esteriore possiede una capacità divinatoria preclusa al volgo: «Io vidi in sogno che vedevo il vero» (V, 6), verso direttamente carpito, con minimo ritocco, al Pascoli del *Cieco (Primi poemetti)*: «vedevo in sogno che vedevo il vero» (II, 6). Ma l'appello dell'amante prosegue; secondo canone medievale, la donna si rivolge ancora al reggitore degli spiriti, al cuore, perché rechi ambasciata all'amato assente: «Digli che fugge il sangue alle tue vene» (XI, 15), rituale tutto stilnovistico, sotto cui si cela, tuttavia, altra eco pascoliana. Il messaggio che proprio il dissanguato organo infranto deve consegnare all'uomo fu infatti un tempo rimesso alla fede di compagno d'armi da un morente, oscuro personaggio (non più che un nome nel poema omerico) dal Pascoli posto al di sotto di un esclusivo fascio di luce, a consegnargli un attimo di gloria propria nel conviviale *Anticiclo*. Così l'acheo lontano dalla sua cara sposa si rivolgeva a Lèito: «Digli che fugge alle mie vene il sangue» (V, 10), chiedendo al guerriero un'ultima grazia, di riudire la voce della moglie distante ascoltando parlare l'ingannevole Elena. Nell'idea che sostanzia il conviviale (il tema del trionfo dell'immaginazione sul vero), le ragioni accorte di tale recupero da parte

della Valduga: non si tratta semplicemente di trovare la citazione *ad hoc*, ma piuttosto di giocare l'ultima carta tramite questa implorante supplica. Dopo l'assiomatica affermazione tratta dal *Cieco*, si arreba su posizioni più cedevoli; si toccano i tasti della pietà, mostrando un 'sacro cuore' stiletato a morte; s'invoca umile attenzione; ci si dichiara velatamente disposte a farsi persuadere da *eidola* fallaci anziché accettare un'assenza amara; si dice infine la propria volontà di inabissarsi nell'estasi illusoria, così come lo stesso Anticiclo finiva per non voler riudire da Elena i finti accenti della voce della sposa, ma se ne andava all'Ade perdendosi felice nella visione ultima della sovrana argiva. Sul motivo della lontananza dell'uomo scattano dunque anche i richiami ad altri due testi pascoliani, entrambi dedicati al tema dell'assenza, distanza spaziale e temporale insieme, quella di un padre che mai giunse a salutare i figli lontani nel collegio d'Urbino, e quella di una gioiosa infanzia doppiamente perduta (tempo ormai scorso e «stagion lieta» crudelmente spezzata dal lutto). Espliciti anche in questo caso i richiami al *Ritratto (Canti di Castelvechio)*, 80: «sì, ma come, ma quanto era lontano!» («Sì, ma come, ma quanto era lontano!», V, 18) e a *Campagne a sera (Myricae)*, 22: «da così strana e cupa lontananza» («Da così strana e cupa lontananza», V, 19).

Assente in vita, l'amato giunge comunque in sogno (così come veniva al pellegrino l'incantevole balba sirena) ai primi chiarori (visione che per l'ora mattutina dovrebbe essere, secondo tradizione, latrice di segni veridici, ma che, proprio per antitesi, risulta larva fugace e chimerica; vaggellante, lunatico capriccio, destinato ad abbuaiare anche l'alba più certa). Dichiarata nuovamente, seppure antifrastrica negli intenti, la citazione pascoliana. Postosi sulle lievi tracce di altro *visiting angel*, all'alba il simulacro amoroso torna a manifestarsi come già aveva fatto Rosa, la reginella dei *Poemetti*, che cheta cheta in un capitolo della «Fiorita» (*Nuovi poemetti*) si appressava per conforto all'anima invasa dal sonno del delirante innamorato Rigo. In questi stessi termini si esprime infatti il giovane, svelando alla fanciulla la sua nascosta passione e confidandole come il continuo suo cruccio notturno venga interrotto dalla rasserenante apparizione dell'amata. Se nella chiusa della *Cinciallegra*, punto mediano del georgico romanzo, tale dichiarazione segna la svolta positiva della storia amorosa dei due giovani contadini – «– Sei tu che vieni a me tutte le aurore? / Sei tu che torni a me tutte le sere? // Fa, quando s'apre, un fiore più rumore... →»<sup>25</sup> (III, 5-7), con defilato gesto d'accenno nella *Tentazione* – «Sei tu che vieni a me tutte le aurore / oscurandomi il chiaro per magia? / Fa un fiore, quando s'apre, più rumore... » (V, 28-30) – narra al contrario una suprema vanità d'affetti. Figlio illusorio dell'amorosa mente della donna, questo boccio nato senza fusto, rampollato dal nulla e al nulla destinato. Più discreta si fa, allora, l'eco pascoliana, ma non meno importante, col verso d'attacco della successiva terzina: «O caro fiore dell'anima mia» (V, 31), il rimando è all'onirica e vana fantasia della *dormeuse* di un canto

sensuale, *Il sogno della vergine*, fanciulla in fiore visitata da un estatico inganno erotico, che raggiunge l'acme nell'immaginazione di un'evanescente nascita, lieve corolla schiusasi all'alba e all'alba sfiorita in un istante<sup>26</sup>.

Torna di nuovo l'uomo a pizzicare la corda della cupa voluttà, sola, a suo dire, dimensione di piacere concessa ai due amanti; così che quanto la donna lo implora di sottrarla alle spire del dannato incubo di morte («giura che ai morti mi porterai via», V, 33), tanto l'amato le propone, a sfida, di consumare i loro amplessi nel sepolcrale tepore di un avvello: «*Vieni con me nella più calda tomba*» (V, 70), macabro *topos* che invano cercheremmo anche nel Pascoli più dedito a simili fantasie cimiteriali; dal momento che non di motivo pascoliano si tratta, bensì di tema caro a certa poesia ottocentesca, proprio da Pascoli affrancata dalle sue grevi e lugubri zimarré, per essere rivestita di un più leggero abito operistico. Mi riferisco a certe fosche *rêveries* poste in scena da Aleardi, Guerrini, Prati, risollevate a un tono di falsetto heiniano in un capitolo del «Ritorno a San Mauro» come *La tessitrice*, i cui ultimi cantabili versi suonano e dicono, nella lingua del melodramma più popolare, di un futuro 'felice' ricongiungimento della coppia, divisa da sorti avverse, nel mondo di là: «in questa tela, sotto il cipresso, / accanto alfine ti dormirò. →» (24-5), bizzarra e tenue romanza da 'sonnambula', rifatta sulle funeree note di poemetti e liriche quali *L'immortalità dell'anima*, 39-41: «[...] E noi, Maria, / arriveremo, e soli in appartata / arca, e abbracciati poserem nel sonno»; *Postuma*, XX, 27-8: «Ci sposteremo nella tomba. Vieni: / vi marciremo insieme» e *L'ultimo sogno*, 31-2: «corcati, o cara, ché il tempo è giunto: / nelle tue braccia voglio sognar», 39-40: «con te la fossa, mia bella dama, / letto di fiori mi sembrerà»<sup>27</sup>.

Col sesto capitolo la donna si risveglia dal suo lungo sonno, riemergendo alla luce, alla piena coscienza del giorno. Eppure, anche con la fine dell'incubo notturno, non si interrompono i martiri e con essi il frenetico delirio; l'attacco ricrea un'allucinata atmosfera del reale, a confermare la vanità dell'avvicinarsi del di alle tenebre, giorno non più sereno della più cupa notte: «A questo punto mi destai e guardai; / cielo e non altro, cielo alto e profondo» (VI, 1-2). Quell'assoluto senso di vertigine che si ricava alla vista consegnata ai quattro punti cardinali contraccambia l'eguale sensazione di smarrimento cosmico provata tanto da un uomo avvinto da simili terrifiche morgane, vagheggiate durante una sosta compiaciuta, a guardare da un angolo riposto la scena struggente della propria morte (il tutto sotto una volta stellata lontana, ma sola unica entità superna sopra la terra addormentata), quanto dagli esuli costretti a un abbandono forzato della propria patria. La serrata formula che eclissa nel suo breve giro l'idea medesima di un mondo tolemaico, «cielo e non altro», che sembra inoltre figurarci illimitati spazi azzurri, privi di approdo alcuno (sulla falsariga di un dantesco ultimo viaggio ulissiano) discende sì dal *Bolide*, visionario capitolo di quell'onirica visitazione al paese dell'anima e alle perdute ombre dei cari che è «Il ritorno a San Mauro»: «Cielo, e

non altro [...]» (46), ma anche, per intero, «Cielo, e non altro, cielo alto e profondo», dal poemetto dei miseri ramminghi, da *Italy* (c. II, XIII, 1), denuncia in versi di un'infelice condizione sociale che è altresì simbolica proiezione dell'errabonda umana natura.

L'isola a cui, destandosi, si attracca, desertica landa del reale, il migliore dei mondi possibili, porta le tracce di una sciagura appena consumata: calamità che ha colpito, senza discernere, nel mucchio, risparmiando, anzi, rovina all'essere più morto. Svegliatasi, la donna si ritrova a vivere in quella assurda e immeritata condizione in cui lo scampato prigioniero della Martinica si desta all'alba del suo giorno fatale. Ben due richiami al *Negro di Saint-Pierre*, ode che narra un singolare caso di cronaca, pretesto per meditative dissertazioni sul leopardiano motivo della *Ginestra*, attestano quel sentimento di inadeguatezza alla vita patito dalla donna a ogni levata del sole: ella, più esanime di tutti, si ritrova ogni mattina unico essere che fiata sopra un pianeta desolato, fossa richiusa avanti l'ora su una sepolta viva, strisciante creatura in odio a se medesima: «unico verme di un sepolcro chiuso» (VI, 96), ove ignito è il solo indizio di un'esistenza trascorsa: «Non v'era sangue se non arso, in grumi» (VI, 15)<sup>28</sup>.

