

LUCA BARBIERI

*Colpi di morte:
lettura di Suor Virginia di Giovanni Pascoli*

*Death's Knocks:
A Reading of Giovanni Pascoli's Suor Virginia*

ABSTRACT

L'articolo offre una lettura stilistica di una lirica non troppo nota della produzione pascoliana, il poemetto *Suor Virginia*. Il componimento è però degno di essere accostato alle più celebri poesie dell'autore romagnolo, su tutte *Digitale purpurea*, con cui il testo forma un dittico per collocazione e temi a partire dai *Primi poemetti* del 1904. L'intreccio inestricabile di *eros* e *thanatos*, sacralità e sensualità, purezza e perversione, così come il richiamo ammaliatore del sacro e di una natura ambigua e sensuale ne fanno un'espressione particolarmente riuscita del Pascoli simbolista e decadente, e insieme un ottimo esempio di poesia concepita come strumento di indagine del Mistero.

The article offers a stylistic reading of a little-known poem from Pascoli's production, i. e. *Suor Virginia*. Nevertheless, it is worthy of being juxtaposed with the author's most famous poems, above all *Digitale purpurea*, with which the text forms a diptych in terms of location and themes from the *Primi Poemetti* of 1904. The inextricable interweaving of *eros* and *thanatos*, sacredness and sensuality, purity and perversion, as well as the bewitching call of the world of the sacred and of a seductive nature make it a successful expression of the symbolist and decadent Pascoli, and at the same time an outstandingly example of poetry conceived as a tool for the investigation of Mystery.

*Colpi di morte:
lettura di Suor Virginia di Giovanni Pascoli*

Suor Virginia è una lirica di Giovanni Pascoli pressoché sconosciuta al grande pubblico. Ne è causa e riprova al contempo il fatto che non compaia mai nelle antologie di letteratura italiana per il triennio delle scuole superiori¹. Questa sua posizione in ombra è ancora più anomala se si considera che essa forma, per collocazione, forma metrica e temi, un dittico con *Digitale purpurea*, che è invece è un testo imprescindibile del canone poetico pascoliano.

Stampata nel secondo numero (46) dell'annata 1903 de «La Riviera Ligure», la poesia è dedicata «alle monache di Sogliano» ed è datata «Barga, 7 novembre 1902», indicazioni che verranno espunte nella redazione definitiva accolta nei *Primi poemetti* del 1904, dove il testo troverà posto proprio dopo *Digitale purpurea*. Non è indifferente sapere, però, che il componimento è già presente allo stato di sommaria traccia in prosa in un quaderno che il poeta comincia a redigere almeno dieci anni prima «in una pagina ascrivibile al 1891-92»², segno dunque di un progetto e di una gestazione di lungo corso.

Anche per questa lirica è Maria Pascoli a fornirci le principali coordinate genetico-interpretative attraverso la rievocazione di un episodio che ha avuto per protagoniste lei e la sorella Ida durante la loro permanenza presso l'educando delle monache agostiniane di Sogliano al Rubicone:

La finestra che era nel nostro dormitorio diventava un vero e proprio incubo per me nelle sere d'estate, perché la Madre Maestra, nell'accompagnarci a letto, la lasciava aperta per far entrare il fresco; l'avrebbe poi chiusa la suora conversa, quando avesse sbrigato le sue faccende in cucina e venisse a dormire anch'essa. Ma a volte tardava più del solito e appunto una di quelle sere in cui essa era in ritardo, fui presa in modo invincibile dalla paura. (...) Non potendo più resistere (...) allungai un braccio alla parete che avevo dietro il letto, e picchiai con le dita due o tre colpetti, sperando che qualcuna delle suore

1 L'ho trovata solo in G. Baldi, S. Giusso, M. Razetti, G. Zaccaria, *Il piacere dei testi*, vol. 5, Torino, Paravia, 2012, pp. 584-88. Segnalo però che, nelle successive edizioni di questa collaudata antologia, il testo è finito nelle risorse digitali del libro. Per un approfondimento della ricezione scolastica pascoliana rimando al capitolo *Pascoli a scuola* in F. Sensini, *Pascoli maledetto*, Genova, il melangolo, 2016, pp. 91-100.

2 G. Pascoli, *Primi poemetti*, edizione critica a cura di F. Nassi, Bologna, Pàtron, 2011, p. 500.

che avevano la stanza lungo il nostro corridoio potesse sentire e venisse. Infatti una venne; ma era suor Virginia, che si diceva fosse piuttosto severa, e io, temendo una sgridata, non mi azzardai di dirle nulla, e feci finta di dormire come le altre. Essa con il lume in mano ci passò tutte in rivista, nessuna si mosse. Dovette certamente pensare che i picchi non venissero di lì e se ne ritornò via. Dopo qualche minuto la mia paura si fece anche più insopportabile e di nuovo ripetei i colpetti e di nuovo venne suor Virginia e trovò tutte le ragazze ancora tranquille immerse nel sonno. Nemmeno quella volta io ebbi il coraggio di dirle che chiudesse la finestra e rimasi con la mia paura che aumentò sempre più, sì che dopo un breve tempo ribussai di nuovo e più forte, ma Suor Virginia non venne più. (...) Il mattino seguente, dopo la Messa, mentre le suore e le educande erano in refettorio a prendere il caffè, suor Virginia raccontò ciò che le era accaduto la sera avanti: d'aver sentito a breve distanza di tempo picchiare al muro tre volte e d'esser andata, le prime due volte, alzandosi dal letto, a vedere se fossero state le educande, ma evidentemente non erano state loro a bussare perché dormivano tutte; e perciò alla terza picchiata non andò più pensando che fosse stato San Pasquale che le annunciasse la sua prossima morte, perché, il santo, i suoi devoti li avverte tre giorni prima affinché si preparino. «Che dice?» disse la nostra sorvegliante «Non dormivano davvero tutte le ragazze! Una, la Mariuccia, quando arrivai io era sveglia e mi disse quasi piangendo che chiudessi la finestra perché aveva paura e non poteva dormire. «Ah sì?» fece suor Virginia; «brava! Lo faccia un'altra volta e io verrò là con un bastone³».

Dunque solo un singolare, simpatico episodio di vita conventuale. Ma com'è noto, è procedimento tipico di Pascoli prendere spunto dai dati di realtà per imbastire delle liriche ad alto tasso di significazione simbolica. Ciò si verifica in particolar modo quando il contesto a cui il poeta attinge è quello della religione cattolica con i suoi luoghi, i suoi simboli e i suoi riti, al cui fascino il poeta è oltremodo permeabile. Tra i luoghi, i monasteri e i conventi occupano un posto speciale fin dai tempi di *Myricae*, come testimoniano liriche quali *Le monache di Sogliano* e *Il santuario*, entrambe introdotte nella seconda edizione della silloge (1892) ma composte anteriormente. Lo stesso dicasi per *Il passero solitario*, raffinato omaggio a Leopardi inserito nella quarta edizione di *Myricae* (1897).

Non è credente, Pascoli⁴, ma se c'è un autore in cui la fisica e la metafisica non sono separate da barriere rigide, questi è proprio il poeta di San Mauro. E se c'è un luogo peculiare in cui l'aldilà sembra protendersi nell'aldiquà, esso è

3 M. Pascoli, *Lungo la vita di Giovanni Pascoli, Memorie curate e integrate da A. Vicinelli*, Mondadori, Milano 1962, pp. 132-133.

