

ROMANTICISMI



LA RIVISTA DEL C.R.I.E.R.

*Notti e albe pascoliane*

Massimo Castoldi

ANNO I – 2015

## NOTTI E ALBE PASCOLIANE\*

Massimo CASTOLDI (*Università degli Studi di Milano*)  
lct.massimocastoldi@libero.it

**ABSTRACT:** The theme of the night is crucial and constantly present in Pascoli's poetic production. By making full use of the rich literary tradition that comes from the classical antiquity and reaches and even overcomes the Romantics, in his lines Pascoli creates numerous nocturnals that are endowed with dense symbolic values. Such values are not static in Pascoli's poetics: the deathly night, "black as nothingness", found in *Myricae* changes its meaning in the meeting with the dawn, which represents the ultimate meaning of poetry in the following collections; because it passed through the eternal night of death, dawn can generate life.

**RIASSUNTO:** Il tema della notte risulta centrale e di costante presenza nella poesia pascoliana. Attingendo alla ricca tradizione letteraria che dalla classicità raggiunge e sorpassa i romantici, Pascoli costruisce nei suoi versi innumerevoli immagini notturne e le dota di una densa valenza simbolica. Tale valenza non rimane statica nella poetica pascoliana: la notte di morte e «nera come il nulla» che si incontra in *Myricae* muta significato nell'incontro con l'alba, che sempre più nelle raccolte successive verrà a costituire il senso ultimo della poesia, che per avere attraversato la notte eterna dei morti, può generare vita.

**KEY WORDS:** Giovanni Pascoli, works, *Myricae*, night, dawn, poetics

**PAROLE CHIAVE:** Giovanni Pascoli, opere, *Myricae*, notte, alba, poetica

\* Le poesie di Pascoli sono citate col solo titolo dell'opera dalle seguenti edizioni: Giovanni PASCOLI, *Myricae*, edizione critica a cura di Giuseppe Nava, Firenze, Sansoni, 1974, 2 tomi; ID., *Canti di Castelvecchio* (Edizione Nazionale delle opere di Giovanni Pascoli. Poesie italiane – 4), a cura di Nadia Ebani, Firenze, La Nuova Italia, 2001, 2 tomi; ID., *Primi poemetti* (Edizione Nazionale delle opere di Giovanni Pascoli. Poesie italiane – 2), a cura di Francesca Nassi, Firenze, La Nuova Italia, 2011; ID., *Poemi Conviviali*, a cura di Giuseppe Nava, Torino, Einaudi, 2008; ID., *Le Canzoni di re Enzo*, a cura di Massimo Castoldi, Bologna, Pàtron, 2005; ID., *Odi e inni*, a cura di Francesca Latini, Torino, Utet, 2008.



## NOTTI E ALBE PASCOLIANE

Massimo CASTOLDI (*Università degli Studi di Milano*)  
lct.massimocastoldi@libero.it

La notte di *Myricae* «oscura», «alta», «fonda», spesso senza stelle, raramente rischiarata da un vago chiarore di luna, fredda, nebbiosa o turbata dal vento, è la «notte dei morti», quasi sempre «nera», «nera come il nulla» (*Myricae, Il tuono*, v. 1) e senza speranza.

Fin dal prologo *Il giorno dei morti* è evidente il nesso notte e morte con rima allusiva dantesca: «o miei fratelli! nella notte oscura, / quando il silenzio v'opprimeva, e vana / l'ombra formicolava di paura» (vv. 43-45) o ancora, ai vv. 163-171:

Io vedo, vedo, vedo un camposanto,  
oscura cosa nella notte oscura:  
odo quel pianto della tomba, pianto

d'occhi lasciati dalla morte attenti,  
pianto di cuori cui la sepoltura  
lasciò, ma solo di dolor, viventi.

L'odo: ora scorre libero: nessuno  
può risvegliarsi, tanto è notte, il vento  
è così forte, il cielo è così bruno.

E così in *Fides* al sogno «d'oro» del «bimbo» (v. 5), che dorme, si contrappone negli ultimi versi «il cipresso nella notte nera», che «scagliasi al vento, piange alla bufera» (vv. 7-8). Pochi versi dopo negli otto endecasillabi intitolati *Morto* ne comprendiamo il presagio, quando nel «sonno grande» (v. 1) del bambino morto, scopriamo che «la notte c'era, non c'era il mattino» (v. 7).<sup>1</sup> E questa 'notte dei morti' diviene tema costante nella sezione *Tristezze*, che si apre con le sinistre evocazioni delle strofe saffiche di *Paese notturno* e del sonetto *I gattici*, passa per la «notte nera come il nulla» delle piccole ballate *Il lampo* e *Il tuono* e giunge quasi in sequen-

<sup>1</sup> Molti sono i luoghi poetici analoghi ai precedenti nei quali la notte evoca la morte e viceversa, cfr. *Myricae, Abbandonato*, v. 15; *La civetta*, vv. 21-24; *Ti chiama*, vv. 9-10; *Dialogo*, v. 23; *L'assiuolo*.

za a *Notte di neve*, *Notte dolorosa* e *Notte di vento*, col «marmoreo cimitero» «su cui l'ombra tace» (*Notte di neve*, vv. 3-4), «le campane nere» (*Notte dolorosa*, v. 5), la «tenebra [...] nera», il «volo di spettri» e gli «ululi tetri» «nell'ombra già morta / per sempre» (*Notte di vento*, vv. 3, 6, 9, 13-14), preludio ai successivi novenari *La notte dei morti*.

Ma in *Myricae* c'è anche un'altra notte, che è quella dei madrigali di *Finestra illuminata*: è la notte nella quale nella idea stessa di morte sentiamo implicito il mistero della vita, a partire da *Mezzanotte*, non a caso scritto in occasione delle nozze di Ada Bemporad. E così quando «tutto è chiuso, senza forme, / senza colori, senza vita» (vv. 7-8), nel pieno dell'oscura notte, «brilla, / sola nel mezzo alla città che dorme, / una finestra, come una pupilla» (vv. 8-10).

È la notte che si anima della danza arcana degli spiriti dell'aria, quando si stende all'aperto la tela bianca appena tessuta da *Ida e Maria*, vv. 25-28:

che a notte biancheggiar sul fieno  
vidi con occhio credulo d'incanti,  
ne' prati al plenilunio sereno  
riscintillanti.

È la notte che ritrova il sogno d'oro del bimbo di *Fides* e per un momento diventa, nella myrica *Lo stornello*, l'«aurea notte», nella quale «trema [...] ogni parola» (v. 4); è la notte nella quale «siedon fanciulle ad arcolai ronzanti», sognando esse «cavalieri erranti / che varcano la tenebra sonora»,

parlan d'amor, di cortesie, d'incanti:  
così parlando aspettano l'aurora.  
(*Myricae*, *Notte*, vv. 1, 6-9).

