

ENRICO TATASCIORE

Eco d'una notte mitica *di Giovanni Pascoli*.
Edizione sulle stampe e un esercizio di lettura

Giovanni Pascoli, Eco d'una notte mitica.
Text according to the prints and some reading notes

ABSTRACT

Al pari del *Fanciullino*, delle conferenze leopardiane e dell'Èra nuova, *Eco d'una notte mitica*, che si concentra sui fenomeni di risonanza della parola letteraria nel rapporto Virgilio-Manzoni, è fra le prose più rivelative della poetica di Giovanni Pascoli. Si offre qui il testo del saggio secondo le stampe, seguito da alcune note di lettura che ne mostrano la ricchezza di prospettive.

Eco d'una notte mitica focuses on literary resonances in the intertextual relationship between Virgil and Manzoni and, as a prose work on par with Il Fanciullino, his lectures on Leopardi and L'era nuova, offers keen insight into Pascoli's poetics. The text of the essay according to its prints is presented here, followed by some reading notes that show its links to Pascoli's poetry.

Eco d'una notte mitica di Giovanni Pascoli.
Edizione sulle stampe e un esercizio di lettura

Eco d'una notte mitica: l'esperienza della lettura

Eco d'una notte mitica, il saggio pascoliano che accosta l'ultima notte di Troia nell'*Eneide* alla «notte degl'inganni e dei sotterfugi» dei *Promessi Sposi*, e che uscì sulla «Vita Italiana» nel 1896, trova forse la sua definizione più appropriata in questo: di essere una *critica come esperienza di lettura*.

Non solo vi si esprime il primo passo di un'analisi strutturale *ante litteram* del testo e dei fenomeni d'intertestualità, come è stato mostrato da Mario Pazzaglia e da Massimo Castoldi; ma, più se ne osservano la forma e le scelte linguistiche e retoriche (anche, se si vuole, in certi particolari *tic*), più ne risalta la ricerca di un linguaggio critico nuovo, di una modalità espressiva rispondente a un'esigenza di sfumato e non di linea netta, di resa del rapporto fra testi come processo osmotico, congiuntivo, e non di esteriore giustapposizione. Sia pure: la critica pascoliana è condizionata dalle tare di una soggettiva inclinazione alla minuzia, alla *trouvaille* che, balzando talvolta troppo in primo piano, offusca l'importanza del rapporto generale fra i testi; e dalle incertezze di un'estetica che non sempre riesce a sganciare i propri strumenti da quell'approccio positivista da cui trae tuttavia linfa ispirativa, dibattendosi fra gli estremi di un fisiologismo del sensibile e di uno spiritualismo dell'intangibile (ne sono il segno le ossimoriche «spirituali molecole» di cui parla il saggio, che intrecciandosi e sciogliendosi determinano il processo della creazione poetica). Ma pur con tutti i suoi limiti, la critica di Pascoli conserva intatto per noi il gesto di un avvicinarsi ai testi come cosa viva, prodotto vivo perché umano. Concepito che sia da un uomo, o da un popolo, e nel tempo di quell'uomo o di quel popolo, il prodotto poetico custodisce per Pascoli un pre-significato che viaggia oltre la determinatezza degli uomini e delle epoche, ma che resta pur sempre storicamente condizionato dall'esistere in un contesto di trasmissibilità esclusivamente umana. È tale trasmissibilità che la scrittura e la lettura rinnovano costantemente, condizione originaria della vita dei testi.

Ricerche di poco anteriori nel campo della scienza del sogno – il sogno: mirabile enigma che da un impulso fisiologico trae impalpabili ragnatele di immagini ed emozioni – ispirano in Pascoli un approccio fondato sull'equazione per cui la «penombra» della mente che crea è la stessa della mente che sogna (non a caso il termine è condiviso col suo autore di riferimento, il Dandolo della *Co-*

scienza nel sogno): e questa zona crepuscolare dell'agire umano, che è 'funzione' e non 'organo', questa zona è ciò che di più antico il singolo conserva della sua storia biologica, secondo un credo, di matrice haeckeliana, cui Pascoli aderisce sin dai primi anni '90, cioè agli albori del suo sforzo maggiore in campo estetico e critico. Il linguaggio psicologico-scientifico di *Eco d'una notte mitica* non descrive *a posteriori* l'esperienza di lettura, ma la ispira e la sostiene mentre è in atto. È nel momento in cui è messa per iscritto che si realizza la fusione dei testi, i quali d'altra parte sono sollecitati come portatori 'molecolari' di contenuti archetipici, mitici, universali (e questo è un altro credo, che costituisce anche il radicale limite dello storicismo pascoliano, che nel momento in cui palesa in tutto il suo spessore l'arco lungo della *traditio*, ne disperde gli elementi in un grigio uniforme di sovrapposizioni analogiche: si converte, insomma, in un a-storicismo).

Se l'*eco* – con questa parola, scelta per il titolo, bisogna pure fare i conti – se l'*eco* si palesa soltanto nel momento in cui c'è una voce, un suono, il linguaggio e le strutture retoriche della scrittura critica sono investiti di una responsabilità che va oltre quella del semplice ragguaglio. Interviene la narrazione: la critica diventa racconto. «Oh! io torno al Manzoni e ai Promessi Sposi!». «Ebbene? Ebbene, queste avventure del paesello innominato mi fanno l'effetto d'intese o lette altre volte, come di tutt'altri tempi e luoghi, di tutt'altre persone, con tutt'altri costumi. Dove? quando mai?». «Ah! Ho trovato. Qual meraviglia!». Epifonemi, tremori, che da un lato testimoniano di una voce preoccupata d'intervenire al cospetto di un determinato pubblico, tutt'altro che ignaro delle più consolidate e delle nuove tendenze, fra prosa critica nitida e ferma – talvolta spigolosa – di scuola positivista e carducciana e il nascente stile *fin de siècle*, morbido ed evocativo, del 'critico come artista' («Il Convito», «Il Marzocco»: Conti, Gargano, lo stesso d'Annunzio...); ma che dall'altro si alimentano, più profondamente, di una ragione retorico-strutturale: sono il collante di un discorso critico che tiene il più possibile uniti – malignamente si potrebbe dire: schiacciati l'uno sull'altro – i momenti dell'*impressione* e della *comprensione*, per usare i termini in cui Croce si sarebbe espresso pochi anni dopo, ragionando sul metodo espositivo adottato nel suo *Pascoli*, e imperniato invece su uno spiccato pendolarismo fra i due poli.

Epifonemi, tremori: anche troppi, anche disturbanti: li perdoniamo a un Pascoli, perché in fin dei conti il suo saggio ci insegna una via, percorribile anche senza punti esclamativi e anche senza pronunciare nemmeno una volta la sillaba «io». Ma la suggestione della scrittura resta, ed è parte non accessoria di *Eco d'una notte mitica*. Il suo linguaggio pesca, com'è naturale, anche in zone familiari: «quel piacere complesso, quell'incognito indistinto» è espressione che poggia su Dante, ma quasi a lasciapassare della vera novità, la precisazione di uno schietto fenomeno di piacere estetico (si avverte qui tutta la vicinanza a una linea leopardiano-desanctisiana di avvicinamento al testo). Ancora: dice Pascoli che quel «piacere complesso», «formato di novità e di ricordo», procurava nella «mente» del piccolo lettore nel collegio di Urbino «come una sensazione doppia», di cui

ora l'adulto è capace di ricostruire gli «elementi». E veniamo all'immagine più celebre del saggio, che si trova anche ripetuta – come del resto la terminologia dandoliana del sogno – nel coevo commento di *Epos* al sogno di Enea nel libro II dell'*Eneide*:

Qual meraviglia! Pare un sogno, in cui una persona ora è quella, ora un'altra, e si trovano insieme sensazioni vecchie e recenti, intrecciate e commesse a fare mostri di visioni, poi sparite subitamente in parte e in parte rimaste, come in un paese montano sotto la nebbia mattutina si vedono castelli e piantagioni per aria e un grigio uniforme tra e sotto loro¹.

È il paesaggio che si vede dal cocuzzolo di Castelvecchio, ma è insieme qualcosa di più: è il paesaggio del sogno descritto dai poeti, in cui la fantasia scioglie e addensa le sue immagini. È il paesaggio shakespeariano del *Midsummer-Night's Dream*, in cui le cose sembrano piccole e indistinguibili, «small and undistinguishable, / like far-off mountains turnèd into clouds», e i personaggi ne sono catturati come attori increduli di un'esperienza in cui «everything seems double»: «And I have found Demetrius», è la conclusione di Elena, «like a jewel, / mine own, and not mine own» (IV, 1, 186-189). Apparenza e realtà: i verbi *sembrare* e *parere* – *to seem* –, di cui *Eco d'una notte mitica* è costellato, aboliscono l'usuale dicotomia in una sfera superiore, che intrica sì il passo di chi l'esplora, come per Ermia e Lisandro, Elena e Demetrio, e come non di rado avviene al Pascoli commentatore – ma che quel passo tiene vivo sempre, e teso nel suo movimento, ricordandoci che nell'atto, nella *dynamis* e non nella *stasis*, è la radice della scrittura, della lettura, della critica.

Nota bibliografica

I due pannelli che qui presento, il testo di *Eco d'una notte mitica* (la cui edizione è allestita sulle stampe: resta fuori la parte avantestuale) e un 'esercizio di lettura' condotto con l'ausilio del saggio manzoniano, sono parte di un libro in uscita per l'editore Pàtron di Bologna, dal titolo *Pascoli latino e novecentesco. «Pomponia Graecina» e «Thallusa» dai classici a Sbarbaro*.

Nel libro, entrambi i lavori sono appendici poste in coda al primo capitolo, *Una discesa alle catacombe: fonti, modelli, simboli di «Pomponia Graecina»*, in cui larga parte ha l'analisi dei modelli narrativi e scenografici manzoniani negli abbozzi e nel testo finito del poemetto (una versione provvisoria di questo capitolo era il saggio «*Pomponia Graecina*»: *fonti, modelli, simboli*, «Rivista Pascoliana», 30

1 In *Epos*, in nota a *Aen.* II, 272, si legge: «e il sogno è come un paese montano veduto sotto la nebbia, nel quale si vedono chiare alcune cime soltanto e il resto è occulto» (G. Pascoli, *Epos*, Livorno, Giusti, 1897, p. 114)

[2018], pp. 133-82 [1^a parte], e 32 [2020], pp. 129-54 [2^a parte]; un'ulteriore messa a punto in *Un personaggio tra epica e romanzo: «Pomponia Graecina» di Giovanni Pascoli*, «Kepos», IV [2021], pp. 83-103).

Per quanto riguarda *Eco d'una notte mitica* – strumento principe per chi si addentri nella sfaccettata lettura pascoliana dei *Promessi Sposi* – l'esigenza era di disporre di un testo attendibile e 'pulito', stanti le mende, talora gravi, della vulgata mondadoriana; e di averlo nella completezza non solo delle sue varianti a stampa, ma anche di quella cornice – già messa in luce dagli importanti studi di Marina Marcolini e Massimo Castoldi – costituita dall'incipit originario del saggio sulla «Vita Italiana» e dalle *Note e aggiunte* affidate a un fascicolo successivo della medesima rivista. Con questi recuperi la lettura del saggio risulta più ricca e storicamente più chiara. È grande l'aiuto che da *Eco d'una notte mitica* può giungere all'intelligenza di *Pomponia Graecina*. Ho ritenuto quindi buon servizio portare allo scoperto uno strumento che utilizzo, per così dire, privatamente, ormai da anni; e l'ho fatto guidato dall'esempio del bel libro di Massimo Castoldi, *Da Calypso a Matelda. Giovanni Pascoli poeta dell'«Èra nuova»* (Modena, Mucchi, 2019), reso più prezioso e necessario dal testo dell'*Èra nuova* stampato in appendice (sempre Castoldi sta lavorando all'edizione critica di *Pensieri e Discorsi* per l'Edizione Nazionale delle Opere di Giovanni Pascoli).

Come allegato al capitolo su *Pomponia Graecina* nasce anche l'*excursus* sulle ripercussioni del motivo della folla nel Pascoli commentatore e poeta: commentatore dei classici e poeta in latino. Siamo di fronte a un Pascoli che legge Virgilio e Orazio attraverso la lente dei *Promessi Sposi*, con esiti, per usare una parola a lui cara, di inedita «vivificazione» dell'antico; e di trasformazione dell'esperienza di lettura – una lettura bifocale, di osmosi, si diceva, e travaso di motivi fra testo antico e moderno – in nuova poesia, come avviene nel *Reditus Augusti* qui esaminato. Il poemetto, del 1896 (l'anno di *Eco d'una notte mitica*), offre nell'esordio la versione pascoliana, nel latino 'romanzesco' dei *Carmina*, del motivo dell'uomo tra la folla: qui il protagonista è Orazio, e il termine allusivo è l'ode III, 14; ma è un Orazio che, all'arrivo del corteo di Augusto, si trova urtato e spintonato come Renzo fra i sediziosi di Milano all'arrivo di Ferrer. Dietro Orazio, e Pascoli lo sa bene, le radici di questo trattamento del motivo affondano in Teocrito e nel genere mimico (sono in corso studi di Francesco Citti in proposito): la novità sta proprio nella capacità di Pascoli di rinfrescare di linfa moderna l'eredità assorbita dalla sua confidenza coi classici.

Per lo studio di *Eco d'una notte mitica* restano fondamentali i lavori cui già si accennava: M. Pazzaglia, *Pascoli lettore dei «Promessi Sposi»*, in Id., *Tra San Mauro e Castelvecchio. Studi pascoliani*, Firenze, La Nuova Italia, 1997, pp. 143-66; M. Marcolini, *Pascoli prosatore. Indagini critiche su «Pensieri e discorsi»*, Modena, Mucchi, 2002; M. Castoldi, *Una postilla ritrovata a due prose pascoliane: «Eco d'una notte mitica» e «La scuola classica»*, «Rivista Pascoliana», 14 (2002), pp. 49-63; Id., «*Dunque io torno al Manzoni e al suo immortale romanzo*». Rileggendo «*Eco d'una notte mitica*» di Giovanni Pascoli, «Studi sul Settecento e l'Ottocento», 1 (2006), pp. 57-69; cui

si aggiunga, ottimamente commentato, G. Pascoli, *Lecture dell'antico*, a cura di D. Baroncini, Roma, Carocci, 2005. Più nel dettaglio, si deve a Marcolini la riscoperta dell'incipit originario, che determina la più vistosa discrepanza fra l'edizione in rivista e quella in volume; e sempre a Marcolini, ma anche a Castoldi (i due lavori sono contemporanei), la ristampa delle *Note e aggiunte* con cui Pascoli torna sia su *Eco d'una notte mitica*, sia su un altro saggio ospitato dalla «Vita Italiana», *E ancora il greco*, che in *Pensieri e Discorsi* prenderà il titolo di *La scuola classica*.