4 Sul rapporto problematico tra Pascoli e il cristianesimo si leggano le brevi ma illuminanti pagine di S. Pasquini, *Il pensiero poetico di Giovanni Pascoli*, Bologna, Pàtron, 2022, pp. 16-19. Concependo la morte come mero momento di passaggio, il cristianesimo ha impedito per sempre all'uomo di confrontarsi seriamente con ciò che essa è, vale a dire la porta sul Nulla, e soprattutto di reagire dandosi all'amore e alla carità fraterna, che pure Pascoli riconosce essere i lasciti più importanti della religione cristiana.

certamente il monastero, i cui oggetti e spazi si caricano quasi sempre di valenze perturbanti: sono le stanze chiuse delle celle, i giochi di luci e di ombre creati dalle candele nei corridoi, le pale d'altare i cui soggetti austeri sembrano sorvegliare i fedeli, il suono dell'organo che si propaga in navate antiche di secoli dove aleggia il fumo dell'incenso e così via. Tutti elementi gotici nella loro essenza e che sembrano pronti a dischiudere la porta del Mistero. Non a caso, come vedremo, alcuni di essi trovano posto anche in *Suor Virginia*.

Leggiamo dunque la prima sezione⁵:

Tum tum... tum tum... – Ell'era stata in chiesa
a pregar sola, a dir la sua corona
sotto la sola lampadina accesa.

4 Avea chiesto perdono a chi perdona
tutto, di nulla; simile ad ancella
ch'ha gli occhi in mano della sua padrona;

7 a una che su l'uscio di sorella
ricca, socchiuso, prega piano, a volo;
ch'altri non oda. Era tornata in cella.

10 E ora avanti il Cristo morto solo,
avanti l'agonia di Santa Rita,
si toglieva il suo velo, il suo soggòlo.

13 Il cingolo a tre nodi dalla vita
poi si scioglieva; un giallo teschio d'osso
girò tre volte nelle ceree dita.

16 *Tum tum...* – Chi picchia? Si rimise in dosso
lo scapolare. Forse alla parete
dell'altra stanza. L'uscio non s'è mosso.

19 Forse qualche educanda. Una ch'ha sete,
ch'ha male... Aprì soavemente l'uscio.
Entrò. Niente. I capelli nella rete,

22 le braccia in croce, gli occhi nel lor guscio...

Un'onomatopea primaria – *tum tum*, già annotata a suo tempo da Pascoli nel sopracitato quaderno di appunti⁶ – rende l'attacco della lirica particolarmente

5 Cito da G. Pascoli, *Poesie*, a cura di F. Latini, Torino, UTET, 2002, vol. II, pp. 166-76.

6 *Ibidem*.

incisivo e memorabile⁷: tale figura retorica è usata dal poeta per riprodurre dei colpetti dati alla parete della stanza di suor Virginia, il cui ritratto di monaca solerte nella preghiera, obbediente ed umile viene subito fissato nelle prime tre terzine⁸.

Si tratta di una scelta lessicale riuscita per almeno due motivi: non solo perché *tum tum* è in effetti il suono più rispondente a quello del bussare su un muro (impreciso sarebbe stato *toc toc*, che presuppone la capacità d'eco del legno) ma anche perché è proprio quella l'onomatopea che si utilizza in italiano per rendere il battito del cuore. Ne consegue che quel duplice *tum tum* non è volto solo ad aprire la lirica nel segno del mistero, bensì anche a generare inquietudine prima ancora nel lettore che nella stessa monaca.

Ma c'è forse un terzo livello di interpretazione ancora più raffinato, e che la perfetta conoscenza pascoliana del latino viene ad avvalorare: l'avverbio *tum* esprime infatti due significati curiosamente antitetici (la precisione del momento puntuale, «in quel momento», ma anche l'indeterminatezza cronologica, «allora, in quel tempo») e che però appaiono del tutto funzionali alla deissi temporale del poemetto. Con l'uso di *tum* verrebbe dunque evocata tanto la chiamata precisa e puntuale di Virginia da parte di san Pasquale (che vale come: «è l'ora»), quanto il tempo remoto del ricordo di Maria che diventa per Pascoli il tempo della rievocazione poetica.

Per enfatizzare ulteriormente l'angoscia e la suspense, nei versi successivi l'autore dissemina alcuni dettagli perturbanti riconducibili al campo semantico della morte: si tratta del «giallo teschio d'osso» che orna il rosario di suor Virginia al v. 14, e delle «dita ceree» della donna al verso successivo, smagrite come quelle dei cadaveri trattati per garantirne la conservazione: la monaca è viva, eppure su di lei sembra già stendersi l'ombra minacciosa della morte.

Una lettura attenta rivela inoltre un'altra strategia tipica dell'autore, e cioè l'accostamento di immagini, atmosfere o dettagli di segno opposto che hanno

7 È vero che, da lunga tradizione scolastica, Pascoli è il poeta delle onomatopее, ma quasi mai esse vengono impiegate in inizio di componimento (mentre molto diffuso è il loro utilizzo alla fine di una strofa o di una sezione); per quel che sono riuscito a verificare, ciò accade solo in *Dialogo* (in *Myricae*) e nel celebre inizio de *Il fringuello cieco* (*Finch... finché nel cielo volai*). Frequente è pure l'impiego dell'onomatopea a inizio di strofa, come avviene ad esempio ne *La mia sera* (*Don... don... E mi dicono, Dormi!*) oppure nella quarta partizione de *La morte del papa* (*Dan dan... dan dan... Passava un carbonaio*), che peraltro ricorda proprio il *tum tum* del componimento in oggetto.

8 Calzante risulta dunque l'allusione-ripresa del Salmo 122 (123): «Ecco, come gli occhi dei servi / alla mano dei loro padroni, / come gli occhi di una schiava / alla mano della sua padrona, / così i nostri occhi al Signore nostro Dio, / finché abbia pietà di noi». Ma l'obbedienza è evocata anche nel ricordo dei voti monacali simboleggiati dai tre nodi del cingolo al v. 13.

la funzione di generare una sorta di shock estetico-interpretativo⁹. Qui, all'austerità religiosa dell'ambientazione (Virginia si trova nella sua stanza *coram Christo ac sancta Rita*) fa infatti da contrappunto la marcata sensualità che si genera dal rituale di (s)vestizione della monaca repentinamente interrotto dai colpetti sul muro¹⁰. Inoltre non sono solo il Crocifisso e la santa di Cascia i muti spettatori di un gesto così intimo (tanto più che riguarda una suora): vi è una terza presenza indiscreta, quella del lettore. Ci troviamo insomma in una situazione non troppo dissimile da quella de *Il gelsomino notturno*, dove assistiamo a un analogo atto di voyeurismo, con la differenza che in quella poesia è l'io lirico a parlare in prima persona.

Al v. 16 il discorso indiretto libero ci fa entrare nella mente di Virginia: chi bussa? La domanda della donna è anche quella del lettore, che può non essere a conoscenza dell'aneddoto di Mariù (d'altronde va ricordato che esso, che non fa parte di un paratesto bensì di un libro di memorie). La monaca tenterà di rispondervi penetrando con delicatezza («soavemente», v. 20) nel dormitorio delle educande: la sintassi nominale e paratattica dei vv. 21 e 22 rende in modo efficace la sequenza incalzante delle azioni e delle deduzioni della donna, queste ultime compendiate nell'avverbio «niente» in rima interna col v. 20.

