

GIOVANNI BARBERI SQUAROTTI

Alexandros di Giovanni Pascoli

I

– Giungemmo: è il Fine. O sacro Araldo, squilla!
Non altra terra se non là, nell'aria,
quella che in mezzo del broccier vi brilla,

o Pezetèri: errante e solitaria
terra, inaccessa. Dall'ultima sponda
vedete là, mistofori di Caria,

l'ultimo fiume Oceano senz'onda.
O venuti dall'Haemo e dal Carmelo,
ecco, la terra sfuma e si profonda

dentro la notte fulgida del cielo.

II

Fiumane che passai! voi la foresta
immota nella chiara acqua portate,
portate il cupo mormorio, che resta.

Montagne che varcai! dopo varcate,
sì grande spazio di su voi non pare,
che maggior prima non lo invidiate.

Azzurri, come il cielo, come il mare,
o monti! o fiumi! era miglior pensiero
ristare, non guardare oltre, sognare:
il sogno è l'infinita ombra del Vero.

III

Oh! più felice, quanto più cammino
m'era d'innanzi; quanto più cimenti,
quanto più dubbi, quanto più destino!

Ad Isso, quando divampava ai vènti
notturno il campo, con le mille schiere,
e i carri oscuri e gl'infiniti armenti.

A Pella! quando nelle lunghe sere
inseguivamo, o mio Capo di toro,
il sole; il sole che tra selve nere,

sempre più lungi, ardea come un tesoro.

IV

Figlio d'Amynta! io non sapea di meta
allor che mossi. Un nomo di tra le are
intonava Timotheo, l'auleta:

soffio possente d'un fatale andare,
oltre la morte; e m'è nel cuor, presente
come in conchiglia murmure di mare.

O squillo acuto, o spirito possente,
che passi in alto e gridi, che ti segua!
ma questo è il Fine, è l'Oceano, il Niente...

e il canto passa ed oltre noi dilegua –

V

E così, piange, poi che giunse anelo:
piange dall'occhio nero come morte;
piange dall'occhio azzurro come cielo.

Ché si fa sempre (tale è la sua sorte)
nell'occhio nero lo sperar, più vano;
nell'occhio azzurro il desiar, più forte.

Egli ode belve fremere lontano,
egli ode forze incognite, incessanti,
passargli a fronte nell'immenso piano,

come trotto di mandre d'elefanti.

VI

In tanto nell'Epiro aspra e montana
filano le sue vergini sorelle
pel dolce Assente la milesia lana.

A tarda notte, tra le industri ancelle,
torcono il fuso con le ceree dita;
e il vento passa e passano le stelle.

Olympiàs in un sogno smarrita
 ascolta il lungo favellio d'un fonte,
 ascolta nella cava ombra infinita

le grandi querce bisbigliar sul monte.

Il mese di Febbraio sarà per me “grammaticaico”; ma spero a ogni modo di mandarvi il secondo poemetto. Però voglio sapere per qual giorno è assolutamente necessario che io lo mandi. Sarà più breve di *Gog e Magog*, e, spero, meno peggio.

Così Pascoli, in una lettera del 31 gennaio 1895¹, annunciava ad Adolfo De Bosis come cosa già in cantiere il poema – *Alexandros* per l'appunto – destinato al secondo numero del «Convito», datato febbraio 1895 ma uscito in realtà nel marzo. Nella risposta (10 febbraio)² De Bosis fissava la scadenza («la poesia vostra ben venga quanto prima sarà possibile. Il termine ultimo è il 28 corrente, poiché il secondo libro non potrà escire se non in marzo») e in più assumeva entusiasticamente l'impegno a pubblicare, a breve, terminato il ciclo dei dodici numeri della rivista, i ‘conviviali’ pascoliani:

E quando avrò finito di stampare questi dodici libri del nostro Convito, ecco che cosa farò (ci avevo già pensato prima di ricevere l'ultima vostra e se ne era parlato con Antonio³). Farò l'edizione de' vostri poemi: edizione del Convito, splendida, con illustrazioni di Sartorio, Michetti, e altri amici. E così fonderò la mia Casa Editrice, gloriosamente.

Il progetto, si sa, non andò in porto. La raccolta dei *Poemi conviviali* uscì solo nel 1904, con altre proporzioni e con un impianto ideologico ormai lontano dal programma del «Convito». Ciò non toglie che, ancora a quell'altezza, Pascoli voglia collocare l'opera nella prospettiva del suo momento aurorale, quella cioè dell'esperienza del «Convito», come testimoniano esplicitamente la dedica allo stesso De Bosis e l'ampia rievocazione di quella stagione nella *Prefazione* (con menzione oltremodo celebrativa anche dell'altro ‘convitatore’, Gabriele d'Annunzio), nonché l'epigrafe alcaica della copertina (ΧΑΙΠΕ ΚΑΙ ΠΩΤΑΝΔΗ, fr. 54 A Bergk⁴ = 401 a Voigt), la stessa escogitata a suo tempo dal poeta per il frontespizio della rivista⁴. *Alexandros* nasce in quel contesto e con quella specifica destinazione, e insieme con *Gog e Magog* e *Solon* – pubblicati rispettivamente sul libro I (gennaio 1895) e sul libro IV (aprile) del “Convito” – compone un trittico ben delimitato almeno cronologicamente: per il ‘conviviale’ successivo, *Tiberio*, uscito peraltro sul “Marzocco”, bisognerà attendere il luglio del 1896. È vero che un appunto su taccuino conservato nell'archivio di Castelvecchio, da assegnare verosimilmente al 1893, documenta la precocità della concezione di un poema ispirato ad Alessandro Magno⁵ e che in generale non mancano nei quaderni pascoliani indizi che prefigurano il disegno di una raccolta poetica ispirata al mondo antico e che talora preludono inequivocabilmente (*I tartari*, *Le trombe macedoniche*, *Le trombe di Tartaria*, *Alessandro*, *La luna e Alessandro*, *Tiberio*, ecc.) ad alcuni dei testi che poi saranno i più antichi per da-

ta di composizione. Ma si tratta di semplici promemoria o elenchi di titoli e resta il fatto che la collaborazione con la rivista di Adolfo De Bosis sembra costituire il movente decisivo per mettere in opera quei progetti.