Sul rapporto di *Eco d'una notte mitica* con l'interpretazione del sogno di Enea in *Epos*, in cui si mescolano spunti dalla *Coscienza nel sonno* di Dandolo e suggestioni del *Midsummer* shakespeariano, mi permetto di rinviare al mio *Commentare Virgilio per l'«era nuova»: «Epos» di Giovanni Pascoli*, «Calíope. Presença Clássica», 35 (2018), separata 5, pp. 4-57 (<https://revistas.ufjf.br/index.php/caliope/article/view/22547/12644>). Ho potuto far tesoro dei contributi di F. Nassi, *Una fonte pascoliana: Giovanni Dandolo e l'interpretazione dei sogni*, «Rivista Pascoliana», 10 (1998), pp. 105-28; e di L. Venturini, *Il racconto del sogno nell'ermeneutica pascoliana*, «Rivista di Letteratura Italiana», XXX, 2-3 (2012), p. 135-51. Approfondimenti sulla polifunzionale metafora della «penombra» (su cui mi soffermavo, analizzando il commento dell'*Eneide* e l'immaginario critico pascoliano, in «*Epos*» di Giovanni Pascoli. *Un laboratorio del pensiero e della poesia*, Bologna, Pàtron, 2017, pp. 172-84) si trovano ora in C. Chiummo, «*Nella penombra dell'anima*»: il chiaroscuro della creazione poetica in Pascoli, «Rivista Pascoliana», 31 (2019), pp. 109-26: vi si mette in luce la portata europea, e francese in particolare, d'area post-positivista e simbolista, dell'immagine della «penombra dell'anima» e delle sue varianti, come zona crepuscolare dell'io in cui prende forma la creazione poetica.

E sempre a proposito di Shakespeare, vorrei qui aggiungere che nella Biblioteca di Casa Pascoli a Castelvechio si conserva la traduzione francese delle *Oeuvres complètes* nella versione di François Guizot, in otto volumi. Il testo vi appare ancor più vicino a quello pascoliano (complice, certo, la familiarità fra le lingue, e sebbene la traduzione tralasci la suggestiva doppia aggettivazione di *things*, «small and undistinguishable»):

DÉMÉTRIUS. – Toutes ces aventures paraissent comme des objets imperceptibles, comme des montagnes éloignées et confondues avec les nuages.

HERMIA. – Il me semble que je vois ces objets d'un œil troublé; tout me paraît double.

HÉLÈNE. – C'est la même chose pour moi; et j'ai trouvé Démétrius comme un joyau qui est à moi, et qui n'est pas à moi².

2 *Oeuvres complètes de Shakspeare* [sic], traduction de M. Guizot, III, *Timon d'Athènes. Le jour des Rois. Les Deux Gentilshommes de Vérone. Roméo et Juliette. Le Songe d'une nuit d'été. Tout est bien qui finit bien*, Paris, Garnier frères, s.d., p. 448. Biblioteca di Casa Pascoli, XII.3.A.12.

Questo è il sogno come appare ai suoi meravigliati protagonisti. Ma quella che Pascoli analizza come «sensazione doppia» aggiunge all'immagine un elemento che le conferisce una profondità nuova, e che deriva direttamente dagli studi sul sogno: è il tempo diluito, il confondersi del passato con il presente. Nel sogno di Enea il tempo, fluido e reversibile quale si manifesta nella coscienza onirica, è la dimensione che propizia l'incontro, il ritorno di Ettore come figura viva e dolorosa, oggetto di nostalgia, sì, ma anche sostegno allo sgomento di Enea nell'ora suprema della città in fiamme:

Ettore non tornò più e non si vide più, ma dopo quelle due vittorie [il fuoco appiccato alle navi troiane, l'uccisione di Patroclo] si aspettava che tornasse: ebbene nel sogno, egli suol ritornare vittorioso ed è nell'aspetto di quando fu morto, è morto e vivo³.

È, il sogno, teatro della contraddizione e fusione fra realtà e desiderio. Ed è questo Ettore, *maestissimus* eppure vittorioso, a cedere a Enea il testimone, ad affidargli i Penati di Troia. Allo stesso modo, in *Eco d'una notte mitica* la congiunzione fra l'*Eneide* e i *Promessi Sposi* si attua solo apparentemente nella dimensione spaziale del *tableau* – il paese montano, le vette e i castelli sospesi fra la nebbia – perché lo spazio è metafora del tempo: «si trovano insieme sensazioni vecchie e recenti, intrecciate e commesse a fare mostri di visioni, poi sparite subitamente in parte e in parte rimaste». Del tempo, e del desiderio che in esso si muove.

L'epos antico e il romanzo moderno, il passato e il presente: *Eco d'una notte mitica* non lo dice, ma è una conclusione che possiamo trarre: c'è del futuro in un passato che ritorna, c'è un'eredità che ci supera, e che le nostre mani conservano – finché le mani piccole dei figli non abbiano sufficiente forza per stringerla.

I. *Eco d'una notte mitica*

I.1. *Il testo*

Il testo adottato è quello di *Pensieri e Discorsi* (*Pd* = G. Pascoli, *Pensieri e Discorsi. MDCCCXCV – MCMVI*, Bologna, Zanichelli, 1907, pp. 155-72). Lo si è suddiviso, per maggiore perspicuità, in segmenti numerati. Tale segmentazione è ripresa nell'apparato (§ 2), che raccoglie le varianti rispetto alla stampa in rivista sulla «Vita Italiana» (*Vi* = G. Pascoli, *L'eco d'una notte mitica*, «La Vita Italiana», n.s., vol. II [25 agosto 1896], fasc.VII, pp. 1-8) e alla prima stampa in volume nei *Miei Pensieri di varia Umanità* (*Mp* = G. Pascoli, *Miei Pensieri di varia Umanità*, Messina, Muglia, 1903, pp. 169-86)⁴.

3 Pascoli, *Epos* cit., p. 114.

4 Su formazione e struttura di *Pensieri e Discorsi* cfr. Marcolini, *Pascoli prosatore* cit., pp. 73-128.

A Castelvechio si conserva una copia del saggio comparso sulla «Vita Italiana», in pagine sfasciolate, assieme ad altri due articoli usciti sulla medesima rivista, *E ancora il greco* («La Vita Italiana», n.s., vol. II [25 settembre 1896], fasc. IX, pp. 193–201; entrato in *Pensieri e Discorsi* col titolo *La scuola classica*) e *Letteratura italiana o italo-europea?* («La Vita Italiana», n.s., vol. III [1° maggio 1897], fasc. X, pp. 846–52)⁵. Sul testo del saggio manzoniano, che sulla «Vita Italiana» s'intitola *L'eco d'una notte mitica*, Pascoli è intervenuto cancellando a lapis blu un lungo segmento dell'incipit (cfr. più avanti, § 3) e inserendo, a penna, alcune correzioni, di cui si dà conto nell'apparato con la sigla *ViC*. Tali correzioni entrano tutte in *Mp*, ma assieme ad altre: per cui bisogna ipotizzare che quella di *ViC* sia una primissima rilettura; seguita da un'altra, più accurata, avvenuta durante la preparazione di *Mp*, forse in fase di allestimento del testo per l'editore o direttamente sulle bozze.

Si è tenuto conto anche del percorso editoriale successivo alla *princeps* dei *Pensieri e Discorsi*, che ebbero una seconda (1914) e una terza edizione, quest'ultima con due tirature (1927, 1928), per poi entrare nel volume delle *Prose* curate da Augusto Vicinelli (1946, 1971⁴); di tale percorso si considerano, per brevità, soltanto gli estremi: *Pd*² (G. Pascoli, *Pensieri e Discorsi. MDCCCXCV – MCMVI*, Bologna, Zanichelli, 1914², pp. 155–72) e *P^t* (G. Pascoli, *Prose, I, Pensieri di varia umanità*, a cura di A. Vicinelli, Milano, Mondadori, 1971⁴, pp. 124–37). La prima edizione dei *Pensieri e Discorsi* presenta due refusi che alterano il senso della frase («cielo» per «ciclo»; «bacia» per «lascia»); solo il secondo verrà corretto a partire dalla seconda edizione; la quale introduce, tuttavia, due piccole variazioni («d'un sogno» per «di un sogno»; «di Enea» per «d'Enea»), che rimarranno nelle edizioni successive.

Rispetto al testo stampato in *Pd*, le virgolette basse di chiusura sono sostituite con virgolette alte (“testo,, → “testo”). Stesso tipo di virgolette che in *Pd* era in

5 Archivio di Casa Pascoli a Castelvechio, G.83.4.10, rispettivamente nn. 1–8, 9–17 e 18–24. Ciascuno degli articoli reca, in testa alla pagina, aggiunto a penna, il riferimento bibliografico. *L'eco d'una notte mitica* è stampato sulla prima pagina, sotto l'intestazione «LAVITA ITALIANA»; sotto la quale (biffata a lapis blu), si legge, scritto a penna: «Fascicolo VII 25 agosto 1896 Roma». Il saggio *Letteratura italiana o italo-europea?*, non ripreso in volume, è ristampato in G. Pascoli, *Prose disperse*, a cura di G. Capocchi, Lanciano, Carabba, 2004, pp. 122–31. Si conservano anche quattro fogli di appunti relativi a *Eco d'una notte mitica*, raccolti da una fascetta: G.63.4.1, nn. 1–5. In una di queste carte, la n. 3, compare un titolo più referenziale: «Un'eco dell'ultima notte / d'Ilio». All'epoca della stesura di *Epos*, e in particolare all'inizio dell'estate del 1896, va assegnato il duplice programma registrato da Nava: «1° Virgilio in Dante. Osservazioni o non fatte mai o non comuni, come: dal lib. VI L'episodio di Filippo Argenti suggerito da Palinuro 2° Virgilio ne' Promessi sposi (i passettini di Menico)» (G. Pascoli, *Myrica*, edizione critica a cura di G. Nava, Bologna, Pàtron, 2016², p. CCIII; su Palinuro e Filippo Argenti cfr. Tatasciore, «*Epos*» cit., pp. 124–26).

Vi, dove tuttavia le virgolette di chiusura seguivano la punteggiatura: la precedono invece in *Pd*, con l'eccezione del punto esclamativo (poiché in tutti i casi è parte della citazione, resta sempre all'interno delle virgolette). *Mp* utilizza virgolette a sergente, seguendo lo stesso rapporto con la punteggiatura che sarà in *Pd*.

Incoerenze nella punteggiatura sono nel testo, e non sono state corrette (in un caso, per esempio, è introdotta una virgola fra la cifra romana che designa il libro dell'*Eneide* e il verso di lì citato; le citazioni dal testo latino, sempre in corsivo, sono talvolta fra virgolette, talvolta no; in un caso compaiono apici singoli anziché virgolette). La punteggiatura corsivata per attrazione dal corsivo che precede è riportata al carattere tondo. Unico refuso di punteggiatura, al segmento 45, in *Vi* e *Mp*, è corretto da *Pd*: «*Arma, viri, ferte arma...*» → «*Arma, viri, ferte arma...*».

Si diversifica fra accento grave e acuto sulla *e*, laddove il testo delle tre stampe ha sempre accento grave, secondo l'uso tipografico del tempo.

Sempre alla «Vita Italiana» Pascoli affidò due pagine di *Note e aggiunte*, relative tanto a *L'eco d'una notte mitica* quanto a *E ancora il greco* («La Vita Italiana», n.s., vol. II [1896], fasc. X, pp. 372-73). Riscoperte e già integralmente pubblicate da Marina Marcolini e Massimo Castoldi⁶, si riprendono qui per la sola parte manzoniana, a completamento del saggio maggiore (§ 4).

ECO D'UNA NOTTE MITICA

[1] Oh! io torno al Manzoni e ai Promessi Sposi! Che libro vivo, fresco, nuovo! Sì, nuovo, non ostante che d'allora in poi ci siamo provati, dietro le orme di stranieri, in tante novità! Ma erano, dunque, novità vecchie, nate con le grinze. Ma erano piante esotiche che, nel terreno non loro, o non attecchivano o subito tralignavano. [2] Eppure dai Promessi Sposi avremmo potuto imparare a fare analisi psicologiche, pitture d'ambiente, descrizioni naturali (la vigna di Renzo, ricordate? e ripensate il *Paradou* dove tutto fiorisce a un tempo, e le piante inselvatichite fanno doppi i fiori), da non invidiare Flaubert, i Goncourt, Zola; e nei Promessi Sposi avremmo trovato in formazione tanti generi di romanzo che poi tennero e tengono il campo, cadendo e sparendo via via, perché in essi è fatto elemento principale di vita quello ch'è il più piacevole ma il più fuggevole dei pregi: la novità. [3] Ma i nostri vecchi dal grande capolavoro manzoniano imitarono, non impararono; e si sa che l'imitazione in arte è ciò che è la putrefazione in natura: dissolve un genere per dar luogo a un altro; e imitarono poi ciò appunto che persino all'autore pareva la cosa manchevole e assurda del suo quadro: la cornice! Quanto poi alla freschezza, alla vita, alla grazia, all'ordine, alla proporzione, al sorriso di malizia, al senso d'eleganza, queste cose sono rimaste nel quadro.

[4] Dunque io torno al Manzoni e al suo immortale romanzo. Lo lessi la prima volta

6 Marcolini, *Pascoli prosatore* cit., pp. 381-84; Castoldi, *Una postilla* cit., pp. 52-55.

in un agosto come questo, in monti come questi:⁷ quanti anni sono? Molti, molti, molti. Lo leggevo, finite le scuole e chiusi gli esami, in quei primi giorni di vacanza, che vi compensano, con la loro ineffabile pace, dei molti mesi di fatica e di soggezione. Sono come la pioggia estiva dopo l'afa a lungo durata: si gode come «in quella rinfrescata, in quel sussurrio, in quel brulichio dell'erbe e delle foglie tremolanti, gocciolanti, rinverdite, lustre»; si mettono «certi respironi larghi e pieni!» [5] O divino Manzoni, io risento ora sfogliando il tuo libro quello che sentivo allora leggendo nel cassetto del tavolino i tre piccoli tomi ben rilegati di un'edizione milanese; quando rapito, assente, altro, provavo in me (ma allora non avrei saputo citare Aristotele), mediante la pietà e il timore, compiersi la catarsi di così fatte passioni. [6] Se non sapevo citare Aristotele, avevo per altro letto qualche poco di latino; e la mia mente, passando dalla difficile all'agevolissima lettura, non si sentiva staccare, né a poco a poco né a un tratto, dai suoi studi consueti, nei quali, per giungere in cima a vedere la luce, bisognava farsi largo a traverso monti di vocabolari e selve di grammatiche: no: godeva anzi come una sensazione doppia, un piacere complesso, formato di novità e di ricordo. [7] Rileggo «la notte degli imbrogli e dei sotterfugi» e quel piacere complesso, quell'incognito indistinto, si ripresenta al mio spirito. Io vedo la casetta di Lucia «in fondo al paese» con «la chioma folta del fico che sovravanzava il muro del cortile»; vedo anche il casolare disabitato dove «vanno le streghe» per solito, e ora sono postati i bravi col Griso. «Egli, col grosso della truppa, rimane nell'agguato ad aspettare». [8] Si fa sera, si fa «quel brulichio, quel ronzio (non ci rincresca rileggere le parole del Manzoni: dacché è libro di testo nelle scuole, si legge più poco), quel ronzio, che si sente in un villaggio, sulla sera, e che, dopo pochi momenti, dà luogo alla quiete solenne della notte. Le donne venivano dal campo, portandosi in collo i bambini, e tenendo per la mano i ragazzi più grandini, ai quali facevan dire le divozioni della sera; venivan gli uomini con le vanghe e con le zappe sulle spalle. All'aprirsi degli usci si vedevan luccicare qua e là i fuochi accesi per le povere cene: si sentiva nelle strade barrattare i saluti e qualche parola sulla scarsità della raccolta e sulla miseria dell'annata; e, più delle parole, si sentivano i tocchi misurati e sonori della campana, che annunciava il finir del giorno». [9] I promessi, con Agnese e i testimoni, vanno a sorprendere il curato: «Zitti zitti, nelle tenebre, a passo misurato, usciron dalla casetta e preser la strada fuori del paese... Per viottole, tra gli orti e i campi, arrivaron vicino a quella casa, e lì si divisero». Nelle tenebre? Dopo la sorpresa che non riesce, il curato si affaccia a una finestra. «Era il più bel chiaro di luna; l'ombra... lunga e acuta del campanile, si stendeva bruna e spiccata sul piano erboso e lucente della piazza: ogni oggetto si poteva distinguere, quasi come di giorno». [10] Di lì a poco Ambrogio suona a stormo: «Ton, ton, ton, ton: i contadini balzarono a sedere sul letto: i giovinetti, sdraiati sul fenile, tendon l'orecchio, si rizzano. Cos'è? Cos'è? Campana a martello! fuoco? ladri? banditi? Molte donne consigliano, pregano i mariti, di non moversi, di lasciar correre gli altri: alcuni s'alzano e vanno alla finestra: i poltroni, come se si arrendessero alle preghiere, ritornan sotto: i più curiosi e più bravi scendono a prender le forche e gli schioppi per correre al rumore: altri stanno a vedere». [11] Intanto i bravi si erano mossi dalla capanna delle streghe. Il Griso «si mise in testa un cappellaccio, sulle spalle un sanrocchino di tela incerata, sparso di conchiglie; prese un bordone da pellegrino, disse: – andiamo da bravi: zitti e attenti agli ordini –, s'incamminò il primo, gli altri dietro». Nella casetta non trovano la lepre;