C'è dunque talvolta un messaggio vitale anche nella notte: sono le gru, che nella myrica *In cammino*, che nel 1894 chiudeva la raccolta, d'autunno, «a notte fonda, nel nebbioso piano» (v. 2), inducono il pellegrino-passeggero dell'esistenza a riprendere il viaggio.<sup>2</sup>

2 Per queste e per le successive considerazioni, sulla notte di Rosa, *Digitale Purpurea e L'ultimo viaggio*, riprendo alcuni spunti da miei studi precedenti: Massimo CASTOLDI, *Il volo delle gru e il mare del nulla. Per una lettura delle ultime due Myricae*, «Rassegna Europea di Letteratura Italiana», 14, 1999, pp. 53-74; ID., *Pascoli e le sorelle. 5. Il matrimonio di Rosa*, in *Pascoli. Poesia e biografia*, a cura di Elisabetta Graziosi, Mo-

Né in *Myrica* mancano le albe: dall'*Alba festiva*, che apre la raccolta dopo il testo proemiale, dove però «sotto l'amor rimbomba [...] la voce della tomba» (vv. 17-19) alla più gioiosa *Alba* della sezione *In campagna*.

È, tuttavia, soltanto coi *Poemetti* che il nesso tra «notte» e «alba» diventa strutturante della raccolta medesima.

Nei *Poemetti* del 1897, pubblicati a Firenze presso Roberto Paggi, il percorso di Rosa da *L'alba* a *La notte* scandisce la prima metà della raccolta. *L'alba* di Rosa era stata un'alba di speranza. La morte era, come sempre, presente, ma non minacciava, non inquietava. C'era, ma Rosa non ne era consapevole, nemmeno quando «mondava dal secco i crisantemi» (*L'alba*, II, v. 3). E tutto era passato senza turbamenti fino all'arrivo a mensa del cacciatore, che raccontò con un sorriso la favola della cincia:

Sorrise e disse che una volta c'era  
un re piccino [...]  
(*La cincia*, I, vv. 1-2)

Per la prima volta il pensiero della morte comparve nella vita di Rosa come una minaccia, sia pure lontana, fino a quando nel poemetto *La notte*, forse in sogno, il tuono di un temporale improvviso poté confondersi con lo sparo del cacciatore:

[...] ed ecco  
pronto a l'orecchio risonar lo sparo.

Ma era un tuono, che rimbombò secco.  
(*La notte*, II, vv. 14-16).

Questo sogno è per Rosa primo disvelamento della compresenza della morte nella vita e della minaccia che il cacciatore arreca al 'sabato' leopardiano della sua esistenza.

La seconda parte della raccolta rappresenta la presa di coscienza di Rosa. Diversa è infatti dalla sua l'alba del cieco:

dena, Mucchi, 2011, pp. 196-201; ID., *Il sorriso di Rachele*, in ID., *L'ombra di un nome. Letture pascoliane*, Pisa, ETS, 2004, pp. 39-60; ID., *Il soffio che viene dall'isola lontana. Odisseo, Tristano e «La ginestra» nell'interpretazione di Giovanni Pascoli*, «Rivista Internazionale di Studi Leopardiani», 1, 1999, pp. 65-89.

Chi l'udi prima piangere? Fu l'alba.  
Egli piangeva; e, per udirlo, ascese  
qualche ramarro per una vitalba.

E stettero, per breve ora, sospese  
su quel capo due grandi aquile fosche.  
Presso era un cane, con le zampe tese

a l'aria, morto; tra un ronzio di mosche.  
(*Il cieco*, I, vv. 1-7)

Dopo che il cane, estrema illusione di conforto e di consolazione, era morto nella notte, «fu l'alba» e il cieco scoprì di essere solo «a bada / del nullo abisso» in attesa che la Morte, dichiarata ora per nome, lo chiamasse: «una, la Morte, gli sussurrò – vieni! –» (*ibid.*, IX, vv. 4-7). Il lettore dei *Poemetti* ascolta anche il colloquio muto del poeta con *Il vischio*, l'albero strano dalla doppia anima, nel quale morte e vita coesistono e assiste poi con *Il transito* al trapasso nell'«infinita tenebra polare» (v. 4) verso quella nuova aurora, che è nella consapevolezza della morte stessa.

Sarebbe forse stato meglio non essere mai nati, o morire inconsapevoli del nostro destino, ma ora che si è al mondo, si è vivi, senza consolazione, l'unica possibilità è nella conoscenza, che ci rende forse più tristi, ma senz'altro più «buoni», come avviene a *I due fanciulli*, il poemetto che nel 1897 chiudeva la raccolta:

E buoni veda voi dormir nei lini  
placidi e bianchi, quando non intesa,  
quando non vista sopra voi si chini

la Morte con la sua lampana accesa.  
(*I due fanciulli*, III, vv. 13-16).

Il cantiere dei poemetti resta aperto a lungo con le successive edizioni (*Poemetti*, Palermo, Sandron, 1900 e *Primi poemetti*, Bologna, Zanichelli, 1904 e 1907), negli anni della genesi dei *Canti di Castelvecchio*, di *Odi e Inni*, dei *Poemi conviviali*, dei *Pensieri e discorsi* e degli scritti danteschi, che segnano il decennio di maggiore produttività pascoliana, 1896-1906, nel quale è difficile distinguere diacronicamente opere che sembrano nascere simultaneamente e quasi sempre proprio da quella compresenza di vita e morte, che ha nell'*Era nuova* del 1899 la chiave poetica, la ragione estetica.

Il sogno ancora indefinito della «notte» di Rosa si trasforma nella tragedia impotente del «sogno notturno» di Rachele, nel suo viaggio verso il fiore della conoscenza, il fiore di morte, la *Digitale purpurea*, che dà il titolo al poemetto pubblicato il 20 marzo 1898 sul «Marzocco» di Firenze e accolto nella raccolta a partire dal 1900.

Quando Rachele incontrò il fiore era notte, come spiega la stessa Rachele a Maria:

Nel cuore, il languido fermento  
d'un sogno che notturno arse e che s'era  
all'alba, nell'ignara anima, spento.  
(*Primi poemetti, Digitale purpurea*, III, vv. 13-15)

È allo stesso modo «notturno come la rugiada» il Santo che viene ad annunciare a *Suor Virginia* che è giunta «l'ora del trapasso» nel poemetto successivo:

Egli è notturno come la rugiada.  
E viene, e bussa fin che il sonnolento  
pellegrino non s'alza e non gli bada.