Ultimi cupi rintocchi, gli echi provenienti dall'ode, si intrecciano con altri pochi ma icastici richiami all'amato poeta, parimenti attratto non tanto dal macabro apparato della morte, bensì da un'insensata brama per l'immutabilità del mondo eterno, foss'anche quella di un perpetuo spasimo. Attonita per la sua folle, notturna, attrazione, nel sesto capitolo, monologo esclusivo della donna, questa si chiede come ha potuto militare «sotto le insegne / della morte» (VI, 73-4). Segue, immediata, una calzante citazione dal *Vischio*: «[...] perché alzai bandiere / e spiegai vele sopra onde indegne? // come le foglie nate per cadere?» (VI, 74-6). Di nuovo, del lacerto pascoliano, non si fa supino profitto: si tratta di argomentare da quanto asserito nel poemetto altro pensiero. Come in Pascoli l'immagine sta a significare quell'ecumenica condizione umana, comparata a partire da Omero con l'effimero destino delle foglie<sup>29</sup>, ossia la natura comunque caduca dei mortali – «quella; cui non avrebbe la tempesta // tolto che foglie, nate per cadere» (III, 12-3) –, così nella *Tentazione* diviene colpa esclusiva e volontaria di chi ha anteposto sogno a realtà, e morte a vita, non sapendo schivarne le subdole lusinghe.

Abbandonato pure dagli alati, «E gli uccelli del cielo eran scomparsi» (VI, 18), questo orbe vuoto sulle sue superfici conosce, nelle intime latebre, tutto un mondo, fatto di grotte e di spelonche oscure, bui covili di un'umanità svilita, ridotta ormai a uno stato ferino: «E i cuori umani tacevano tutti / e dentro le caligini notturne // ombre venivano, un gregge di lutti / ombre, nere ombre, nere umide e vive, / più larghe, mare, dei tuoi larghi flutti, / e subito posavano alle rive» (VI, 29-34). Degna di chiosa la rielaborazione di un motivo pascoliano (di un Pascoli che si interroga sul quesito centrale della *Ginestra*, come appunto

nel *Negro di Saint-Pierre*, ma anche nell'ode 'gemella', *Nel carcere di Ginevra*): la vanità dell'umano consorzio, effigiata per mezzo di tropi individuabili tutti in testi pascoliani: ottusa, errante greggia leopardiana, moto continuo a riva di onde che qui si esauriscono, ombre di ombre fatte della sola materia del pianto. Penso a una duplice immagine quale quella della chiusa di *Nel carcere di Ginevra*, VIII-IX, là dove dalla visuale dantesca di *Par.*, XXII, 151 e sgg.<sup>30</sup> la terra è vista brulicare di umili ombre raminghe quali onde: «[...] Vidi un formicolio nero / di piccole ombre erranti per le dune, / e ne saliva dentro il cielo austero // un grido d'infelicità comune» «[...] Che se c'è chi sale / e chi discende in questo fiottar lieve, / l'acqua ritorna, con la morte, uguale» (VIII, 7-10 e IX, 4-6), alla conforme doppia immagine di un poemetto come *Il naufrago*, II, 10: «Siamo onde, onda che canta, onda che geme...», IV 1-2: «Noi siamo quello che sei tu: non siamo. / L'ombre del moto siamo [...]», penso a un minimo particolare di altro inno sorretto da affine pensiero, *Pace!*, II, 33-4: «[...] In cammino / per la caligine sola». Ancor più degno di rilievo il fatto che questo soggetto pascoliano venga a incontrarsi con una manifesta memoria di Sereni, un raro edenico Sereni, riproposto in veste negra, giacché le sue incantate frescure di *Giardini*, 1: «Ombra verde ombra, verde-umida e viva»<sup>31</sup>, si velano adesso della mestizia propria delle ombre pascoliane, esse, pindariche sagome di effimeri, a dire la brevità del tempo concesso all'uomo sulla terra, a dire l'inermità sua, assoluta.

Quanto al silenzio smarrito in cui posano tutti i «cuori umani», è supplizio esperito (ma nel contempo superato) anche dalla donna, costretta adesso a un mesto assolo (subentrato all'acceso colloquio col riverito signore, e pur posto sotto giudizio), tratto tangibile di uno stato di abbandono che offende nell'orgoglio femminile la donna ricusata; la quale tuttavia non tace. Tra tenebre invitate, si finisce per rassegnarsi a ciò che mai si sarebbe potuto «un tempo assai lunghe, non ora» accettare, poiché l'eterna negritudine del male ha sopraffatto il giorno: «Ciò che avrei rifiutato di toccare / è adesso il mio cibo nauseante; / le ore eterne eternamente amare // anneriscono le cose tutte quante, / scorrono i miei giorni come spola / ma non viene più luce da levante» (VI, 85-90). Se nel simbolico tramonto del momento, si riconoscono ancora una volta i segni del visionario vespro del *Bolide*, là dove di un tratto lunghe ombre cadevano sul suolo di Romagna ad abbrunare un sogno di riscatto, «Tutto annerò [...]» (1)<sup>32</sup>, nell'accorato lamento da bianca vedovanza, «E adesso non ho nulla e parlo sola» (VI, 91), mi piace presupporre, anche per chiudere l'analisi della *Tentazione* rilevando l'acutezza di certa arte allusiva, un ultimo esile eppur nodale richiamo a Pascoli, al conturbato lettore di antichi e sempre nuovi piati femminili. Fine arte che consola e che supplisce a un affetto manchevole – «Voglio semplicemente le parole. / Sono loro il mio solo grande amore»<sup>33</sup> – anche la poesia conosce adesso un'esclusiva dimensione individuale; non tuttavia la resa al silenzio. Non escluderei insomma che la

Valduga, attenta e sottile lettrice di Pascoli, in questa rapida descrizione verghi di sé non tanto un ritratto sotto le vesti misere di quella «bianca figlia» dolorosa dello *Stornello*, priva di alcun sostegno e desolata, quanto piuttosto si diverta ad occhieggiare dietro la maschera del ben più alto archetipo muliebre di questa stessa umile *jeune fille*, riappropriandosi del ruolo di una prima donna affranta sì delle sue notti ormai eluse dall'amato, eppure assidua e grande cantatrice dei suoi mali. Come è noto la giovinetta lacrimosa della *myrica* deriva la sua «poca personuzza» dalla magnifica Saffo, salda nelle sue pene e confermata nella sua forte inclinazione poetica, del frammento 52, così tradotto da Pascoli in *Lyra*: «è tramontata la luna e le Pleiadi, è mezza notte, il tempo passa, e io dormo sola». Mutato l'ultimo netto asserto sulla propria disperazione erotica nella testimonianza del suppletivo vizio con similare «funzione erogena e [...] ansiolitica»<sup>34</sup>, al lettore che di questo gioco *en travesti* abbia anche il più piccolo presagio, se ne dà piena contezza tramite minime tracce sparse qui vicino. Come le parole-rima «sola»-«lenzuola» rimandano direttamente allo *Stornello*, 1-8 (lì inframezzate da altra parola-rima ricorrente in questo stesso passo della *Tentazione*: «spola», 5), così anche l'ultimo accenno al proprio stato di abbandono «Ma senza un bacio, senza una promessa» (VI, 95), perfetta scaglia prelevata dal *Giorno dei morti*, dove è grido di lamento dell'*inupta* Margherita, scomparsa prima di conoscere gioie ed affanni d'amore – «io, senza un bacio, senza una parola» (51) –, è comunque pretesto per tornare alla *myrica* saffica e alla sua fonte antica, date le affinità di queste condizioni di mesto eremitaggio amoroso. Che scopo avrebbe, in fondo, la variazione apportata all'emistichio secondo del verso del *Giorno dei morti* se non quello di far ricordare per contrasto l'originale chiusa, «senza una parola», così facendo aggallare la quarta parola-rima dello *Stornello*?<sup>35</sup>

### 3. «la morte... / Com'era?»: «Donna di dolori»

Costante anche in *Donna di dolori* la frequentazione di Pascoli, maestro di poesia a cui si riservano oltretutto parole di devozione manifesta, che tengono dietro a un'altrettanto aperta citazione dall'*Ora di Barga*, canto non a caso richiamato, poiché il breve poemetto, che ha per protagonista una «morta sotterrata allo stato colliquativo»<sup>36</sup>, è tutto incentrato sul tema del rimpianto, rimorso per una vita di cui non si sono a tempo colte le più propizie occasioni: «Ascolta questo allora: che m'incuora, / mi dice È tardi, mi dice è l'ora. / Lo so che è l'ora, e so anche che è tardi. / Ma ancora solo un po' lascia che guardi / quell'estate lontana col suo fiore. / Lascia che guardi più addentro al mio cuore, / lasciami vivere del mio passato, / lascia che cerchi quel bacio mai dato; / in questo buco buio e senza uscita / lasciami piangere sulla mia vita. / Pascoli amato, e tu, Clemente mio, / tornatemi alla mente che qui io / ho un tal bisogno di grande poesia!» (261-73). Ma non è tanto propizio soffermarsi su questo esplicito richiamo,

su questa asserzione metapoetica – semmai più degno di rilievo mi sembrerebbe l'aver congiunto sotto un medesimo vessillo lirico Pascoli e Rebora, idoli eretti in antitesi all'«unico Dio» Montale<sup>37</sup> – quanto su altre meno dichiarate allusioni pascoliane. Del resto, anche l'intarsio dall'*Ora di Barga*, a ben guardare, spicca per l'esclusiva perizia tecnica della Valduga: sebbene si debba parlare di arte centonatoria, la strofa monometrica di base del capitolo dei *Canti di Castelvecchio* («e grave grave grave m'incuora: / mi dice, È tardi; mi dice, È l'ora», «Lo so ch'è l'ora, lo so ch'è tardi; / ma un poco ancora lascia che guardi. // Lascia che guardi dentro al mio cuore, / lascia ch'io viva del mio passato; / se c'è sul bronco sempre quel fiore, / s'io trovi un bacio che non ho dato! / Nel mio cantuccio d'ombra romita / lascia ch'io pianga su la mia vita», 23-4 e 29-36) è rielaborata di quel tanto, nel lessico e nel ritmo, che se ne ottiene un più diluito effetto di lingua viva; basta interporre agli ossessivi quinari doppi la misura 'più naturale', più confacente all'umano respiro, dell'endecasillabo, basta ridurre il tono di questo già ovattato sotto-voce all'espressione del più comune parlato quotidiano (in uno squallido «buco buio e senza uscita» si tramuta insomma l'umile e pur decoroso «cantuccio» oraziano).