7 I monti di prima sono quelli d'Urbino; i monti di poi, quelli di Barga [N.d.A.].

«non c'è nessuno. Torna indietro, va all'uscio di scala, guarda, porge l'orecchio: solitudine e silenzio». [12] Poi «il Griso sale adagio adagio, bestemmiano in cuor suo ogni scalino che scricchiolasse, ogni passo di que' mascalzoni che facesse rumore... Si metton tutti, con men cautela, a guardare, a tastare per ogni canto, buttan sottosopra la casa. Mentre costoro sono in tali faccende, i due che fan la guardia all'uscio di strada, sentono un calpestio di passini frettolosi, che s'avvicinano in fretta... il calpestio si ferma appunto all'uscio... Menico mette il piede dentro, in gran sospetto, e si sente a un punto acchiappar per le braccia... Zitto! o sei morto. Lui invece caccia un urlo». [13] Ebbene? Ebbene, queste avventure del paesello innominato mi fanno l'effetto d'intese o lette altre volte, come di tutt'altri tempi e luoghi, di tutt'altre persone, con tutt'altri costumi. Dove? quando mai? Quei passini specialmente, i passini frettolosi di Menico, mi sembrano echeggiare da una profondità infinita... [14] Ah! Ho trovato. Qual meraviglia! Pare un sogno, in cui una persona ora è quella, ora un'altra, e si trovano insieme sensazioni vecchie e recenti, intrecciate e commesse a fare mostri di visioni, poi sparite subitamente in parte e in parte rimaste, come in un paese montano sotto la nebbia mattutina si vedono castelli e piantagioni per aria e un grigio uniforme tra e sotto loro. Ho trovato! Ho trovato! Quale incanto vedere il lavorio, forse inconscio, dell'ingegno che crea, e assistere alla genesi dell'opera d'arte!

[15] Badiamo, io non dico di aver trovato una delle fonti del Manzoni, né intendo fare uno studio critico e un lavoro d'indagini. Nemmeno pretendo che quello che dico sia proprio e infallentemente vero: mi accontento del verosimile. Soprattutto non si pensi a imitazione. Già tra l'imitazione e le fonti spesso noi confondiamo; e scoprendo fonti di qualche opera d'arte, noi diciamo o intendiamo o facciamo involontariamente credere d'aver tolto qualche fronda alla corona di lauro dell'artista. [16] Il che è curioso parecchio, specialmente se si tratta di poeti epici, che di necessità, per istituto dell'arte loro, raccontano per disteso cose già in parte sapute, e raccontano quelle perché proprio l'uditore vuol di quelle conoscere maggiori particolari e le avventure che le precederono e le seguirono. Sicché il poeta, quando per caso deve narrare d'un personaggio nuovo e straniero ai soliti cieli [*leggi cicli*], è costretto a prestargli, a fingergli, ad asseverargli una fama che non ha. [17] Insomma, e per tutti i generi oltre che per l'epico, quando si fanno o si leggono certi studi «crenologici», bisogna aver in mente due cose per tenere in misura e in tono i nostri giudizi; due cose: l'una, che lo scrittore non può inventare propriamente, ché non è la natura esso o Dio; l'altra, che, se anche lo scrittore potesse inventare proprio, il lettore gliene sarebbe tutt'altro che grato e respingerebbe l'opera sua. [18] Dunque io non parlo d'imitazione che il Manzoni abbia fatto, né di fonti a cui abbia derivato: voglio fare un cenno, un cenno solo, di qualche cosa di più e di meno nel tempo stesso: adombrare appena lo studio d'una grande mente nell'atto stesso che genera l'opera grande, la quale a lui medesimo, se volesse o potesse fare l'analisi degli elementi semplici di cui è composta, parrebbe più mirabile di un sogno scomposto nelle sue spirituali molecole. Premesso questo, sapete donde io sento che echeggiano i passini frettolosi di Menico? Dalla più grande e famosa città dei miti, dalla città degli Dei, da Troia, nella sua ultima notte.

[19] Manzoni amava e studiava Virgilio, da cui derivò anzi, si può dire, un, non voglio dire se pregio o difetto, carattere della sua maniera: quel prender parte con un sorriso, con un sogghigno, con una lagrima a ciò che narra; quell'assistere i suoi personaggi con un cenno ora di compassione, ora di rimprovero, ora d'ironia. Un esempio o due, come vien viene. [20] Renzo bacia [*leggi lascia*] Lucia e Agnese la sera di quel giorno che doveva es-

sere, e non fu, così felice per lui, «col cuore in tempesta, ripetendo sempre quelle stesse parole: – a questo mondo c'è giustizia, finalmente. – *Tant'è vero che un uomo sopraffatto dal dolore non sa più quel che si dica*». Don Abbondio si scervella su Carneade: «Tanto il *pover uomo* era lontano dal prevedere che burrasca gli si addensasse sul capo!» [21] È il momento decisivo per Geltrude (così sin allora egli la chiama), che deve rispondere al prete sulla sincerità e libertà della sua vocazione. «Per dare quella risposta, bisognava venire a una spiegazione, dire di che era stata minacciata, raccontare una storia... *L'infelice* rifuggì spaventata da quest'idea». [22] La madre di Cecilia (chi non capisce subito di chi voglio parlare?) «stette a contemplare quelle così indegne esequie della prima, finché il carro non si mosse, finché lo poté vedere; poi disparve. E che altro poté fare se non posar sul letto l'unica che le rimaneva, e metterselo accanto per morire insieme? Come il fiore già rigoglioso sullo stelo cade insieme col fiorellino ancora in boccia al passar della falce che pareggia tutte le erbe del prato». [23] Quest'ultimo passo mi dispensa dal cercare i tanti luoghi di Virgilio dove egli mostra, per così dire, il suo viso o commosso o sdegnato tra i personaggi e i fatti da lui creati (ricordate *Aen.* I 716 e segg.: 'Essa con gli occhi, essa con tutta l'anima, sta fissa in lui, e talora nel grembo lo tiene, e non sa *Didone* qual potente Dio a lei *infelice* sia sopra!'); mi dispensa, dico, dal cercare altri esempi, perché me ne suggerisce uno che val per molti: la chiusa dell'episodio di Eurialo e Niso (*Aen.* IX 435 e segg.), in cui la commozione tenera e forte del poeta si rivela con una soave comparazione di fiori e con una promessa calda, divina, d'immortalità. [24] Mutate il romano antico in cristiano moderno, il poema in romanzo: il «*Fortunati ambo*» di Virgilio diventa il «*tiratela a voi, lei e la sua creaturina*» del Manzoni, in persona di Renzo. Ma qui dunque il Manzoni avrebbe imitato Virgilio? Non credo: il Manzoni, che certo aveva pianto più d'una volta nel leggere quella chiusa, nel momento in cui scriveva la sua «madre di Cecilia», forse non la ricordava nemmeno. [25] A ogni modo, egli ha creato, e precisamente dove non si può negare che abbia imitato: nel paragone del fiore, così comune nella poesia antica e moderna. Ha creato per quel particolare nuovo del bocciuolo che cade col fiore sbocciato: il bambino del fiore! Piccola cosa? Queste piccole cose sono la poesia, solo queste: le grandi sono sovente vampe di retorica, che è una bella, bellissima arte, ma non è la poesia.

[26] Come dunque per queste lagrime, così anche per i passini di Menico, può darsi che il Manzoni non pensasse a Virgilio, mentre scriveva. Ma la sua fantasia, senza che esso se ne rendesse forse conto, elaborava elementi virgiliani. La notte degli imbrogli e dei sotterfugi è l'ultima notte di Ilio trasformata in modo che nessuno, nemmeno il Manzoni, sospetterebbe la strana trasformazione. Eppure è così. L'impressione generale è la stessa. [27] In tutte e due le mirabili creazioni, al brusio, festivo e straordinario in Virgilio, consueto nel Manzoni, della sera, succede il silenzio notturno interrotto poi da grida, suoni, apparizioni, che finiscono là a un vecchio tempio di Cerere, dove si sono raccolti i destinati all'esilio – spunta sui cocuzzoli del monte la stella del mattino –; qua nella chiesa d'un convento, donde i fuggiaschi vanno alla riva del lago e s'imbarcano. [28] «Non tirava un alito di vento; il lago giaceva liscio e piano, e sarebbe parso immobile, se non fosse stato il tremolare e l'ondeggiar leggiero della luna, che vi si specchiava da mezzo il cielo»⁸. Con una grande pace, pace di singhiozzi dopo lo scroscio del pianto,

8 *Aen.* VII 8 e 9: *nec candida cursus Luna negat, splendet tremulo sub lumine pontus*. Per il resto: VIII 87 e segg.: *tacita refluens ita substitit unda, Mitis ut in morem stagni placidaeque paludis Sterneret aequor aquis, remo ut luctamen abesset* [N.d.A.].

pace di dolore tutto in sé raccolto, quando il dolore si gusta nel nostro segreto come un piacere, terminano le due notti. [29] Gli esuli di Ilio si volgono, al chiaror del giorno, a rivedere la patria – i Danai occupavano in armi le soglie –, al chiaror della luna guarda Lucia al palazzotto di Don Rodrigo e il suo paesello e la sua casetta, col fico che sopravanzava il muro del cortile. L'esilio... Si direbbe che il Manzoni, nell'anima semplice di Lucia, abbia voluto fare l'analisi, che Virgilio non poteva fare, dei sentimenti di quelli antichi, che lasciavano piangendo i lidi della patria, le nude spiagge, dove la patria non era più se non qualche maceria e qualche fucacchio.

[30] Nell'una notte e nell'altra è un bel lume di luna. Notevole è che nella narrazione di Virgilio ora c'è, ora pare non ci sia (cf. II 340 e 360, 397, 621). Era giuoco di nuvole? d'ombre? Ma sopra tutto un verso, molto «suggestivo» ci ferma, il 255: *A Tenedo tacitae per amica silentia lunae*. Tutti ammirano, e inclinano, bontà loro, a concedere, per questo e alcuni altri versi, a Virgilio un sentimento quasi moderno della natura. [31] Nel fatto, che cosa vuol dire quel verso? Ha voluto veramente il poeta mescolare e far tutt'uno della sensazione della vista e di quella dell'udito? O ha voluto significare che la luna non s'era ancora levata, o che, levatasi, si era, per provvidenza di Dei in favore de' Greci, nascosta tra le nuvole? [32] Qualche argomento, che non è opportuno riportare qui, mi farebbe credere quest'ultima cosa: che fosse tra le nuvole, allora. Ma io vorrei saperne un'altra: che cosa ne pensasse il Manzoni, il quale, secondo me, deve aver derivata da quella frase, consciamente o inconsciamente, molta ispirazione. [33] In vero è curioso osservare che anche nella sua notte la luna vien fuori dopo, come quella che non era nel primo quarto – parrebbe –, essendo che Renzo continua la sua strada «nelle tenebre crescenti», e si avvia con Lucia e gli altri alla casa del curato «nelle tenebre», mentre poco dopo, quando esso curato apre la finestra, può vedere che è il «più bel chiaro di luna». [34] Era la luna spuntata nel frattempo? Può darsi, e può anche darsi che il Manzoni interpretasse il luogo di Virgilio in un modo analogo. Ma in ogni modo, a questo solo volevo concludere che il chiaro di luna nella notte manzoniana serve a segnare il contrasto tra le inquiete operazioni degli uomini e la placida indifferenza della natura. «I passeggiere silenziosi, con la testa voltata indietro, guardavano i monti, e il paese rischiato dalla luna, e variato qua e là di grand'ombre». [35] Virgilio, tutto insieme, se ne è passato; ma quel famoso verso, così dubbio, sembra a molti che basti a suggerire una quantità di idee poetiche. Ha, per esempio, ispirato il Leopardi nel suo Bruto:

E tu, dal mar cui nostro sangue irriga,
Candida luna, sorgi,
E l'inquieta notte e la funesta
All'ausonio valor campagna esplori.

Che, in fatti, il Leopardi pensasse a Virgilio e a Troia, si presume da quel che segue:

dalle somme vette
Roma antica ruina;

che deriva dalle parole di Ettore, pronunziate poco dopo quel tranquillo veleggiare al lume silenzioso della luna: *ruit alto a culmine Troia*.

[36] Ma i passini di Menico? Eccoli. Il doloroso gruppo della famiglia fuggente era già alla porta della città e si poteva considerarla salvo «quando a un tratto all'orecchio

parve che venisse un trito scalpitò». Però nella mente del Manzoni (ripeto, forse ne era conscio, forse no) questo minuto calpestio si contaminò, si confuse coi passi di Iulo, di cui poco prima Enea racconta: «alla destra si aggavignò il piccolo Iulo e segue il babbo coi suoi passettini non misurati ai miei». [37] Il Manzoni senti il suono di tali piccole péste di bimbo sul suolo della patria morta, nell'oscurità notturna. E la casa in fondo al paese? col fico sul cortile? Eccola: «quantunque la casa d'Anchise, appartata, sia in fondo, coperta d'alberi». Ben altro rumore è quello che sente al suo svegliarsi Enea: tuttavia l'effetto dei *ton, ton, ton, ton*, è, proporzionalmente, e con un sapor di comico, lo stesso che quello del grande incendio o della grande piena. [38] Panto che fuor di sé corre alla casa di Enea, ricorda quel tale «tutto trafelato, che stentava a formar le parole»; e le parole di Panto, pur nella solennità epica degli esametri, quando accennano al cavallo che versa armati, richiamano alla mente queste altre, sebbene contadine: «che fate qui, figliuoli? non è qui il diavolo: è giù in fondo alla strada, alla casa d'Agnese Mondella: gente armata; son dentro; par che vogliano ammazzare un pellegrino; chi sa che diavolo c'è». [39] E il pellegrino, cioè Griso, or mi pare Sinone, or coi suoi bravi in agguato fa pensare ai Greci nascosti nel cavallo, or ha l'aria dei Troiani travestiti da Greci (sebbene questi li ricorda più il bravo da Bergamo: Corebo che diventa Grignapoco!), or assomiglia né più né meno che a... Enea che arringa gli ultimi campioni d'Ilio. Si sa: il bravo non ha l'eloquenza dell'eroe: maggior concisione, per altro: «andiamo da bravi: zitti e attenti agli ordini». [40] Così una volta, e l'altra: «Presto, presto! pistole in mano, coltelli in pronto, tutti insieme; e poi anderemo: così si va. Chi volete che ci tocchi, se stiam ben insieme, sciocconi? Ma, se ci lasciamo acchiappare a uno a uno, anche i villani ce ne daranno. Vergogna! Dietro a me, e uniti». Qui la salvezza è nell'unione; in Virgilio, può essere solo nella disperazione. E gli eroi di Enea somigliano nelle tenebre della notte un branco vagabondo di lupi famelici, e i bravi del Griso, una mandria di porci, cui il cane rimette in ordine.