Pascoli entrava nel cenacolo di De Bosis durante i suoi primi soggiorni romani, sul finire del 1894, proprio quando maturava l'idea del «Convito». Dal 2 dicembre il ministro della Pubblica Istruzione Guido Baccelli lo aveva aggregato alla commissione per i libri di testo, dispensandolo per un anno dall'insegnamento. A proposito di questo incarico apparve ai primi di febbraio sul settimanale satirico «L'Asino» un articolo anonimo, nel quale in sostanza si accusava Pascoli di avere sfruttato la raccomandazione dell'amico senatore Gaspare Finali presso il Baccelli per ottenere una sinecura ministeriale, conservando lo stipendio senza la fatica della cattedra e ricavando per soprammercato i viaggi pagati a Roma. Nella lettera del 10 febbraio citata sopra De Bosis svolgeva anche un'appassionata *consolatio* al poeta sdegnato per l'articolo e mortificato al punto di pensare alle dimissioni:

Niente, niente! Né risposte, né smentite a costoro. Calci in... copia dovrebbero essere, se a noi restasse il tempo, anzi il buon tempo, di escire dalla nostra tristezza laboriosa. Gabriele ed io vi preghiamo (Antonio vi scrive) che non vi lasciate, anche per amor nostro, turbare dalle malignità e dalle perfidie di questi botoletti che ringhiano ustolando immondizie.

Questo, insomma, lo sfondo alla composizione di *Alexandros*. Né il contorno di queste vicende personali e contingenti andrà trascurato, sia per la consuetudine alla «trasfigurazione subiettivo-decadentistica [...] dell'Antico» che caratterizza il classicismo dei *Conviviali* e che proprio *Alexandros*, come osserva Piero Treves⁶, inaugura, sia per la tendenza del vittimismo pascoliano a cercare un risarcimento negli orti della poesia, e specie se si guarda alla scelta di un protagonista come l'eroe lontano e malinconico del poemetto.

Certo è che i tre poemi apparsi sul «Convito», *Gog e Magog*, *Alexandros* e *Solon*, possono davvero dirsi, con Verlaine, poemi dell'«Empire à la fin de la décadence». Ciò risulta evidente non solo per i primi due, ambientati come sono in un'età di transizione o addirittura sull'orlo dell'apocalisse della civiltà occidentale travolta dalla barbarie, ma anche per *Solon*, dove l'equivoco su amore e morte che ne è al centro introduce un tema tipicamente tardoromantico e suggerisce complessivamente un senso di dissoluzione, anche in rapporto all'ideale classico e classicistico. Altri elementi comuni – l'assimilazione attualizzante o soggettivistica dell'antico⁷, il gusto per il preziosismo della grafia e per la ricostruzione antiquaria, l'uso evocativo del nome esotico⁸ – sono da classificare senza dubbio, con Contini⁹, sotto le rubriche del parnassianesimo e dell'alesandrino e conferiscono al trittico originario quel colore *liberty* perfettamente adeguato all'anima estetizzante del «Convito» e spesso attribuito estensivamente (e arbitrariamente) a tutta la raccolta. In realtà, i *Poemi conviviali* prenderanno una direzione diversa, come appare con evidenza se si considerano le forti implicazioni ideologiche che emergono dall'organizzazione finale del libro. Si tratta nella sostanza di una storia dello spirito antico impostata secondo

un disegno evolutivo nel quale ogni fase presuppone o mette in atto il suo superamento in una fase successiva comunque interna alla dialettica dello spirito, come processo di integrazioni successive, fino alla suprema integrazione della classicità nel Cristianesimo a cui allude il poema conclusivo *La buona novella*. E se il tema unificante è la celebrazione della poesia in una rivisitazione della poetica conviviale greca, cioè come sublimazione o catarsi del dolore e come rifugio di gioia contro il male di vivere, è vero che nel sistema generale della raccolta quella poesia diviene il veicolo di un'etica della moderazione e della solidarietà sociale che Pascoli estende dalla comunità ristretta e particolare del simposio all'organismo complessivo della comunità nazionale e umana, con un'accentuazione della destinazione collettiva e civile rispetto alla riflessione circoscritta all'ambito del destino individuale (si pensi ancora alla *Buona novella* o al senso della riscrittura esiodea operata nel *Poeta degli Ilioti*¹⁰) e con uno scarto sensibile rispetto all'ideale aristocratico della rivista di De Bosis. Non a caso i tre poemi del «Convito» trovano nella raccolta una collocazione esterna o marginale in rapporto al corpo centrale e numericamente più cospicuo, costituito dai poemi della serie epica omerico-esiodea (*Il cieco di Chio*, *La cetra d'Achille*, *Le Memnonidi*, *Anticlo*, *Il sonno di Odisseo*, *L'ultimo viaggio*, *Il poeta degli Ilioti*) e della serie platonica (*Poemi di Ate*, *Sileno*, *Poemi di Psyche*, con l'appendice de *I vecchi di Ceo*): segno, direi, anche questo di una loro impronta originaria non perfettamente allineata all'assetto definitivo dell'opera. *Solon*, per esempio, si trasforma in una sorta di proemio, perfezionando in una prospettiva macrostrutturale, come «manifesto programmatico»¹¹, le potenzialità implicite nel discorso di fondo sull'evocazione del convito come dimensione protetta dove la riflessione sulla vita si fa poesia. E lo stesso avviene per *Alexandros*, che trova posto nello snodo strutturale che introduce alla seconda parte della raccolta (e l'inserimento nell'ordine definitivo, al di là del fatto meccanico legato all'impianto storico-cronologico, conferisce al testo un preciso valore di raccordo, come sintesi del ciclo precedente e come premessa alla fase successiva aperta sulle età della decadenza e del progresso verso l'era cristiana).