La descrizione delle bimbe merita a questo proposito una breve annotazione: esse hanno «i capelli nella rete, / le braccia in croce, gli occhi nel lor guscio» (vv. 21-22). Nota con ragione Nadia Ebani che «la triplicazione (...) indica la quiete e la compostezza assolute»¹¹; qui mi limito ad aggiungere che la postura inconsapevole delle due sorelline dormienti sembra funzionale a proteggere il corpo da una minaccia esterna che potrebbe violarlo nel momento di massima vulnerabilità: la poesia, come vedremo, parlerà anche di questo¹².

9 Viene in mente, per rimanere nel campo letterario pascoliano, l'accostamento delle «fragole rosse» alle «fosse» ne *Il gelsomino notturno*, posto che 'fosse' stia effettivamente per 'tombe' e non per 'fossato', come si dà nel dialetto romagnolo.

10 Come notava già Francesca Latini «la minuziosa descrizione degli orpelli sacri della suora ricorda il ritratto manzoniano di Gertrude, in cui si rammentano in particolare il velo e il soggolo (la benda bianca che copre la gola)», cfr. G. Pascoli, *Poesie*, a cura di F. Latini, *op. cit.*, pp. 167-68. Giuseppe Leonelli, nella sua edizione commentata dei *Primi poemetti*, accosta suor Virginia alla «*Suor Angelica* [pucciniana] proiettata su scenografie di un gusto figurativo alla Previati», cfr. G. Pascoli, *Primi poemetti*, a cura di G. Leonelli, Milano, Mondadori, 1982, p. 16. Ottima suggestione, tanto più che la trama dell'opera pucciniana sembra risentire di reminiscenze pascoliane (in essa la monaca eponima si reca di notte, non vista, nell'orto del convento per raccogliere un'erba velenosa con cui vuole preparare un distillato per suicidarsi). Segnalo comunque che *Suor Angelica* fu composta nel 1917 su libretto di Giovacchino Forzano.

11 G. Pascoli, *Primi poemetti*, a cura di Nadia Ebani, Parma, Guanda, 1997, p. 174.

12 L'immagine delle braccia in croce sul petto è ricorrente in Pascoli: in *Mistero*, lirica di *Myricae* che non è senza parentele con questa (v. nota 32); e poi anche nei *Canti di Castelvechio*, dove la poesia *Un ricordo* offre al lettore un'altra variazione su una

I puntini di sospensione permettono una breve pausa sintattica e insieme fungono da *trait d'union* con la partizione successiva, di cui si dà ora il testo:

II

- 23 dormivano, composte, accomodate,
le due bambine. Aperta la finestra
era a una gran serenità d'estate.
- 26 L'avea lasciata aperta la maestra
per via del caldo. Un alito di vento
recava odor d'acacia e di ginestra.
- 29 Ma che frufù nell'orto del convento!
Passava, ora d'un gufo, ora d'un gatto,
un sordo sgnaulio subito spento.
- 32 Un grillo ora trillava, ora d'un tratto
taceva: come? Come se lì presso
fosse venuto chi sa chi, d'appiatto.
- 35 Un fischiettare, un camminar represso,
un raspare, un frugare, uno sfrascare
improvviso su su per il cipresso...
- 38 Brillavan qua e là lucciole rare,
come spiando. Un ululo ogni tanto
veniva da un lontano casolare.
- 41 L'urlo d'un cane alla catena, e il canto
più lontano d'un rauco vagabondo,
nell'alta notte, era la gioia e il pianto
- 44 che al monastero pervenia, dal mondo.

Nella prima sezione lo sguardo del poeta era tutto concentrato sulla protagonista eponima, còlta in una scena d'interni e descritta con una focalizzazione che, da esterna, si faceva interna a partire dal v. 16. Ora lo sguardo di Pascoli, che in questo componimento è del tutto simile a quello di un regista, travalica

delle «ossessioni» pascoliane, per dirla con Pasolini, e cioè la morte violenta del padre: tuttavia, lì le braccia in croce di Maria non vengono a sigillare un corpo morto, bensì quasi a raccogliere e trattenere con le mani una preghiera intima scaturita dal vicino cuore che, attraverso lo sguardo («tieni ancora gli occhi fissi in alto», v. 96) si fa insieme viva ricerca di senso e accorato tentativo di comunicazione con l'aldilà.

la parete della stanza di Virginia per approdare nel contiguo dormitorio delle educande; da lì si allarga poi al mondo esterno tramite la finestra, apertura che viene linguisticamente messa in rilievo dalla sua posizione in controrigetto, inserita a sua volta nell'anastrofe a cavallo tra i vv. 24 e 25 («aperta la finestra / era»).

Si tratta di un punto di osservazione tutt'altro che originale, anzi, lo sguardo dato sul mondo da una finestra è una situazione topica della lirica almeno da Petrarca (si pensi a *Standomi un giorno solo alla finestra*, Rvf CCCXXIII). Qui è opportuno semmai rimarcare la sua funzione di varco che mette in comunicazione uno spazio chiuso e uno aperto, l'interno e l'esterno, il privato e il pubblico, dicotomie che in Pascoli non si controbilanciano affatto: ciò che sta fuori è infatti sempre latore di una minaccia per chi sta dentro, come sembrano annunciare i rumori che giungono alle orecchie di Virginia (l'ululato di un cane che in climax si fa «urlo» al v. 41, e il canto rauco di un vagabondo a quello successivo). Ed è significativo che quei suoni sinistri compendino tanto «la gioia e il pianto / che al monastero pervenia dal mondo» (vv. 43-44), vale a dire gli aspetti belli e brutti della realtà secolare: ciò che è situato oltre il perimetro di un ambiente protetto, sembra suggerire Pascoli, non è mai portatore di positività e ciò vale tanto per l'ordine umano delle cose quanto per quello naturale. Né è sufficiente a cambiare di segno questo convincimento l'annotazione olfattiva che riguarda l'«odor di acacia e di ginestra» (v. 28) che pure giunge alle narici della monaca, perché non è volta a introdurre un elemento rassicurante, piuttosto d'insidiosa sensualità, proprio come, nella lirica gemella *Digitale purpurea*, l'«odor di rose e di viole a / ciocche» (vv. 62-63) accompagna i passi furtivi di Rachele mentre avanza nel giardino verso il fiore proibito. «La natura in se stessa presenta del resto una tragicità di fondo, che la pace agreste non riesce ad eliminare¹³», ha scritto a ragione Francesca Nassi mettendo in guardia da un'interpretazione sbrigativamente bucolica della poesia pascoliana.

Osservando con più attenzione il «mondo» che sta al di là della finestra si nota innanzitutto un movimento frenetico che contrasta con la calma del dormitorio dove dormono «composte» e «accomodate» (v. 23) le due bambine co-protagoniste della lirica. Questo andirivieni è innanzitutto quello degli animali notturni: un gufo e un gatto per la precisione, i cui spostamenti vengono compendati nell'onomatopea propria «frufu» e in quella impropria «sgnaulio». Ma è anche quello di una presenza umana che si sta avvicinando furtiva, un «chi sa chi» (v. 34) venuto di nascosto che, con i suoi passi felpati, fa tacere il frinire dei grilli e riduce la natura a un silenzio gravido di minaccia. Se la natura tace, è tuttavia questa presenza a fare rumore, adesso, come ci viene detto nei vv. 35-

13 F. Nassi, «Io vivo altrove». *Lettura dei Primi Poemetti di Giovanni Pascoli*, Pisa, Edizioni ETS, 2005, p. 9.

36, «terzina tutta impostata sul registro fonosimbolico»¹⁴, dove l'accumulazione dei verbi sostantivati all'infinito (tra cui spicca 'camminare', voce propria dell'uomo) potenziata dall'allitterazione della *r* e della *s*, diventa il linguaggio potente dell'inquietudine.