Lo stato della donna, che si ritrova con la sua persona, ma non con l'anima, sul limitar di Dite, non è ancor quello della morte tacita, non è più quello della vera vita, ma fa tutt'uno con un'onirica vaghezza – «It was not Death [...] It was not Night [...] And yet, it tasted, like them all» –, con quello smarrimento proprio delle ombre sconcertate, colte di sorpresa, non ancor pronte all'ultimo trapasso. Commensale non sazio del classico convito dell'antica gnome, la donna volge tuttora, assidua, lo sguardo indietro, verso il mondo abbandonato. Ma non l'etera Myrrhine presta i suoi passi tardi e dubitosi alla protagonista del poemetto; più sottile si fa l'impiego degli echi pascoliani. A partire dall'*incipit*: «Oh non così! [...]». Stupita di tanto sfacelo, di questa lorda consunzione delle carni, fatale, eppure inaccettata, la donna pronuncia al suo apparire sulla scena, al suo entrare nel regno dei morti, parole che ci rimandano sì al modello antico, ben noto al latinista cantore dei contrastanti sentimenti dei defunti – sitibondi talora di luce, come altre volte paghi della vita trascorsa: un succedersi di affanni, sebbene allora graditi, tutti al presente da dimenticare<sup>38</sup> –, ma pure al Pascoli medesimo, alluso per antitesi. L'eco che mi sembra risuonare, vaga, d'accordo, eppur forte nella sua sede di rilievo, in attacco del poemetto, è quella dell'*incipit* di un'ode dettata in morte di un 'fratello' d'arte, *A Giuseppe Giacosa*, che, proprio per rilevare la pacifica dipartita dell'uomo dal mondo, rinnova e capovolge una memoria virgiliana, altèra esclamazione, avanti di infliggersi la morte, dell'eroina principale del poema, donna frodata dalla vita, di una Didone ormai abbandonata. Come la ripudiata regina si decide al trapasso con tremenda fermezza, gridando infine, in sfida agli uomini e agli dei, «[...] sic sic iuvat ire sub umbras» (*Aen.*, IV, 660), per antifrasi Pascoli in *A Giuseppe Giacosa* ripete:

«Cosi! Così! [...] / [...] / Così la morte è bella» (1-3). Estremo anello della catena di richiami, la dolorosa figlia d'Eva, donna e pertanto essere «di pena», torna a protestare il suo «dispetto», tradita nell'onore come la punica sovrana, ma, al contrario di questa, non appagata ancora del suo carnale tormento, con le parole di congedo di Didone, volto l'orgoglio in sbigottimento, quasi a dire l'amaro rimpianto per le terrene vanità perdute, esatto opposto della serena accettazione della morte da parte dell'acquietato personaggio dell'ode pascoliana.

Per esemplare contrappasso, come la donna ha trascorso la sua inutile vita «in anni e anni e anni a dar di morso, / in rodermi il cervello a scorza a scorza» (12-3), così la sua carcassa inanimata è adesso preda di un rodere instancabile di vermi. Raggelanti e macabre fantasie di liriche baudelairiane quali *Une charogne* o *Le mort joyeux* offrono vivide immagini di putridi brulicami da cui trarre ispirazione: «d'ou sortaient de noirs bataillons / de larves, qui coulaient comme un épais liquide / le long de ces vivants haillons» (18-20); «O vers! noirs compagnons sans oreille et sans yeux, / voyez venir à vous un mort libre et joyeux! / philosophes viveurs, fils de la pourriture, // à travers ma ruine allez donc sans remords, / et dites-moi s'il est encor quelque torture / pour ce vieux corps sans âme et mort parmi les morts!» (9-14). Ma rispetto a quest'ultimo motivo, il tema di *Donna di dolori* rappresenta esattamente il contrario: un rimorso continuo soggioga la morta avanti tempo, martirio che consuma la sua mente come i vermi vanno facendo scempio della sua persona. In ciò sembra di scorgere l'altro tema dell'orrida bifronte medaglia baudelairiana, quello del poeta di *Remords posthume* o dell'*Ir-réparable*: «– et le ver rongera ta peau comme un remords» (16); «Pouvons-nous étouffer le vieux, le long Remords, / qui vit, s'agite et se tortille, / Et se nourrit de nous comme le ver des morts» (1-3). Rimorso, tipico timbro sì di mortuari capitoli delle *Fleurs*, ma *leitmotiv* quanto mai pascoliano. Non sarà un caso, dunque, che nel raffigurare una delle tante immagini compromesse con questi lugubri capricci baudelairiani, ci si avvalga – dando rilievo al tutto tramite allitterazione, a ricreare l'intricato movimento del verminaio – di una figura etimologica conforme a quella che contraddistingue un punto focale nel breve e intenso discorso del padre agonizzante del *Giorno dei morti*: «Vedi... di più! di più!... fin che respiro... / Scavano i vermi, vedi... i nervi al vivo... / Oh vita mia vitale per cui vivo» (361-3), «la vita viva delle vostre vite» (84), figura etimologica riproposta dalla Valduga anche in altre occasioni, secondo altre varianti<sup>39</sup>. Non è marginale, dunque, che in attacco e in chiusura del successivo capitolo la donna implori remissivamente «perdono», altro primario argomento dell'ultima preghiera del fattore morente (91-3). Sull'onda poi della memoria di questa *myrica*, più e più volte rievocata nell'opera della Valduga, non stupisce che pure l'autoritratto tracciato dalla defunta nei giorni estremi della precaria sua esistenza, «le braccia in croce ed ero ancora viva» (323), sia in fondo ricalcato sull'immagine della

Margherita di questo stesso testo, anch'ella eternamente ormai composta nella morte in quella che fu l'abituale posa notturna dei piccoli fratelli, vegliati con amore nella sua troppo breve vita di fanciulla, non allietata da premura alcuna: «voi dormivate con le braccia al petto», «io dormirò con le mie braccia in croce» (48, 60). Proprio la giovane Margherita, la 'figlia maggiore', di cui già la sognante donna della *Tentazione* aveva ripetuto il querulo lamento, ci addita di lontano un'ultima memoria pascoliana. Se pure il singolare *topos* quale quello di un'ordinaria realtà capovolta – una comunità di morti riuniti a dire una messa in suffragio per i vivi, «noi qui del sottoterra ecco diremo / una messa dei morti per i vivi» (348-9) –, possa essere nuovamente ricondotto a simili invertiti soggetti pascoliani (penso a una *myrica* quale *La notte dei morti* o a un canto del «Diario autunnale» come *Torre di San Mauro*), di vero, ancorché labile, riferimento parlerei a proposito di altra sepolcrale messinscena. Come i vermi sotterranei che guastano le carni della morta non sono che un supplizio reiterante i passati triboli terreni, «cura omeopatica» da uomini striscianti e lumacosi (482), così anche i medesimi avvoltoi, che oggi volteggiano sulla fossa dell'estinta, non rappresentano che un negra proiezione oltremondana dei tanti profittatori conosciuti in vita. Andavano e venivano, un tempo, intorno alla meschina; ora posano, gavazzano e ripartono sulla tomba di costei, ben più indiscreti dei passerai albergati nel cimitero campestre della *Figlia maggiore*, ignari di provocare coi loro liberi amori tanto sconcerto nella casta fanciulla lì sepolta. Specchio del secolo in degrado, gli immondi 'uccellacci' mentre snaturano in copule bestiali gli spensierati amplessi dei pascoliani 'uccellini' del canto ne ripetono, d'altra parte, le veloci movenze, analogamente descritte tramite un'*accumulatio* di verbi assoluti: «[...] vengono, poi vanno. / Mangiano, scopano [...]» (71-2), «Si beccano, s'amano, pascono» (17)<sup>40</sup>.