Lo spunto iniziale del poema – Alessandro che giunge al limite estremo del mondo abitato, l'Oceano, oltre al quale non può spingersi, e prova dolore e delusione per essere costretto a porre termine a una conquista che nei suoi sogni pensava infinita – dipende da una notizia ben attestata nella tradizione relativa al Macedone: tanto che Pascoli, nelle note d'autore all'edizione dei *Conviviali*, non indica nessuna fonte specifica, limitandosi a segnalare che «*Alexandros* che dispera di conquistare la luna, è nota tradizione». In Plutarco (*Alexander* 66, 1-3) l'eroe, arrivato all'Oceano, segna i limiti della sua spedizione e inizia il ritorno; nel libro IX della *Storia di Alessandro Magno* di Curzio Rufo, tenta di navigare l'Oceano, ma viene rovinosamente respinto; nella prima *suasoria* di Seneca il Vecchio – e, come ha dimostrato Lorenzo Braccesi¹², sembra questo il modello che influisce in maniera più diretta sull'invenzione pascoliana – sotto la significativa rubrica *Deliberat Alexander an Oceanum naviget* si presenta il dibattito sorto all'arrivo sulle sponde dell'Oceano se sia lecito attraversarlo superando i limiti imposti all'uomo dalla natura, dalla fortuna e dagli dèi. Da

Seneca, in particolare, proviene il motivo posto al centro del poema, e cioè «l'antitesi fra la *cupido* illimitata dell'eroe e il limite di un mondo che è troppo angusto per lui»¹³, fra la sua tensione verso l'ignoto e la delusione per quel che ha già conquistato e che, pur essendo tutto, ancora non basta: «Quod noveram vici; nunc concupisco quod nescio. [...] Orbem quem non novi quaero, quem vici relinquo» (*Suasoriae* I 2-3). L'allusione alla conquista della luna fatta nelle note e presente nella perifrasi decisamente tortuosa sull'immagine impressa a sbalzo nello scudo dei soldati macedoni con cui si apre il poema («Non altra terra se non là, nell'aria, / quella che in mezzo del broccier vi brilla, / o Pezetèri: errante e solitaria / terra, inaccessa»), risale in realtà a un tema leggendario più medievale che classico, attestato per esempio da Fazio degli Uberti nel *Dittamondo* (IV, II 91-93):

Quivi pareano i mostri e le tempeste
che vide per trovar la luna e 'l sole,
dico per l'India e per le sue foreste

Il luogo di Fazio, utile anche per altri riscontri con *Alexandros*¹⁴, è citato e commentato da Giusto Grion nella sua monumentale prefazione ai *Nobili fatti di Alessandro Magno*¹⁵: la quale prefazione, vale la pena ricordarlo, è annoverata da Pascoli, sempre nelle note d'appendice ai *Conviviali*, fra le fonti dell'altro poema incentrato sul tema della leggenda di Alessandro, vale a dire *Gog e Magog* (con ulteriore conferma di quanto osservava già François Livi, con altri argomenti, che *Gog e Magog* è l'«antefatto indispensabile alla compressione di *Alexandros*»¹⁶). Non che manchino, con questo, puntelli precisi nella tradizione latina. Suggestioni nel senso indicato dall'avvertimento pascoliano affiorano già nel passo di Curzio Rufo (IX 4, 17-18) sul malcontento dell'esercito macedone presso le rive del Gange, che Pascoli sicuramente ha presente:

At Macedones [...] improvviso metu territi rursus seditiosis vocibus regem increpare coeperunt: Gangen amnem et, quae ultra essent, coactum transmittere, non tamen finisse, sed mutasse bellum. Indomitis gentibus se obiectos, ut sanguine suo aperient ei Oceanum. *Trahi extra sidera et solem cogique adire*, quae mortalium oculis natura subduerit. Novis identidem armis novos hostes existere.

In Seneca (*Suasoriae* I 1) si legge che ad Alessandro, giunto all'Oceano, si prospettano solo più «aut nulla aut ignota sidera», mentre ancora in Curzio Rufo (IX 6, 20) il Macedone dichiara: «Iamque haud procul absum fine mundi, quem egressus aliam naturam, alium orbem aperire mihi statui» (ma il tema, proverbiale, è anche in Giovenale X 168-70: «unus Pellaeo iuueni non sufficit orbis, / aestuat infelix angusto limite mundi / ut Gyrae clausus scopulis parvaque Seripho»).

Basta questa rassegna limitata ai presupposti del poema a dare atto del metodo con cui Pascoli opera sui suoi modelli: un metodo tendente al sincretismo, all'assimilazione globale della tradizione relativa a un tema letterario, alla giustapposizione delle fonti dirette e indirette mediante l'accertamento di quelle indirette su quelle dirette. Al sostrato classico-erudito del mito di Ales-

sandro così puntualmente ricostruito e trasfuso nel testo il poeta riconduce e affida la rappresentazione dello scarto fra il desiderio e il reale, fra il sogno e il vero, fra illusione e coscienza, nei termini di una sensibilità moderna che – fatto salvo il riscontro naturale con l’Ulisse di Dante e il suo desiderio di conoscere teso al di là dei *claustra naturae* – ha un sicuro precedente nel Leopardi della canzone ad *Angelo Mai* (si pensi ai vv. 97-102: «Ecco svanire a un punto, / e figurato è il mondo in breve carta; / ecco tutto è simile, e discoprendo, / solo il nulla s’accresce. A noi ti vieta / il vero appena è giunto, / o caro immaginar»), ma è spinta – osserva Nava¹⁷ – a «esiti potenzialmente nichilistici». La presenza leopardiana del resto è diffusa, e serve innanzi tutto da chiave per leggere sotto la metafora del mito e riconoscere che il *Fine* a cui giunge il Macedone, l’oscura massa senz’onda dell’Oceano, è il limite di ogni vita umana, quello della morte, la cui manifestazione coincide, come in *A Silvia*, con l’«apparir del vero» e la caduta delle illusioni giovanili. Ma anche sotto questo aspetto il modo di procedere è sostanzialmente sincretistico. Giungere all’Oceano significa infatti giungere al luogo dove Omero, nell’*Odissea* (XXIV 1-15), colloca la soglia del regno dei morti (e d’altra parte è proprio da questo luogo o modello mitico che nei *Conviviali* procede di norma la visione o l’accostamento alla morte¹⁸). Insomma, la cifra del simbolismo attualizzante di *Alexandros* tende comunque a fondarsi su un preciso avallo classico.