In questa atmosfera tenebrosa c'è però un animale che ha il compito di portare un po' di luce, non fosse che in virtù del suo nome: sono le lucciole, «pura luminosità (...) che interrompe il buio, (...) piccola speranza nella notte, [nonché] effimera vittoria della luce»¹⁵. In questo testo la speranza è piccola soprattutto in senso quantitativo: l'autore parla di «rare» lucciole, dunque poche e insufficienti a disvelare l'insidia e a trasmettere un barlume di rassicurazione. Inoltre ci viene detto che esse sembrano spiare le presenze di quella notte d'estate (v. 39): si tratta di una riuscita ipallage che trasla su quegli insetti l'azione che è propria dell'intruso che si sta avvicinando (oltre che del lettore) e che ora l'autore coglie nell'atto di arrampicarsi su per un cipresso.

Il finale della sezione ha il compito di caratterizzare ulteriormente lo spazio naturale e lo fa andando a sviluppare quella descrizione inquietante della natura che si può leggere in un altro poemetto della silloge, *Nella nebbia*, dove si parla proprio di un cane che uggiola e di «péste» umane, nonché di ombre erranti forse intraviste da un punto interno indefinito. Ne risulta un'analoga ambientazione gotica che viene a negare una volta per tutte quella «serenità d'estate» annunciata al lettore al v. 25 e che, nella menzione del canto rauco emesso in lontananza da un vagabondo, è forse debitrice di quel «canto» che Leopardi udiva «morire poco a poco» alla fine de *La sera del dì di festa*¹⁶.

Si allontana il canto disperdendosi nell'etere, si avvicina qualcuno in un ambiente ben perimetrato dove delle bambine, preclaro simbolo di innocenza, dormono serene: si potrebbe riassumere così il contenuto della seconda sezione del poemetto. Ora, nella terza, la cinepresa ritorna dall'esterno all'interno:

III

- 45 Dormivano. Sì: anche la sorella
 piccina. Era composta, era coperta.
 Suor Virginia tornò nella sua cella.

14 G. Pascoli, *Primi poemetti*, a cura di G. Leonelli, *op. cit.* p. 140.

15 Così Gianni Oliva alla voce *Animali* in *Lessico critico pascoliano*, a cura di M. Biondi e G. Capecechi, Roma, Carocci, 2023, p. 34.

16 Sul leopardismo pascoliano si veda la voce *Leopardi* a cura di Massimo Castoldi in *Lessico critico pascoliano*, *op. cit.*, pp. 271-281, come pure G. Nava, *Scritti pascoliani*, Bologna, Pàtron, 2022, pp. 69-80 e Id., *Ancora su Pascoli e Leopardi in Pascoli e le vie della tradizione. Atti del convegno internazionale di studi, Messina 3-5 dicembre 2002*, Messina, Centro Internazionale di Studi Umanistici, 2017, pp. 635-40.

- 48 Tornò lasciando la finestra aperta
 a quel lontano canto, a quel lontano
 bau bau di cane ch'era sempre all'erta;
- 51 aperta a quello scalpicciar pian piano
 d'uomini o foglie, a quel trillar d'un grillo,
 che poi taceva sotto un piede umano...
- 54 Dormivano. Il lor cuore era tranquillo.
 La suora si svestì, così leggiera,
 ch'udì per terra il picchio d'uno spillo.
- 57 S'addormentava. *Tum tum tum...* Che era?
 E suor Virginia si levò seduta
 sul letto, mormorando una preghiera.
- 60 Ella ascoltò: la piccola battuta
 venìa di là. Si mise anche una volta
 lo scapolare. Entrò. Riguardò muta.
- 63 No. L'una e l'altra si tenea raccolta
 al dolce sonno. Non avean bisogno
 di lei. La bimba s'era, sì, rivolta

sul cuore; all'altra; a ragionarci in sogno.

L'ispezione di suor Virginia, fatta con «affettuosa sollecitudine¹⁷», non ha dato luogo a nessun esito: le bambine – ora apprendiamo con maggiore precisione che sono due, e sorelle – dormono in tutta tranquillità, non possono dunque essere state loro ad avere bussato alla parete. La monaca torna in stanza ma, come rimarca l'autore al v. 48, non si premura di chiudere la finestra, mostrando così di non accorgersi della minaccia che si sta preparando nel giardino del convento e che l'autore suggerisce tramite l'imperfetta ripresa capfinidas *all'erta - aperta* (vv. 50-51).

Dopodiché, nella seconda e nella terza strofa, Pascoli menziona a ritroso le presenze e le voci notturne, blindandole tra le due anafore del verbo «dormivano» (vv. 45 e 54)¹⁸. Potrebbe sembrare un'inutile ripetizione, ma in realtà, a una lettura

17 G. Pascoli, *Primi poemetti*, a cura di G. Leonelli, *op. cit.*, Milano, Mondadori, p. 140.

18 Si noti la tendenza a tenere psichicamente lontano il pericolo isolandolo anche dal punto di vista linguistico. Non c'è solo la blindatura degli elementi perturbanti tra le due occorrenze dell'imperfetto «dormivano», ma anche un impiego ripetuto della parola «lontano» che, usata come aggettivo o avverbio, marca una distanza da ciò che è potenzialmente apportatore di minaccia: è «lontano» il casolare del v. 40, così come il *bau bau* del cane ai vv. 49-50, mentre è addirittura «più lontano» il canto rauco del

attenta non sfuggono due dettagli aggiunti per mantenere, se non accrescere, la suspense: il cane è «sempre all'erta» (v. 50), e lo «scalpicciare» (v. 51) sul terreno si dice dovuto a «uomini o foglie» (v. 52). Quest'ultima non è certo un'alternativa indifferente, e infatti già al verso successivo l'opzione non si dà più: alla fine del v. 53 è infatti un «piede umano» a far tacere il frinire dei grilli.

Suor Virginia torna perciò a svestirsi con la stessa serenità delle bambine dormienti («leggiera», v. 55), ma di nuovo ode il sinistro *tum tum*, che contrasta peraltro con il tintinnio dello spillo evocato per rendere tanto la grazia dei gesti della monaca quanto il silenzio assoluto che regna dentro il monastero.

Di nuovo la vestizione, di nuovo una perlustrazione del dormitorio che ancora una volta non porta a nulla se non alla contemplazione delle due sorelline che dormono abbracciate in un sonno che è definito «dolce» (v. 64): solo nella dimensione onirica pare permessa quella serenità che la contingenza nega e che rende possibile «il colloquio notturno delle anime addormentate»¹⁹.