Egli era, dunque, entrato nel convento  
per rivelarle l'ora del trapasso.  
Picchiò. Poi stava ad aspettare attento.  
(*Ibid.*, *Suor Virginia*, IV, vv. 10-15)

Ed è simile ancora a un «vagir notturno» il «pianto lungo» della piccola Maria in *Canti di Castelvechio*, «Un ricordo», prima che il padre parta per il suo viaggio senza ritorno:

Sapea di latte il suo gran pianto lungo:  
assomigliava ad un vagir notturno.  
Mio padre disse: «Non partirò più».  
(*Canti di Castelvechio, Un ricordo*, vv. 68-70)

Il viaggio verso il nulla, che è anche l'esperienza della conoscenza, è inequivocabilmente un viaggio «notturno» sia per Rachele, sia per Suor Virginia, così come è «notturno» il vagito della bimba di due anni presaga della morte del padre.

Buia è la notte della morte di Socrate quando



il sacro uccello della notte in alto  
 si sollevò con muto volo d'ombra.  
 (*Poemi conviviali, Poemi di Psyche*, II. *La civetta*, vv. 180-181)

Notturna è anche l'immagine che chiude la disillusione del «fatale andare» di Alessandro Magno:

A tarda notte, tra le industri ancelle,  
 torcono il fuso con le ceree dita;  
 e il vento passa e passano le stelle.  
 (*Poemi conviviali, Alexandros*, VI, vv. 4-6)

Anche il viaggio di Andrée verso il polo è un percorso verso la notte, la lunga notte, senza alcun conforto, se non il freddo raggio della stella polare, che brilla sul suo capo morto «come solinga lampada di tomba»:

Però ch'ei giunse al lembo della sera,  
 e su l'immoto culmine polare  
 stette, come su rupe aquila nera.

Ardea la stella pendula del mare,  
 lampada eterna, sopra la sua testa,  
 e pareva nell'alta ombra oscillare.  
 (*Odi e inni, Andrée*, III, v. 19; II, vv. 7-12)

Non ci sarà, dunque, una nuova alba per Andrée, come per Rachele, per Suor Virginia, per Socrate, per Ruggero Pascoli e per tutti gli esseri viventi, per i quali ogni forma di consolazione svanisce per sempre nella notte. Ed è così anche per Femio, aedo di Odisseo nell'*Ultimo viaggio*, che è morto «notturno», lasciando la sua cetra appesa al vento:

E l'Eroe pianse, e s'avviò notturno  
 alla sua nave, abbandonando morto  
 il dolce Aedo, sopra cui moveva  
 le foglie secche e l'aurea cetra il vento.  
 (*Poemi conviviali, L'Ultimo viaggio*, XVII. *L'amore*, vv. 49-52)

Diversa è, invece, la condizione di Odisseo, che pure muore incontrando le sirene nel suo vano percorso di conoscenza e interrogandole sul senso della propria esistenza, ma muore all'alba di un nuovo giorno:

Odisseo vide alla punta  
 dell'isola fiorita le Sirene  
 stese tra i fiori, con il capo eretto  
 su gli oziosi cubiti, guardando  
 il mare calmo avanti sé, guardando  
 il roseo sole che sorgea di contro;  
 guardando immote; e la lor ombra lunga  
 dietro rigava l'isola dei fiori.  
 (*Ibid.*, XXIII. *Il vero*, vv. 15-22)

Vecchio e stanco sa ormai di dover morire e affronta dignitosamente inerme il proprio destino interrogando le sirene. Non vi sono dubbi che anche per lui la morte sia, come per ogni essere vivente, un precipitare verso l'incomprensibile abisso del nulla:

«Solo mi resta un attimo. Vi prego!  
 Ditemi almeno chi sono io! chi ero!»  
 E tra i due scogli si spezzò la nave.  
 (*Ibid.*, vv. 53-55)

Muore, come Andrée e come Rachele, proprio nel momento nel quale potrebbe conoscere, ma muore all'alba.

Il suo ultimo viaggio non si conclude con la sua morte. Il suo corpo senza vita è sospinto dalle onde per nove giorni e notti fino all'isola lontana di Calypso, il suo vero ultimo approdo. Qui dove dei vivi alcuno, né dio né uomo, poneva il piede, Calypso, uscita fuori dalla sua spelonca guarda e vede il corpo di un uomo lì trasportato dal mare:

Era Odisseo: lo riportava il mare  
 alla sua dea: lo riportava morto  
 alla Nasconditrice solitaria,  
 all'isola deserta che frondeggia  
 nell'ombelico dell'eterno mare.  
 Nudo tornava chi rigò di pianto  
 le vesti eterne che la dea gli dava;  
 bianco e tremante nella morte ancora,  
 chi l'immortale gioventù non volle.  
 Ed ella avvolse l'uomo nella nube  
 dei suoi capelli; ed ululò sul flutto  
 sterile, dove non l'udia nessuno:  
 – Non esser mai! non esser mai! più nulla,  
 ma meno morte, che non esser più! –  
 (*Ibid.*, XXIV. *Calypso*, vv. 40-53)

Se «l'amore, la gloria e la ricerca del Vero» erano state le ultime grandi illusioni e definitive delusioni di Odisseo, Calypso, estremo approdo dell'ultimo viaggio, non lo può più deludere, perché, quando la raggiunge, Odisseo è ormai morto e nulla può più conoscere di lei. Se l'identificazione di Circe col sogno d'amore, del ciclope col desiderio di gloria e delle Sirene con la ricerca del Vero non lasciano margine ad interpretazioni, perché ci vengono svelate dall'autore stesso nei sottotitoli dei canti XVII. *L'amore*, xx. *La gloria* e xxiii. *Il vero*, per Calypso Pascoli non ci ha lasciato l'indicazione di una particolare possibile interpretazione. L'ultimo canto è intitolato col solo nome di lei: *Calypso*.

Calypso è certamente colei che accoglie il corpo di Odisseo nell'avvolgente abbraccio dell'oblio, ma è anche colei che di fronte a Odisseo morto non tace, ma trova la forza di gridare al mondo, pur senza essere ascoltata, quella che per il suo autore è l'unica estrema, prima e ultima, verità: che sarebbe stato meglio «non esser mai» piuttosto che «non esser più», che il «nulla» sarebbe stato preferibile alla morte. Nelle sue parole, o meglio nel fatto stesso che queste siano parole, risiede il senso più profondo dell'intenzione pascoliana.<sup>3</sup> Sembra che in questo parlare ancora, sia pure in un terribile grido di disperazione, sia l'affermazione della poesia nell'*Era nuova*, è l'alba che segue alla notte.

Calypso risolve tutta se stessa nel grido disperato che conclude il poema, è pertanto, prima di ogni altra cosa, parola e quindi poesia, poesia dell'*Era nuova*, canto d'«oltre tomba», come Pascoli stesso aveva definito *La ginestra* di Leopardi.