[41] Sì, sì: è un sogno pieno di bizzarre e incerte parvenze; il «casolare diroccato» ha ora l'idea della macchina «*feta armis*», ora le sembianze del «vecchio tempio deserto di Cerere», nello stesso modo che Menico ora è Iulo, che sgambetta vicino al babbo, ora par tutto... Androgeo: «a un tratto... si accorse d'essere incappato in mezzo ai nemici. Stupì; e ritirò indietro a un punto il piede e la voce. Come chi pestò un serpente, che non aveva veduto... Così Androgeo esterrefatto... voleva andarsene». Ma non tutto vorrei credere effetto dell'immemore accozzarsi d'idee e sensazioni. [42] Come a me pare che il Manzoni con la sua analisi della divulgazione misteriosa del segreto (cap. XI), «che d'amico fidato in amico fidato gira e gira... tanto che arriva all'orecchio di colui o di coloro» ecc., abbia, dirò così, tradotto in sorriso vernacolo la stupenda descrizione epica della Fama (*Aen.* IV, 173); così credo che volutamente e pensatamente in un altro luogo dei Promessi Sposi, nel cap. VII che precede la notte degli imbrogli, abbia trasformato, volgarizzando ma vivificando, in Renzo e Lucia nientemeno che Enea e Anchise. [43] Oh! Lucia! Eppure è così. Lucia non si vuol persuadere al matrimonio di sorpresa, e pensa al filo che ha il padre Cristoforo. Come finalmente si persuade? Renzo comincia a andare in su e giù per la stanza, a proferire parole sempre più chiare di minaccia contro Don Rodrigo, tra lo spavento e i pianti delle due donne, finché: «Ebbene! gridò Renzo, con un viso più che mai travolto: io non vi avrò; ma non v'avrà neanche lui. Io qui senza di voi, e lui a casa del...» [44] E allora Lucia piange, supplica, con le mani giunte, gli si butta in ginocchioni davanti; e Renzo: «Che bene mi volete voi? Che prova mi avete data? Non v'ho io pregata, e pregata, e pregata? E voi: no! no! – Sì sì – rispose

precipitosamente Lucia...» Or bene, leggete del solito libro dell'Eneide i versi 634-704. [45] Anchise, il vecchio fulminato, ricusa di salvarsi. Nulla può smuoverlo. Enea allora dichiara che non sopravvivrà nemmeno lui e tornerà tra i nemici per morire: morire senza vedere la strage de' suoi: «*Arma, viri, ferte arma...*» La moglie gli si oppone sulla soglia, abbracciandogli le ginocchia (era dunque in ginocchioni) e tendendogli il figlioletto. Qui avviene un prodigio e il vecchio finalmente cede, dopo avere avuta di quel prodigio la sanzione divina. [46] Era più ostinato di Lucia, Anchise! Ma si assomigliano, non è vero? Salvo che in Lucia è, oltre Anchise, anche Creusa. E Renzo somiglia a Enea? Oh! più che non si possa credere. Enea sta per fare una cosa irragionevole: glielo dice bene Creusa: «Se vai per morire, porta anche noi: se hai qualche speranza dell'effetto delle tue armi, resta qui a difenderci». Come sarebbe andata a finire la cosa, se non interveniva il prodigio? Probabilmente, Enea non avrebbe messo in opera il suo proposito e Anchise si sarebbe persuaso. [47] E qui ci domanderemmo: «Aveva Enea pensato di che profitto poteva esser per lui lo spavento di Anchise e Creusa? E non aveva adoperato un po' d'artificio a farlo crescere, per farlo fruttare? Il nostro autore protesta di non ne saper nulla...» Queste parole del Manzoni, mutati quei due nomi, sembrano suggerite dalla lettura di Virgilio. Noi sappiamo, noi italiani, fedeli al genio italico, che due grandi e perfette anime ha guidate e ispirate l'anima cortese Mantovana: Dante e Manzoni.

[48] Per questo, io ragazzo, leggendo nel collegio, dentro il cassetto del mio tavolino, i bei tre tomi dell'edizione milanese, provava una sensazione doppia, di cui un elemento mi sfuggiva. Nella scuola io aveva già studiato il secondo libro dell'Eneide, e mi ero commosso all'esclamazione: «*O patria, o divum domus Ilium!*» come poi mi commovevo per l'addio ai monti, alla casa natia, alla chiesa del paesello. E così allora, senza rendermi conto delle somiglianze, seguii trepidando, nella loro fuga, sì la famiglia d'Enea, sì Renzo e Lucia, con un amore e una tenerezza particolari per i due bimbi che camminavano tra i grandi facendo due passini per ognun de' loro.

1.2. *Le varianti*

Nel caso di varianti di punteggiatura, le porzioni di testo riportate in apparato sono più ampie qualora la diversa interpunzione comporti una diversa accentazione tonale del discorso, o un diverso bilanciamento nei rapporti logico-sintattici e semantici della frase. Più sinteticamente si procede invece nel caso delle citazioni manzoniane: nelle quali la mobilità variantistica del testo – in primo luogo nell'interpunzione – è determinata più che altro dalla correttezza (o meglio, scorrettezza) dell'edizione utilizzata da Pascoli nella stesura di *Vi*, e dell'edizione utilizzata per la revisione delle citazioni per *Mp*; nonché dalla maggiore o minore attenzione dello stesso Pascoli nel citare o nel rivedere le citazioni⁹.

9 Al tempo della stesura del saggio Pascoli si serviva di un'edizione Sonzogno dei *Pro-messi sposi*, di cui lamentava la scorrettezza in una lettera a Francesco Carlo Pellegrini: cfr. Tatasciore, «*Epos*» cit., p. 123. Il volume non si conserva a Castelvecchio. Sulle edizioni di Manzoni a Casa Pascoli si vedano G. Nava, *Pascoli e Manzoni*, in *Studi di filologia e critica offerti dagli allievi a Lanfranco Caretti*, 2 voll., Roma, Salerno Editrice,

M. precede le varianti che riguardano il testo manzoniano.

Tr. precede le varianti che riguardano il testo dei brani tradotti da Virgilio.

(...) indica porzione di testo omessa nell'apparato, scevra di varianti.

ECO D'UNA NOTTE MITICA] L'ECO D'UNA NOTTE MITICA *Vi*

- [1] *Il testo da Sì, nuovo a tralignavano sostituisce, a partire da Mp, un lungo brano di Vi: cfr. § 2.*
- [2] *Paradou] Paradou Vi Mp*
 a un tempo,] a un tempo *Vi*
 fanno doppi i fiori] fanno doppi i loro fiori *Vi Mp*
 Flaubert] Bourget *Vi*
- [4] in monti come questi] *manca la nota in Vi*
 quanti anni sono? Molti] quanti anni sono? Molti *Vi*
 quei primi giorni di vacanza,] quei primi giorni di vacanza *Vi*
- [5] provavo] provava *Vi*
- [7] il muro del cortile";] il muro del cortile", *Vi*
- [8] *M.* Le donne venivano] Le donne venivan *Vi Mp*
- [9] Dopo la sorpresa che non riesce] Dopo la sorpresa, che non riesce *Vi Mp*
M. l'ombra... lunga e acuta del campanile] l'ombra della chiesa, e più in fuori
 l'ombra lunga e acuta del campanile *Vi Mp*
- [10] *M.* balzarono] balzano *Vi Mp*
M. giovinetti] giovanetti *Vi Mp*
M. fenile] fienile *Vi Mp*
M. Campana a martello! fuoco?] Campane a martello! Fuoco? *Vi Mp*
M. pregano i mariti, di non muoversi] pregano i mariti di non muoversi *Vi Mp*
M. i più curiosi e più bravi] i più curiosi, i più bravi *Vi Mp*
- [11] capanna delle streghe. Il Griso] capanna delle streghe: il Griso *Vi*
M. – andiamo da bravi: zitti e attenti agli ordini –,] andiamo, da bravi: zitti e at-
 tenti agli ordini –; *Vi Mp (in Vi le parole del Griso sono fra apici anziché trattini)*
 non trovano la lepre;] non trovano la lepre: *Vi*
M. porge l'orecchio;] porge l'orecchio; *Vi Mp*
- [12] *M.* che scricchiolasse,] che scricchiolasse; *Mp*
M. di que' mascalzoni] di quei mascalzoni *Vi Mp*

1985, vol. II, pp. 605–47: pp. 634–35 (ora raccolto in G. Nava, *Scritti pascoliani*, a cura di M. Castoldi, con la collaborazione di B. Aldinucci, S. Casini, C. Chiummo, N. Ebani, F. Latini, F. Podda, E. Tatasciore e L. Venturini, Bologna, Pàtron, 2022, pp. 153–54) e C. Pisani, *Pascoli lettore del Manzoni*, in *Filologia e poesia tra Pascoli e d'Annunzio*, Venezia, Marsilio, 2010, pp. 37–85: pp. 84–85. Sulla variante di *Eco*, 30, «un bel chiaro di luna» (*Vi, Mp*) → «un bel lume di luna» (*Pd*), cfr. Tatasciore, «Epos» cit., pp. 123–24, con l'aggiunta di un passo di una lezione del 1905–1906 pubblicata da Nava, *Pascoli e Manzoni* cit., p. 646 (Nava, *Scritti pascoliani* cit., pp. 160–61): «Quanto al chiaro di luna, avverto che i toscani usano *lume di luna*: a me, però, piace più *chiaro*».

- M.* con men cautela] con men cautele *Vi Mp*
M. a guardare, a tastare per ogni canto, buttan sottosopra la casa] a guardare, a
 tastare per ogni canto, buttar sottosopra la casa *Vi Mp*
M. all'uscio di strada, sentono un calpestio di passini frettolosi,] all'uscio di strada
 sentono un calpestio di passini frettolosi *Vi Mp*
- [13] Ebbene? Ebbene] Ebbene? ebbene *Vi*
 Dove? quando mai?] Dove, quando mai? *Vi Mp*
- [14] meraviglia] meraviglia *Vi*
 un grigio uniforme tra e sotto loro] un grigio uniforme tra loro *Vi*
 Ho trovato! Ho trovato] Ho trovato! ho trovato *Vi*
- [16] conoscere maggiori particolari e le avventure] conoscere maggiori particolari,
 e le avventure *Mp*
 le avventure che le precederono e le seguirono] le avventure che le precederono
 e quelle che le seguirono *Vi Mp*
 straniero ai soliti cieli] straniero ai soliti cicli *Vi Mp* (cieli è evidente *refuso*, rimasto
 in *Pd²* e in *P⁴*)
- [17] non è la natura esso o Dio] non è la natura esso, o Dio *Vi Mp*
 tutt'altro che grato] tutt'altro che grato, *Vi Mp*
- [18] nel tempo stesso:] nel tempo stesso; *Vi Mp*
 (di un sogno: a partire da *Pd²*, d'un sogno)
- [19] a ciò che narra;] a ciò che narra, *Vi*
- [20] Renzo bacia Lucia e Agnese] Renzo lascia Lucia e Agnese *Vi Mp* (lascia è *ripristinato*
 sull'errato bacia di *Pd* a partire da *Pd²*; inutile avvertire che in nessun punto del
 romanzo *Renzo bacia Lucia, né Agnese*)
 che doveva essere, e non fu, così felice per lui] che doveva essere così felice per
 lui *Vi*
 (*M.* la battuta di Renzo «a questo mondo ecc.» fra apici anziché trattini in *Vi*)
M. il pover uomo] il pover uomo *Vi Mp* (corsivo di Pascoli, come altrove nelle citazioni
 manzoniane)
- [21] vocazione.] vocazione: *Vi*
- [23] una promessa calda, divina, d'immortalità] una promessa calda, divina d'immor-
 talità *Vi*
- [24] il romano antico] il Romano antico *Vi*
 il poema in romanzo:] il poema in romanzo; *Vi*
 Manzoni, in persona di Renzo] Manzoni in persona di Renzo *Vi*
 la sua «madre di Cecilia»,] la sua «madre di Cecilia» *Vi*
- [25] egli ha creato,] egli ha creato *Vi*
 del bocciuolo che cade col fiore sbocciato: il bambino del fiore!] del bocciuolo
 che cade col fiore sbocciato, del bambino del fiore. *Vi*
- [26] Come dunque per queste lagrime, così anche per i passini di Menico, può darsi]
 Come dunque per queste lagrime, così anche per i passini di Menico può darsi
Vi
- [27] la stella del mattino –;] la stella del mattino – *Vi Mp*
- [29] si volgono, al chiaror del giorno] si volgono al chiaror del giorno *Vi Mp*
 a rivedere la patria] al rivedere la patria *Vi* (dove al per a è *refuso*, corretto già su
ViC)
 in armi le soglie –;] in armi le soglie – *Vi* (il punto e virgola è inserito già su *ViC*)
- [30] un bel lume di luna] un bel chiaro di luna *Vi*

- A Tenedo*] *A Tenedo*, *Vi Mp* (la virgola è ripristinata in *P^t*, dove è pure aggiunta una virgola dopo «suggestivo»)
- Tutti ammirano, e inclinano] Tutti ammirano e inclinano *Vi*
- [31] mescolare e far tutt'uno della sensazione della vista e di quella dell'udito] mescolare e far tutt'una della sensazione della vista e di quella dell'udito *Vi Mp*
- [32] che cosa ne pensasse] che ne pensasse *Vi*
- [33] parrebbe –,] parrebbe – *Vi Mp*
- [34] Ma in ogni modo] Ma a ogni modo *Vi* Ma ogni modo *Mp* (*refuso che sollecita l'intervento in Pd*)
M. voltata indietro,] voltata indietro *Mp*
M. rischiarato] rischiarati *Vi Mp*
- [36] considerar salvo] considerar salvo, *Vi*
M. scalpito] scalpito *Mp*
 coi passi di Iulo, di cui poco prima Enea racconta: «alla destra] coi passi di Iulo, di cui poco prima, «alla destra *Vi*
- [37] *Tr.* quantunque la casa d'Anchise, appartata, sia in fondo] quantunque la casa d'Anchise, appartata sia in fondo *Vi*
 è, proporzionalmente, e con un sapor di comico, lo stesso] è proporzionalmente e con un sapor di comico, lo stesso *Vi* è proporzionalmente, e con un sapor di comico, lo stesso *Mp*
- [38] a formar le parole»;] a formar le parole» *Vi*
 le parole di Panto] le parole in Panto *Vi*
- [39] or coi suoi bravi in agguato fa pensare] or, coi suoi bravi in agguato, fa pensare *Vi Mp*
 dei Troiani] de' Troiani *Vi*
 sebbene questi li ricorda] sebbene questi li ricordi *Vi Mp*
- [41] *Tr.* voleva andarsene] voleva andarsene *Vi*
 d'idee] di idee *Vi*
- [42] *Aen.*] *Aen.*, *Vi*
 Promessi Sposi] *Promessi Sposi Vi Mp*
 così credo che (...) abbia trasformato (...) in Renzo e Lucia nientemeno che Enea e Anchise] così credo che (...) trasformato (...) Renzo e Lucia nientemeno che in Enea e Anchise *Vi* (*dove, per refuso, manca il verbo abbia, inserito già in ViC*) così credo che (...) abbia trasformato (...) in Renzo e Lucia, nientemeno che Enea e Anchise *Mp*
- [43] Eppure è così. Lucia non si vuol persuadere] Eppure è così, Lucia non si vuol persuadere *Vi* (*il punto è inserito sulla virgola già in ViC*)
 al matrimonio di sorpresa, e pensa al filo] al matrimonio di sorpresa e pensa al filo *Vi*
 in su e giù per la stanza] in su e in giù per la stanza *Vi*
 finché:] finché *Vi*
M. Ebbene] E bene *Vi*
- [44] *M.* e Renzo: «Che bene mi volete voi? Che prova mi avete data?] e Renzo: «che bene mi volete voi? che prova m'avete data? *Vi* e Renzo: «Che bene mi volete voi? che prova mi avete data? *Mp*
M. E voi: no! no! – Sì sì – rispose] E voi: no! no! – Sì, sì, rispose *Vi Mp*
- [46] Ma si assomigliano, non è vero? (...) E Renzo somiglia a Enea?] Ma si assomi-