C'è però un dettaglio non trascurabile nelle azioni di Virginia: prima di riprendere l'ispezione del dormitorio, la monaca mormora una preghiera (v. 59), spia di un'intuizione che sta prendendo forma nella sua mente e che infatti si concretizzerà alcuni versi dopo, in quel «comprese» che apre la quarta sezione della lirica. Leggiamola:

IV

- 67 Tornò, comprese. Avea bussato il Santo.
Era venuto il tempo di lasciare
il suo cantuccio in questa Val di pianto.
- 70 A quel Santo ogni sera essa all'altare
dicea tre *pater*. Egli non ignora
nell'ampia terra il nostro limitare.
- 73 Poi ch'egli va, pascendo il gregge ancora,
come allora; e dev'è dalla sua strada
per dire a questo o quello ospite: «È l'ora».
- 76 Egli è notturno come la rugiada.
E viene, e bussa fin che il sonnolento
pellegrino non s'alza e non gli bada.

vagabondo al v. 42. Quanto all'azione del dormire, mi preme osservare che anch'essa, in fondo, è una forma di tutela dal pericolo dato che il sonno non è altro che questo a livello fisiologico: una sospensione delle percezioni sensoriali che, in quanto tale, inibisce anche la percezione di una qualsivoglia minaccia.

19 G. Pascoli, *Poesie*, a cura di F. Latini, *op. cit.*, p. 171.

- 79 Egli era, dunque, entrato nel convento
per rivelarle l'ora del trapasso.
Picchiò. Poi stava ad aspettare attento.
- 82 Ella sentito non ne aveva il passo,
perché va scalzo. Su la soglia trita
certo aspettava col cappuccio basso.
- 85 Suor Virginia il fardello della vita
doveva fare: il cielo era già rosso:
il suo fardello. Tra le ceree dita
- 88 prese il rosario col suo teschio d'osso.

In perfetta rispondenza al racconto di Mariù, viene esposta in questa sezione a carattere quasi interamente agiografico la leggenda popolare del santo spagnolo Pasquale Baylón²⁰, secondo cui il francescano verrebbe di notte a battere «due o tre colpetti» sul muro per avvisare i suoi devoti della loro morte imminente, cosicché questi possano pentirsi e morire in grazia di Dio. Tra essi c'è suor Virginia, che nell'arco di un solo verso torna in stanza e, grazie a quella capacità d'intuizione che è propria dei mistici o dei cristiani ferventi, comprende il suo destino di morte, come sottolinea anche la sintassi paratattica del v. 67: tutto è chiaro nella sua mente, tanto che nemmeno serve citare il nome del santo, ne è sufficiente la menzione per antonomasia²¹.

All'avvertimento del santo, Virginia reagisce con la docile obbedienza che le è propria; la donna infatti prende l'unico «fardello» (v. 85) di cui un'autentica monaca ha bisogno per l'aldilà: il rosario, mentre ancora una volta l'evocazione delle ceree dita e del teschietto diventano per il lettore, ma ora anche per la mo-

20 Vissuto in Spagna nella seconda metà del Cinquecento, Pasquale Baylón venne ammesso ventenne nell'ordine francescano. Devotissimo dell'eucarestia, prima della professione religiosa fu contadino e pastore nel senso stretto del termine, come mostra di sapere anche Pascoli (v. 73). Maria Chiara Celletti, nella voce dedicata al santo in *Storia dei santi e della santità cristiana*, annota: «A proposito di questo santo non bisogna, inoltre, trascurare l'iconografia popolare legata alla qualifica di "protettore delle donne" (detto, reso popolare in Italia da una facile rima con "Baylonne") conferito a P. dalla tradizione», cfr. *Storia dei santi e della santità cristiana*, a cura di Jean Delumeau, vol. VIII, Milano, Eraclea, p. 363.

21 A tal proposito Francesca Latini fa notare che «innominato rimane anche il santo della triade di *Abbandonato*, My, che viene, appunto, a prelevare dal mondo terreno il piccolo protagonista», *op. cit.*, p. 172. Anche in tale componimento, aggiungo, un bambino osserva l'«uscio» della porta di una soffitta, da cui però aspetta invano la salvezza da una morte di stenti.

naca stessa, un chiaro *memento mori*, se non proprio, come pretende Nadia Ebani, «il simbolo di una morte ormai raggiunta»²².

Sarà invece la penultima sezione a celebrare l'assunzione al cielo di Virginia, evocata con una sequenza di immagini plastiche che attingono tanto al dettato evangelico quanto ad un'altra leggenda agiografica popolare. Siamo dunque alle soglie della penultima partizione del componimento:

V

- 89 E vennero le morte undicimila
vergini, con le lampade fornite
d'olio odoroso; camminando in fila;
- 92 di bianco lino, come lei, vestite;
nelle pallide conche d'alabastro
portando accese le lor dolci vite;
- 95 passando, sì che in breve erano un nastro
bianco, ondeggiante, a un alito, pian piano,
nel cielo azzurro tra la terra e un astro;
- 98 passando, come gli Ave a grano a grano
d'una corona. E le dicean parole
di sotto il giglio che teneano in mano.
- 101 Aveva ognuna, su le bianche stole,
l'orma di sangue della sua tortura.
Anch'ella, al cuore. Le dicean: «Non duole».
- 104 Era, la prima d'esse, Ursula pura,
lassù, che tuttavia lampade accese
splendeano in fila per la terra oscura.
- 107 Le vergini non tutte erano ascese.
Quella picchiò tre volte con lo stelo
del giglio. E in terra Suor Virginia intese
- 110 quei colpettini al grande uscio del cielo.

Mi paiono pertinenti tre osservazioni di carattere generale: (1) se la sezione precedente era nella sua interezza incentrata su un personaggio maschile, quella che abbiamo appena letto è a caratterizzazione tutta femminile, quasi a mo' di contrappeso (che però, va detto, scade in uno sbilanciamento, vista la quantità numerica di personaggi femminili evocati); (2) ci si potrebbe chiedere se, in que-

22 G. Pascoli, *Primi poemetti*, a cura di Nadia Ebani, *op. cit.*, p. 179.

ste terzine, Pascoli stia descrivendo una scena che avviene «realmente» (nella finzione della poesia, s'intende) oppure se non sia tutta una fantasticheria della mente di Virginia. Non è un particolare ozioso, soprattutto alla luce del finale della lirica, che analizzerò tra poco; (3) in questa sezione davvero la poesia si fa pittura: il corteo di «Ursula pura» (v. 104) e delle consorelle viene infatti descritto nei termini di un'apparizione mistica che richiama alla mente le tante estasi del periodo barocco, come pure una certa pittura preraffaellita²³.

La fonte di ispirazione è un'altra leggenda agiografica, quella di sant'Orsola, figlia di un nobile britannico che la tradizione vuole martirizzata assieme alle sue compagne nella regione del Basso Reno²⁴. Pascoli intreccia questo racconto

23 Sulla scorta di Becherini, Francesca Latini aggiunge che «è opportuno ricordare anche i mosaici bizantini ravennati, soprattutto di Sant'Apollinare in Classe», cfr. G. Pascoli, *Poesie*, a cura di F. Latini, *op. cit.*, p. 174. Annota invece Leonelli: «Vasta coreografia dantesca filtrata da un gusto decorativo già *modern style*, nella più morbida ed eclettica accezione italiana. Negli arazzi e pannelli del periodo s'incontrano di frequente teorie di fanciulle biancovestite con gigli o lampade in mano», cfr. G. Pascoli, *Primi poemetti*, a cura di G. Leonelli, *op. cit.*, p. 141. Nel solco della riflessione di Leonelli si situa quella di Garboli, che sottolinea l'ascendenza tardo preraffaellita delle immagini pascoliane, cfr. G. Pascoli, *Poesie e prose scelte. Progetto editoriale, introduzione e commento di C. Garboli*, Milano, Mondadori, 2002, t. II, p. 1237. Giorgio Bàrberi Squarotti mette invece in evidenza il debito della lirica con un modello contemporaneo di decorazione, quello floreale del *liberty*, cfr. G. Bàrberi Squarotti, *Simboli e strutture della poesia del Pascoli*, Messina-Firenze, D'Anna, pp. 205-279, *passim*.