Condotta su queste premesse e attraverso il filtro di Leopardi, la lettura pascoliana di Alessandro è palesemente una lettura antieroica, cui fa da contrappunto la suggestione comunque presente delle leggende sulla sua nascita da Ammone o da un drago, evocative di un contatto diretto del Macedone con il divino. Antieroico, come quello di Achille nel conviviale eponimo, è il pianto del protagonista nella contemplazione della morte – quasi un controcanto all’oltranza superomistica dell’eroe nella conquista civilizzatrice celebrata nell’ode carducciana *Alessandria*; antieroica la manifestazione irriducibile del destino di grandezza in forma di illusione e contemplazione poetica; antieorico lo stacco palesemente autobiografico e autoconsolatorio della scena finale, con l’evocazione in Epiro (sul vago appiglio dell’invito a pensare alla madre nella *suasoria* di Seneca¹⁹ e del collegamento fra le profezie della morte e il rimpianto per Olimpiade lontana attestato nella tradizione leggendaria²⁰) del nido domestico abitato dalle sorelle che filano e attendono il loro *dolce Assente* – non Alessandro, ma Giovanni, al tempo impegnato nelle sue trasferte romane –, mentre la madre veglia dalla *cava ombra infinita* della morte.

Su quest’ultima sequenza di *Alexandros* vale la pena fermarsi, trattandosi di un caso eclatante del soggettivismo che caratterizza l’atteggiamento pascoliano rispetto all’antico: perché, in altre parole, rende atto esemplarmente di come Pascoli tenda a usare l’antico come uno schermo per la rappresentazione di sé, attraverso la recensione assidua delle fonti e la loro combinazione strumentale. Ai sostegni per la presenza in Epiro della madre quando il Macedone giunge ai termini della sua conquista s’è già accennato. La notizia delle sorelle deriva, con il particolare della loro attitudine a filare per il fratello, da un episodio riferito da Curzio Rufo (V 2, 18-20), dove Alessandro mostra con orgoglio alla madre di Dario Sisigambi le proprie vesti di lana, vantandole come do-

no e come opera delle sue *sorores* («hanc vestem, qua indutus sum, sororum non donum solum, sed etiam opus vides»): ne dà conferma fra l'altro un appunto autografo con richiamo alle *sorores Alexandri* di Curzio Rufo conservato nelle carte di Castelveccchio²¹. È vero che la scena, come vedremo, si carica di ulteriori e profonde valenze simboliche, ma il movente iniziale sembra essere quello della ricomposizione letteraria, in Epiro, della cerchia familiare formata dalle sorelle Ida e Maria, dal fantasma della madre e, *in absentia*, da Giovanni, costretto alla lontananza dall'incarico ministeriale e per di più amareggiato per gli attacchi alla propria reputazione al punto di pensare a una rinuncia all'ufficio. E lo stimolo personale risulta tanto più urgente se si considera che l'integrità di quel rifugio, proprio nei mesi a cavallo fra il 1894 e il 1895, appariva irrimediabilmente compromessa: non solo per i viaggi a Roma del poeta, ma anche e soprattutto per il fidanzamento di Ida. Non sembra allora del tutto innocente anche il richiamo («filano le sue vergini sorelle») alla presentazione di Piccarda nel canto III del *Paradiso* («l' fui nel mondo vergine sorella», v. 46), e proprio pensando a Ida, che attende di essere strappata dal matrimonio alla verginità devoluta al culto familiare.

Da sottolineare è anche il netto stacco narrativo che la scena determina – terzo ma più marcato dopo la retrospettiva sulla giovinezza che occupa la terza e la quarta strofa e il drammatico ritorno al presente segnato dal v. 39 («ma questo ecc.») –, implicando un punto di vista che non può più essere quello del protagonista che fino a questo momento ha parlato in prima persona, bensì quello onnicomprensivo dell'autore, che entra in gioco sostituendosi al suo portavoce dove questi non può arrivare nel rifletterne la persona. Nonostante la brevità, *Alexandros* presenta una struttura particolarmente complessa, con scarti netti tanto sul piano temporale quanto su quello spaziale. Il testo è diviso innanzi tutto fra le prime quattro strofe occupate dal discorso dell'eroe e le ultime due dove la parola passa a un narratore esterno, con una soluzione di continuità che ha indotto Livi a cassare quest'ultimo gruppo, forse troppo in fretta, come una giunta non indispensabile²², mentre sono essenziali alla definizione dell'eroe e all'interpretazione del poema sia il pianto di Alessandro nella quinta strofa (si pensi sempre al parallelo con il prototipo di Achille come 'eroe del dolore'), sia lo scorcio domestico in Epiro, che, al di là delle stringenti motivazioni autobiografiche, serve, come vedremo, a riprendere e a sviluppare in modo conclusivo certi presupposti introdotti ellitticamente nei versi precedenti. Entro questa bipartizione fondamentale si possono distinguere quattro sequenze: arrivo di Alessandro all'Oceano e fine del sogno di conquista (strofe I-II); rievocazione dell'infanzia e della giovinezza a Pella, quando quelle illusioni erano sorte ed erano state alimentate soprattutto dal canto dell'auleta Timotheo (strofe III-IV); ancora sulle sponde dell'Oceano (v. 39: «questo è il Fine, l'Oceano, il Niente...») e pianto di Alessandro (strofa V); le sorelle e la madre in Epiro (strofa VI).