- gliano, non è vero? (...) E Renzo a Enea? *Vi Mp*
Tr. porta anche noi:] porta anche noi; *Vi Mp*
Tr. qualche speranza dell'effetto] qualche speranza sull'effetto *Vi*
- [47] *M.* Aveva] aveva *Vi*
M. poteva esser] poteva essere *Vi Mp*
 Queste parole del Manzoni, mutati quei due nomi, sembrano suggerite dalla lettura di Virgilio. *Frase assente in Vi e introdotta a partire da Mp*
 Noi sappiamo, noi italiani, fedeli al genio italico] Noi sappiamo, noi Italiani, fedeli al genio italiano *Vi Mp*
 ha guidate e ispirate] ha guidato e ispirato *Vi*
- [48] Per questo, io ragazzo, leggendo nel collegio, dentro il cassetto del mio tavolino, i bei tre tomi dell'edizione milanese] Per questo io ragazzo leggendo nel collegio dentro il cassetto del mio tavolino i bei tre tomi dell'edizione milanese *Vi*
 mi ero commosso (...) come poi mi commovevo] mi ero commosso (...) come ora mi commoveva *Vi* mi ero commosso (...) come ora mi commovevo *Mp*
 E così allora, senza rendermi conto delle somiglianze, seguìi trepidando] Io avevo seguito, trepidando *Vi*
 che camminavano tra i grandi facendo due passini per ognun de' loro] che camminavano tra i grandi, facendo due passini per ognun de' loro *Vi* (*in quest'ultima frase Pd² introduce la forma, rimasta sino a P^t, di Enea in luogo di d'Enea*)

1.3. *L'incipit originario*

Rispetto all'esordio di *Eco d'una notte mitica* in *Mp* e *Pd*, il testo di *Vi* contemplava un più lungo preambolo, legato alla polemica sull'*Avvenire della letteratura in Italia*, come suona il titolo dell'articolo di Ugo Ojetti pubblicato, sempre nel 1896, sul fascicolo II della «Vita Italiana»¹⁰. Appare così anche più circostanziato il riferimento, in chiusura del saggio, al «genio italiano» (*Vi, Mp*) o «Italico» (*Pd*). Variante, questa, che intende riassumere le due fasi storiche dell'«italianità» lungo l'asse linguistico-letterario, secondo un'idea di sviluppo metamorfico della letteratura latina in quella italiana. Il concetto, che Pascoli mette alla prova nella maniera più eminente negli studi danteschi e ribadisce nelle lezioni ai maestri, trova il suo compimento simbolico nei *Poemi italici* del 1911, anno cinquantesimo dall'Unità; ma si trova già formulato in *Epos*, nella lettera-prefazione a Carducci: gli «scrittori più grandi delle nostre due gloriose letterature: l'antica di Vergilio,

10 U. Ojetti, *L'avvenire della letteratura in Italia*, «La Vita Italiana», n.s., vol. I (10 giugno 1896), fasc. II, pp. 113-25, presente a Castelvecchio con dedica: «A Giovanni / Pascoli / uno che gli vuol bene» (Biblioteca di Casa Pascoli, XI.2.A.184). L'intervento si riallaccia a un saggio pubblicato sulla «Revue de Paris» il 15 febbraio 1896, *Quelques littérateurs italiens* (Ojetti, *L'avvenire* cit., p. 114, nota 1). La questione sarà ripresa da Pascoli anche nell'articolo, già citato, *Letteratura italiana o italo-europea?*: Pascoli, *Prose disperse* cit., p. 131.

la nuova di Dante» sono qui evocati a testimoniare la «vivida virtù dell'anima italica», quel «generoso fermento speciale del pensiero e del carattere italico» che «è uffizio serbare», scrive Pascoli, «all'Italia e alle scuole classiche»¹¹.

Di seguito l'incipit di *Vì*, già edito da Marcolini¹²; si segnalano, in nota, i più evidenti punti di contatto con l'articolo di Ojetti:

L'ECO D'UNA NOTTE MITICA

[1] Oh! io torno al Manzoni e ai Promessi Sposi! [1a] Che libro vivo, fresco, nuovo! E "italiano" sto per aggiungere, quando il ricordo della disputa ogettiana germina, in un momento, di rimessitucci d'altri pensieri, e diventa selva e ginepraio. Schiettamente e veramente e unicamente italiano questo libro: non è vero? Non è vero che esso ha in sé il puro senso etereo, derivato da quella che Ugo Ojetti chiama "l'anima italiana"¹³ e che cerca e non trova oggi in Italia, né so bene se negli scrittori o nei lettori? Pare certo. [1b] Ora come a' suoi tempi parve a taluni sentir poco d'italianità questo mio libro così italiano? E anche ai nostri, di tempi, c'è per tutte le parti d'Italia un'Accademia, un'Arcadia di puristi (il D'Ancona chiama ultimo dei puristi un brav'uomo, benemerito degli studi Danteschi, conosciuto per il suo amore all'acqua e il suo orrore della modernità: ultimo? ci corre, illustre D'Ancona!), una Massoneria di puristi, dico, pettegola e altezzosa, audace e occulta, umile e sicura, assetata in fatto e in apparenza schifa di nome e di fama, ben pensante e mal senziente, di ottimi principî e di pessimi fini, che ne' suoi parlari assai liberi e ne' suoi scritti molto clandestini mette il Manzoni tra "questi moderni" e i divini Promessi Sposi tra le "novità" del mal gusto. [1c] Nemmeno ai nostri tempi, dunque, c'è il consenso di tutti gl'Italiani nel credere all'italianità dei Promessi Sposi: ai suoi, c'era piuttosto il consenso per non crederci: tanto pareva che il Manzoni uscisse, per la lingua, per lo stile, per il tono, dalle linee che circoscrivevano il tipo del buono scrittore italiano. E usciva infatti, e buon per noi, ché, altrimenti, avremmo avuto un altro libro di quelli che non si leggono mai (se non, per forza, qualche volta nelle scuole!) e compongono per la massima parte la nostra impopolare letteratura del passato. [1d] Ma in che modo, ripeto a me la domanda, questi Promessi Sposi sembrano ora, ai più se non a tutti, non solo un libro schiettamente italiano, ma addirittura l'ideale dell'italianità? Non so rispondere, se non con sospettare che italiano chiamiamo e crediamo quel libro dopo che ci siamo accorti che è ottimo e bellissimo, e non è soggetto alle vicissitudini del gusto e della moda, e resta e dura tra i labili successi a mano a mano di scritti differentissimi da quello; e che come noi Italiani lo proclamiamo ideale d'italianità, così i Tedeschi, se fosse d'un tedesco, lo griderebbero prototipo di germanità, e i Francesi, quintessenza di franco-gallicità. [1e] Così sospetto; e mi faccio un'altra domanda: come

11 Pascoli, *Epos* cit., pp. VII e IX. Cfr. E. Tatasciore, *Dante nel commento all'«Eneide» in «Epos»*, in *Pascoli e Dante*, Atti del Convegno internazionale, San Mauro Pascoli, Villa Torlonia, 16-17 ottobre 2021, a cura di D. Baroncini, Bologna, Pàtron, c.d.s.

12 Marcolini, *Pascoli prosatore* cit., pp. 98-99.

13 Cfr. Ojetti, *L'avvenire* cit., p. 115: «La causa vera, la causa prima della disgregazione degli artisti italiani, è la mancanza di un'anima italiana».

mai gl'Italiani non hanno battuta quella via, che, almeno dopo, s'è visto che era la strada maestra dell'arte nostra, e si sono messi per viottole e traghetti e hanno voluto esser Francesi, Tedeschi, Russi, e piuttosto che il Manzoni, continuare, il Heine, il Balzac, lo Zola, o chi so io?¹⁴ [2] Eppure dai Promessi Sposi avremmo potuto imparare (...).

I.4. Le Note e aggiunte

Come già avvertito, si riproduce soltanto la parte relativa a *Eco d'una notte mitica*. Gli accenti sono adeguati all'uso corrente, e le virgolette di chiusura anticipate rispetto all'interpunzione. La punteggiatura che, per contiguità tipografica, è stampata in carattere corsivo, è riportata al tondo.

NOTE E AGGIUNTE

[1] Permetta il benevolo lettore che io gli ricordi due miei poveri scritti, pubblicati in questa *Vita* nei fascicoli VII e IX.

[2] È mirabile come tanta modernità quanta è nel Manzoni, che non è punto invecchiato ancora, non ha punte rughe, né, dirò così, mature e convenienti all'età, come hanno molti scrittori anche stranieri, del suo tempo, né precoci e scavate da una decadenza e infiacchimento anticipato, come, per esempio, gli scrittori recentissimi di Francia; tanta modernità avesse una fonte d'ispirazioni così antica. È mirabile, dico, e vero. Raccolgo ogni giorno nuovi indizi e nuovi dati. Eccone un paio: La notte mitica gli ha suggerito uno de' suoi versi meno belli: "Solo al vinto non toccano i guai". Già: ecco le parole di Virgilio (Aen., II, 366): *nec soli poenas dant sanguine Teucri*. [3] Commentavo l'altro giorno un passo del libro quarto; un passo "moderno". Tutti dormono: Elena non può dormire; si prova a trovare nel suo pensiero un esito al dramma della sua passione, che non sia la morte; e non lo trova. Morire, dunque. Enea, invece, dorme; ha fermo ciò che farà il domani, e dorme; ha preso tutti i provvedimenti necessari, e dorme. Con queste parole seguivo la lettura di Virgilio, quando mi accorsi che le parole erano un'eco.

[4] Cercai e trovai. Quella ripetizione "e dorme" che io faceva leggendo i due versi del IV (554 e '5: *Aeneas celsa in puppi, iam certus eundi, Carpebat somnos rebus iam rite paratis*), che facevo vinto dalla commozione d'un dramma così semplice e vero, così antico e nuovo; era nei *Promessi Sposi*, capitolo XXIV. "Affari intralciati, e insieme urgenti, per quanto ne fosse sempre andato in cerca, non se n'era mai trovati addosso tanti, in nessuna

14 Qui termina la porzione d'incipit rimossa nella versione in volume. I nomi citati nella frase che segue, Flaubert (subentrato, a partire da *Mp*, a Bourget), i Goncourt, Zola, trovano tutti riscontro in Ojetti: «i nostri naturalisti», Verga, Serao, Capuana, De Roberto, «seppero mantenere la giusta misura» rispetto ai «loro maestri di Francia»; «Né esagerarono l'erudizione e i termini tecnici nelle loro descrizioni precise, come avevano fatto tra i vecchi il Flaubert, i Goncourt, lo Zola, tra i giovani massimamente l'Huysmans»; «la nostra anima raggiunge certi cieli così candidi e così profondi che, né lo sguardo del signor Bourget, né quello del signor Hervieu, né quello del signor Zola potranno mai raggiungere» (Ojetti, *L'avvenire* cit., pp. 119-20).

coniuntura, come allora; eppure aveva sonno. I rimorsi che glielo avevan levato la notte avanti, non che essere acquietati, mandavano anzi grida più alte, più severe, più assolute: eppure aveva sonno”. E leggete il resto. [5] Io dicevo: L’Innominato avea acquistato fiducia nella misericordia di Dio; Enea ubbidiva al Fato: la loro coscienza riposava nello stesso modo, per ragioni non troppo differenti, chi ripensi la natura delle religioni pagana e cristiana. Ma un altro passo del Manzoni corrispondeva più esattamente al passo di Virgilio. Sì certo. Pensai a un altro “eroe” dei *Promessi Sposi*: a Don Abbondio; un eroe che una certa notte non poté prender sonno; e ricordai un accenno storico del Manzoni, ch’egli avrebbe potuto mutare (chi sa che non gli sia venuto in mente) con l’accenno poetico sopra scritto. Leggiamo dunque al capitolo II: “Si racconta che il principe di Condé dormì profondamente la notte avanti la giornata di Rocroi: ma, in primo, luogo, era molto affaticato: secondariamente aveva già date tutte le disposizioni necessarie (*rebus iam rite paratis*), e stabilito ciò che dovesse fare la mattina (*iam certus eundi*)<”>.

[6] A proposito sempre del Manzoni, avrei ricordato, se lo avessi conosciuto, un bellissimo articolo (Giornale storico della letter. italiana, 1896, vol. XXVII, p. 94) di Pietro Ercole, che dell’Innominato manzoniano trova le traccie nel Catilina Sallustiano¹⁵. Le risposdenze sono molte e chiare, ed esposte poi come io non saprei davvero nemmeno riassumere. Mi piace però riportare qui la conclusione, “come il sugo di tutta la storia”. Conclude adunque il mio bravo Ercole: “Ed è notevole ancora, per non dire curioso, scoprire quanta parte nella creazione di un prosatore che è, più d’ogni altro nostro, moderno ed originale, che mirò a svincolare la nostra prosa dall’originaria e troppo servile imitazione classica, abbia avuto l’opera di un prosatore latino, da lui così sapientemente trasfusa nell’opera propria”. (...)”¹⁶

II. Pascoli lettore manzoniano: il motivo della folla

II.1. *Un verbo*: circumspicere

Risciacquare i panni dell’epos nel gran fiume del romanzo: sono tanti i segni di questa tendenza nella scrittura, nella poetica e nella critica di Pascoli. Lo si è già

15 P. Ercole, *Catilina e l’Innominato*, «Giornale Storico della Letteratura Italiana», a. XIV, vol. XXVII, fasc. 79 (1896), pp. 94-107, presente nella Biblioteca di Casa Pascoli (XI.2.A.303) con dedica «Al carissimo amico ritrovato / P Ercole».