3 Questa ipotesi trova conferma nel fatto che la conclusione dell'*Ultimo viaggio* fu una conquista sofferta. Nell'ultima redazione autografa il poema si conclude infatti in modo diverso. Non solo l'epifonema finale è una proposizione secondaria, «Oh! non sapeva che non esser mai / è meno morte che non esser più!», ma è ancora seguita dalla scena in cui Calypso «nasconde» Odisseo nei suoi capelli, e il poema si chiude, invece, con il pianto della dea: «e niuno udì, ma pianse». Nel passaggio alla redazione definitiva a stampa del 1904 Pascoli, dunque, volle chiaramente dare maggiore rilevanza al grido di Calypso, che non solo divenne la conclusione di tutto il poema, ma anche, nel passaggio dal «pianse» al fonoespressivo «ululò», ci rivela la sua assoluta tragicità, nell'esplicito rifiuto di ogni forma di consolazione, alla quale il pianto sembrava invece poter ancora aspirare. La soppressione, inoltre, dei verbi finiti «sapeva» ed «è» dal distico finale e la ripetizione insistita del verbo «esser» all'infinito ne accentuano senza dubbio il carattere gnomico di sentenza assoluta e atemporale. Per le varianti, cfr. Elisabeth PIRAS RÜEGG, *Giovanni Pascoli. L'ultimo viaggio. Introduzione, Testo e Commento*, Genève, Librairie Droz, 1974, p. 39.

È la nuova poesia che nasce alla soglie del nulla, «nell'isola lontana la quale interrompe l'infinito mare della morte».<sup>4</sup> Ed è la sola possibile, dopo che l'aedo Femio, il caro compagno di Odisseo, morendo di notte sull'isola Eea, ci ha costretti a rinunciare alla dolce consolazione del suo canto.

Anche nel poemetto *I due orfani*, pur nella coscienza della solitudine cosmica che li circonda e nella tragica certezza che la mamma, emblema e sintesi di ogni forma di consolazione, è morta, un orfano decide ancora di parlare al fratello: «Fratello, ti do noia ora, se parlo?» (*Primi poemetti, I due orfani*, I, v. 1), «Io parlo ancora, se tu sei contento» (*Ibid.*, II, v. 1).

E questa parola estrema di verità e di pace è la poesia pascoliana, che non consola, proprio come è senza consolazione il grido disperato di Calypso che chiude l'ultimo canto dell'*Ultimo viaggio*.

Se Pascoli avesse voluto fare un passo ulteriore nel disvelamento della propria poetica, avrebbe intitolato questo ultimo canto, non «Calypso», ma «L'alba», ovvero l'alba che segue alla notte eterna e senza speranza per ogni uomo, l'alba che è fiducia nella vita che biologicamente continua, e che per Pascoli è parola e quindi poesia.

È la poesia che c'era prima del poeta e ci sarà senza e dopo di lui, quando la sua parola «si fonderà col tempo, non so se nel silenzio o rumore circostante: come il cinguettio delle rondini sotto la tua grondaia, che quando è un pezzo che lo senti, non lo senti più...», come è scritto nel cap. XVIII del «Fanciullino».<sup>5</sup> Non è l'uomo che rimane, ma la sua poesia, ovvero quella vita che egli ha saputo trovare nelle cose e nella natura e riseminare come un sapiente «ortolano».

Nell'inveramento della poetica del *Fanciullino* in quella dell'*Era nuova*, che non si contraddicono, ma si completano, risiede il significato della notte dell'amore cosmico del *Gelsomino notturno* e della sua ulteriore trasposizione nella notte di re Enzo e Flor d'uliva nella *Canzone del Paradiso*, quando non soltanto l'alba segue alla notte come per Odisseo, ma la vita intesa con Schopenhauer come continuità della specie diventa con la poesia una cosa stessa.

4 Sono parole del secondo capitolo della conferenza pascoliana *La Ginestra*, cfr. Giovanni PASCOLI, *Saggi e lezioni leopardiane*, edizione critica a cura di Massimo Castoldi, La Spezia, Agorà edizioni, 1999, p. 66; oltre a Massimo CASTOLDI, *Il soffio*, cit., pp. 69-79.

5 *Il Fanciullino*, cap. XVIII, in Giovanni PASCOLI, *Opere*, a cura di Maurizio Perugi, Milano-Napoli, Ricciardi, t. II, 1981, p. 1683.

Come *Mezzanotte di Myricae*, anche *Il gelsomino notturno* dei *Canti di Castelvechio* è una poesia per nozze, nonostante la genesi lunga e complessa. Fu consegnata, come è noto, manoscritta per le nozze dell'amico lucchese Gabriele Briganti il 21 luglio 1901.<sup>6</sup> Anche qui c'è un «lume» nella notte oscura, «là nella sala» (v. 11), «su per la scala» (v. 19), un lume che pure «brilla» (v. 20), come in *Mezzanotte*, «brilla, / sola nel mezzo alla città che dorme, / una finestra, come una pupilla» (vv. 8-10).

Ma questa volta Pascoli è andato oltre il senso di mistero e di infrazione della notte dei morti, «nera come il nulla», questa volta la notte è una notte d'amore, di un amore cosmico, che anima l'intero universo: dai fiori, alle farfalle, ai nidi, all'alveare, forse anche alle lontane Pleiadi. L'uomo, come ogni altro essere vivente, ne è parte, in un ciclo perenne, lucreziano, di creazione e distruzione, di vita che si genera e di vita che si dissolve, come è visualizzato dall'«erba» che si ostina sempre a nascere «sopra le fosse» (v. 12). La notte dei morti è diventata la notte nella quale si genera una nuova vita, una notte alla quale segue inesorabilmente «l'alba» (v. 21), l'alba di una pur transitoria «felicità nuova» (v. 24). È l'illusione che per un momento l'intero universo partecipi alla notte degli sposi, alla generazione della vita; e così come le stelle cadenti di *Myricae*, *x agosto* sembrano illusoriamente un pianto cosmico sul male, qui la distante e assoluta indifferenza delle Pleiadi si trasforma, per l'incanto della notte d'amore, nella popolare «Chiocchetta», che «per l'aia azzurra / va col suo pigolio di stelle» (vv. 15-16).

L'io poetico si dissolve in modo conforme a quanto scritto nelle pagine conclusive del *Fanciullino*. È presente solo al v. 2, «nell'ora che penso ai miei cari», sfumato dalla scelta meditata del «che» polivalente nella relativa temporale, che serve a connotare l'inizio della notte. In una precedente stesura Pascoli aveva abbozzato:

È l'ora in cui penso cos'era  
s'io era e sarebbe, se fosse.<sup>7</sup>

Socchiude forse gli occhi, «come gli occhi sotto le ciglia» (v.8) e scompare. Lascia parlare la natura delle cose, ovvero la poesia stessa, come aveva scritto negli ultimi versi dal titolo *Il fanciullo* (vv. 29-36):

6 Cfr. la premessa di Nadia Ebani alla poesia in Giovanni PASCOLI, *Canti di Castelvechio*, cit., t. II, p. 833.

7 *Ibid.*, pp. 839-840.