Nella sequenza iniziale interviene, come abbiamo detto, la riflessione sulla caduta delle illusioni ed è svolta in due terzine fortemente emblematiche (vv. 11-16), che alludono ciascuna a una diversa questione esistenziale. Nella prima («Fiumane che passai! voi la foresta / immota nella chiara acqua portate, / por-

tate il cupo mormorio, che resta») soggetto è la finitezza umana in rapporto all'eterno fluire dell'essere, con il corollario implicito della vanità dell'aspirazione dell'uomo all'infinito. Il fiume contiene in sé sia il movimento della realtà come fluire di apparenze riflesse (secondo il celebre archetipo eracliteo: «Nei medesimi fiumi entriamo e non entriamo, ci siamo e non ci siamo», fr. 49 Diels-Kranz), sia il sostrato platonicamente eterno e immutabile di questo movimento, cioè il mormorio che non cessa mai (*che resta*) ed è sempre uguale a se stesso nonostante le acque siano sempre nuove e scorrano senza sosta, o la foresta sulle sponde, in realtà immobile (*immota*) laddove i riflessi sull'acqua si muovono incessantemente portati dalla corrente. È da notare come l'idea di una durata superiore rispetto al normale corso del tempo, o addirittura di una stabilità tendente all'eterno e comunque tale da trascendere l'arco della comune esperienza umana, sia espressa attraverso l'evocazione di un elemento sonoro, ovvero come un suono sia assunto a emblema di ciò che dura sotto le apparenze o al di là del disvelamento delle illusioni: Pascoli introduce qui un tema simbolico che domina il testo, come dimostrano le successive occorrenze ai vv. 35-36 («m'è nel cuor, presente / come in conchiglia murmure di mare»), 40 («e il canto passa ed oltre noi dilegua»), 48-50 («egli ode forze incognite, incessanti, / passargli a fronte nell'immenso piano, / come trotto di mandre d'elefanti»), 58-60 («ascolta il lungo favellio d'un fonte, / [...] / le grandi quercie bisbigliar sul monte»).

Della seconda terzina («Montagne che varcai! dopo varcate, / sì grande spazio di su voi non pare, / che maggior prima non lo invidiate»), senza dubbio particolarmente artificiosa e involuta, fornisce la chiosa lo stesso Pascoli in una lettera a Felice Bernabei datata 8 maggio 1895:

L'oscurità deve essere certo in quella strofa: io intendo dire: lo spazio che le montagne invidiano, cioè ci tolgono di vedere, noi lo immaginiamo più vasto di quello che poi sia, di quello che ci appaia di su le vette di esse montagne²³.

Il tema è dunque quello della delusione del desiderio, sempre infinitamente superiore, quando è ancora sogno e illusione, rispetto al suo effettivo appagamento. Ed è trasparente qui, nella costruzione e nel senso dell'immagine, l'influenza leopardiana, come suggerisce anzitutto l'emblema delle montagne e come rivelano i versi immediatamente successivi («Azzurri, come il cielo, come il mare, / o monti! o fiumi!»), tracciati chiaramente sulla sinopia delle *Ricordanze* (vv. 19-24):

E che pensieri immensi,
che dolci sogni mi spirò la vista
di quel lontano mar, quei monti azzurri,
che di qua scopro, e che varcare un giorno
io mi pensava, arcani mondi, arcana
felicità fingendo al viver mio!

Il discorso sviluppato nella strofa sulle dicotomie realtà-illusione e desiderio-appagamento è chiuso dall'epigrafe memorabile: «il sogno è l'infinita ombra del Vero». Il sogno, insomma, è una sorta di proiezione del reale nel fantastico che consente la gioia dell'illusione a chi non vuole guardare oltre. È dunque *ombra* in quanto riflesso che va oltre la realtà e la rende opaca, la occulta e la esorcizza; ed è *infinito* per opposizione al vero, sempre intrinsecamente finito, ossia misero e deludente, come lo scopre Alessandro davanti all'Oceano, cioè ai limiti estremi e della natura e della sua possibilità di conquista. Il concetto, come rileva Perugi²⁴, trova applicazione essenzialmente come «dichiarazione di poetica», ed è utile al riguardo, per la connessione fra sogno, ombra e poesia, il confronto con un altro conviviale, *Il cieco di Chio*: «Sarai felice di veder tu solo, / non ciò che il volgo viola con gli occhi, / ma delle cose l'ombra lunga, immensa» (vv. 123-25), dove si allude alla facoltà concessa al poeta di penetrare la verità trascendendo l'orizzonte della volgare e comune percezione delle apparenze. Non meno rilevante il nesso con la contemporanea progettazione dell'*Asino* e per questo tramite con l'archetipo dell'Ulisse dantesco, come dimostra un abbozzo relativo alla sezione VI del poemetto: «Uomo, sogna ne l'ombra! Uomo, va, vola; / naviga il cielo! Il tuo pensier ha l'ale, / e suo vivo alitare è la parola. / Passa volando sul dolor, sul male; / ascendi il monte, valica il torrente, / alto, sereno, libero, immortale!»²⁵. Ma il riscontro più pertinente è con un passo del saggio *Della metrica neoclassica*, dal quale appare chiaramente che il rapporto fra sogno e vero non è di antitesi ma di complementarità²⁶:

Ma perché il sogno ci sia, occorre che ci sia la realtà: perché ci sia l'eco, bisogna che ci sia la voce; perché ci sia l'ombra, ci vuol la cosa. Altrimenti si avrà il Pindarico «sogno d'ombra» o l'ombra del sogno, che su per giù è la medesima vanità di vanità²⁷.

Dunque quel sogno che è la poesia sarà, più che una fuga, una compensazione o una trasfigurazione del vero, e in particolare di quell'unico vero che si prospetta all'uomo, cioè della certezza della morte. Non è un caso che nella rievocazione della giovinezza a Pella la poesia, rappresentata nella figura e nel canto di *Timotheo l'auleta*, sia l'elemento centrale e svolga una funzione decisiva nella formazione del sogno di grandezza del Macedone. Timoteo di Mileto, poeta lirico corale e musicista vissuto fra la metà del V sec. a. C. e il 360, si sarebbe recato in Macedonia su invito di Filippo, padre di Alessandro, e avrebbe operato alla corte del re nell'ambito della politica culturale da lui promossa. La sua presenza nel poema pascoliano, tutt'altro che gesto meccanico di erudizione, dipende da una tessera ben specifica ricavata dal principio dell'orazione di Dione Crisostomo *Περὶ βασιλείας* (I 1), che è necessario riprendere per capire il senso effettivo dell'allusione. Dione riferisce che in occasione della sua prima esibizione di fronte ad Alessandro Timoteo avrebbe intonato un *nomos* in onore di Atena («Un nomo di tra le are / intonava Timotheo, l'auleta») particolarmente ricco di suggestioni marziali, accendendo gli spiriti guerreschi del giovane principe, che si sarebbe lanciato verso le armi come se fosse stato posseduto da un dio. Pascoli intende evidentemente richiamarsi alla facoltà della poesia, nella concezione antica, di suscitare o ispirare nell'animo la virtù per