16 La nota prosegue richiamandosi all’altro «scrittarello del fascicolo IX», *La scuola classica*, in cui proprio «il nome amato e stimato dall’Ercole» veniva fatto tra quelli dei componenti la commissione romana per la riorganizzazione dell’insegnamento del greco e del latino nei Ginnasi e nei Licei, nominata dall’onorevole Martini (cui *La scuola classica* si rivolge in forma di lettera). Pietro Ercole, in realtà, non era presente, come qui rettifica Pascoli: «Ma io ero e sono tanto persuaso che egli, genialissimo cultore della letteratura sì latina e sì italiana (è di lui un bello e ricco studio su Guido Cavalcanti e un’edizione, tra molti altri lavori, del Bruto di Cicerone che è, oso dire, l’ottimo di tutti i libri Loeschieriani per le scuole di latino, dottissimo e vivissimo) vi doveva essere, in quella Commissione, che ho finito per credere che vi era». Si veda, in proposito, Castoldi, *Una postilla* cit., p. 58.

mostrato altrove, ma si vuole qui raccogliere ancora qualche esempio, a far corona, stavolta, attorno al motivo della folla¹⁷. Per il lettore (per Pascoli che legge Manzoni, per noi che leggiamo il Pascoli interprete e poeta), il motivo della folla acquista rilievo, quando ci si sofferma sugli elementi della messa in scena. In Manzoni, e quindi in Pascoli, il personaggio che di volta in volta è protagonista – Lodovico, Gertrude, Pomponia – sta sulla scena di fronte al suo ‘antagonista’, al centro di una situazione risolutiva; lo attorniano figure indistinte, vaghe nel loro apparire, ma importanti come cassa di risonanza del suo destino: i nobili parenti dell’ucciso nella scena del perdono di Lodovico, le monache e le educande quando Gertrude si reca dalla madre badessa, i *propinqui* di Pomponia Grecina durante il processo domestico che vede la donna accusata di *superstitio externa*: la giudica il marito Aulo Plauzio, i parenti di lui sono testimoni; sullo sfondo, le statue dei Penati.

È di particolare rilievo, in questa scena, l’uso del verbo *circumspicio*. In attesa del giudizio di Plauzio, mentre tutt’attorno, nell’*atrium*, la presenza dei parenti e dei Penati incombe col peso di un’unica massa confusa, Pomponia *stat circumspiciens* (139). Il verbo è quello adoperato da Virgilio nel libro II dell’*Eneide*, per dar corpo, scrive Pascoli in *Epos*, alla «lunga occhiata in giro» di Sinone sui Troiani, curiosi di ciò che il prigioniero ha da dire: *constitit atque oculis Phrygia agmina circumspexit* (*Aen.* II, 68), «verso che dipinge la lunga occhiata in giro, con la sua cadenza spondaica»¹⁸. La nota attinge al serbatoio manzoniano, in cui «occhiata», «occhiata in giro», sono espressioni ricorrenti; e, soprattutto, un’«occhiata in giro» è quella che, nella scena dei tumulti per il pane, fa scorrere Ferrer sulla folla prima di parlare – creando, esattamente come Sinone, un effetto di trepidante sospensione¹⁹. Nell’episodio di Ferrer si assiste a una presentazione del personaggio collettivo per via di metonimia come avviene anche in *Pomponia Graecina*: «mille visi, mille barbe in aria». E l’esito, dopo la risoluzione, è analogo: «acclamazioni che andavano alle stelle», con una la parola, «acclamazioni», che s’incontra anche nell’episodio di Gertrude e che corrisponde all’*Adclamant omnes* di *Pomponia Graecina* (141).

17 Si vedano i lavori già indicati, e in particolare Tatasciore, «*Epos*» cit., pp. 111-93 (sulla presenza di Manzoni nel commento di *Epos* all’*Eneide*); la seconda parte di *Fonti, modelli, simboli* cit. (sui rapporti di *Pomponia Graecina* con alcune scene dei *Promessi Sposi* e con *Fabiola*, romanzo storico-archeologico di F.P.S. Wiseman); *Un personaggio* cit. (sui modelli epici e romanzeschi del personaggio di Pomponia). Molto importanti i contributi di P. Paradisi, *Omaggio a Forti. «Una sensazione doppia»: appunti di lettura fra Manzoni e Pascoli*, in *Un maestro magnanimo. L’opera critica di Fiorenzo Forti*, a cura di A. Cottignoli e G. Ruozzi, Bologna, BUP, 2008, pp. 162-87; *Intersezioni ottocentesche nei «Carmina» pascoliani: Manzoni e Aleardi*, in *Pascoli Latinus. Neue Beiträge zur Edition und Interpretation der neulateinischen Dichtung von Giovanni Pascoli*, herausgegeben von C. Chiummo, W. Kofler, V. Sanzotta, Tübingen, Narr Francke Attempto, 2022.

18 Pascoli, *Epos* cit., p. 103.

19 Cfr. Tatasciore, «*Epos*» cit., pp. 131-32.

Una medesima fenomenologia è insomma piegata a effetti comici, quasi espressionistici. Pur se lontana dall'atmosfera drammatica di *Pomponia Graecina*, la scena di Ferrer (che, come vedremo, non manca di lasciare il segno in *Epos*) offre un'ulteriore conferma della consistenza dello schema singolo-moltitudine all'interno dei *Promessi Sposi*: ancora una volta, ne risulta esaltato quel regime scenico che vede il personaggio circondato da un pubblico, e il pubblico 'reagire', con effetti di amplificazione, al gesto e alla parola di quel personaggio. Apparirà quindi naturale che, ripetendosi la situazione-base, ricorrano, associati nella stessa proposizione, verbi come *stare* (*constitit* in Virgilio, *stat* in Pascoli) e il connotatissimo *circumspicere* (*circumspexit*, *circumspiciens*). Il quale, ora possiamo aggiungere, non è isolato in *Pomponia Graecina*: anche Plauzio, infatti, si era rivolto al suo 'pubblico' secondo le stesse modalità, naturalmente con animo opposto a quello di Pomponia. Il suo sguardo, indirizzato agli *adfines* e alle *imagines pallentes avorum* (ancora si fondono i vivi e le icone dei morti) è un'espressione di dolore per la confessione della donna (109-111):

At saevo surgens vir cum maerore: «fateris»
exclamat. Nunc adfines circumspicit amens
atque in imaginibus pallentibus haeret avorum.

Tanto esprime fisicità il verbo *circumspicit*, che quello che vi si coordina, *haeret*, indicante il fissarsi degli occhi sulle immagini degli avi (ma il soggetto grammaticale della frase non sono gli occhi, bensì Plauzio nella sua interezza d'uomo), ne determina quasi la direzione: osservando attorno a sé i parenti, tra loro vagando inquieto con lo sguardo, Plauzio s'immobilizza, quasi si fissa contro le inerti figure degli avi. La congiunzione di stasi e movimento è qui raggiunta in due tempi, attraverso l'impiego coordinato dei verbi *circumspicit* e *haeret*.

Circumspicio pare dunque sottintendere, nell'immaginario di Pascoli, nel modo in cui egli concepisce una scena, la presenza di un gruppo di astanti in attesa di un gesto, di una parola da parte del personaggio centrale; il verbo anzi collabora a creare attorno al soggetto lo spazio in cui si localizza l'insieme di queste necessarissime 'comparse'. E certo la qualità morfologico-prosodica della parola – un lungo polisillabo, un composto dalle vocali lunghe e cadenzate – ha la sua parte nel fascino che essa esercita sul poeta, se questi, seguendo e ampliando l'esempio di Virgilio, ne fa una componente così icasticamente rilevata del suo esametro. È stato mostrato a sufficienza come la lezione tecnica dei classici (di Virgilio e Orazio, ma anche di Ennio e Catullo) si esprima in Pascoli nelle forme della ripresa amplificata di fenomeni notevoli ma quantitativamente circoscritti negli autori presi a modello²⁰. E sembra anche questo il caso, perché al fondo dell'at-

20 Cfr. almeno D. Nardo, *La mimesi metrica del Pascoli latino*, in Id., *Modelli e messaggi. Studi sull'imitazione classica*, Bologna, Pàtron, 1984, pp. 117-39; e A. Traina, *Virgilio e*

trazione pascoliana per il verbo *circumspicio*, e per i versi spondaici in genere, c'è pur sempre Virgilio²¹. Ma come l'elemento metrico e morfologico non può andar disgiunto dall'esperienza semantica, così Virgilio è anche, nel suo poema, narratore, e narratore è il Manzoni che gli viene accostato in *Eco d'una notte mitica*. Le epifanie metriche e lessicali che stiamo riscontrando ci interessano dunque in quanto aprono spiragli sulla fantasia del Pascoli sceneggiatore e narratore, e sui modelli concreti sui quali si è formata la sua tecnica.

Riprendiamo le conclusioni di Nardo sull'esametro di Pascoli. In questione è la necessaria antinomia dei modelli oraziano e virgiliano, dell'Orazio satirico e del Virgilio epico, che in realtà si risolve, per Nardo, in una sintesi nuova: Pascoli «innesta sul modello oraziano, studiosamente rilassato e pedestre, tutti gli accorgimenti stilistici propri della poesia elevata, specialmente virgiliana». Ne risulta «un metodico sregolamento dei canoni metrici che nella latinità classica distinguevano rigorosamente fra loro i diversi generi letterari, in particolare l'epica dalla satira». Tale processo, di disgregazione e rifusione degli schemi classici, è il presupposto di fondo della varietà e mutevolezza che l'esametro di Pascoli sperimenta nei contenuti e nei registri: esso «si svincola così dalle ferree norme della tradizione, e trova la sua libertà nell'atto stesso in cui sembra riconsacrarne le forme più alte»²². Ma non era, un tale processo di disgregazione degli schemi classici, che innestava l'epica nella satira e la satira nell'epica, che fondeva e miscelava i registri così da ammettere tanto il sorriso quanto il dramma più acuto, non era questo ciò che già Manzoni aveva realizzato nei *Promessi Sposi*? Realizzato e, per i narratori a venire (anche per il Pascoli latino), esemplificato.

II.2. «Un grave ed eloquente personaggio»

L'intuizione critica che, sull'onda della tradizione romantica, fa del romanzo l'epica della modernità, trova vari rispecchiamenti in *Lyra* e in *Epos*. Il ricorso alle antologie ha sempre arricchito la lettura dei *Carmina*. Anche sul piano che qui ci interessa, delle forme della narrazione, le note di Pascoli ai 'suoi' classici possono darci agio di riflettere sulla modernità delle soluzioni che egli sperimenta sotto il velo, apparentemente tradizionale, del verso latino: già in *Lyra* ed *Epos*, infatti, si scopre quella fusione fra modelli antichi e moderni che, operante nell'interpretazione del 'narrato' di Catullo, di Orazio e di Virgilio, sovrintende, a maggior ragione, alla creazione di forme narrative nello stesso Pascoli.

Con l'episodio di Ferrer, che abbiamo già visto affiorare dietro la nota su Simone, Pascoli sembra leggere anche la lunga, articolata similitudine di *Aen.* I,

il Pascoli di «Epos» (la lezione tecnica), in Id., *Poeti latini (e neolatini). Note e saggi filologici*, III, Bologna, Pàtron, 1989, pp. 91-114.

21 Con Ennio e Catullo: Nardo, *La mimesi* cit., pp. 126-30.

22 Ivi, p. 139.

148-156, che sigilla la sequenza in cui Nettuno compare a calmare i venti scatenati da Giunone contro i Troiani:

Ac veluti magno in populo cum saepe cohorta est
 seditio, saevitque animis ignobile vulgus,
 iamque faces et saxa volant, furor arma ministrat;
 tum pietate gravem ac meritis si forte virum quem
 conspexere, silent arrectisque auribus adstant;
 ille regit dictis animos, et pectora mulcet:
 sic cunctus pelagi cecidit fragor, aequora postquam
 prospiciens genitor caeloque invecus aperto
 flectit equos curruque volans dat lora secundo.

Il sunto dell'episodio, intitolato *Il Dio del mare* (I, 124-156), si conclude così: «Pare un tumulto di plebe acquetato dall'apparire d'un grave ed eloquente personaggio»²³. La frase sintetizza la comparazione virgiliana. «Grave» è questo «personaggio» perché, già in latino, tale si mostra (e tale suona, nella parola *gravem*): *pietate gravem ac meritis (...) virum* (151); «eloquente» perché, al modo in cui Nettuno «abbonaccia il mare» (si legge ancora nel sunto), così il suo *alter ego* terrestre, nel mezzo del tumulto, «convince e commuove», coi suoi detti, l'*ignobile vulgus*: *ille regit dictis animos, et pectora mulcet* (153; la dittologia allitterante, «convince e commuove», parafrasa, in nota, *regit (...) et mulcet*)²⁴.

Ma la rappresentazione della *seditio*, che apre il paragone, non ricorda un poco la rivolta di Milano? O meglio: nella rivolta di Milano, non sembra Manzoni aver tenuto presente la similitudine di Virgilio? Così, almeno, Pascoli parrebbe intendere (e sottintendere). Nelle pagine in cui il narratore si sofferma con tanto acume sul comportamento della massa durante i «tumulti popolari», vediamo il vicario di provvisione, posto sotto assedio dalla folla inferocita, spiare «se il tumulto s'acquietasse un poco» (e si noti il lessico, «tumulti popolari», «s'acquietasse»: è proprio da qui che Pascoli attinge). Poi Ferrer si affaccia dalla carrozza, sosta sul predellino: «la curiosità e l'attenzione generale creò un momento di generale silenzio». È qui che viene anche a noi il dubbio (ma è quasi una certezza) che non lo stesso Manzoni avesse presente Virgilio: *silent arrectisque auribus adstant* (*Aen.* I, 152); quel Manzoni che nelle stesse pagine allude, come fra poco vedremo, alla *fatalis machina* della presa di Troia, al nefasto cavallo di legno che sale verso la rocca minaccioso, e che, nella scena dell'assalto alla casa del vicario, ricompare trasfigurato in una traballante scala, sospinta dai più arrabbiati.

Ma eravamo a Ferrer. La sua comparsa sulla folla sortisce lo stesso effetto che, nella similitudine virgiliana, Pascoli coglie nel manifestarsi di Nettuno e del suo

23 Pascoli, *Epos* cit., p. 80.

24 Ivi, p. 81.

‘comparante’, l’«eloquente personaggio», il *vir pietate gravis ac meritis* – effetto che nel sunto è riprodotto in termini sì fedeli a Virgilio, ma conditi del nuovo ingrediente manzoniano, con quella sintesi icastica e quasi un breve sorriso d’ironia: «Pare un tumulto di plebe acquetato dall’apparire d’un grave ed eloquente personaggio». Il passo che in Manzoni si apre col mostrarsi di Ferrer sul predellino della carrozza è celebre:

Ferrer, fermatosi quel momento sul predellino, diede un’occhiata in giro, salutò con un inchino la moltitudine, come da un pulpito, e messa la mano sinistra al petto, gridò: – pane e giustizia –; e franco, diritto, togato, scese in terra, tra l’acclamazioni che andavano alle stelle.

Al grave ed eloquente personaggio sono qui bastate poche parole, ma dette a voce alta; pochi gesti, ma ampi e teatrali²⁵.

Il fatto che Pascoli estragga, per così dire, Manzoni da Virgilio, significa anche, come gli stessi raffronti di *Eco d’una notte mitica* miravano a provare, che Manzoni, il Manzoni ‘moderno’ del romanzo, si era nutrito anche di classici, secondo modalità forse persino più ricche e sfaccettate di quelle individuate da Pascoli: le quali, in fin dei conti, rimangono nella sfera dell’eco ‘alta’, non dissacrante, anche quando la trasfigurazione del modello avviene, scrive Pascoli, «proporzionalmente, e con un sapor di comico»: «Ben altro rumore è quello che sente al suo svegliarsi Enea: tuttavia l’effetto dei *ton, ton, ton, ton*, è, proporzionalmente, e con un sapor di comico, lo stesso che quello del grande incendio o della grande piena»²⁶. In *Eco d’una notte mitica* il «comico», se viene riconosciuto, pertiene alla scena e al personaggio, all’«effetto» che essi provocano (parola che accomuna singolarmente le analisi di Pascoli a quelle di Poe)²⁷; ma mai corrode, mai intacca il modello, il testo classico. Mentre a noi pare, oggi, che l’operazione manzoniana sul classico abbia la sua ragione e la sua vitalità proprio *nella messa in discussione*

25 Sulla teatralità della scena, che sfrutta anche il dispositivo dell’«a parte», si veda R. Castellana, *Narratologia e interpunzione. Le virgolette dei «Promessi Sposi»*, in *Narratologie. Prospettive di ricerca*, a cura di C.M. Pagliuca e F. Pennacchio, Milano, Biblion, 2021, pp. 143-58: pp. 146-51.