Voglio la vita mia lasciar, pendula,  
 ad ogni stelo, sopra ogni petalo,  
 come una rugiada  
 ch'esali dal sonno, e ricada

nella nostr'alba breve. Con l'iridi  
 di mille stille sue nel sole unico  
 s'annulla e sublima...  
 lasciando più vita di prima.<sup>8</sup>

Ampia rielaborazione della notte degli amanti, passando da un registro lirico a un registro epico narrativo, si ha nella rappresentazione della notte d'amore tra re Enzo e la schiava affrancata Lucia da Viadagola, detta Flor d'uliva, negli ultimi due canti della *Canzone del Paradiso*.<sup>9</sup>

Il tema della notte si colloca qui all'interno di un complesso crogiuolo di tradizioni dotte e popolari.

La notte che precede la notte d'amore è la notte di San Giovanni. Scriveva Alfonso Rubbiani in un testo ben noto al poeta e conservato nella sua biblioteca che «tanto al piano come al monte la notte di S. Giovanni mantiene il suo credito di notte solenne, di momento di lotta fra gli spiriti buoni e cattivi. Mentre il succo entra nell'uva, e il grano si matura, a convegni misteriosi sui crocicchi delle vie corrono le megere. Il senso filosofico di tutto quest'assieme è l'ansietà di un pericolo arcano che il pane e il vino dell'uomo corrono nel punto in cui le promesse della natura feconda stanno per divenire un fatto. E in parecchi campanili, da tempo immemorabile, si veglia e si suona a scongiuro dei malefizii. All'indomani l'uragano, immancabile in tale epoca, se la vittoria arrise alle amicizie aeree dell'uomo, scroscia a torrenti la grandine sui calanchi sterili, sulle ampie distese di ghiaie nei torrenti».<sup>10</sup> Un ciclo vitale sembra compiersi per incominciare un altro, la primavera cede il passo all'estate, il fiore al frutto maturo.

8 *Il Fanciullino*, cap. XIX, in Giovanni PASCOLI, *Opere*, cit., p. 1685.

9 Cfr. Giovanni PASCOLI, *Le Canzoni di re Enzo*, cit., pp. 210-220, al quale commento rinvio per ogni precisazione.

10 Alfonso RUBBIANI, *Etnologia Bolognese. Caratteri fisici della popolazione – Caratteri anatomici – Stratigrafia etnica – Tipi fisionomici – Il dialetto bolognese – Nomi arcaici della topografia volgare – Spirito, usi, costumi, canti e leggende del popolo*. Estratto dalla *Guida dell'Appennino bolognese*, Bologna, Tipografia Fava e Garagnani, 1881 [sulla copertina 1882], p. 41. Il volume è conservato nella Biblioteca pascoliana di Castelvechio con segnatura XII.3U.8.

È nella notte di San Giovanni che le fanciulle da marito possono scoprire con vari stratagemmi il carattere e la professione del loro futuro sposo, ma anche le streghe si danno appuntamento nei loro convegni notturni.

È la rugiada di quella notte, che rende medicamentose le erbe raccolte e preserva da ogni malattia chi farà uso dei panni allora stesi all'aperto, mentre gli «aierini», in Romagna «aiarên», spiriti dell'aria, si animano in una danza misteriosa.<sup>11</sup>

È il medesimo incanto della notte nella quale nella myrica *Ida e Maria* le sorelle del poeta stendono all'aria una tela bianca appena tessuta.

Alle tradizioni popolari della notte di San Giovanni, spesso connesse con usi nuziali, che Pascoli certamente conosceva per cultura orale, ma ebbe modo di verificare su vari testi, tra i quali soprattutto i due volumi della «Rivista delle Tradizioni popolari italiane», diretta da Angelo De Gubernatis (anni I-II, 1893-1895),<sup>12</sup> si intrecciano nella rappresentazione della notte degli amanti numerose tradizioni letterarie, sia legate ai *Miti dell'Aurora* dell'antropologo tedesco Max Müller e ai recenti studi folklorici di Giuseppe Pitré,<sup>13</sup> sia mediate dalle antiche letterature romanze, e in particolare quelle relative al genere provenzale dell'*aube*.

Un suo testo di riscontro è il volume di Alfred Jeanroy, *Les origines de la poésie lyrique en France au Moyen-Age*, che aveva trattato il genere dell'*aube* nella poesia francese e provenzale delle origini, ne aveva individuato la genesi nel canto notturno delle sentinelle, segnalando anche quello stesso *Canto dei soldati di Modena*, che Pascoli ricorda in una nota, senza citare, tuttavia, alcuna fonte di riferimento.<sup>14</sup> Jeanroy aveva poi accennato all'im-

11 Sono citati in *La Canzone del Paradiso*. II. *San Giovanni*, vv. 44-45: «I lunghi pioppi scotono le vette: / son li aierini che vi fan la danza», cfr. Giovanni PASCOLI, *Le Canzoni di re Enzo*, cit., pp. 162-168, dove sono ampi riferimenti alle tradizioni popolari della notte di San Giovanni.

12 Sono citati da Pascoli stesso nelle sue note alle *Canzoni di re Enzo*, cfr. *ibid.*, p. 284.

13 Cfr. Giuseppe NAVA, *Pascoli e il folklore*, «Giornale Storico della Letteratura Italiana», 161, 1984, p. 537; oltre a Max MÜLLER, *Nouvelles leçons sur la science du langage*, Paris, A. Durand et Pedone Lauriel, 1867-1868, 2 voll.

14 Alfred JEANROY, *Les origines de la poésie lyrique en France au Moyen-Age. Études de littérature française et comparée suivies de textes inédits*, Paris, Librairie Hachette, 1889, p. 72: «Il est clair que ce genre n'a pu exister avant le moment où ce fut une habitude constante que de faire garder les demeures seigneuriales par une "gaité"; mais il peut remonter, comme nous allons le voir, aux premiers temps de la civilisation féodale. Il était tout naturel, en effet, que cette habitude, fort poétique,

magine dell'allodola che sveglia gli amanti innanzi all'alba e alla sua ripresa nella tragedia shakespeariana di *Romeo e Giulietta*,<sup>15</sup> e aveva riportato vari testi, che pure riaffiorano qua e là dalla trama nascosta dei versi pascoliani, come per esempio la celebre *alba* nota come *Gaite de la tor*:

Gaite de la tor,  
 gardez entor  
 les murs, se Deus vos voie;  
 c'or sont a sejour  
 dame et seignor,  
 et larron vont en proie.  
*Hu et hu et hu et hu!*  
 Je l'ai veü  
 la jus soz la coudroie.  
*Hu et hu et hu et hu!*  
 A bien pres l'ocirroie!  
*Hu et hu et hu et hu!*  
 Pou ai geü  
 en la chambre de joie.  
*Hu et hu!* Trop m'a neü  
 l'aube qui me guerroe.<sup>16</sup>

d'interrompre le silence de la nuit ou d'annoncer le jour par des chants frappât l'imagination, qu'on cherchât à utiliser dans la poésie un personnage réel en faisant de lui l'interprète des sentiments que l'on voulait exprimer: si on plaçait dans sa bouche, en dénaturant à peine le sens des mots qu'il devait prononcer souvent en temps de guerre, un appel à la vigilance en face d'ennemis tout proches, on avait une aube militaire; si l'on donnait à ses paroles un tour mystique, si on en faisait une exhortation à se bien garder contre les ennemis de l'âme, on avait une aube religieuse. La première de ces variétés est représentée dans la *Chanson des soldats de Modène*, où un soldat en sentinelle exhorte ses compagnons à veiller à la sécurité de la ville». Il volume è conservato nella Biblioteca pascoliana di Castelvecchio con segnatura XII.3C.5.