partecipazione entusiastica, dunque in forma puramente intuitiva e a-razionale: lo slancio eroico, in Alessandro, sarebbe nato insomma per un fondamentale impulso poetico. La poesia si colloca così sull'asse del sogno, del desiderio e dell'illusione, come elemento che nasce dal sogno ma ne è anche stimolo. Ed è significativo che sue prerogative siano da un lato quella della tensione ad andare *oltre la morte* (cioè oltre il *fine* che preclude all'uomo l'infinito e l'eterno), dall'altro il suo essere tuttora *nel cuor, presente*, ossia la durata superiore alle contingenze, che trascende l'uomo e che simbolicamente si esprime come un'eco eternamente risonante («in conchiglia murmure di mare»). Ma ancora più significativo è che nella chiusa della stessa strofa, la quarta, alla constatazione del limite umano segua proprio l'immagine della superiore durata della poesia («ma questo è il Fine, è l'Oceano, il Niente... / e il canto passa ed oltre noi dilegua»), tramite un modulo ricorrente nei *Conviviali*²⁸ e ancora una volta improntato su una suggestione leopardiana: «Un canto che s'udia per li sentieri / lontanando morire a poco a poco, / già similmente mi stringeva il core» (*La sera del dì di festa* 44-46).

Leggendo gli ultimi versi del poema («Olympiàs in un sogno smarrita / ascolta il lungo favellio d'un fonte, / ascolta nella cava ombra infinita / le grandi querce bisbigliar sul monte»), non si può fare a meno di osservare che vi ricorre il medesimo nodo figurale: di più, e in particolare, che vi è ricalcata, alla lettera, l'immagine del v. 20. Torna, da lì, il tema del sogno, mentre *ombra infinita* riprende, in chiasmo e dunque chiudendo il cerchio, il nesso *infinita ombra*. Non si tratterà allora soltanto dell'ombra della *tarda notte*, ma anche, per analogia con il precedente, di quella del sogno. E se vale l'identificazione con le figure della cerchia familiare, il sogno non sarà solo il sogno profetico a cui la madre di Alessandro sembra fosse inclinata²⁹, ma anche quello della morte, da cui veglia e ascolta la madre di Giovanni, come del resto implica il risvolto luttuoso di tutta la scena, con le sorelle dalle *ceree dita* che assumono l'ufficio delle Parche. È in questa cornice che avviene il contatto fra madre e figlio, sullo sfondo delle voci eterne e profetiche della natura percepite nell'*ombra infinita* dell'aldilà speculari all'*infinita ombra* del sogno. Ma quali sono, in effetti, queste voci? Anche in questo caso non esiste altro modo per interpretare il simbolo se non rifarsi alla tradizione antica a cui Pascoli qui fa riferimento. Le querce che bisbigliano sui monti epiroti sono infatti le «querce parlanti» (προσηγόροι δρύες; Eschilo, *Prometheus Vincitus* 832) dell'oracolo di Zeus a Dodona, per l'appunto in Epiro. Sembra allora che il sogno di Olympiàs tragga alimento proprio dal *bisbigliar* delle *grandi querce*, e dunque che trasmetta un messaggio del dio³⁰. Se poi si tiene presente l'ulteriore allusione alle querce di Dodona nel *Cieco di Chio* («Ed ecco io vidi alla mia destra un folto / bosco d'antiche roveri, che al giogo / pareva del monte salir su, cantando», vv. 73-75), all'interno di una rappresentazione della poesia come rivelazione profetica, si comprende che quel sogno, con il suo responso divino, è proprio la poesia, sia come rivelazione dell'Ignoto, sia come attraversamento ed esorcismo della morte e come unica compensazione alla finitezza umana, secondo l'assioma enunciato anche nel manifesto di *Solon* («attendere al cantore / che nella voce ha l'eco dell'Ignoto [...] o dell'auleta querulo, che piange, / godere, poi che ti

si muta in cuore / il suo dolore in tua felicità», vv. 3-15) e comunque cardinale nella poetica pascoliana: basti qui allegare i rimandi agli appunti giovanili nelle 'Carte Schinetti', alla prolusione di *Lyra*, al discorso *La ginestra* e alla Prefazione agli stessi *Conviviali*:

io non rinnego dell'umanità nemmeno i morti, e [...] ne raccolgo religiosamente le ceneri, per porle nel vaso cinerario scolpito da fine scalpello nel lunario di alabastro dell'arte³¹.

La poesia, quella vera, ha da avere l'ispirazione in un passato di dolore, e l'adempimento in un presente di serenità³².

E da quel rimpianto noi avemmo nova gioia di canti; gioia: perché il dolore del poeta è di così mirabile natura che, anche quando il suono ne è triste, l'eco ne è dolce³³.

Ero di quelli che s'erano rifatti a «coltivare» (secondo altre parole del Proemio del CONVITO) «a coltivare la loro tristezza come un giardino solitario». Eppure, no: non ero di quelli; ché, in verità, non avrei cercato d'avere, per mio proprio gusto, di quella tristezza e il fiore e il frutto! O inameni fiori! O frutti amarissimi! Chi vorrebbe essere l'ortolano e il giardiniere della morte? I frutti degli alberi nei cimiteri non si mangiano, ma si lasciano cadere. Non si dà alle bestie l'erba che nasce, così rigogliosa, così fiorita, nei camposanti; ma si brucia. Ora io coltivavo e coltivo quella tristezza per un qualche utile dei miei simili; per dire ad essi la parola che forse importa di più di tutte le altre: che oltre i mali necessari della vita e che noi, quali possiamo appena attenuare, quali nemmeno attenuare, vi sono altri mali che sono i soli veri mali, e questi si possiamo abolire con somma e pronta facilità. Come? Col contentarci.