24 La leggenda nasce dal testo di un'epigrafe della seconda metà del IV o del V sec., giudicata autentica. In essa si legge che «un certo Clemazio dichiara d'essere stato divinamente ammonito a riedificare una basilica sul luogo dove *sanctae Virgines pro nomine Christi sanguinem suum fuderunt*» (cfr. la voce *ORSOLA*, Santa dell'Enciclopedia online Treccani). Come si evince, non si menziona né il nome del numero delle vergini. È dunque probabile che il contesto di generazione di siffatta leggenda sia quello delle *passio* e degli *acta martyrum* dei primi secoli dell'era cristiana: «Nel sec. IX già si parla nelle fonti dell'uccisione di migliaia di vergini, avvenuta sotto Diocleziano e Massimiano» (voce Treccani). In merito si esprime così Luigi Russo: «[le undicimila vergini sono] quelle che lasciarono la patria sotto la guida di Ursula, figlia di un nobile britanno, allorché i Sassoni, ancor pagani, la invasero, nel V secolo. Rifugiatesi nella regione del Basso Reno, furono messe a morte dagli Unni perché rifiutarono di abiurare la religione cristiana. Sembra in realtà che di undici vergini si trattasse. L'epigrafe parlava di "XIMV", cioè di "XI Martires Virgines"; quell'"M" fu interpretato come "Milia", quindi undicimila», cfr. L. Russo, *La religione del Pascoli*, in *Studi per il centenario della nascita di Giovanni Pascoli pubblicati nel cinquantenario della morte*, Commissione per i Testi di Lingua, Bologna, 1962, vol. III, p. 7. L'episodio storico all'origine è dunque retrodatabile alle persecuzioni di Diocleziano. In ogni caso «nel sec. XI la leggenda completa è già formata: la ritroviamo in una *Relatio de historia*, ecc., che comincia con le parole: "Fuit tempore", da cui dipende la *Passio* del sec. XII. Nel sec. XII la storia è inclusa nelle cronache di Sigberto di Gembloux e di Ottone di Frisinga, e, più tardi, i leggendisti medievali l'accolgono ampiamente, fra

alla ben più nota parabola evangelica delle vergini stolte e sagge (*Mt* 25, 1-13). A una lettura più attenta, però, si possono individuare due analogie che legano i due santi evocati nella lirica: la prima è che anche Ursula è scesa in terra per chiamare Virginia, proprio come Pasquale Baylón e, come l'uomo, anche lei picchia tre volte; la seconda è che anche la santa britanna dà dei colpetti su una superficie, ma non più sul muro della stanza della monaca, bensì al «grande uscio del cielo» (v. 110). Dalla concretezza di una parete domestica all'impalpabilità dell'uscio celeste percosso con lo stelo di un giglio: in un crescendo di delicatezza si apre dunque, come spesso nelle liriche pascoliane, un improvviso tunnel tra l'aldiquà e l'aldilà.

D'altronde, nell'universo del poeta romagnolo non c'è soluzione di continuità tra le due dimensioni, un concetto che viene suggerito attraverso un'altra metafora icastica, quella del «nastro / bianco, ondeggiante» che si srotola tra gli astri celesti e che serve a rendere visivamente il corteo delle compagne di Orsola. Si tratta di un oggetto semplice ma ad alto valore simbolico: esso viene ad annodare cielo e terra, fisica e metafisica nel segno di una ricomposizione dell'ordine cosmico che è anche un tentativo di sutura, un «ricollegamento dei lembi della frattura [in una] avvolgenza circolare», come ha annotato con raffinata intelligenza Giorgio Bàrberi Squarotti²⁵. La frattura è naturalmente quella tra l'ordine umano, razionale delle cose e quello irrazionale dell'universo che non si cura dell'uomo e su cui quest'ultimo, nonostante le promesse della scienza, non ha alla fine alcuna presa; in Pascoli le due dimensioni collidono in un rapporto ciclico di «distruzione e ricostruzione, di angoscia e conforto»²⁶, ed ecco allora che il nastro diventa l'oggetto riparatore per eccellenza, in grado di stringere ogni cosa in un legame di senso.

A ben guardare, però, anche il paragone tra il passaggio svelto delle vergini e lo sgranare delle ave maria tra le dita di Virginia ha un'analogia funzione di collegamento tra la sfera spirituale e quella materiale. In fondo anche le compagne di Ursula stanno dicendo la «corona», ma la litania che esce dalle loro labbra non è «ave maria», e non è rivolta alla Madonna: esse sussurrano a suor Virginia «non duole» (v. 103), a ricordarle non solo (e non tanto) che la ferita del martirio non fa male in paradiso, piuttosto che il passaggio tra la dimensione della vita e quella della morte è indolore, essendo l'una il *verso* dell'altra.

Ma questa morte avviene o no? Tutti i commentatori pascoliani la danno per scontata. A me pare invece sia lecito dubitarne, dato che il referente del pronome

cui Iacopo da Varazze nella *Leggenda aurea*; l'arte se ne impadronisce per tempo. In essa leggenda non si allude più alla persecuzione diocleziana, ma a un episodio dell'invasione degli Unni, e perciò la scena è trasportata al sec. V» (cfr. voce Treccani *supra*).

25 G. Bàrberi Squarotti, *op. cit.*, p. 229-30.

26 *Idem*, p. 243.

«ella» del v. 103 rende la risposta non scontata, riferibile com'è tanto a Orsola quanto a Virginia (mentre è sicuramente rivolta alla monaca la rassicurazione: «non duole» del medesimo endecasillabo). Del resto l'ultima immagine della monaca che Pascoli ci consegna è quella ai vv. 109-110, dove la suora viene còlta mentre ode i colpetti al muro. Se Pascoli fosse un regista, l'ultimo *frame* di questa sequenza sarebbe probabilmente un primo piano della donna con il viso che in uno scatto si volge rapido al cielo.

A questo punto, terminato l'«affresco verbale» che occupa quasi interamente la quinta sezione della lirica, la telecamera torna nel dormitorio, perché ora la poesia riannoda con l'altro filo della storia, quello della piccola Maria spaventata dalla finestra aperta, portandolo al suo epilogo:

VI

- 111 *Tum tum...* Di là, con tutto quel gran cielo
alla finestra, oh! trema come foglia
secca che prilla intorno a un ragnatelo,
- 114 la bimba, e bussa, e par ch'ora, sì, voglia
dirglielo: «Madre, c'è uno laggiù:
chiuda!» E volge gli aperti occhi alla soglia
- 117 dell'uscio: aspetta. Ella non venne più.

È dunque alla fine, in questa sezione di congedo un po' rapida se confrontata con i ritmi distesi delle cinque precedenti, che la poesia raggiunge il suo apice in quanto a intensità drammatica e insieme si ricollega al suo inizio tramite l'onomatopea *tum tum*.

Un dettaglio fondamentale, però, va evidenziato: solo a questo punto, e cioè a quattro versi dalla fine, ci viene detto apertamente che è la bimba che «bussa». A essere rigorosi ciò significa che fino ad ora il lettore che non conosce l'aneddoto raccontato da Maria Pascoli nulla sospetta dell'origine umana di quei colpi, anzi, alla luce della leggenda di san Pasquale e della visione mistica raccontate nella quarta e nella quinta sezione, è portato a pensare che la genesi dei colpetti sia di natura soprannaturale.