#### 4. «dormono in lunghe file, come stanchi»: «Corsia degli incurabili»

Stretta alla morte e raccolta tutta in preghiera (or timorosa, ora corrucciata), la «persona» di *Corsia degli incurabili*, a cui le dignità medesime di persona sono negate da una società che l'ha rinchiusa nel carcere delle vite terminali. Uomo o donna che sia<sup>41</sup>, ridotto a pura voce di lagnanza, e circondato da affini sofferenze, tale coscritto del dolore interpella in nome dei muti compagni più di un'autorità, a cui rivolgere richiesta di soccorso nell'ora del drammatico trapasso o tormentati quesiti sui perversimenti della vita quotidiana da cui, tanto l'accidentale morbo quanto la confraternita civile, l'hanno oramai estromesso, per provvidenza ovvero col malo intento di porre al bando colui che si sottrae alle regole del mondo. I dubbi che atanagliano l'infermo lo conducono infatti a chiedere ragione delle anomalie che affliggono l'Italia – stata madre dolcissima di lingua, ma adesso desolato paese in ginocchio, terra di morti che parlano un'invariata e squallida fa-

vella da TV – a ben tre cariche istituzionali, due delle quali almeno con piena facoltà di limitare tanto regresso d'eloquio: il direttore del «Corriere della sera» e il presidente della Repubblica<sup>42</sup> (la terza carica, in veste di capo del ministero, tiene le redini di una disastrosa sanità, avendo dunque sulla propria coscienza il destino dei tanti incurabili qui ingabbiati). Ma parallela all'invettiva civile (condotta anch'essa, comunque, nei toni di una requisitoria aspra e tuttavia individuale, quasi si trattasse di una 'questione privata' in corso con una patria spergiura), si sciorina altra più intima preghiera, invocazione alla Vergine nell'ora del pericolo: «... ora e nell'ora della nostra morte. / Ave Maria... Buongiorno, nuovo giorno! / E ave alla vita!... della nostra morte!» (1-3). Sulla prece mariana per eccellenza si apre dunque il poemetto, che per tutta la sua durata incede sul modulo della *postulatio*: come nella *Tentazione* la protagonista veniva ad assaporare nell'incubo notturno le pene dei dannati, così in *Corsia degli incurabili* lo stato dell'indefinito protagonista è quello di un'anima che va scontando piuttosto i suoi peccati, trovando nella Vergine della canonica devozione puntello al proprio vacillare tanto di creatura prossima alla morte, quanto di poeta disilluso. Ma di che si fa richiesta alla beata Donna, in questa purgatoriale condizione di passaggio (l'aperta eco dall'*Ave Maria* del primo capitolo, la preghiera dell'erronea ma vulgata interpretazione dell'immagine di *Purg.*, VIII, 5, è in stretto rapporto con l'eco centonatoria da *Purg.*, I, 115-7 della quarta e quinta lassa di terzine, 53-5 e 96-8, richiami che da soli bastano a ricreare l'atmosfera del santo monte, dove si espiano le macule terrene)? Di quel poco di luce che ancora resta da sorbire agli occhi di questi stanchi relitti di uomini, internati nel più basso e buio piano della clinica, ultima stazione di un calvario di moribondi già stati poveri ed emarginati in vita. «Pura luce, misura d'umiltà» (15)<sup>43</sup>, regina dei naviganti «per lo gran mar dell'essere», Maria è invocata a concedere quel minimo barlume che conforti i giorni ultimi degli ultimi, prima del loro inabissarsi nelle tenebre. Ella, «spicchio di giustizia» (9) – l'espressione riproduce fonicamente, decurtandone di molto l'alto significato, altro epiteto mariano: «speculum iustitiae»<sup>44</sup> – è pertanto implorata affinché uno «spicchio di luce» (specchio terreno della divina essenza) penetri anche in questa tetra camerata di dimenticati, unico «cielo», come s'afferma nell'undecimo capitolo (278), per chi qua giace in attesa della fine.

Poiché tale «spicchio di luce» è l'unica parvenza di «giorno» concessa ai prigionieri della clinica e poiché «l'azzurro» pieno degli spazi aperti può essere solo immaginato dai reclusi (così si afferma nella seconda lassa di terzine), dalla Donna del cielo si mendica che queste ore d'esistenza terminale, il nuovo giorno sorto con l'alba, forse l'estremo, si presentino più azzurre di qualsiasi altro momento già vissuto: «giura che sarà giusto il nuovo giorno, / che sarà azzurro più di ogni altro giorno» (16-7). E chi se non a Lei, Sovrana del Paradiso, richiedere di tingere del colore della 'perfezione' l'appena sorto ultimo

di? Se di una scontata corrispondenza si tratta – l'azzurro è primamente colore mariano e con questo si identifica pure l'idea medesima della beatitudine – la tinta, per confessione aperta dell'infermo (ma sarebbe ormai opportuno parlare di malata, poiché l'indefinitezza del protagonista qui viene meno: l'indubbio substrato biografico emerge a chiare note nel sesto capitolo), è anche *senhal* di un passato felice, di un'esclusiva esperienza di gioventù, stagione di speranze ancor non declinate, trascorsa nella città dell'acqua e della luce, la Venezia dei propri studi, galeotta occasione di amori e di prime amorose tenzoni poetiche. Una Venezia tornata – dopo la montaliana mascherata infernale del mottetto «La gondola che scivola in un forte» – al suo usato abito levantino, fatta di liquida materia e dei bagliori dei mosaici di Bisanzio; non solo azzurro, ma anche oro, oro abbagliante riflesso nelle acque, tanto da fare un tutt'uno coi riverberi dei fiotti ristagnanti: «Tutto l'azzurro e tutto l'oro... Azzurro, / da un'altra vita della vita, vieni, / vieni a fare il mio cuore tutto azzurro! // Oh, tutto azzurro... tutto pieno d'oro... / azzurro e oro... e tutto trascolora... » (137-41)<sup>45</sup>. Se l'invito rivolto ai colori del giubilo celeste, a inondare, pur attraverso la stretta feritoia del *vasistas*, la misera corsia dei moribondi, le loro stanche pupille, di luce e di un ultimo raggio sereno, appare chiaro rovesciamento della preghiera di altro poeta, atterrito dal potere dell'Azur, dilagante da inopportuni squarci di cielo, seppure la coppia delle due tinte rimandi a un formulario da *plazer*, essendo dittico guinizzelliano e poi cavalcantiano<sup>46</sup>, ostentato in figura di splendori eccelsi, l'abbinamento evoca d'altra parte una conforme coppia di tinte pascoliane, assiduamente riproposta, così da dare luogo a un *topos* ben riconoscibile. Dietro l'azzurro e l'oro della Serenissima, colori che rifulgono «nell'ora di Tiziano», sembra di intravedere il rosa e l'oro dei due momenti di trapasso del giorno, alba e tramonto, principio e fine del corso solare, sulla cui simiglianza Pascoli insiste più di una volta. Tanti i luoghi che potremmo citare, a partire dalla *myrica* saffica-catulliana *La cucitrice*: «Tutto il cielo è color rosa, / rosa e oro, e tutto il cielo / sulla testa le riluce»<sup>47</sup>, fino ad altro capitolo della medesima raccolta, *Con gli angioli*, 8 (poi, come dirò più avanti, apertamente alluso nel poemetto). Ma conviene prestare attenzione anche al verbo impiegato a descrivere il virare delle tinte l'una nell'altra, simile al tramutare dei ricordi gioiosi nell'ora disillusa del presente: «trascolora». Voce cara a Pascoli, è impiegata tanto in un'ode in cui, manco a dirlo, torna una delle due tinte vespertine, *L'ora del disarmo*, 2-3: «È questa l'ora che ciò ch'era in cielo / di nubi fosche trascolora in rosa» (identificazione diretta della quiete serale con la felicità), quanto nell'ottavo capitolo di chiusura del «Diario autunnale», quadro 'segantiniano' di una Pania che cangia all'alba i suoi dorsi marmorei in rosa, al sorgere del sole: «Ed ecco il monte trascolora in rosa»<sup>48</sup>. Non sarà comunque secondario rilevare come lo stesso massiccio garfagnino muti talvolta il suo sembiante, flettendo proprio alle

tonalità bluastre, come si narra nel settimo capitolo della medesima sezione dei *Canti*, *Nell'orto*, 25: «Ma il monte allora ritornò turchino», fenomeno a cui altrove è consegnato un valore figurato. Mi riferisco ad altro canto ancora, il cui vago affiorare tra questi versi del poemetto valdughiano non potrebbe essere più prevedibile, data la sua velata consonanza di simbolico immaginario montano: «*The hammerless gun*». È qui infatti che la Pania, la «mellifera» alpe, il buon «gigante» che nutre il popolo delle api operose, è assunta a emblema della difficile ascesa alle vette impervie della poesia, monte che cangia i botri suoi ed i costoni ripidi dall'oro al rosa e da quest'ultima lieve tinta torna a rifarsi di un contegnoso, austero azzurro: «[...] leva la Pania alto la fronte / nel sereno: un aguzzo blocco d'oro, // su cui piovano petali di rose / appassite [...]», «[...] egli ride roseo, ma scorso / il suo minuto, ridoventa azzurro / e grave [...]» (22-5 e 47-9). Ceruleo il dolce ricordo di Venezia, ma tali pure i monti della propria terra, di una Belluno con cieli di un turchese esclusivo, non meno delle lombarde volte manzoniane – «Sarò il mio cielo, nelle sue tranquille //... nelle tranquille mute azzurrità... » (380-1) –. Dal *vasistas* tralucono e ritornano insomma azzurre rimembranze non solo dai tempi della giovinezza universitaria, ma pure dall'infanzia trascorsa nell'alpeste veneto entroterra. Qui (terzo capitolo), su un'immaginaria cima, riandando col ricordo ad epoche più fauste, si vorrebbe ubicare l'*angulus* riposto della propria *beata solitudo*, non a caso descritto con altra espressione affine a quella che è dato leggere sempre in «*The hammerless gun*»: «Voglio un posto di viole e bucaneve... // di biancospini... il mio posto segreto... » (168-9) – «il mio luogo alto e segreto» (56) –, ricerca di un «paese» tutt'altro che «innocente», sia perché effettivo luogo già conosciuto in vita, sia perché tipico ricetta di poeta, oraziano cantuccio già trovato da Pascoli tra selve inospite e deserte della Garfagnana. La flora, umile campionario di fiori che spuntano tutti tra la fine dei rigori invernali e i primissimi indizi di primavera – viole, bucaneve e biancospini –, analogamente ci appare quale concreto ricordo di passate stagioni alpine e insieme indubbia memoria d'erbario pascoliano. Presenza di un modello che è, oltre a ciò, suffragata, là dove nuovamente si fantastica di andar scegliendo fior da fiore sulle gioaie della terra natale, da altro minimo indizio, una memoria da *Nannetto*, capitolo dei *Nuovi poemetti* che ha per protagonista un piccolo villeggiante, lontano dagli amati monti di una patria già perduta per esodo paterno, ora, «per sempre», a causa di una morte fraudolenta che ha ghermito il ragazzo avanti tempo. Nella lassa finale di *Corsia degli incurabili*, col caratteristico balbettio dell'agonia, si dichiara un ultimo desiderio – poter fare ritorno alla amata Belluno – ricorrendo proprio alla conforme formula pascoliana del nuovo poemetto, invero frase fatta, motivo andante da canzone della lontananza, ma posta comunque in identica sede di clausola e, analogamente, in rima ricca con la parola «tramonti» – «Oh! tornare a Belluno tra i miei monti... / e co-