26 Si cita dal testo qui stabilito, con richiamo alla numerazione interna: *Eco*, 37.

27 Penso soprattutto alla *Philosophy of Composition*; dove peraltro il concetto associato a quello di *effect, impression*, trova anch’esso rispondenza nel vocabolario di *Eco d’una notte mitica*: «impressione» (*Eco*, 26). È assai probabile che Pascoli conoscesse la traduzione di Baudelaire, *Méthode de composition (effet, impression)*, contenuta, come parte de *La Genèse d’un poème (Le Corbeau, The Raven)*, nelle *Histoires grotesques et sérieuses*, tradotte nel 1864 e più volte ristampate (si fa riferimento a E.A. Poe, *Philosophy of Composition*, «Graham’s Magazine», XXVIII, 4 [28 aprile 1846], pp. 163-67, e a Id., *Histoires grotesques et sérieuses*, traduites par Ch. Baudelaire, nouvelle édition, Paris, Michel Lévy Frères, 1871, pp. 334-71).

dello statuto di nobiltà della parola classica. Per Pascoli tale statuto non solo resta indiscutibile, ma è impiegato come conferma della nobiltà del genere nuovo nella forma in cui Manzoni l'ha arrangiato. Perché è innegabile che la lettura proposta in *Eco d'una notte mitica* funzioni, come atto critico, secondo il principio della sineddoche: chi legge il saggio ne ricava l'impressione che quelle pagine, nella loro pretesa modestia, vogliono porsi in realtà a modello interpretativo dell'intero romanzo. Né si tratta di Virgilio soltanto: l'eco classica è potenzialmente estensibile; bastava – Pascoli si esprime così a proposito dei paralleli studi danteschi – cercare. C'era, ad esempio, nella sfera della relazione nobile e nobilitante con i classici, anche Sallustio, con quella vicenda d'intertestualità messa in luce dall'articolo di Pietro Ercole, *Catilina e l'Innominato*, che Pascoli legge appena spedito il saggio alla «Vita Italiana», e che cita, a conferma della sua lettura e del suo metodo, nelle successive *Note e aggiunte*²⁸. La vicenda è ricostruita da Castoldi, con decisive osservazioni sull'orizzonte critico condiviso da Pascoli e Ercole: si tratta di un comune «modo di intendere e anche di scrivere letteratura, spesso volto alla correlazione funzionale non solo tra modelli narrativi, ma anche tra personaggi», e che trova peraltro esempi analoghi nella coeva critica europea di area orfico-estetizzante²⁹.

28 *Note e aggiunte*, 6, con la relativa nota.

29 Castoldi, *Una postilla* cit., p. 58. Il tema dei rapporti con Sallustio è stato ripreso in studi più recenti, che però non tengono conto del saggio di Ercole: A. Mazza, *Sallustio tra Alfieri, Manzoni e Leopardi*, in *Vestigia. Studi in onore di Giuseppe Billanovich*, a cura di R. Avesani, M. Ferrari, T. Foffano, G. Frasso, A. Sottili, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1984, pp. 443-50; G. Nuzzo, *Agnizioni sallustiane in Manzoni*, «Pan», 4 (2015), pp. 99-104; M. Armenia, *Quel ramo... quella Roma: «Come Catilina». Nota sui «Promessi Sposi»*, «Diacritica», IV, 22 (25 agosto 2018), pp. 15-19. Numerosi i classici di cui è traccia, più o meno esibita, in Manzoni: oltre a Virgilio (per cui cfr. E. Paratore, *Manzoni e il mondo classico*, «Italianistica», II [1973], 1, pp. 76-132; G. Lonardi, *Le stelle, l'intrigo: appunti su Leopardi, Manzoni e il secondo libro dell'«Eneide»*, in *Miscellanea di studi in onore di Vittore Branca*, IV, *Tra Illuminismo e Romanticismo*, Firenze, Olschki, 1983, II, pp. 663-76; O. Ghidini, *Le parole avviluppate. Virgilio, Manzoni e un'immagine di «Ognissanti»*, «Literaturwissenschaftliches Jahrbuch», 56 [2015], pp. 315-33; A. Traina, *Il rossore di Lucia e il rubor di Lavinia (da Virgilio a Manzoni)*, «EIKASMOS», XXVII [2016], pp. 371-73; Sergio Audano, «*Ai posteri l'ardua sentenza*». *Un'eco di Virgilio (Aen. VI 822) nel «Cinque Maggio» manzoniano (vv. 31-32)*, «*Silvae di Latina Didaxis*», XIV, 38 [gennaio-aprile 2021], pp. 5-12), ci sono Orazio, Properzio, Lucano, Tacito, Apuleio... Si considerino almeno V. Citti, *Fabio Valente e il vicario di provvisione*, in Id., *La parola ornata. Ricerche sullo statuto delle forme nella tradizione poetica classica*, Bari, Adriatica, 1986, pp. 145-70 (che individua echi dalle *Historiae* tacitiane proprio nell'episodio dell'assedio alla casa del vicario); e M. Corradini, «*Studiare i classici*». *Apuleio nei capitoli XX e XXI dei «Promessi Sposi»*, «Giornale Storico della Letteratura Italiana», CXXXVIII (2021), 662, pp. 198-224 (dedicato a Manzoni e Apuleio, ma con ampia bibliografia degli studi precedenti).

Che anche il Manzoni 'sallustiano' di Ercole sia catturato nella rete di *Eco d'una notte mitica* è prova ulteriore del ruolo generalizzante, tipizzante, di cui si caricano per Pascoli le agnizioni di lettura. Tali agnizioni sono stimulate, sono, si direbbe quasi, provocate, da un approccio che conferisce all'eco classica valore indiziario: di rivelazione, nel genere nuovo, di una classicità sotterranea, presente in maniera occulta, ma proprio per questo viva, nascosta nelle fibre del fenomeno letterario per un destino d'ereditarietà pressoché ineludibile: un destino che anzi chiede di essere rin-tracciato, come una sorta di arcano *dna*. Il legame con i classici diventa allora argomento di 'modernità' del romanzo perché moderno è, nell'estetica pascoliana, ciò che in sé contiene e perpetua, seppur trasfigurata, un'eco dell'antico, inteso come patrimonio universal-eterno della psiche e dell'esperienza umana: il legame col classico non nega, pertanto, il carattere innovativo e moderno dei *Promessi Sposi*, ma anzi assicura, di quella modernità, la tenuta nel tempo, la sostanza di universalità e di costante attualità. Che è sostanza (è questo il giudizio di Pascoli) diversa da quella dei romanzi più recenti e in voga nel momento in cui scrive:

È mirabile come tanta modernità quanta è nel Manzoni, che non è punto invecchiato ancora, non ha punte rughe, né, dirò così, mature e convenienti all'età, come hanno molti scrittori anche stranieri, del suo tempo, né precoci e scavate da una decadenza e infiacchimento anticipato, come, per esempio, gli scrittori recentissimi di Francia; tanta modernità avesse una fonte d'ispirazioni così antica. È mirabile, dico, e vero³⁰.

«Raccolgo – aggiunge Pascoli – ogni giorno nuovi indizi e nuovi dati». E ne riporta alcuni, su cui qui non è il caso di soffermarsi. Ciò che preme, invece, è rilevare l'assiduità della ricerca, il carattere diffuso delle agnizioni, che, anche se non sistematiche, finiscono per formare, tutte insieme, una specie di membrana di risonanza fra i modelli antichi e il romanzo moderno. Perché, se anche non sempre soccorrono il saggio manzoniano o le antologie latine, a una nozione di intertestualità diffusa bisognerà pure appellarsi, se si vogliono accogliere tali rilievi non come episodici, ma come spie di una lettura a specchio sollecitata dalla natura stessa dei *Promessi Sposi*.

Torniamo allora alla scena dell'assalto alla casa del vicario. Ci accorgiamo che è proprio Manzoni a presentarla come un controcanto comico a più epici assembramenti d'uomini. La scala con cui i sediziosi cercano di invadere la casa è definita «macchina fatale»: grande ironia e – direbbe Pascoli – «sapor di comico»³¹, poiché l'espressione evoca la *fatalis machina* di *Aen.* II, 237, che *scandit* (...) *muros / feta armis* (237-238) e *subit mediaeque minans inlabitur urbi* (240). «La

30 *Note e aggiunte*, 2. L'allusione è ai francesi Bourget, Flaubert, i Goncourt, Zola, citati in *Eco*, 2.

31 *Eco*, 37.

macchina fatale», scrive Manzoni, «s'avanza balzelloni, e serpeggiando» (nella Ventisettana: «procede a balzi, a rivolte, per dritto e per isbieco»)³². Da nessuna parte Pascoli si è soffermato su questo passo (anche se il «casolare diroccato» dove si appostano i bravi nel capitolo VIII presenta per lui «ora l'idea della macchina "feta armis", ora le sembianze del "vecchio tempio deserto di Cerere"»)³³. Tuttavia, le parole con cui commenta il luogo virgiliano in *Epos* ci suonano familiari. Nel sunto dell'episodio, *Il nemico dentro le mura*, scrive: «La macchina va per mezzo alla città e tentennando sembra minacciare...»; e nelle note: «*subit* 'si avanza'. – *mediaeque*... *urbi* 'dentro l città'. – *minans*: c'è l'idea dell'altezza, e del minaccioso dondolio»³⁴.

Bisogna aggiungere – ma questo tipo di mediazione meriterebbe approfondimenti più sistematici – che alle spalle di entrambi, di Pascoli come di Manzoni (che pure da giovane tradusse il libro II dell'*Eneide*), sta Annibal Caro, il primo a rendere *fatalis machina* con il calco schietto «macchina fatale»:

Così mossa e tirata agevolmente
la macchina fatale il muro ascende,
d'armi pregna e d'armati, (...).
Ella, per mezzo
tratta de la città, mentre si scuote,
mentre che ne l'andar cigola e freme,
sembra che la minacci.

Quando Manzoni sceglie di usare l'espressione «macchina fatale», sa che fra i suoi venticinque lettori ce ne sarà almeno uno che, se non ricorderà alla lettera il Virgilio latino, avrà magari più fresco nella memoria il Virgilio italiano di Annibal Caro (quel Caro che egli stesso evocava, nel *Fermo e Lucia*, come traduttore un po' troppo profuso del *forsan et haec meminisse iuvabit* di Enea). Non solo: è Caro il primo a interpretare il *minans* di Virgilio riformulandolo in immagine esplicita, attraverso una traduzione esegetica e accrescitiva, e con qualche tocco dantesco: «mentre si scuote, / mentre che ne l'andar cigola e freme». D'altra parte Pascoli, se acquisisce da Caro tanto il suggerimento esegetico (si rilegga la sua nota a *minans*) quanto gli stessi traduttori («per mezzo alla città», «sembra minacciare»), li reimmette poi nel più moderno impianto sintattico offerto dalla prosa manzoniana, di cui sono spie la ripresa della formula «s'avanza» e l'utilizzo dell'icastico gerundio («serpeggiando» nei *Promessi Sposi*, «tentennando» in *Epos*)³⁵.

32 Cfr. Lonardi, *Le stelle* cit., p. 664; Ghidini, *Le parole* cit., pp. 318-19 e 328.

33 Eco, 41.

34 Pascoli, *Epos* cit., pp. 111-12.

35 Sul ruolo di Caro nel commento all'*Eneide* rimando a precedenti osservazioni in Tatasciore, «*Epos*» cit., pp. 93, 128, 162-63.

Che leggendo la scena dell'assalto alla casa del vicario, Pascoli si accorgesse della citazione virgiliana, è fuor di dubbio; che, con Manzoni, sorrisse nel vedere quella casa quasi espugnata come in una novella *Ilioupersis*, è altrettanto certo; ma percepiva, ci chiediamo, anche il suono un po' secco e raschiante di quel tarlo invisibile che rode l'immagine-modello evocata per contrasto? L'allusione a Virgilio è infatti ben più che una lepidezza superficiale, e ha conseguenze non da poco per la storia della letteratura, per il posizionamento e la quotazione dei suoi valori. Confrontando Manzoni con Leopardi, l'altro grande fruitore ottocentesco del libro II dell'*Eneide*, l'uso del testo virgiliano nei *Promessi Sposi* risulta a conti fatti «ironico e fin parodico», mentre di «tutt'altro timbro» è l'eco che lo stesso libro imprime nel poeta dei *Canti*³⁶. Nelle mani del romanziere, il più grande poema della latinità diventa – può diventare – un canovaccio pronto all'uso, un'enciclopedia di scene e situazioni su cui impostare, ironicamente, la rappresentazione di un reale assai più minuto. Al punto che l'«archetipo classico a cui viene assimilato l'oggetto o il fatto moderno risulta alla fine deriso, spinto come all'assurdo»³⁷. Né ciò impedisce che il medesimo poema rimanga, nello stesso tempo, un serbatoio e modello di pathos: il romanzo è pur sempre lo spazio delle compresenze.

Ma Pascoli non era – storicamente, non poteva essere – in grado di leggere i virgilianismi come «materiali culturali», montati nel telaio narrativo del romanzo con esiti che vanno oltre la fenomenologia dell'«eco»; e che, sulla linea di un Cervantes, di uno Sterne, finiscono per accostare pericolosamente il testo antico agli «sciocchezze» flaubertiani. Non era in grado: gli mancavano nozioni come quelle di polifonia e pluridiscorsività, per tenere assieme l'apparente contraddizione di un classico insieme amato e contestato, venerato e irriso. Il seme di modernità della prosa manzoniana sprigiona potenzialità che Pascoli, lirico di una generazione iperlirica, anticlassicista ma immerso nei classici come un bambino (ed è una delle sorgenti della sua novità), non sapeva e non poteva cogliere.

Si tratta di potenzialità che per svilupparsi pienamente, anche agli occhi del lettore, richiedono un processo di erosione della lirica e del concetto di lirismo che finisce per accodarsi alle operazioni anticipatrici della scrittura in prosa; e, per quanto riguarda i classici, una messa in discussione radicale del loro statuto, per cui il modello che essi rappresentano, posto di fronte alla «prosa del mondo», non ha più nulla di esemplare e di autorevole (nasce il tempo, allora, di una interrogazione nuova, di un dialogo impostato su altri valori). Bisognerà attendere un Gadda perché la possibilità, aperta da Manzoni, di una voce illuministicamente affilata, romanticamente accorata, si inveri nella nostra letteratura, assimi-

36 Lonardi, *Le stelle* cit., p. 676.

37 E. Raimondi, *Il romanzo senza idillio. Saggio sui «Promessi Sposi»*, Torino, Einaudi, 2000³, p. 233.

lando la scrittura, in un solo gesto, il pathos del canto e lo stridore del contro-canto. Ma certo «il pathos del sublime letterario», quel pathos che nei *Promessi Sposi* reca l'impronta dei suoi «inventori antichi o moderni»³⁸, non era sfuggito a Pascoli, il cui occhio coglieva e registrava i processi di assimilazione, di metabolizzazione, di introiezione dei modelli: su questo piano le sue analisi, le sue suggestioni, suonano ancora attuali.