Si noti pure come questo epilogo sia innanzitutto giocato su un'opposizione spaziale che contrappone il «gran cielo» stellato del v. 111 – luogo familiare a Pascoli e al suo lettore fin da *X agosto* – alla stanza del dormitorio dove si sta consumando la tragedia emotiva della piccola Maria. Essa è resa dal poeta attraverso un paragone efficace: la bimba è còlta nel suo tremore che la rende simile a una foglia che, imprigionata in una ragnatela, gira rapidamente su se stessa²⁷.

27 Questo è il significato del verbo 'prillare', che non è certo un tecnicismo scelto a

Ma quell'intreccio di fili diventa anche la reificazione dello scacco matto in cui viene a trovarsi ora la bambina: dall'esterno il pericolo è ormai entrato nel dormitorio e nessuno sembra poter più accorrere in aiuto di Mariù, che adesso può scorgere con chiarezza una presenza umana a poca distanza. Ci sembra di vedere, come in uno stacco di sequenza cinematografica, il gioco di sguardi tra la bimba e quella presenza umana che di soppiatto si è fatta strada attraverso l'orto del convento e che al v. 115 un dettaglio viene a confermare nel suo genere maschile: «c'è *uno* laggiù»²⁸ (v. 115, corsivo mio).

Così facendo, il lettore trova innanzitutto conferma della buona fede di Maria: la sua non era una vana paura di bambina. Dall'altra parte, però, viene messa un'ipoteca sulla morte stessa di suor Virginia e sui colpetti di san Pasquale, che potrebbero essere riconducibili a una fantasticheria della monaca, o a un «elemento onirico-delirico»²⁹.

Tuttavia c'è anche la possibilità che i due eventi possano coesistere: Virginia si appresta a morire da santa avvertita da san Pasquale, mentre Maria è in preda alla paura di una violenza fisica. A legare le due storie rimane l'onomatopea, sinistro leitmotiv che nella sua indeterminatezza può appunto designare tanto i colpetti della bambina quanto quelli del santo³⁰.

La bravura di Pascoli – e insieme anche tutto il fascino della lirica – sta dunque proprio in questa duplicità di interpretazione che non viene del tutto disambiguata³¹. Il poeta congeda infatti il lettore instillando in lui il dubbio circa

caso, vista la sola consonante di scarto con il verbo proprio delle stelle, 'brillare'. Se dunque negli spazi siderali gli astri *brillano*, contribuendo in tal modo ad aumentare la magnificenza del cielo ma anche il suo mistero (che è anche, e forse prima di tutto, mistero di indifferenza), sulla terra, nel mondo inquieto degli uomini, basta una sola consonante (e peraltro della medesima famiglia delle labiali) per rendere un'azione del tutto diversa: un girare senza sosta e senso, metafora della condizione esistenziale dell'uomo di fine Ottocento, a cui né la religione cattolica, né la scienza sono più in grado di offrire un'interpretazione solida (e quindi rassicurante) del mondo.

28 È interessante ripercorrere la progressione con cui Pascoli rende esplicito il genere sessuale della presenza ignota che si sta facendo strada nel giardino del monastero e che alla fine raggiunge il dormitorio. Li segnalo qui mettendo in corsivo tutto ciò che Spitzer chiamerebbe 'effetto di sordina': chi picchia? > *forse* qualche educanda. Una > *chi sa* chi > uomini o foglie > piede umano > uno).

29 G. Bàrberi Squarotti, *op. cit.*, pp. 73-177.

30 Solo con l'aiuto del racconto di Maria, e in una lettura retrospettiva, si può infatti ricostruire la giusta interpretazione dell'onomatopea: Pascoli ripete due volte *tum* per i colpi dati da Mariù (vv. 1, 16 e 111), tre per indicare quelli di san Pasquale e di sant'Ursula (accade rispettivamente ai vv. 57 e 108).

31 A essere dirimente, semmai, facendo propendere per la morte della consorella, può essere il confronto degli ultimi due versi di *Suor Virginia* con la nona strofa di *Un ricordo*, dove la morte del padre Ruggero (e la straziante attesa della piccola Mariù) è annunciata con le stesse parole, la stessa paratassi e perfino un analogo *enjambement*: «Ed aspettò. Aspetta ancora / il babbo. Non tornò più» (vv. 81-82).

l'effettiva sorte della monaca: suor Virginia «non venne più» (v. 117) perché è morta, come sembra suggerire (ma non dichiarare apertamente) la penultima sezione, oppure perché si è semplicemente stufata di verificare la natura di quei rumori notturni ripetuti³²?

Su questa incertezza termina dunque una lirica che ha non pochi legami di immagini e di senso con quella che, a partire dalla silloge del 1904, la precede, vale a dire la ben più nota *Digitale purpurea*. Anch'essa, infatti, si chiude con un'ambiguità analoga: la sensuale Rachele, compagna della timorosa Maria, è prossima alla morte per il tocco del «fiore di morte»³³ oppure per gli acciacchi di una normale vecchiaia? Questione che si può riformulare da un'altra prospettiva: nella finzione della lirica, la digitale purpurea causa effettivamente la morte o invece è solo una diceria messa in giro dalle monache per disciplinare le educande?

Non è questo l'unico punto di contatto con il poemetto precedente. Si pensi innanzitutto al clima di erotismo che permea entrambe le liriche: la svestizione di suor Virginia, l'eccitazione delle educande, la verginità inviolata delle undicimila vergini e delle alunne, contrapponibile a quella (violata?) di Rachele. Ma consideriamo pure l'ambientazione: un monastero di suore, che resta indefinito in *Suor Virginia* e appena un po' meglio messo a fuoco in *Digitale purpurea* (è il «convento in mezzo alla montagna / cerulea» dei vv. 22-23). Anche la collocazione temporale della vicenda è simile, seppure con una significativa differenza: «per entrambe, la notte è latrice di un invito irrinunciabile: di *eros*, tra i profumi primaverili di rose e viole a ciocche, per Rachele, di *thanatos*, per Virginia»³⁴.

Anche i personaggi sono pressoché gli stessi: delle monache e delle educande (e, nello specifico, una coppia di bambine: difficile non vedere, nelle due bimbe innominate che dormono abbracciate, Maria e Rachele del più noto poemetto), una presenza maschile perturbante: in *Digitale purpurea* è un misterioso «ospite caro» che le ragazze hanno visto il mattino da dietro le grate e che ha suscitato in loro un tale trasporto emotivo da spingerle alle lacrime; in *Suor Virginia* un uomo che, con fare furtivo, penetra di notte nel giardino del convento animato con tutta probabilità da torbide intenzioni concupiscenti.

In entrambe le liriche ricompaiono insomma due costanti dell'opera pascoliana, e cioè il proibito e l'infrazione di un divieto. In *Digitale purpurea* essi sono

32 Sorte analogamente incerta, in *Myrica*, per la «Vergine bianca... sopra il bianco letto» della poesia *Mistero*, la quale, vinta da «quel sonno» durante la preghiera, tiene le mani «in croce sopra il petto» con un rosario tra le mani e due ceri nella stanza: è morta, come pare probabile, o si è addormentata?