gliere le viole e i bucaneeve... / quanta neve per me... quanti tramonti... » (466-8), («no, per restare anch'esso tra i suoi monti», 14). Irrilevante frammento, se non fosse preceduto da ben più tangibile memoria: è qui infatti, nel capitolo di chiusura del poemetto, che si ricompongono nei suoi originali elementi quella coppia coloristica pascoliana ipotizzata all'origine dell'oro e dell'azzurro valdughiani, nell'eco manifesta della *myrica* *Con gli angioli*, 8: «nuvole d'oro, nuvole di rosa». Giunta al termine della propria vita, l'inferma prende a dire l'ultima preghiera, supplica a un cielo in cui è riposta tutta la speranza, manto mariano di misericordia, azzurro sì, ma marezzato di sereni nubi, segni di un rappacificarsi del cielo con la terra, dolce saluto d'accoglienza che il firmamento riserva nel giorno del tramonto di sua vita alla malata: «O cielo, cielo, mio leggero manto, // per te il mio cuore si mette in forza / e vive e sente e si protende e beve, / dentro il tuo azzurro tutta la tua brezza... // Nuvole d'oro... nuvole di rosa... » (459-63).

L'analisi di *Corsia degli incurabili* non si chiude su questa esplicita memoria myricea. Ancor più interessante mi sembra il fitto intreccio che la Valduga viene a intessere fra tale modello e un d'Annunzio a sua volta in vena di riecheggiamenti pascoliani. Il modulo della *postulatio* su cui procede il poemetto, la parte destinata alla querula domanda di soccorso nel sistema quadripartito della preghiera, induce probabilmente al ricordo di altra implorazione di agonizzante, scongiuro contro l'alba che giunge a recare un nuovo giorno a cui si desidera sottrarsi. Le suppliche mariane della malata sdruciolano, a un certo punto, nel pianto di una ninfa, lacerto virgolettato, poiché propriamente romanza intonata dalla donna, che riconosce nelle sorti della protagonista del canto analogo destino, ma opposta brama: «L'alba separa dalla luce l'ombra / e la mia voluttà dal mio desire. // O dolci stelle, è l'ora di morire. / Un più divino amor dal ciel vi sgombra.» / Sì, anche per me è l'ora di morire... // «Pupille ardenti, o voi senza ritorno / stelle tristi, spegnetevi incorrotte! / Morir debbo. Veder non voglio il giorno...» // Come vorrei vederlo, invece, il giorno! / «... per amor del mio sogno e della notte.» / Tutto l'oro... l'azzurro tutto intorno... // sento che è l'ora... e tutto trascolora... // «Chiudimi, o Notte, nel tuo sen materno, / mentre la terra pallida s'irrita. // Ma che dal sangue mio nasca l'aurora / e dal sogno mio breve il sole eterno!» (siamo in uno dei capitoli principali, il quindicesimo, «Mi è venuta anche la tachicardia», 344-60, là dove ricompare il *topos* celatamente pascoliano delle due tinte della felicità). Immediato il riconoscimento della memoria dannunziana – si tratta della completa citazione della seconda canzone di Amaranta – ma soprattutto degni di analisi il proposito e l'uso di tale innesto. Non solo la Valduga deve aver notata la sintonia di questo d'Annunzio col Pascoli a propria volta preso a modello – almeno tre delle *Quattro canzoni di Amaranta* sono memori di *topoi* o formule pascoliane – ma nel medesimo poemetto si fa in

modo di far interagire proprio tali tracce pascoliane della canzone coi diretti archetipi. Rinviando alla nota per quanto riguarda le altre memorie myricee della prima e della quarta canzone<sup>49</sup>, mi soffermerei appunto sulla chiusa della seconda – «Ma che dal sogno mio nasca l'aurora / E dal sogno mio breve il sole eterno!». Come non vedere in quel «sogno [...] breve» sì un tangibile ricordo del «breve sonno» petrarchesco di *RVF*, CCCXXVII, 9, già metafora del passaggio terreno da cui ci si risveglia in cielo<sup>50</sup>, ma pure una più esile eco dei «sogni [...] brevi» di *Colloquio*, II, 5, qui facenti un tutt'uno con lo shelleiano «sogno della vita»<sup>51</sup> del *Giorno dei morti*, 39, interrotto dall'improvviso risveglio oltremondano, che per Amaranta comporta il conseguimento di una perenne aurora, negata invece in perpetuo alla povera 'figlia maggiore' della *myrica* («o miei fratelli!, che bevete ancora / la luce, a cui mi mancano in eterno / gli occhi, assetati della dolce aurora», 40-2). Alba invermigliata dunque dal proprio sangue<sup>52</sup>, catartico deflusso, da cui risorgere qual singolo individuo all'immortalità, ma pure immolazione della propria finita persona per conquistare un eterno ritorno di quell'astro che solo garantisce il ciclico rinnovo della vita. Strappare, tramite le parole di Amaranta, una promessa del genere – che la propria sacrificale morte sia comunemente seguita da un perpetuarsi del cosmo intero, ipotesi raffigurata nell'immagine del «sole eterno» – comporta di avviare altro dialogo a distanza con Pascoli: lo scettico cantore dei sempiterni ed infiniti spazi del *Ciocco*, al solito non solo alluso tramite antitetico tropo, ma chiamato in causa a ridire simili inquietudini di un essere che scopre adesso la sua caduca e finita natura, e che per accingersi al passo fatale abbisogna, qual bimbo spaurito, di edificanti e consolatorie rassicurazioni sul futuro dell'umanità a venire. Eterno il sole del radioso, compensativo futuro di Amaranta, come si augura anche l'inferma reclusa a cui già in vita è stata sottratta la piena luce del giorno, quanto caduco, il medesimo astro, è definito da Pascoli: «O Sole, eterno tu non sei [...]» (*Il ciocco*, II, 163). Da questa tenue oppositiva memoria scaturisce l'ultimo confronto col modello (rimandato in chiusura del poemetto). Se pur si viene infine ad accettare, come Amaranta, di ripiegare il capo nel «sen materno» della «Notte» – altro dal virginale grembo della Morte leopardiana – e trovar pace in questa come un fanciullo protetto dall'abbraccio della genitrice, nelle fioche estreme implorazioni dell'inferma riudiamo parole di conformi suppliche pascoliane. Caduta ormai ogni più salda copernicana certezza, riconosciuta la natura finita del sistema solare e la pluralità dei mondi insieme, anche il protagonista del *Ciocco* riesce a vincere il senso di assoluto smarrimento percepito al rendersi conto della propria caducità solo nell'ipotesi di un perpetuarsi della materia. Il tutto è descritto tramite la celebre immagine figurata di un 'lucreziano' fanciullo vittorioso sullo sbigottimento patito tra le tenebre notturne grazie soltanto alla rassicurante presenza di una madre in veglia: «Anima nostra! fanciulletto mesto! / no-

stro buono malato fanciulletto, / che non t'addormi, s'altri non è desto! [...]» (II, 164 e sgg.). Solo se ammettiamo un dialogo col Pascoli di questo specifico luogo del *Ciocco*, ci spieghiamo quell'«ansante»<sup>53</sup> invocare i viluppi intricati di stelle, dimora prossima della morente, turbata sì dall'evento fatale, ma non confusa nelle sue estreme razionali precisi: «... fermi per sempre... in eterno soli... / di là, di là delle costellazioni... / di là dei più lontani ultimi soli... // dei più lontani grovigli di stelle... / Ora pregate che mi si perdoni, / voi, cari morti, anime sorelle, // pregate un po' di cielo per finire... / che il firmamento, pregate, perdoni / l'anima che non sa come finire... » (487-95). Non di un delirio affine al farnetico della vecchina dell'alpe si tratta – riconoscibili certi motivi e certe locuzioni provenienti oltre che da questo nuovo poemetto (cfr. *La morte del papa*, XII, 6-7: «[...] stelle, costellazioni: // Soli: sciami di soli [...]»)

da altri due capitoli della medesima raccolta, *La vertigine*, II, 4-5: «su quell'immenso baratro di stelle, / sopra quei gruppi, sopra quelli ammassi» e *La pecorella smarrita*, 22: «– Mucchi di stelle, grappoli di mondi»; l'eco più diretta resta comunque quella del *Ciocco*, II, 191: «fermi per sempre ed in eterno soli!» (nel passo si ritrova anche la rima «milioni»-«costellazioni»), e si rammentino inoltre anche i versi successivi, II, 233-4: «di là di voi, di là del firmamento, / di là del più lontano ultimo Sole» – né di un semplice rimettersi al perdono di anime cognate<sup>54</sup>, bensì di un'ultima pertinente richiesta: che dall'intero firmamento giunga, nepente di tranquillità, una promessa di eterno rinnovo, all'«anima che non sa come finire», «[...] questa anima fanciulla / che non ci vuole, non ci sa morire! / che chiuder gli occhi, e non veder più nulla, / vuole sotto il chiaror dell'avvenire» (*Il ciocco*, II, 237-40).

