

## Rivista "IBC" XX, 2012, 2

territorio e beni architettonici-ambientali / linguaggi, interventi, storie e personaggi

A un secolo dalla morte di Giovanni Pascoli, la sua visione del paesaggio resta un esempio di modernità: il sogno di un infinito da cercarsi, più che nell'oltre, nel piccolo e nel vicino.

### Dal suo 'cantuccio'

Marco Antonio Bazzocchi

[docente di Letteratura italiana contemporanea all'Università di Bologna]

*In occasione del centenario pascoliano (1855-1912) abbiamo chiesto a Marco Antonio Bazzocchi, docente di Letteratura italiana contemporanea all'Università di Bologna, di raccontarci come era visto e vissuto il paesaggio dal poeta di San Mauro di Romagna, di cui di recente ha rievocato la vita e la poesia in un volume illustrato da Giovanni Bellavia (Giovanni Pascoli. I sogni del fanciullino, Bologna, Bononia University Press, 2012).*

Per capire la funzione del paesaggio nella poesia di Giovanni Pascoli dobbiamo innanzitutto considerare che questa poesia nasce quando ormai il paesaggio è diventato una presenza determinante nella cultura artistica italiana ed europea, proprio a partire da quella rivoluzione romantica che Pascoli conosce bene e dalla quale spesso prende le distanze.

Non a caso Francesco Arcangeli individuava in un pittore poco conosciuto anche all'altezza degli anni Cinquanta dell'Ottocento, Antonio Fontanesi, colui che poteva servire, meglio di altri, come pietra di paragone con la concezione pascoliana della natura. In Fontanesi, secondo Arcangeli, la lontananza della natura cosmica si incarnava nella linea del vicino e produceva quell'insieme di forme sfumate che diventano paesaggio, alberi, orizzonti, colline. L'orizzonte, cioè la linea che per i romantici costituiva il limite dello sguardo e quindi della soggettività, ha bisogno del vicino, del familiare, del noto. Solo da questa dialettica tra vicino e lontano possiamo risalire all'idea di paesaggio interna alla poesia di Pascoli.

Se guardiamo infatti alle prime poesie, quelle che poi si aggregano in insiemi sempre più coerenti e definiti fino a diventare *Myricae*, vediamo che l'occhio del poeta percorre porzioni minime di paesaggio, senza mai dimenticare lo sfondo indistinto in cui queste porzioni si incarnano, o sarebbe meglio dire da cui emergono con lucidità e definitezza. Se identifichiamo nella campagna romagnola il referente di questo primo paesaggio pascoliano, dobbiamo però ammettere che, al di là di una facile riconoscibilità onomastica, lo spazio che interessa al poeta è quello dell'indistinto, che non cade sotto i sensi ma che permea in maniera diffusa l'intera atmosfera.

"Un vel di pioggia vela l'orizzonte", da *Dopo l'acquazzone*, esprime bene questa idea. Si potrebbe anche ipotizzare che Pascoli avvicina l'indistinto dell'orizzonte romantico e cerca di portarlo il più possibile dentro lo spazio del quotidiano, compiendo un'operazione che sembra parallela a quanto Benjamin afferma a proposito dell'"aura" che caratterizza l'opera d'arte moderna. L'aura dovrebbe essere l'apparizione unica di una lontananza che irrompe nel quotidiano e che il bisogno di riproduzione di immagini ha ormai distrutto. Anche per noi, oggi, l'idea di paesaggio si riduce molto spesso a stereotipo, a quadro preconstituito, mentre la scrittura riesce a salvaguardare ancora i valori di un'esperienza inconsumabile.