II.3. *La folla, attore collettivo: Orazio*

Ribadiamo: non che Pascoli fosse incapace di cogliere lo sguardo ironico di Manzoni; è l'ironizzazione del classico, nella sua essenza, che non avrebbe ammesso. Ma una volta che si considerino i classici come terreno di ricerca, il tenore delle sue agnizioni, a ben vedere, non si limita al patetico, ma facilmente trascorre dal sublime al comico, o, per dir meglio, a un livello di raffinato *sermo cotidianus*: da Virgilio – si vuol qui mostrare – all'Orazio agrodolce delle *Satire*, delle *Epistole*, di qualche ode. La via che dalla *fatalis machina* dell'«alta tragedia» conduce alla «macchina fatale» spinta balzelloni sotto le finestre del vicario – simbolo implacabile della moderna commedia umana – risulta più chiara nel suo tracciato se contempla una sosta presso l'Orazio satirico. Si registrerà in proposito semplicemente un'intuizione di Pascoli, ma produttrice, come al solito, di poesia.

Va fatta intanto una premessa, che investe le antologie latine. C'è una particolare etichetta sotto la quale si potrebbero riunire le più interessanti proiezioni manzoniane di *Lyra* ed *Epos*: quella dei 'tipi umani'. I richiami ai *Promessi Sposi*, più o meno criptici, ne offrono tutti insieme una specie di galleria. Nel Catullo di *Lyra* (*Carm.* 53), «il popolano» che ascolta Calvo arringare in tribunale riproduce, si legge in nota, l'«atteggiamento di Renzo in Manzoni», quando il giovane se ne sta sbalordito ad ascoltare l'Azzecca-garbugli che sciorina grida su grida, «con un'attenzione estatica – sono le parole di Manzoni citate da Pascoli – come un materialone sta sulla piazza guardando al giocatore di bussolotti»³⁹. Sempre in Catullo (*Carm.* 83), l'avvocato Arrio, con la sua pronuncia affettata, appare al commentatore un «cavalocchi» pratico di *hinsidias* (pronunciato, avverte Pascoli, con aspirazione della *i*), versatissimo – ecco la traduzione-agnizione – in «garbugli»⁴⁰. In *Epos* – dove viceversa le allusioni ai *Promessi Sposi* sono ben occultate,

38 E. Raimondi, *La dissimulazione romanzesca. Antropologia manzoniana*, Bologna, Il Mulino, 2004², p. 36.

39 G. Pascoli, *Lyra romana*, Livorno, Giusti, 1895, p. 84. Riprendo riscontri miei e di altri, aggiungendone di nuovi: M. Belponer, *Per una storia di «Lyra»*, «Rivista Pascoliana», 20 (2008), pp. 49-62: p. 61 (Catullo, *Carm.* 53); Castoldi, *Una postilla* cit., pp. 55-56 (Enea e il principe di Condé); Tatasciore, «*Epos*» cit., pp. 122-23, pp. 129-30, 143-47.

40 Pascoli, *Lyra romana* cit., p. 83.

dato il registro globalmente sublime dell'edificio antologico-esegetico – Enea che a Cartagine contempla i lavori della città in costruzione ricorda Renzo a Milano, stupito e ammirato dinanzi alla gran fabbrica del Duomo⁴¹; la sua sicurezza nella notte che precede la partenza dalle coste cartaginesi è pari a quella del manzoniano principe di Condé la notte prima della battaglia⁴²; e ancora, il modo in cui Turno intorpidisce e perde le forze nel duello finale con Enea appare così fisiologicamente realistico da poter essere associato all'incubo di Don Rodrigo malato di peste⁴³. Anche un epigramma sepolcrale, registrato in *Lyra*, può schiudersi a un universale umano, se accanto gli si pongono le «parole dolcissime» della madre di Cecilia (e qui torniamo alla citazione esplicita): «Addio, Cecilia! riposa in pace! Stasera verremo anche noi, per restar sempre insieme»⁴⁴.

In tutti questi casi Pascoli legge i classici (e li offre alla lettura di allievi e studiosi) *con Manzoni*. Maestro nel fissare in rappresentazioni esemplari passioni, stati d'animo, campi di forza nelle relazioni sociali, Manzoni accompagna l'occhio del commentatore in una direzione che, più che attualizzante, si potrebbe definire universalizzante. Catullo, Orazio, Virgilio sono ancora attuali perché esprimono un universale umano che Manzoni, nelle nuove forme del romanzo, ha ereditato e convalidato. Trasformandolo: ma, proprio attraverso la trasformazione, conservandolo vitale e significante. Naturalmente, è la lettura di Pascoli: di un poeta e lettore che, fra i due poli del fatto letterario, quello della forma individuata e quello dei contenuti archetipici, pone l'accento, nella maggior parte dei casi, sul secondo, che più si sottrae alle condizioni imposte dalla storicità dell'enunciazione.

È innegabile, ora, che anche la «folla» sia da annoverare fra i personaggi dei *Promessi Sposi*. Tanto sfuggente nel suo statuto individuale, quanto determinante per le sorti del racconto, la folla è quel paradossale individuo collettivo, quella congerie di soggetti che, nell'indeterminazione dei singoli voleri, finisce per agire all'unisono, come grande corpo sociale. Rientra anche questo 'tipo' nella galleria pascoliana? Sì; ed è, forse, quello al quale Pascoli appare più originalmente legato. La sua attenzione ai luoghi del romanzo in cui Manzoni si fa interprete degli atteggiamenti e della psicologia della «moltitudine» (altra parola con cui la folla è designata nei *Promessi Sposi*) affiora in *Lyra*, in *Epos*, in *Sul limitare*; ma, vedremo fra poco, anche nella scrittura poetica. Si tratta di una sensibilità critica espressa indirettamente, non nella sede canonica del saggio ma nei processi di scrittura e di riscrittura. Una sensibilità, occorre aggiungere, che an-

41 Pascoli, *Epos* cit., p. 93.

42 Pascoli, *Epos* cit., p. 182.

43 Pascoli, *Epos* cit., p. 400.

44 Pascoli, *Lyra romana* cit., p. 11; cfr. anche p. 59 (commento a Catullo, *Carm.* 68): «Si dice *componi* delle ceneri nell'urna, e c'è come l'idea d'una premura non venale, non straniera. Ricordati 'ce l'accomodò' della madre in Manzoni».

ticipa prospettive a noi più vicine, attente a cogliere i valori sociologici e scenico-visuali dei quadri manzoniani nel loro indissolubile amalgama⁴⁵.

Il confronto riguarda l'incipit del *Reditus Augusti*, poemetto del 1896 premiato con l'oro al *Certamen Hoeufftianum*, e, ancora una volta, la scena dell'arrivo di Ferrer. Analogo, in primo luogo, è il *pastiche* linguistico dagli effetti umoristici, ottenuti con lo slittamento di codice in entrambe le situazioni: sia Orazio sia Ferrer, parlando fra sé o col servitore (il *puer* di Orazio, il «cocchiere» di Ferrer), utilizzano, Ferrer la lingua madre, lo spagnolo, Orazio una lingua che gli è materna per amore e lunga consuetudine, il greco di Teocrito. Vediamo di seguito la scena manzoniana (cap. XIII) e i versi del *Reditus* (1-5, 17-20)

Sopraffatto poi e come soffogato dal fracasso di tante voci, dalla vista di tanti visi fitti, di tant'occhi addosso a lui, si tirava indietro un momento, gonfiava le gote, mandava un gran soffio, e diceva tra sé: «*por mi vida, que de gente!*» – Viva Ferrer! Non abbia paura. Lei è un galantuomo. Pane, pane! – Sì; pane, pane, – rispondeva Ferrer: – abbondanza; lo prometto io, – e metteva la mano al petto.

– Un po' di luogo, – aggiungeva subito: – vengo per condurlo in prigione, per dargli il giusto gastigo che si merita: – e soggiungeva sottovoce: – *si es culpable* –. Chinandosi poi innanzi verso il cocchiere, gli diceva in fretta: – *adelante, Pedro, si puedes*. (...) Sì, signori; pane, abbondanza. Lo condurrò io in prigione: sarà gastigato... *si es culpable*. Sì, sì, comanderò io: il pane a buon mercato. *Asi es...* così è, voglio dire: il re nostro signore non vuole che codesti fedelissimi vassalli patiscan la fame. *Ox! ox! guardaos*: non si facciano male, signori. *Pedro, adelante con juicio*.

«Ὠ θεοί, ὄσσον ὄγλος. Qui quandoque extrahar? Heia,
hoc age! formicae numeroque modoque carentes.
Quo, puer, hinc diversus? ἄνερ φίλε, μή με πατήσης».
Haec modo compressis agitat labris, modo clara
Quintus Horatius exclamat per compita voce:
(...)
«At nihil est, labor aut quod non perfecit usus,

45 Si vedano, con particolare attenzione al tema della folla, V. Di Benedetto, *Guida ai «Promessi Sposi»*, Milano, Rizzoli, 1999, pp. 177-96; D. Brogi, *Il genere proscritto. Manzoni e la scelta del romanzo*, Pisa, Giardini, 2005, pp. 147-52. E, a proposito della dimensione visiva della pagina manzoniana (oltre alle classiche premesse di Raimondi, *Il romanzo* cit., pp. 3-56): F. de Cristofaro, *Manzoni*, Bologna, Il Mulino, 2009, pp. 111-21; A. Manzoni, *I Promessi Sposi. Storia della Colonna infame*, edizione diretta da F. de Cristofaro, (...), Milano, Rizzoli, 2014 (per l'impianto interpretativo e per il commento, come già A. Manzoni, *I Promessi Sposi*, a cura di S.S. Nigro, collaborazione di E. Paccagnini per la *Storia della Colonna Infame*, Milano, Mondadori, 2006); S.S. Nigro, *La funesta docilità*, Palermo, Sellerio, 2018; D. Brogi, *Un romanzo per gli occhi. Manzoni, Caravaggio e la fabbrica del realismo*, Roma, Carocci, 2018; M. Maggi, *Modernità visuale nei «Promessi Sposi». Romanzo e fantasmagoria da Manzoni a Bellocchio*, Milano, Bruno Mondadori, 2019.

duraque temptando ceperunt Pergama Grai.
 Huc concede, puer, latus et tege. Ni datur ultra,
 huc prodisse sat est. Sistamus, μή τι πλαναθήσῃς.

Forse non è un caso che perfino l'Orazio pascoliano paragoni la conquista di una posizione nella calca all'assedio di Troia: *duraque temptando ceperunt Pergama Grai*.

Ma le analogie non si fermano qui. Già Gandiglio avvertiva un'eco della scena manzoniana nei versi seguenti: *Omnes / unguibus insistunt visuri deinde, quod ante* (60-61). Che è l'effetto descritto da Manzoni, di un compatto movimento del corpo-folla: «E tutti, alzandosi in punta di piedi, (...) vedevano né più né meno che se fossero stati tutti con le piante in terra»⁴⁶. Nel *Reditus* però, che ha per protagonista Orazio, gli echi manzoniani non possono che mescolarsi con quelli del poeta latino. Se si va a rileggere, in *Lyra*, il commento all'ode che ha fornito lo spunto al *Reditus Augusti*, *Carm.* III, 14 (e nell'antologia Pascoli la intitola *Il ritorno*), ci si accorge che già lì, tanto nel cappello introduttivo, dove è parafrasato il quadretto oraziano, quanto nelle note ai versi, il commentatore si serve di parole e immagini ricavate dai *Promessi Sposi*, soprattutto dalle pagine dell'assalto al palazzo del vicario (capp. XII-XIII). L'ode mette in scena – si legge in *Lyra* – «un momento di grande ondeggiamento della folla»: «tutti si spingono per vedere», «chi si sente urtato e pestato», e via con altre espressioni di sapore manzoniano: «tra il popolo, nella calca», «turba impaziente e fremente», «di tra la ressa»⁴⁷. Espressioni, appunto, che sono assai vicine, quando non identiche, a quelle dei *Promessi Sposi*: «La turba si move, tutta insieme» (cap. XII); «urtati, scompigliati, divisi dalla calca, andavano a onde» (cap. XIII). La memoria di Pascoli, è noto, ha assimilato il vocabolario figurativo promosso da tutto il romanzo: i deverbali in -ò, l'infinito sostantivato, persino i lunghi sostantivi polisillabici in -ento⁴⁸. La parola utilizzata in *Lyra*, «ondeggiamento», che ha già un corrispettivo nell'«andavano a onde» del cap. XIII, è esemplificata da un'altra apparizione tipica della folla, in un altro luogo del romanzo votato alla rappresentazione della collettività, la scena del lazzeretto: «un brulichio, come un ondeggiamento; e qua e là, un andare e venire» (cap. XXXV).

Resta solo da aggiungere che anche in questo caso – lo stesso avviene degli

46 G. Pascoli, *I poemetti latini di soggetto virgiliano e oraziano*, a cura di A. Gandiglio, Bologna, Zanichelli, 1931², p. 184.

47 Pascoli, *Lyra romana* cit., p. 285.

48 Ricca documentazione, oltre che nei vari commenti alle poesie, in M. Biagini, *Pascoli e Manzoni (con documenti inediti)*, in *Atti del IV Congresso nazionale di studi manzoniani*, Lecco, Annoni, 1961, pp. 95-121; Nava, *Pascoli e Manzoni* cit.; N. Ebani, «L'ultima passeggiata», *primo poemetto pascoliano*, in Ead., *Pascoli e il canzoniere. Ragioni e concate-nazioni delle prime raccolte pascoliane*, Verona, Fiorini, 2005, pp. 17-39.

echi della morte di Cecilia⁴⁹ – il Pascoli dell'altro versante antologico, quello delle sillogi italiane, offre una sponda e una conferma alle corrispondenze più celate. Col titolo *La folla*, infatti, l'indagine manzoniana delle dinamiche dei «tumulti popolari» nel capitolo XIII viene inserita in *Sul limitare*, nella sezione *Pensieri e affetti*; mentre il brano d'apertura del capitolo successivo («La folla rimasta indietro cominciò a sbandarsi a destra e a sinistra») si legge già prima, col titolo *Dopo la sommossa*, nella sezione che sotto l'etichetta *Dal romanzo moderno* raccoglie sequenze dei soli *Promessi Sposi*: lo accompagna, in nota, il «leggete e ammirate» dell'antologista⁵⁰.

I 'ritagli', le scene così isolate, e proposte ai giovani lettori come quadri emblematici, sono la miglior prova della profonda ammirazione che Pascoli nutre per questa virtù del narrare manzoniano: la capacità di soffermarsi analiticamente sulla fenomenologia dei comportamenti della folla, mescolando riflessione e vivacità di figurazione. La lettura di Orazio in *Lyra* ne è influenzata, e sulla pagina di commento si addensa una materia potenziale, un composto semistabile che nel *Reditus Augusti* si aggregherà in nuove diverse molecole: a formare testo, immagini, racconto.

49 Tatasciore, «*Pomponia Graecina*» cit., 2^a parte, pp. 152-53, arricchito di nuovi raffronti in *Pascoli latino e novecentesco*.

50 G. Pascoli, *Sul limitare. Poesie e prose per la scuola italiana*, Milano-Palermo, Sandron, 1900, pp. 336-37 e 466-67.