## NOTE

<sup>1</sup> Cfr. A. Cortellessa, *Parola plurale*, Roma, Luca Sossella Editore 2005, p. 325 (il virgolettato interno è citazione di Luigi Baldacci).

<sup>2</sup> Cfr. *Le parole, il desiderio, la morte*, p. 51; l'intervento si legge di seguito a P. Valduga, *Lezione d'amore*, Torino, Einaudi 2004.

<sup>3</sup> Cfr. «In nome di Dio, aiutami! Ché tanto» in *Medicamenta*; ma cfr. anche nella medesima raccolta «Mi dispero perché non ho parole» e «Mi dispero perché».

<sup>4</sup> L'aggettivo «muta» rimanda con tutta evidenza alla dantesca «lingua [...] muta» di *VN*, «Tanto gentile e tanto onesta pare», 3, già reiterata da Petrarca, *RVF*, CCCXXV, 97. Ma l'intera prima quartina del sonetto appare satura di richiami letterari tra loro diversi e con differente funzione evocativa. Il verosimile riecheggiamento del disilluso adagio del *Libro segreto*, qui volto in tono sbigottito, «Tutta la vita è senza mutamento» – un d'Annunzio di lì a due versi più esplicitamente richiamato, tramite accenno al *Solus ad solam*, «sola a te solo e col sole declino» (4), con conforme gioco di parole, variazione sul precedente bisticcio – si oppone e si correla nel contempo ad altra probabile eco, da un sonetto shakespeariano, ricordato in quella versione ormai mandata a memoria da generazioni della storica traduzione di Lucifero Darchini (cfr. W. Shakespeare, *Sonetti*, a c. L. Darchini, Milano, Biblioteca Universale Sonzogno 1909): «Amore non è amore se muta quando trova un mutamento o se è pronto a recedere quando l'altro s'allontana» (CXVI, 2-4), perennità senza riserve di una fede data, che se in Shakespeare è quella riservata al soggetto amoroso del proprio cantare, nella Valduga, potremmo dire, è unitamente consegnata a *eros* e *poiesis*, fedeltà dunque giurata *in primis* a se stessi.

<sup>5</sup> Cfr. *Le parole, il desiderio, la morte*, cit., p. 52.

<sup>6</sup> *Ibidem*, p. 54. Se l'allusione diretta è alla lirica dannunziana «Qui giacciono i miei cani», 4, non escluderei anche un più sottile richiamo al titolo della raccolta di saggi pascoliana *Antico sempre nuovo*, che la Valduga può aver sentita in consonanza con certi pro-

pri assunti, se non con tanta dottrina enunciati, tuttavia con conforme perizia posti in pratica.

<sup>7</sup> Cfr. *Per una definizione di «poesia»*: «E sono passata dai barocchi, dalla passione per lo scatenamento figurale del Cinque-Seicento, a Pascoli, all'apparente semplicità del canto (che non esclude affatto la pluralità del senso). / Pascoli mi ha insegnato anche a non vergognarmi dei sentimenti» (il testo si legge di seguito a P. Valduga, *Quartine. Seconda centuria*, p. 106).

<sup>8</sup> Riporto le date delle prime edizioni delle opere dalla cui analisi sono affiorate delle precise memorie pascoliane, ma segnalo pure le edizioni in cui ho letto le medesime: *Medicamenta*, Milano, Guanda 1982 (*Medicamenta e altri medicamenta*, Torino, Einaudi 1989); *La tentazione*, Milano, Crocetti 1985 (poi in *Cento quartine e altre storie d'amore*, Torino, Einaudi 1997); *Donna di dolori*, Milano, Mondadori 1991 (poi in *Prima antologia*, Torino, Einaudi, 1998); *Requiem per mio padre morto il 2 dicembre 1991*, Venezia, Marsilio 1994 (*Requiem*, Torino, Einaudi 2002); *Corsia degli incurabili*, Milano, Garzanti 1996 (poi in *Prima antologia*, cit.); *Cento quartine e altre storie d'amore*, cit.; *Cento quartine. Seconda centuria*, Torino, Einaudi 2001.

<sup>9</sup> Testimone del continuo impiego di sintagmi e locuzioni, o versi interi, di altri poeti, antichi e coevi, da parte della Valduga, la sua pubblica auto-denuncia, uscita nel settembre 1988 nella rubrica «Plagi» della rivista «Poesia», rassegna dei tanti involamenti perpetrati in un poemetto: *La Tentazione è un centone* (pp. 6-19). Anticipo, comunque, come, a gioconda beffa dei critici che vanno bracceggiando orme di appostamenti e ruberie, le segnalazioni delle fitte memorie pascoliane del poemetto in questione si riducono solo a tre, quasi a canzonare orecchio e fiuto dei lettori, tre soli cenni a versi, sì, pascoliani, ma neppure fra i più noti (due almeno provengono da opere minori quali il poema italico *Tostoi e La canzone dell'Olifante* dalle *Canzoni di re Enzo*), e soprattutto richiami che a differenza dei numerosi altri ricordi mi appaiono avere una funzione meno attiva all'interno del poemetto, semplici echi

centonatori offerti su un piatto d'argento a chi unicamente e inutilmente va cercando 'plagi'.

<sup>10</sup> L'ottava di *Medicamenta* (nel corso della lirica continua il gioco sulla sibilante dell'onomatopea) si apre del resto con un attacco in cui è verosimile riconoscere un'impronta pascoliana: «Dormiva [...]», consueto modulo impiegato a riscrivere la classica *quies* della notte di Elissa, oscurità di pace tranne per chi di passione si consuma, quale veglia o sogno di affanno vario (d'amore sì, ma non meno di morte, cfr. soprattutto, tra i *Primi poemetti*, *La notte*, II, 2; *Suor Virginia*, II, 1, III, 1, 10 e *Accestisce*, I, 16). Così i medesimi termini descrittivi (nomi e verbi), colmi però di un'espressività onomatopeica, che si leggono nell'altra ottava citata di «Notti incolori» (immediatamente precedente), «E converrà che la notte mi amichi», si possono puntualmente ritrovare in tanti versi pascoliani: tralasciando di stilare la lista delle numerose occorrenze di 'frusci' e 'fruscii' e 'fruscicare', e ricordando a volo che il «cigolio» del canto *La fonte di Castelvecchio*, 22, si ridurrà in seguito in un celebre osso di Montale, si rammentino almeno la *myrica* già citata quale testo in cui ricorre l'onomatopea con valore sillabico, *Un rumore...*, dove ritroviamo il verbo 'scricchiolare', voce che ricompare, assieme al verbo 'incrinarsi', in quel capolavoro di aspri e chiocci suoni iemali che è *L'uccellino del freddo*.

<sup>11</sup> Il sonetto continua sull'immagine di una luna svestita del suo romantico alone, per la cui levata si adotta un disadorno termine sessuale, «sotto erezioni di lune [...]» (6), che ben si attaglia alla chiusa del capitolo, descrizione delle proprie pratiche erotiche per mezzo di crude parole corporali, a parodiare un lessico da poesia giocosa («farsi invariabilmente con gran gusto / scalcagnare gli ischiatici in trambusto?», 13-4). La locuzione d'altra parte sembra richiamare le note delittuose e programmatiche soluzioni marinettiane circa l'astro poetico per eccellenza, come la medesima formula «cadimento vasto / di stelle» potrebbe riecheggiare certe «manate di parole essenziali» dell'Ungaretti di *Malinconia*: «Calante malinconia [...] Calante notturno abbandono / di corpi a pien'anima presi / nel silenzio vasto», 1-5.

<sup>12</sup> La sineciosi di cui si sostanzia la *myrica* nasce proprio dall'accordo di due inconciliabili motivi: la lucreziana asserzione della serena imperturbabilità dei cieli e la metafora popolare del «pianto di stelle», già rielaborata, com'è noto, in un madrigale di Tasso («Qual rugiada o qual pianto, / quai lagrime eran quelle / che sparger vidi dal notturno manto / e dal candido volto de le stelle»). Significativo che i successivi richiami alla *myrica* in altri testi della Valduga privilegino tutti la severa controparte lucreziana, piuttosto che il languido tema popolare-tassiano.

<sup>13</sup> La dimensione irreal del sogno è già tratteggiata nella definizione del momento dell'episodio: «nel tempo che la vita non par viva» (I, 12); segue l'invito suadente di un demone tentennino: «Non vuoi? piccola piccola sirena...» (I, 13), lusinghevole richiamo a colei che sa sedurre con una parola che reitera canti ed incanti di altri ammaliatori, ma soprattutto epiteto della tentatrice di *Purg.*, XIX, 19. D'altronde l'ingenua speranza nutrita dalla sedotta «dolce serena», ossia che al mattino le larve allettatrici svaniranno insieme al sonno, «Il vostro sguardo insolente dovrà / chinarsi... Voi, bastardi tracotanti, / l'alba che viene tutti squaglierà!» (I, 58-60), se è direttamente nutrita dalla lettura dantesca (anche la fantasia notturna del viandante ultraterreno si interrompe all'alba), poggia altri suoi fondamenti sul Pascoli che recupera (combinandolo insieme a simili credenze popolari) il *topos* dell'idolo di femminea blandizia ingannatrice sopraggiunto in sogno, visione che invoglia al suicidio, fuggata al primo grido del gallo, coincidente col sorgere dell'aurora, nella *myrica Povero dono*: «Il gallo canta, fuggono le larve. / Fuggirà, fuggirà la maledetta / maga che con fatali occhi t'apparve» (4-6).