L'uso dell'antico come schermo su cui proiettare la propria vicenda personale, oggettivando le lacerazioni dell'io ed esprimendo una personale riflessione filosofico-esistenziale, rappresenta – s'è detto – il carattere essenziale del classicismo pascoliano³⁴. Né sorprende che sia eletto a portavoce o *alter ego* del poeta un eroe giunto al limite estremo del proprio destino, posto di fronte alla verifica discriminante di sé che è il confronto con la morte: lo sono alla stessa stregua Achille nella *Cetra* e Odisseo nell'*Ultimo viaggio*, per restare all'ambito dei *Conviviali*, e ne sarà un'ultima incarnazione il Napoleone dei *Poemi del Risorgimento* (ma già protagonista del giovanile *Napoleone a Sant'Elena*, fosco apologo sulla vanità della grandezza per chi ha perduto la patria). Del resto, sono stati ampiamente segnalati i punti di contatto di *Alexandros* con una parte rilevante dell'opera non 'conviviale' coeva, e in particolare con *Poemetti* quali *l'Asino* e *La grande aspirazione* (a cui del resto rinvia l'uso comune della terzina) e con una *myrica* accolta nell'edizione del 1894 come *In cammino*³⁵. Di fatto, la lunga gestazione dell'*Asino* (a partire dal 1886-87) s'interseca sicuramente con la concezione del poema per il «Convito» ed è dimostrato che segnatamente la materia della sezione VI «nel lungo *work in progress* del poemetto abbia incontrato *Alexandros*, si sia rimpastata con la stessa creta del conviviale»³⁶, determinando un sintomatico trasferimento del nucleo tematico fondamentale della vita come sogno e come viaggio verso il fine intrinsecamente delusivo della realtà delle cose. È vero tuttavia che la resa dell'eroe e la negazione

dell'agire trovano una sostanziale compensazione in un impianto che di per sé afferma un'incondizionata fiducia nella poesia, come testimonia in primo luogo il ritorno all'antico nella convinzione che sia possibile e praticabile un discorso moderno sulla condizione umana fondato ancora sullo schermo della classicità, con ampio ricorso, sia pure in chiave autoreferenziale e intimistica più che celebrativa, alle forme e agli apparati della prassi classicistica: tale il gioco di combinazione e contaminazione delle fonti (non solo Curzio Rufo e Seneca, ma anche Plutarco, Dione Crisostomo e lo Pseudo Callistene), la ricerca dell'allusione preziosa, il gusto per il nome esotico in funzione puramente evocativa, in quanto *lusus* in cui si affermano la risonanza e il potere della parola poetica in sé e per sé. E concludendo, bisogna rilevare come, in opposizione al tema della finitezza umana, lungo tutto il poema emerga in scorci ciclicamente ricorrenti l'evocazione del canto poetico quale voce del sogno e del flusso eterno della natura che passa oltre l'uomo e che dunque, in effetti, ne travalica e ne supera la finitezza. Se allora è vero che eterno e infinito alla prova dei fatti e nella contingente esperienza individuale sono illusioni, è anche vero che nella poesia conservano una loro realtà autonoma e hanno la consistenza che per l'individuo non possono avere.

NOTE

¹ Cfr. Giovanni Pascoli – Adolfo De Bosis, *Carteggio*, a cura di M. L. Ghelli, Scandicci, La Nuova Italia, 1997, p. 33.

² Pascoli-De Bosis, *Carteggio* cit., p. 34.

³ Antonio Della Porta, poeta abruzzese, amico del Pascoli e di De Bosis, stretto collaboratore di questo nella realizzazione del «Convito».

⁴ Cfr. M. Pascoli, *Lungo la vita di Giovanni Pascoli*, Memorie curate e integrate da A. Vicinelli, Milano, Mondadori, 1961, p. 400.

⁵ Cfr. G. Nava, *Introduzione* a G. Pascoli, *Myricae*, Edizione critica per cura di G. N., tomo I, Firenze, Sansoni, 1974, pp. LXXXI e CXCVII.

⁶ Cfr. G. Pascoli, *L'opera poetica*, scelta e annotata da P. Treves, Firenze, Alinari, 1980, p. 587.

⁷ La quale del resto è la matrice che contraddistingue nel suo complesso il classicismo pascoliano: si vedano al riguardo M. Valgimigli, *Poesia e poetica di Giovanni Pascoli* [1932], in *Uomini e scrittori del mio tempo*, Firenze, Sansoni, 1965, pp. 141-42; G. Contini, *Il linguaggio di Pascoli* [1958], in *Varianti e altra linguistica. Una raccolta di saggi (1938-1968)*, Torino, Einaudi, 1970, p. 228; G. Nava, *La struttura dei «Poemi conviviali»*, in I «*Poemi conviviali*» di Giovanni Pascoli, Atti del Convegno di studi di San Mauro Pascoli e Barga, 26-29 settembre 1996, a cura di M. Pazzaglia, Scandicci, La Nuova Italia, 1997, pp. 235-36; Giov. Barberi Squarotti, *Aspetti del classicismo pascoliano*, in «*Critica letteraria*», XXXIV, 2005, pp. 259-63.

⁸ Si pensi, per quel che riguarda *Alexandros*, alle apostrofi della prima strofa: «mistofori di Caria» (v. 6) e «O venuti dall'Haemo e dal Carmelo» (v. 8): non essendo storicamente documentato l'arruolamento macedone in queste zone, come neppure in Caria (laddove tuttavia sussiste una certa tradizione che celebra i Cari come noti mercenari), la rassegna di località sembra dipendere essenzialmente dal gusto per il nome esotico, allusivo altresì alla formazione cosmopolita dell'esercito di Alessandro Magno: quasi a giungere insieme con il Macedone ai confini della natura fosse un campione più che rappresentativo della collettività umana.

⁹ Cfr. Contini, *Il linguaggio di Pascoli* cit., p. 223.

¹⁰ Rinvio in merito al mio *L'aedo degli schiavi: Esiodo e Pascoli*, in *Favole antiche. Modelli, imitazione, riscrittura*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2000, pp. 87-100.

¹¹ Cfr. Nava, *La struttura dei «Poemi conviviali»* cit., p. 242.

¹² Cfr. *Proiezioni dell'antico (da Foscolo a D'Annunzio)*, Bologna, Pàtron, 1982, pp. 94-97.