15 *Ibid.*, p. 70: «On a reconnu, sous une forme naïve et fruste, la scène fameuse de *Roméo et Juliette* (Sc. 16. Trad. F. V. Hugo, II, p. 264)».

16 *Ibid.*, p. 79. Il testo si legge anche in un altro testo posseduto da Pascoli (segnatura XII.3C.6) *Chrestomathie de l'ancien français (VIII<sup>e</sup>-XV<sup>e</sup> siècles) accompagnée d'une grammaire et d'un glossaire*, par Karl Bartsch. Sixième édition revue et corrigée par Adolf Horning, Leipzig, F. C. W. Vogel, 1895, col. 245 col titolo *Aubade* e va collocato tra le fonti dirette dell'Anno mille, come risulta da un appunto autografo. Pascoli si soffermò soprattutto sul grido «hu e hu e hu e hu». Cfr. Nadia EBANI, *Appunti sull'«Anno Mille» di Giovanni Pascoli*, «Studi di Filologia Italiana», 44, 1986, p. 241; Giovanni PASCOLI, *Nell'anno Mille*, testo critico a cura di Nadia Ebani, Firenze, La Nuova Italia, 2002, p. 6.



Sulla questione specifica delle «guaite», sul loro grido «*Eya!*», bisillabo misterioso dall'intensa sonorità trocaica, che interrompe a tratti il silenzio della notte, e sul richiamo al *Canto dei soldati di Modena*, ovvero al famoso *Ritmo delle scolte modenesi* del IX sec., *O tu qui servas armis ista moenia*, conservato nel ms. O. I. N. 4. dell'Archivio della Cattedrale di Modena, Pascoli aveva certamente letto anche i recenti lavori del suo amico Antonio Restori e di Giulio Bertoni.<sup>17</sup>

Scriveva per esempio Bertoni, a proposito dell'interazione tra sentinella e amanti:

non possiamo considerare l'«alba» come un prodotto letterario a sé, poiché vi si scoprono facilmente rapporti con altri generi affini: o con i canti di Chiesa del mattino, coi quali ha di comune l'invocazione mattutina, o con un genere rappresentato dal nostro ritmo, con cui ha di comune la presenza delle scolte. Può dirsi anzi che l'«alba» risulti sopra tutto della composizione di questi due tratti, ch'ebbe luogo dapprima al di là delle Alpi. Quando in Provenza e in Francia la scolta fu chiamata a rappresentare la sua parte nella poesia, diciam così, cortigiana, l'elemento amoroso, ch'era naturalmente tanta parte della letteratura e della vita, non mancò di prender presto la prevalenza, e si ebbero così le «albe d'amore», nelle quali la povera sentinella annuncia col suo canto agli amanti l'ora degli addii. Il canto era anche accompagnato da uno strumento e poteva essere di diversa natura.<sup>18</sup>

Nella nostra *Canzone* le «guaite» sono presenti, intonano il loro grido nella notte, ma non interagiscono in alcun modo con gli amanti, come avviene anche nell'alba dei *Memoriali bolognesi*, *Partite, amore; adeo*, già

17 Antonio RESTORI, *Il Canto dei soldati di Modena: «O tu qui servas armis ista moenia»*, «Rivista Musicale Italiana», 4, 1899, pp. 742-761; Giulio BERTONI, *Il ritmo delle scolte modenesi*, Modena, Vincenzi, 1909, poi, col titolo *Il «ritmo delle scolte modenesi» e le così dette «albe»*, in ID., *Studi su vecchie e nuove poesie e prose d'amore e di romanzi*, Modena, Umberto Orlandini, 1921, pp. 1-32.

18 *Ibid.*, pp. 17-18

studiata da Carducci,<sup>19</sup> da Casini<sup>20</sup> e da Monaci, la versione del quale Pascoli dichiara di preferire:

Partite, amore; adeo;  
ché tropo çe se' stato,  
lo maitino è sonato,  
çorno me par che sia.

Partite, amore; adeo;  
che non fossi trovato  
in sì fina cellata  
como nui semo stati:  
or me bassa, oclo meo;  
tosto sia l'andata,  
tenendo la tornata  
como d'inamorati;  
sì che per spesso usato  
nostra çoglia renovi,  
nostro stato non trovi  
la mala celosia.

Partite, amore; adeo,  
e vane tostamente;  
c'one toa cossa t'ào  
pareclata in presente.<sup>21</sup>

19 Cfr. Giosuè CARDUCCI, *Intorno ad alcune rime dei secoli XIII e XIV ritrovate nei memoriali dell'archivio notarile di Bologna*, pubblicato inizialmente negli «Atti e Memorie della R. Deputazione di Storia Patria per le Province di Romagna», serie II, 2, 1876, poi nell'Edizione Nazionale in *Archeologia poetica*, vol. 18, Bologna, Nicola Zanichelli, 1908, pp. 219-221: «L'alba, come la definì ultimamente con precisione il Bartsch, “rappresenta, per il solito in forma drammatica, la separazione degli amanti su 'l far del giorno, e da ciò tiene il nome”. Se non che nell'alba dei provenzali “gli amanti, nota sempre il Bartsch, sono svegliati da un amico che fa la guardia, o dal vigile del castello che passando nel silenzio annunzia co 'l suo grido l'avvicinarsi del giorno, e nel ritornello, che è costante proprietà di questo genere, ritorna quasi sempre il vocabolo *alba* e forma la chiusa”. Nella ballata bolognese manca la mistura drammatica della guardia o del grido del vigile: la donna si sveglia, e sospettosa affretta l'amante a dipartirsi, e nel congedo ritorna affettuoso e naturale il ritornello | *Partite, amore; a deo*».

20 *Le rime dei Poeti bolognesi del secolo XIII*, raccolte e ordinate da Tommaso Casini, Bologna, Gaetano Romagnoli, 1881, p. 173.