<sup>14</sup> Se l'esordio della concione tenuta al cuore, «Il tempo è breve e te n'avanza poco» (II, 9), è riadattamento del secondo verso del sonetto CCXCV di Michelangelo: «Di morte certo, ma non già

dell'ora, / la vita è breve e poco me n'avanza» (l'eco è segnalata dalla Valduga stessa nell'articolo *La tentazione è un centone*, cit., p. 7, che fa riferimento all'edizione Carabba del 1920, in cui il sonetto porta il numero CLVII), è indubbio che la peculiare tematica petrarchesca si annoda a simile motivo brechtiano, posto in epigrafe al poemetto: «Non vi date conforto: / vi resta poco tempo. / Chi è disfatto, marcisca. / La vita è la più grande: / nulla sarà più vostro» (si tratta della terza strofa di *Contro la seduzione*, da *Poesie e canzoni* di Brecht, nella traduzione curata da Ruth Leiser e Franco Fortini, uscita per Einaudi nel 1959; ma il passo del poemetto sembra riecheggiare anche l'attacco della seconda strofa: «Non vi lasciate illudere / che è poco, la vita»). I versi sono comunque fitti di reminiscenze aperte o riflesse: «a piene vele» (II, 10) è formula aristesca dall'*Orl. fur.*, XVII, XXVII, 1 (a dimostrazione, tuttavia, di come questi echi si perpetuino tramite continue catene di richiami, la Valduga, in *La tentazione è un centone*, cit., p. 8, assegna l'espressione a Daniello Bartoli, *Dell'uomo al punto*), per «ogni peccato monda nuovo e antico» (II, 12) si recuperano *topoi* e lessico danteschi, un Dante citato direttamente in «con miglior corso e con migliore stella» (II, 13), (cfr. *Par.*, I, 40), seguito da richiamo di un verso cavalcantiano: «girerà del dolore la fortuna» (II, 14), (cfr. *Rime*, XXXIV, 17), echi, questi due ultimi, rilevati sempre dalla Valduga in *La tentazione è un centone*, cit., p. 8.

<sup>15</sup> Del celebre attacco del poema dantesco ricorrono ben tre parole-rima: «oscura», «dura» (col modello si instaura a distanza una rima equivoca, dato che nella *Tentazione* si tratta di una voce verbale, di contro all'aggettivo della terzina infernale) e, nella seconda strofa, «vita».

<sup>16</sup> Anche il quadro del 'pasto' erotico inflitto alla dannata, «la parte che non voglio nominare / lui mi premeva in bocca con amore / e tutta me la dava da mangiare» (I, 37-9), presuppone come 'antefatto' (questa la parola che avrebbe impiegato Pascoli), la forzata nutrizione di Beatrice, da parte di Amore, con ben altra nobile parte corporale dell'amante, cfr. *VN*, III, 4-6.

<sup>17</sup> La clausola, cara a Pascoli, si ritrova ancora in *In ritardo*, 47 (*Canti di Castelvecchio*), *I due orfani*, II, 6 (*Primi poemetti*), *La cetra d'Achille*, III, 14 (*Poemi conviviali*).

<sup>18</sup> La lugubre gentilezza della notte è rimarcata dall'amato che le attribuisce comunque una sua luminosità, di contro alla donna la quale, con formula dubitativa, fa risalire la causa di tale luore alla presenza della luna: «la notte è chiara. È chiarezza di luna?» (II, 18). Da evidenziare più che il semplice fatto che tutto il verso è (come segnala la Valduga nell'articolo *La tentazione è un centone*, cit., p. 9) citazione diretta dalla *Canzone dell'Oliante*, *Il sacro Impero*, VIII, 37: «La notte è chiara: è chiarezza di luna», il suo impiego artificioso: non si tratta di affermare, come in altri casi, tramite memoria pascoliana, un pensiero di particolare rilievo entro la dinamica dialettica del poemetto; degna di nota è la suddivisione che il verso subisce nei suoi due emistichi, che divengono parte finale del discorso dell'uomo ed immediata risposta della donna entro la concitata sticomitia. Altra centonatoria eco pascoliana (sempre confessata in *La tentazione è un centone*, cit., p. 12) che si incontra nel medesimo capitolo è impiegata in quel balzano racconto nel racconto che l'amato fa alla donna del suo trascorso incubo notturno (cronaca di un affine martirio amoroso subito questa volta dall'uomo). Ideale campo per assistere, senza sconto alcuno, ai propri tormenti, una «terra», metaforico luogo di concretezza dei sensi, privilegiato dall'uomo al punto che, se in un primo momento si limita a distendersi sul suolo (II, 44), poi avverte la necessità di immergersi nelle viscere del mondo, discesa agli inferi per saggiare con mano il traviamiento, che in tutto corrisponde alla catarsi dantesca, giacché in questi stessi termini il Dante del poema italico *Tolstoi* descrive la sua tremenda impresa: «Mi seppellii sotterra per vedere» (VI, 22). Predilette le tenebre sulla luce, la parte animale, entro sempre il racconto della sua onirica e oltremondana esperienza, ribadisce la propria inclinazione per il notturno Ade, di contro ai regni illuminati

della vita, ricorrendo ancora una volta a un'espressione dietro cui si cela una memoria pascoliana (la più importante ai fini dell'idea che governa il poemetto, tra i soli tre richiami segnalati nell'articolo valdughiano, p. 15). «No, mia cara, non so che cosa avviene; / dovunque un cielo s'inarchi e dovunque // solchi il giorno con le sue verdi vene» (II, 62-4). L'indifferenza riservata al mondo e ai suoi inutili affanni è velata di mero disprezzo: la vita non è in fondo il luogo della luce, se questa, che riverbera ogni mattino sul mondo in venature di livido sfavillo, porta impressi i segni letali di quella pianta mortifera che intacca, fino a soffocarne l'anima, l'albero del *Vischio*: «ti solcò tutto con sue verdi vene» (V, 5).

<sup>19</sup> Cfr. *Novembre*, 5-6: «Ma secco è il pruno, e le stecchite piante / di nere trame segnano il sereno».

<sup>20</sup> Nel presentare la natura silvana del giovane animale, cresciuto sul litorale romagnolo, Pascoli sembra mitizzare la nascita rielaborando il *topos* di *Georg.*, III, 266-79.

<sup>21</sup> Anche le parole che la madre rivolge alla cavallina possono essere avvertite, ma si tratta di errata interpretazione, quale imperativo-ottativo: «Tu che ti senti ai fianchi l'uragano, / tu dàì retta alla sua piccola mano» («tu dàì») è infatti un presente atemporale, che tuttavia può sonare all'orecchio quale seconda persona singolare di «un imperativo caratteristico dell'antica lingua d'oïl», così Perugi in G. Pascoli, *Opere*, a c. di M. Perugi, Milano-Napoli, Ricciardi 1981, vol. I).

<sup>22</sup> Cfr. *Il ciocco*, II, 91, 107, 126, 145.

<sup>23</sup> La «cella» che imprigiona nel suo angusto chiostro l'uomo è plausibile richiamo alla più eufemistica «cellula di miele [...] lanciata nello spazio» di un Montale similmente impegnato a trovare variazioni sulla tastiera pascoliana (cfr. *Notizie dall'Amiata*, 10-1, *Le occasioni*).

<sup>24</sup> Cfr. *Aen.*, VI, 341 e sgg.

<sup>25</sup> L'unico verso mutato, quello centrale, porta su di sé il carico del messaggio antitetico: l'idolo della reginella allietta mattini e vesperi di Rigo (rendendoli in tutto affini con la sue dita di rosa), laddove la larva amorosa della *Tentazione* fa dell'alba fidente, per negricante magia, una sera profonda.

<sup>26</sup> Cfr. *Il sogno della vergine*, 36-44: «O figlio d'un intimo riso / dell'anima! o fiore non nato / da seme, e sbocciato improvviso! // Tu fiore non retto da stelo, / tu luce non nata da fuoco, / tu simile a stella del cielo; // dal cielo dell'anima, ov'ora / sbocciasti improvviso, tra poco / tu dilegerai nell'aurora».

<sup>27</sup> Cfr. A. Aleardi, *Canti*, Guerrini, *Postuma*, G. Prati, *Iside*.

<sup>28</sup> Cfr. *Il negro di Saint-Pierre*, III, 19: «Non c'è più sangue, se non arso, in grumi», V, 3: «l'unico verme d'un sepolcro chiuso». L'angosciante attesa del condannato, il suo presagire la pena vicina, pur essendo già 'morto' alla vita civile, l'assurdo, capovolto esito della vicenda, costituiscono un indistinto magma – fra sensi di colpa, ataviche paure e paradossi terreni –, che sotterraneo scorre nelle viscere della *Tentazione*, e che alla svolta del poemetto, al ritorno appunto alla vita della donna, scoperto rampolla e si condensa in queste due esplicite citazioni dall'ode: al sonno visionario, sconvolto da incubi di morte, segue un risveglio che è rimedio quotidiano e perdizione eterna insieme, salvezza dalle false larve delle tenebre per un ritorno al mondo della luce e del male effettivo.