Se Pascoli descrive un luogo della sua adolescenza a Urbino, il colle Cavallino nella poesia omonima, subito ha bisogno di smaterializzare il luogo nell'indistinto della visione: "Non so: ché quando a te s'appressa il vano / desiò, per entro il cielo fuggitivo / te vedo incerta vision fuggire". Il colle è esattamente l'opposto del colle leopardiano: là, in Leopardi, il colle era lo spazio del presente da cui l'immaginazione poteva eseguire il salto verso l'indistinto dell'orizzonte, portando la mente a concepire quella dimensione (l'infinito) che non poteva cadere sotto i sensi; qui, invece, Pascoli sa di non potersi avvicinare all'immagine mentale del colle senza che essa diventi immediatamente visione, cioè lontananza che sfugge dai sensi.

Ogni particolare del paesaggio, in quanto oggetto di percezione, può aprirsi alla lontananza, portare la lontananza nel vicino. Se l'occhio del poeta si muove nella natura, individua subito un oggetto d'attenzione: "Solo quel campo, dove io volga lento / l'occhio, biondeggia di pannocchie ancora" (*Ultimo canto*), ma il dato coloristico, sensuale, apre subito verso una fuga di altri sensi, che portano lontano, non solo attraverso il supporto della vista ma soprattutto attraverso l'udito, vero senso privilegiato nella percezione e nella costruzione dello spazio pascoliano: "Fragile passa fra' cartocci il vento: / uno stormo di passerì s'invola; / per cielo è un gran pallor di viola".

Una modalità espressiva privilegiata con cui Pascoli smaterializza il paesaggio consiste nell'inserire, nella percezione del paesaggio, la presenza di suoni che assorbono quasi interamente le dimensioni della spazialità. Si tratta in gran parte dei suoni di campane, suoni privilegiati nell'acustica pascoliana, e portatori di lontananza anche nella dimensione del tempo. Le campane sono le voci del paesaggio, di un paesaggio ancora agricolo, preindustriale, e soprattutto di un paesaggio dove gli uomini vivono secondo modalità arcaiche, e seguono la scansione del giorno attraverso i suoni che provengono dalla chiesa. Si tratta di una condizione che può sembrare regressiva, ma non dobbiamo ignorare il fatto che Pascoli conosceva benissimo tutti i segnali della modernizzazione, compresi quelli che Benjamin raccoglie sotto il termine "choc" a proposito di un poeta metropolitano come Baudelaire. Per Pascoli, però, alla modernizzazione si oppone una visione premoderna che

vuole mettersi programmaticamente in contrasto con il processo di erosione dell'esperienza di tipo dannunziano, di uno scrittore cioè che si concede al facile consumo di esperienza connesso alla moda.

In questo senso possiamo considerare la centralità di un testo dei *Canti di Castelvecchio*, *L'ora di Barga*, dove Pascoli mette in scena le due forze contrastanti della fissazione al particolare e della necessità di abbandonare la contemplazione in nome di un richiamo superiore. Nel testo la contemplazione del paesaggio si incarna negli elementi minimi che lo compongono, "l'albero, il ragno, l'ape, lo stelo", cioè oggetti di una contemplazione che è destinata a non esaurirsi mai, dal momento che in quegli oggetti si incarna un valore assoluto, un tempo dove convergono tutte le dimensioni del tempo ("cose ch'han molti secoli o un anno / o un'ora"). Per il poeta questi oggetti contengono in sé l'essenza della visione del paesaggio, da considerarsi come vera esperienza del vicino carico di lontananza: "Ma bello è questo poco di giorno che mi traluce come da un velo!".

Pascoli resta ancorato all'elemento minimo, ricondotto al "cantuccio" (l'oraziano *angulus*), cioè alla prospettiva limitata dalla quale lui programmaticamente può cogliere il paesaggio, senza che nessuna spinta lo porti a bruciare l'attuale verso il lontano, l'orizzonte, come avveniva in Leopardi. Per lui l'orizzonte si incarna nel presente, e la distanza del tempo si coglie nel momento in cui l'attuale diventa visione. Per questo, la voce della campana di Barga, il paese che Pascoli ha alle spalle e non può vedere, è la voce che lo richiama verso una dimensione di abbandono della contemplazione, e lo costringe progressivamente, con una serie di tonalità che mutano, a lasciare il cantuccio.