21 *Crestomazia italiana dei primi secoli con prospetto delle flessioni grammaticali e glossario per Ernesto Monaci*, Città di Castello, S. Lapi, 1889, I, p. 292 [«Dal Memoriale 64, scritto nel 1286 per il notajo “Nicholaum Phylippi”»]. Per l'intera questione v. Giovanni PASCOLI, *Le Canzoni di re Enzo*, cit., p. 291.

L'intervento della sentinella accentuerebbe senz'altro la teatralità della scena, priverebbe, tuttavia, il testo della sua aura di evento assoluto, cosmico, universale, posto al di là della storia, al di là del tempo, che, invece, l'assenza di comunicazione tra «guaite» e amanti pare accentuare.

Indipendentemente dai riferimenti storico-filologici, infatti, l'intento pascoliano sembra essere quello di conservare per tutta la canzone, fino agli ultimi versi, la medesima suggestione propria della genesi di un mito, per il quale l'alba succede alla notte in un perenne ciclo di rigenerazione.

La schiava, dunque, ottenuta la libertà, giunge finalmente al «Palagio nuovo», dove re Enzo è prigioniero del Comune di Bologna da sette anni. All'avanzare della notte, mentre la città di Bologna s'addormenta, dopo il suono della campana serale, e soltanto le «guaite» vegliano per le scale «ad occhi aperti / come civette», si consuma all'interno del palazzo l'incontro d'amore tra «quei che fu re» e «quella che fu schiava». Lucia fa dono al re prigioniero della sua libertà ritrovata e nell'amplesso gli porta il sole «di ch'ella è piena, che ne' campi imbevve».

I due amanti rinnovano in sé il mito edenico del Paradiso terrestre, divengono per un momento Adamo ed Eva, liberi e partecipi della vita universale. Si trovano in un metonimico Oriente, il luogo dove, secondo uno schema topologico proprio di tutta la cultura medioevale, è collocato il Paradiso.

E dalla torre suona la campana.  
 Il Podestà comanda di serrare.  
 Rimbomba ogni uscio del Palagio nuovo:  
 sull'imbrunire chiavi e chiavistelli  
 vanno con agro cigolio di ferro.  
 [...]  
 Ogni uscio è chiuso del Palagio nuovo;  
 chiusa è la porta ed è levato il ponte.  
 Vegliano ad occhi aperti nella notte,  
 come civette, guaito per le scale.  
 [...]  
 E' non v'è più! Fuggito è il re! Si trova  
 oltre le mura, oltre i serragli e il Reno.  
 È già più lungi anche del suo reame,  
 è già più lungi anche del sacro impero.  
 Non più prigioniero e non più re, si trova  
 nel luogo all'oriente della terra,  
 dove uscì prima l'erba che fa il seme,  
 dove uscì prima l'arbore ch'ha il frutto.  
 Non è più re, né manto egli ha, che falbo;

non ha che il musco d'oro, onde si veste  
da sé la calda creta umana.

Non è più re, ma d'una schiava, in dono,  
la libertà che a lei fu resa, egli ebbe.  
La dolce schiava gli ha portato il sole  
di ch'ella è piena, che ne' campi imbevve.  
Egli alla nuda libertà s'è stretto,  
bee l'aria pura di tra le sue labbra,  
tra le sue braccia prieme l'erba folta,  
da tutta aspira il grande odor del sole.

[...]

E dorme alfine, dorme l'Uomo avvinto  
alla dolce Eva. Quella che fu schiava,  
quei che fu re tengono il capo accanto,  
e l'onde brune solcano le bionde.  
No, non e' dorme: s'è addormito il mondo  
intorno a loro. Ei solo è desto, e vede  
l'acque dormire, lieve ansare i venti,  
chiudere il cielo gravi le sue stelle,  
sparir la terra. Liberi e sereni  
sentono il tutto che s'annulla preso  
dalla dolcezza antelucana.

(*Le Canzoni di re Enzo, La canzone del Paradiso*, x. *La notte*, vv. 1-5; 12-15;  
45-63; 67-77)

All'alba, quando l'usignolo, che aveva cantato durante la notte, avrà ceduto il posto all'allodola, che canterà al mattino messaggera dell'aurora e che desterà, come ogni giorno, «il broilo / pieno d'oselli», tutto sarà finito e i due amanti costretti a lasciarsi per sempre; ma la fanciulla, lasciando il palazzo del re, porterà in grembo una nuova vita. Una reticenza, segnata da dieci puntini di sospensione, tronca le ultime parole di Enzo, che si fermano in un'indeterminata evocazione del Paradiso.

«Dormendo or ora ho udito la campana  
che da sette anni io so tra l'altre squille.  
Ella m'ha detto tristamente e plana:  
– Comincia un dì come già mille e mille –  
Amore, a Deo! Ven l'alba».

«Non anco in cielo s'è sentito il canto  
dell'allodetta che destando il broilo  
pieno d'oselli, al lusignolo accanto  
passa e gli dice: – Dormi, o lusignolo:  
non cantar più, ch'è l'alba –».

[...]  
 «Amore, a Deo! Quanto mi fu già caro  
 lo sole, tanto or mi sarà molesto.  
 Eo plu non vollio 'l dì lusente e claro;  
 con te, meo Sire, in questa notte eo resto,  
 dove tu sei, per sempre!».

«Flore, o d'uliva o mandorlo che sia,  
 flore ch'hai già l'anima bianca e molle,  
 me plu non tene quei che m'ha 'n bailia,  
 eo sarò teco tra le fresche zolle,  
 al sole et all'amore!».

«Eo vado al sole, all'acqua, al gelo, al vento.  
 Prima eo cantava tutte le mie sere.  
 Ora, tra i solchi, in vetta a li olmi, eo sento  
 che forse te farò così dolere,  
 e ben n'arò dolore!»

«Me' là con te, che 'n Roma imperadore!  
 El Paradiso.....  
 (*Ibid.*, XI. *L'alba*, vv. 1-10; 36-52)

Anche qui, come nel *Gelsomino notturno*, la morte è presente nel grido delle «guaite», che, pur se ripreso tale e quale dal *Canto dei soldati di Modena*, evoca il verso dei numerosi rapaci notturni, che compaiono nelle poesie pascoliane a partire da quello della *Civetta* di *Myrica*, «stridula risata / di fattucchiera» che passa come la Morte, «con ali molli come fiato, / con gli occhi aperti sopra il triste mondo / addormentato» (*Myrica*, *La civetta*, vv. 15-16, 22-24).

Pascoli stesso, d'altra parte, suggerisce questa interpretazione, quando scrive che le guaite per le scale della torre «vegliano ad occhi aperti nella notte, / come civette» (vv. 14-15).