<sup>29</sup> D'altra parte se l'albero invaso dalla pianta parassita assume a simbolo dell'umana fragile esistenza (il motivo omerico, cfr. *Iliade*, VI, 146-9, ricorre spesso nelle pagine liriche pascoliane, intimamente intrecciandosi con la memoria dantesca di *Inf.*, III, 112-4), va ricordato che nel poemetto comunque, sotto il velame di un compianto, amaramente si condanna una presunta cattiva volontà dell'albero (in ciò esclusivo emblema dell'accidioso poeta); quanto meno si allude a un suo peccato di credulità, a una sua menda di stoltezza puerile: «Tu non sapevi o non credevi: ei volle» (V, 4).

<sup>30</sup> Come è noto, il *topos* trae origine dal ciceroniano *Somnium Scipionis*.

<sup>31</sup> *Giardini* fa parte della sezione «Uno sguardo di rimando»,

degli *Strumenti umani*. Da notare anche il fatto che la lirica precedente, *Le sei del mattino*, è resoconto sbigottito di una visione, già stata pascoliana e quindi recuperata dalla Valduga: quella della propria «fresca morte» in un'ora di quiete consueta. Sereni sarà inoltre da qui a poco richiamato ancora esplicitamente nel decimo capitolo del poemetto, allorché alle incalzanti domande della donna, «Degli anni tuoi, mia vita, che farai? / Sta' calma, aspetta... ma che cosa? cosa?» (X, 61-2), l'amato risponderà con le parole inappellabili della chiusa lapidaria di *Intervista a un suicida* (*Gli strumenti umani*): «nulla nessuno in nessun luogo mai» (64) – «Niente, nessuno, in nessun luogo, mai» (X, 63).

<sup>32</sup> Caro a Pascoli, questo dantismo, che si rintraccia in *Purg.*, VIII, 49.

<sup>33</sup> Cfr. *Quartine. Seconda centuria*, 165, 3-4.

<sup>34</sup> Cfr. *Le parole, il desiderio, la morte*, cit., p. 54.

<sup>35</sup> Cfr. *Lo stornello*, 4: «tremò nell'aura notte ogni parola».

<sup>36</sup> Cfr. *Monologo*, la nota d'ambientazione che apre il poemetto.

<sup>37</sup> L'esplicita elezione di due numi, di contro ad altro idolo non amato, è vezzo metapoetico che ritorna anche in *Corsia degli incurabili*: a Leopardi, al poeta in cui si riconoscono tanto gli «adolescenti segaioli» quanto (seppur non nominata) la grama schiera dei versificatori suoi «nipoti», si antepongono ancora una volta l'umbratile e grande artefice Pascoli, e, con questo, un affine fratello lirico, Manzoni. Cfr. «Sì, sì, tenetevi la vostra luna!».

<sup>38</sup> Questa seconda situazione è narrata nell'*Or di notte* (*Canti di Castelvechio*); agli antipodi la quotidiana vicenda dei morti goliosi di vita di un altro canto, *La tovaglia*.

<sup>39</sup> Gli esempi di maggior rilievo si rintracciano in *Requiem*, 2 dicembre 1992, 6: «che vivo la sua vita seppellita»; 2 dicembre 1995, 5: «Adesso vivile le nostre vite!».

<sup>40</sup> Verosimilmente non casuale la presenza di un verbo che, se per significato ripete, sinonimo triviale, uno degli elementi dell'*accumulatio* pascoliana: «scopano»-«s'amanò», per significante si presenta quale perfetto anagramma di altro elemento della serie: «scopano»-«pascono».

<sup>41</sup> Così nella nota d'ambientazione su cui si apre il poemetto, «*Lama di luce da un vasistas. / Una persona, uomo o donna a letto / in una stanza d'ospedale, la testa sollevata, / le braccia lungo il corpo, immobile. / La luce va crescendo lentamente*». Va da sé che anche questo monologo è schietta dissertazione del poeta, di una «donna di dolori» avanti l'ultima ora, sebbene a differenza che in altri poemetti la Valduga non ponga in versi il proprio nome.

<sup>42</sup> Se la supplica al presidente, «Signor Presidente della Repubblica» (315), suona ad attacco quale formale appello da parlamentare (ma non è neppure da escludere che il personaggio pubblico sia chiamato in causa con quella medesima ufficiale espressione con cui in passato altro «Monsieur le président» fu sottoposto a interrogazione sul proprio operato), nel suo seguito si sviluppa sui toni di una tradizionale preghiera, dato che l'autorità è invocata perché liberi «nos a malo»: «Oh, ci liberi lei degli ignoranti, / di tutti i giornalisti di ventura, / dei critici cialtroni e botteggianti!» (33-5).

<sup>43</sup> L'appellativo traduce alla lettera la formula agostiniana che si legge nel *De sancta virginitate*, XXXI, 31: «mensura humilitatis», assegnata alla virtù cristiana in questione.

<sup>44</sup> Così nelle *Litanie della Beata Vergine*.

<sup>45</sup> Simile sequenza di versi torna nel quindicesimo capitolo: «Tutto l'oro... l'azzurro tutto intorno... // sento che è l'ora... tutto trascolora... » (355-6).

<sup>46</sup> Cfr. «Io voglio del ver la mia donna laudare», 7: «oro ed azzurro e ricche gioi per dare» (cfr. G. Guinzelli, *Poesie*, a c. di E. Sanguineti, Milano, Mondadori 1986); «Biltà di donna e di saccente core», 8: «oro, argento, azzurro 'n ornamentanti» (cfr. G. Cavalcanti, *Rime*, a c. di D. De Robertis, Torino, Einaudi 1986).

<sup>47</sup> Al di là della coppia, con corrispondenza di un elemento, mi sembra indubbia la relazione intrattenuta col modello pascoliano,

caratterizzato da conforme anadiplosi e da perfetta coincidenza di uno dei membri ripetuti, l'aggettivo «tutto». Del resto anche il tipico colore dell'alba (ma così pure del tramonto), che sembra andar completamente perduto e sostituito dall'azzurro, il rosa (vermiglia pennellata nel vespero di *Fides*, baluginante di analoghi riflessi d'oro), riaffiora nel passo valdughiano, là dove, agendo sul motivo pascoliano delle opposte eppur eguali fasi giornaliere, si afferma: «tramontavo nel sangue dell'aurora» (152) (il gioco si fa ancor più complesso, poiché, come dirò in seguito, l'immagine è compromessa anche col d'Annunzio memore di certi echi pascoliani delle *Quattro canzoni di Amaranta*).

<sup>48</sup> Altra *myrica* in cui si ricorre all'identica voce verbale è *Ramarico*, descrizione del sorgere dell'alba, l'omerica rododattila aurora: «Il cielo s'alza e tutto trascolora» (4).

<sup>49</sup> La prima delle quattro canzoni, «Lasciami! Lascia ch'io respiri, lascia», si chiude su un'immagine d'aurora antropomorfizzata sul modello del cielo pietoso del *X Agosto* (non quello della dottrina lucreziana, ma l'altro della fonte tassiana), a sua volta incrociato con altro ricordo pascoliano, l'analoga chiusa del *Giorno dei morti* («[...] il cielo si riversa in pianto / oscuramente sopra il camposanto», 211-2): «L'alba piange su me tutto il suo pianto» (8) (il verso tornerà a essere scandito in chiusura della quartina 119, in *Quartine. Seconda centuria*). Nella quarta e ultima canzone, sempre in *explicit*, altra plausibile eco da una *myrica*: «L'amante che ha nome Domani / m'attende nell'ombra infinita» (31-2) ricalca fonicamente l'intero ultimo verso della *Felicità*, ripetendone l'identica clausola aggettivale: «discende al silenzio infinito».

<sup>50</sup> Le rime «ombra»-«sgombra» della prima quartina della can-

zone rappresentano altra indiscussa traccia della memoria petrarchesca (sono anche la prima e quarta parola-rima della prima quartina del sonetto).

<sup>51</sup> Cfr. *Adonais*, XXXIX, 344.

<sup>52</sup> Il naturale colore sanguigno dell'aurora, così accennato, per immediata analogia, nel sesto capitolo, «tramontavo nel sangue dell'aurora» (152), già riconnesso col motivo saffico-pascoliano del vespero vermiglio (cfr. la nota 47), trova in fondo una spiegazione in questo mito eziologico del sacrificio di Amaranta.

<sup>53</sup> Il termine è usato quale didascalia scenica; ma chiaramente rimanda alla terra «ansante» della *myrica Il lampo*, 2, quadro di susulto atmosferico sotto cui, curiosamente, si cela la sinopia della tragica agonia paterna.

<sup>54</sup> E pur sì che il linguaggio non potrebbe essere più marcatamente pascoliano: sono i «cari [...] morti» del canto *La tovaglia*, 40, qui intesi già, in una prospettiva ultraterrena, quali «anime sorelle», epiteto che spetta in vita alla 'consorte' Maria del poemetto *Il vischio*, III, 1. Un intervento provvidenziale delle ombre, sempre secondo modulo pascoliano, si verifica nel penultimo capitolo, allorché nell'agonia la donna avverte la silente presenza del nume tutelare paterno, apparizione del tutto conforme a quelle della rasserenante larva della madre che torna nei fatidici anniversari a consolare l'orfano cresciuto: «Da dentro la tua scatola di legno, / tu mi sorridi, padre mio, lo sento... / tu mi proteggi ancora... mi fai segno... // lo sento che sorridi al mio lamento... » (443-6); probabilmente si incrociano due memorie dal primo *Anniversario*, 14: «tu m'accarezzai i riccioli d'allora» e da *Colloquio*, I, 8: «e ha sui labbri il suo sorriso blando».