Secondo gli interpreti, Pascoli vuole alludere non tanto al suo ritorno a casa ma a un suo ritorno al pensiero dei morti, definiti qui coloro "ch'amano ed amo". Ma non penso sia necessario scegliere per una interpretazione o l'altra. Possono benissimo coesistere ambedue, soprattutto se pensiamo che la voce della campana contiene in sé tante voci diverse, capaci di rappresentare figure diverse: "e mi manda / prima un suo grido di meraviglia / tinnulo", cioè la voce infantile del fanciullino, "e quindi con la sua blanda voce di prima", cioè una voce adulta, genitoriale, materna, "e grave grave grave m'incuora", cioè una voce più maschile, paterna.

Dunque il movimento avviene tra lo spazio ristretto della contemplazione, l'angolo dove il punto di vista può concentrarsi su elementi minimi e vederne il carico assoluto di esperienza, e lo spazio indistinto del ritorno, verso casa o verso la casa che comprende gli assenti, la famiglia scomparsa. In questo caso, però, Pascoli non sembra voler risolvere il contrasto tra la contemplazione e il ritorno al quotidiano. Anche per Arcangeli, nel famoso saggio sullo *Spazio romantico*, la polarità romantica stava tra il "qui e ora" caratteristico di un "romanticismo moderato" (i nomi che lui faceva erano Wordsworth, Constable, Manzoni) e l'irraggiungibile "al di là" di "ciò che è remoto spazialmente o temporalmente" (e in questo caso i nomi erano Coleridge, Shelley, Turner). Sembra che Pascoli voglia tenere insieme le due tradizioni. E superarle anzi nella prospettiva di una visione del presente che si innesta nella prospettiva dell'altrove, del lontano.

Se il sensorio dell'uomo moderno, dentro lo spazio sonoro della città, percepisce tempo e spazio secondo modalità scandite razionalmente dal dominio della tecnica, lo spazio indefinito della campagna di Castelvecchio contiene la pienezza della realtà senza che ci sia il bisogno di consumarla dentro l'azione. Il sogno dell'infinito non va cercato nell'oltre, ma si incarna nel piccolo e nel particolare. Nello spazio delimitato Pascoli vede aprirsi potenzialità amplissime, mentre nel lontano si affacciano indistinzione e morte. La voce della campana che chiama implacabilmente toglie dalla contemplazione del mistero incarnato nelle cose anche se promette un altro, superiore mistero. Sembra che Pascoli preveda la necessaria interruzione che costringe l'uomo moderno a staccarsi dalla contemplazione e a rinunciare alla chiusura nell'interiorità ("lascia ch'io viva del mio passato", recrimina il poeta rivolto alla voce della campana).

Non a caso colui che ha portato Pascoli dentro il Novecento, a cominciare dal famoso centenario del 1955, è stato Pier Paolo Pasolini. Nel 1974 Pasolini girò una trasmissione televisiva all'interno di un programma dal titolo "Io e...", dove a un intellettuale era richiesto di illustrare un'opera d'arte del passato. Pasolini scelse come oggetto la forma della città di Orte, cioè il paesaggio italiano nella sua arcaica purezza ormai degradata dalla presenza della modernità. Nel parlare della forma della città, Pasolini tesse l'elogio di un umile sentiero di sassi che si inerpicava verso Orte: in quel sentiero lui sentiva la presenza della creazione artistica così come la si sente di solito nelle grandi opere del passato. Concentrandosi nella contemplazione del particolare, di una realtà bassa e modesta, Pasolini si rivelava erede della visione del piccolo sostenuta da Pascoli. Il vicino e il lontano, lo sguardo basso e lo sguardo rivolto all'orizzonte si rivelavano ancora il dato intellettuale e percettivo fondante della modernità.