Non ci sorprende di leggere ai vv. 40-41 del canto x. *La Notte* che «è gran silenzio: ogni uomo / parla sommesso ad un suo morto caro», come nei primi due versi del canto *Il gelsomino notturno* leggevamo «E s'aprono i fiori notturni, nell'ora che penso a' miei cari».

Più avanti sentiamo «lieve ansare i venti» (v. 73), immaginiamo «chiudere il cielo gravi le sue stelle» (v. 74) e ci vengono ancora in mente del *Gelsomino* «l'odore che passa col vento» (v. 18), ma anche i nidi che dormono «come gli occhi sotto le ciglia» (v. 8), che si chiudono «gravi», proprio come le stelle della *Canzone del Paradiso*.

Anche qui alla notte segue l'alba, che porta con sé la fragile speranza di maternità, di un rinnovato Paradiso, di una nuova vita che, tuttavia, è già morte proprio quando incomincia a essere vita.

Il grembo materno del *Gelsomino* racchiude in sé tanto l'idea dell'ovario e quindi della maternità, quanto una forte suggestione sepolcrale, vv. 21-24:

È l'alba: si chiudono i petali  
 un poco gualciti; si cova,  
 dentro l'urna molle e segreta,  
 non so che felicità nuova.

Qui troviamo altre chiare evocazioni sepolcrali: dal colore «falbo» del corpo del re,<sup>22</sup> al «musco d'oro, onde si veste / da sé la calda creta umana» (x. *La notte*, vv. 53-55), alle «fresche zolle» (xi. *L'alba*, v. 44), tra le quali Enzo sogna di essere un giorno con la fanciulla amata, che evocano tanto un morbido e naturale giaciglio sul quale amarsi liberamente sotto il sole, quanto il tappeto erboso di un camposanto.

Se, tuttavia, nel *Gelsomino* è in primo piano il fremito d'amore della natura, nel suo ciclo lucreziano di vita e morte, nella *Canzone del Paradiso* al centro della vicenda sono proprio i due amanti, intorno ai quali tutto l'universo per un momento sembra svanire.

Se il *Gelsomino* si chiude con l'evocazione di un' indefinita «non so che felicità nuova», qui Flor d'uliva diventa una vera e propria figura di rigenerazione, oltre l'erba che «nasce [...] sopra le fosse» (*Il gelsomino notturno*, v. 12), oltre il grido disperato di Calypso: Flor d'uliva è la poesia dell'*Era nuova*.

Ben diversa è, dunque, Lucia di Viadagola dall'omonima Lucia dantesca, anche se entrambe sono figure di una 'luce' che illumina la notte e sono premesse di un viaggio verso il Paradiso terrestre. Nella *Commedia* Lucia è ministra di un disegno provvidenziale, figura di una Grazia divina trascendente la volontà umana, appare a Dante in sogno sotto forma di aquila e lo guida addormentato verso la cima del monte del Purgatorio. Dante sta sognando, non la vede, e il suo sogno è di quelli di primo mattino quando la «mente nostra, peregrina / più da la carne e men da' pensier presa, / a le sue vision quasi è divina».<sup>23</sup>

22 «Falbo» è il color giallo scuro proprio del pelame dei cavalli e dei buoi. Cfr. *Canzoni di re Enzo*, *La Canzone dell'Olifante*. III. *Lo stormo*, v. 18: «eretto passa sul destrier suo falbo».

23 *Pg.* ix, vv. 16-18.

Lucia-Flor d'uliva non sfiora nemmeno il suo re addormentato, quando lo vede per la prima volta. Gli si avvicina soltanto fino al punto di fargli rifluire nel sangue l'energia della vita e se ne ritorna pensosa. Quando Enzo la incontra realmente è desto, non dorme. È il mondo intorno, invece, che dorme. E Pascoli spiega che si tratta, al contrario di quanto avviene per Dante, del «sonno / primo», di quello più profondo, di quello «senza sogno» (x. *La notte*, vv. 36-37).

Flor d'uliva, creatura leggera, quasi incorporea, ma, ciò nonostante, tutta terrestre, che confonde il suo canto con quello dell'usignolo, è poesia. La sua essenza infatti è la luce, il colore, l'odore intenso dell'estate incipiente, ma soprattutto il canto. Il suo stesso nome racchiude in sé, oltre all'incipit dello stornello popolare, anche l'idea del «flore» che «allega per la state» (xi. *L'alba*, v. 28), uno dei tanti piccoli fiori bianchi dell'effimera mignola, la caratteristica infiorescenza a grappolo destinata a generare la drupa: emblema di pace, di fratellanza, di continuità della vita. È dunque la vera erede della Matelda dantesca nell'interpretazione pascoliana e, nella prospettiva dell'*Era nuova*, una tutta terrena forma di «palingenesia».<sup>24</sup>

La notte di Flor d'uliva si svela dunque come l'opposto della notte di Rosa. Flor d'uliva, infatti, come la nuova poesia pascoliana, non sogna, come non sogna *Calypso* e non sognano *I due orfani*, perché non possono più sognare. Se Rosa attende e teme ancora indefinitamente lo sparo del cacciatore, Flor d'uliva danza, canta e coglie fiori proprio come Matelda, perché è finalmente libera. È libera come Dante in cima al Purgatorio, dopo che è stato 'coronato e mitriato' signore di se stesso da Virgilio.<sup>25</sup> La

24 Così si conclude *L'Era nuova* in Giovanni PASCOLI, *Pensieri e discorsi*. MDCCCXCV-MCMVI, Bologna, Nicola Zanichelli, 1907, p. 154: «E sarà dunque una religione, la religione anzi, che scioglierà il nodo che sembra ora insolubile. La religione: non questa o quella in cui il terrore dell'infinito sia o consolato o temperato o annullato, ma la religione prima e ultima, cioè il riconoscimento e la venerazione del nostro destino. | XII. | Quella sarà la *palingenesia*; la povera e melanconica *palingenesia* che sola può toccare a questi poveri e melanconici esseri che abitano così piccolo pianeta, il quale è sulla via di tante comete distruggitrici. Avverrà nel secolo che sta per aprirsi? Aspettiamo. Io non oso dire: speriamo». Per l'interpretazione pascoliana di Matelda, cfr. Massimo CASTOLDI, *Matelda e il «placido ortolano di Dio»*. *L'Eden di Giovanni Pascoli*, in *Per Giovanni Pascoli nel primo centenario dalla morte*. Atti del Convegno di Studi Pascoliani, Verona, 21-22 marzo 2012, a cura di Nadia Ebani, Pisa, ETS, 2013, pp. 39-50.

25 Cfr. Pg. XXVII, vv. 140-142: «Libero, dritto e sano è tuo arbitrio, / e fallo fora non fare a suo senno: / per ch'io te sovra te corono e mitrio».

fanciulla rappresenta in tal modo la nuova poesia pascoliana, che, come quella dantesca, proprio perché ha attraversato la notte eterna dei morti, può generare, all'alba, la vita.