¹³ Braccesi, *Proiezioni dell'antico (da Foscolo a D'Annunzio)* cit., p. 97.

¹⁴ Mi riferisco in particolare ai vv. 47-50: «Egli ode belve fremere lontano, / egli ode forze incognite, incessanti, / passargli a fronte nell'immenso piano, / come trotto di mandre d'elefanti». Si tratta dei *monstra naturae* tradizionalmente collocati, a partire proprio dalla letteratura più o meno leggendaria su Alessandro, ai confini orientali del mondo abitato, quelli raggiunti dalla spedizione del Macedone; Pascoli peraltro interviene operando un processo di trasfigurazione simbolica e *belve e forze* diventano le presenze incognite e non più umane dell'unico regno che Alessandro non ha conquistato, quello della morte, ovvero, come chiosa Braccesi, *Proiezioni dell'antico*, cit., p. 96: «L'«immenso piano» è l'oceano; le «belve» e le «forze incognite» sono le potenze irreali del mondo inumano delle tenebre».

¹⁵ Cfr. *I nobili fatti di Alessandro Magno*, romanzo storico tradotto dal francese nel buon secolo ora per la prima volta pubblicato sopra due codici magliabechiani per cura di G. Grion, Bologna, Romagnoli, 1872, pp. CLVI-CLIX.

¹⁶ Cfr. F. Livi, *Lettura di «Alexandros»*, Barga, Gasparetti, 1979 («Quaderni Pascoliani», 13), p. 13.

¹⁷ Cfr. Nava, *La struttura dei «Poemi conviviali»* cit., p. 235.

¹⁸ Cfr. *Solon 55-57; Le Memnonidi 97-99*.

¹⁹ Cfr. *Suasoriae* I 8: «etiamsi navigari posset Oceanus, navigandum non esse; satis gloriae quaesitum; regenda esse et disponenda quae in transitu vicisset; consulendum militi tot eius victoriis lasso; de matre illi cogitandum».

²⁰ Così lo Pseudo Callistene, III 17.

²¹ Come segnala Braccesi, *Proiezioni dell'antico* cit., p. 100.

²² Cfr. Livi, *Lettura di «Alexandros»* cit., p. 28.

²³ Cfr. *L'archeologia, la più poetica delle scienze (lettere a Felice Bernabei)*, «Pégaso», V, 1933, p. 556.

²⁴ Cfr. G. Pascoli, *Opere*, a cura di M. Perugi, tomo I, Milano-Napoli, Ricciardi, 1980, p. 993.

²⁵ Cfr. G. Leonelli, *Itinerari del Fanciullino. Studi pascoliani*, Bologna, CLUEB, 1989, p. 109.

²⁶ Il che permette di rettificare le letture troppo generiche (come quella di Leonelli: «nel senso che è il luogo dell'illusione»; cfr. G. Pascoli, *Poesie e prose scelte*, Progetto editoriale, introduzioni e commento di C. Garboli, tomo II, Milano, Mondadori, 2002, p. 1183) o di integrare quella già parzialmente orientata in questa prospettiva di Livi: «Ma converrebbe soprattutto sottolineare in “non guardare oltre, sognare”, l'opposizione tra lo sguardo che consente di superare una barriera, ora visibile [...], ora invisibile, che impedisce soltanto il contatto, e il sogno, che tale barriera valica più facilmente, giungendo però ineluttabilmente all'idea della morte» (Livi, *Lettura di «Alexandros»* cit., p. 24).

²⁷ Cfr. G. Pascoli, *Prose*, con Introduzione di A. Vicinelli, vol. I, *Pensieri di varia umanità*, Milano, Mondadori, 1956, p. 947.

²⁸ Cfr. *Il cieco di Chio* 105-106: «e sentii come lontanar tra quello / la meraviglia di dedalee storie»; *La cetra di Achille* 161: «Passava il canto tra la morte e il sogno»; *Psyche* 165-68: «E ti cullava nella vecchia barca / un canto lungo, che da te più sempre / s'allontanava sino a dileguare / nella dimenticata fanciullezza».

²⁹ Secondo quanto attesta concordemente la tradizione, cfr. Plutarco, *Alexander* 2, 3-9 e Pseudo Callistene I 5-6.

³⁰ La fonte, con questo essenziale corollario, è stata segnalata per primo da Braccesi, *Proiezioni dell'antico* cit., p. 98.

³¹ Cfr. G. Capovilla, *La formazione letteraria del Pascoli a Bologna. I. Documenti e testi*, Bologna, CLUEB, 1988, p. 139.

³² Pascoli, *Prose* cit., p. 755.

³³ Pascoli, *Prose* cit., p. 87.

³⁴ E su questa misura si fonda anche Livi, *Lettura di «Alexandros»* cit., pp. 10-11, sia pure da una prospettiva sottilmente diversa, quella dell'assunzione della letteratura come spazio di sicurezza e come filtro per neutralizzare l'angoscia esistenziale («Il mio assunto è mostrare come il carattere alessandrino, il compassato rigore che presiede in apparenza allo svolgersi delle strofe possano approdare alla desolazione, ovviamente nei limiti consentiti dall'indole del Pascoli. Il mondo ellenico, evocato con evidente compiacimento, può costituire un comodo diaframma

che protegge dall'angoscia, offrendo al poeta la rassicurante distanza psicologica e cronologica di eventi, storici o fantastici, ormai oggetto di una definitiva sedimentazione. Ma questo mondo, apparentemente caratterizzato dal distacco psicologico – talora lessicale – dalla storia presente, nasce sotto l'ambiguo segno dell'*horror vacui*. È legato ad un'angoscia profonda, pronta ad emergere e a esplodere»).

³⁵ Alla quale rinvia già C. F. Goffis, *Un capolavoro dello stile liberty: i «Poemi conviviali»*, in *Studi per il centenario della nascita di Giovanni Pascoli pubblicati nel cinquantenario della morte*, Convegno bolognese (28-30 marzo 1958), Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1962, p. 176.

³⁶ Cfr. Leonelli, *Itinerari del Fanciullino* cit., p.110.