33 E dunque, come ha notato Francesca Nassi, si instaurerebbe una netta antitesi «tra la morte 'peccaminosa' di Rachele e quella 'santa' di Virginia, l'una attirata dal mondo misterioso e fatale dell'orto del convento che l'altra invece teme», cfr. G. Pascoli, *Primi poemetti*, edizione critica a cura di F. Nassi, *op. cit.*, p. 46.

34 G. Pascoli, *Poesie*, a cura di F. Latini, *op. cit.*, pp. 166.

entrambi legati al «fiore di morte», il cui tocco – facile allusione all'esplorazione giovanile della sessualità – è presentato dalle monache alle educande come letale, e dunque subito inibito con una secca proibizione. Anche in *Suor Virginia* è la sfera sessuale a costituire un tabù, ma in questa poesia il pericolo non è più reificato, bensì personificato nell'intruso alla finestra; quanto al divieto, esso potrebbe essere più banalmente ricondotto a un'infrazione di domicilio, per dirla in termini giuridici.

Ma, a pensarci bene, il divieto è incarnato nella stessa suor Virginia, emblema della severità secondo il racconto di Mariù, che infatti non riesce a chiederle aiuto. Severità che è innanzitutto a tutela del suo *nomen-omen*: vergine in pensieri, parole e opere, alla monaca può essere imputato semmai il solo peccato di omissione, e cioè il non avere chiuso la finestra (v. 48), e che però è funzionale allo svolgimento della lirica.

Quanti agli elementi antitetici, essi sono esaustivamente riassunti da Ebani nel cappello introduttivo alla lirica³⁵ nella sua edizione commentata dei *Primi poemetti*. Qui riporto i due più significativi, a cui ne aggiungerò uno di mia rilevazione. Secondo Ebani, in *Suor Virginia* è presente un movimento chiaro e univoco dall'esterno all'interno, quello dell'uomo che penetra nel convento; in *Digitale purpurea* assistiamo invece a un movimento opposto, quello di Rachele che si inoltra nel giardino verso il fiore proibito. Allo stesso modo, Virginia si prepara a lasciare l'esistenza carica del «fardello» della vita, mentre Rachele si inoltra «con leggerezza» verso la pianta che la porterà alla morte. Per parte mia ritengo significativo il fatto che il momento del trapasso venga preannunciato alla monaca da delle figure di santi, siano esse Pasquale che batte i tre colpi o le undicimila vergini che sussurrano a Virginia «non duole». In *Digitale purpurea*, invece, Rachele viene (forse) condotta alla morte dal fiore stesso che le sussurra con malizia «vieni, vieni». È, questo, un dettaglio che ci permette di collocare a pieno la lirica in quella corrente romantico-decadente che ha nella vegetazione corrotta uno dei suoi emblemi fondamentali e che caratterizza la letteratura europea almeno da *La sensitiva* di Shelley per poi giungere, passando per Baudelaire e Huysmans, fino a D'Annunzio e, appunto, a Pascoli.

A questo punto spero di avere mostrato a sufficienza la profondità della rielaborazione pascoliana di un episodio in sé semplice, ma che ha trovato nella fertile immaginazione del poeta di San Mauro uno sviluppo insolito quanto elegante.

Una lunga tradizione scolastica ha relegato Pascoli nel ruolo di poeta del dolore o in quello di poeta delle onomatopee e dei bozzetti paesaggistici privilegiando, nelle scelte antologiche delle sue liriche, nel primo caso dei componimenti come *X agosto*, *La cavalla storna* o *Il giorno dei morti*, nel secondo poesie tratte perlopiù da *Myricae*: si pensi a *Temporale*, *Novembre*, *Il lampo*, *Arano* o

35 G. Pascoli, *Primi poemetti*, a cura di Nadia Ebani, *op. cit.*, pp. 169-70.

Lavandare, tutti testi che, nella loro brevità, ci consegnano dei quadretti georgici ben riusciti di quel mondo agricolo-pastorale a cui l'autore guardava con sincero compiacimento.

Senza voler sminuire questo Pascoli «impressionista», mi sembra però che siano le liriche distese dei *Primi poemetti* – che l'autore stesso chiamava «poemetti filosofici» e che infatti gli permettono di svolgere un discorso più articolato – a esprimere al meglio la visione del mondo del poeta. *Suor Virginia* in particolare mi sembra notevole anche per l'uso sapiente di tutti i cinque sensi: immagini, suoni, odori, colori e sapori sono infatti tutti chiamati in causa per dare una multidimensionalità all'immaginario della poesia, e l'obiettivo è raggiunto.

Personalmente trovo forzata l'etichetta di poeta maledetto proposta qualche anno fa da Francesca Sensini³⁶: se è vero che è indubbia la presenza di elementi decadenti nella lirica pascoliana, mi pare però che l'universo in cui si muove l'*homo pascolianus*³⁷ sia troppo piccolo borghese e provinciale, nonché privo di quell'afflato di provocazione, rivolta e autodistruzione che è proprio dei decadenti³⁸. Tuttavia bisogna ammettere che i componimenti pascoliani più degni di nota non sono tanto quelli del Pascoli agreste: per limitarci ai *Poemetti*, non sono insomma quelli che compongono il «romanzo georgico» di Rosa e Rigo, bensì quelli che da esso in una certa misura si discostano, rimanendone per così dire a margine³⁹: si pensi a *Digitale purpurea*, a *L'aquilone*, *Il vischio* e *La vertigine*, i cui versi vibrano di una tensione metafisica che non è però ricerca cristiana di un aldilà consolatorio bensì tentativo – tanto più bello perché umanissimo – di comprensione del Mistero, o meglio, dei grandi misteri insolubili dell'esistenza umana: la presenza del male nel mondo e il suo abbraccio inestricabile col

36 F. Sensini, *op.cit.* Rimane comunque un libro affascinante nel suo tenace tentativo di decostruire l'immagine stereotipata e scolastica dell'autore avvicinandolo alla sensibilità dei decadenti francesi e di Poe. Più calibrato mi pare l'inquadramento di S. Pasquini, *op. cit.*, pp. 23-25.

37 L'espressione è di Sanguineti. Si legga a proposito la sua introduzione all'edizione del 1900 dei *Poemetti* per un'interpretazione della lirica pascoliana quale poesia pensata per rassicurare, da Virgilio e Orazio dei tempi moderni, una classe piccolo borghese smarrita di fronte all'avanzare della modernità e dei conflitti politico-sociali, cfr. G. Pascoli, *Poemetti*, a cura di E. Sanguineti, Torino, Einaudi, 1971, pp. VII-XXI.

38 Altra cosa è la *formazione* pascoliana, molto meno provinciale di quello che ci si aspetterebbe, come annotava già Pasolini nel celebre articolo su «L'Officina», v. P. P. Pasolini, *Pascoli*, in G. C. Ferretti, «Officina». *Cultura, letteratura e politica negli anni Cinquanta*, Torino, Einaudi, 1975, pp. 135-140.

39 Ma ovviamente, essendo una silloge, nulla è lasciato al caso: per avere un'idea degli equilibri che le nuove poesie inserite o ricollocate nei *Primi poemetti* vengono a modificare si possono consultare le introduzioni alle edizioni commentate citate in questo articolo, in particolar modo quella di Francesca Nassi alle pp. 45 e ss. e quella di Nadia Ebani alle pp. xxvi-xxxI. Si veda pure G. Barberi Squarotti, *op. cit.*, pp. 73-177.

bene⁴⁰, l'irreversibilità della morte e la «sensazione del nulla»⁴¹, il predominio dell'irrazionale e dell'ingiustizia nelle vite degli umili, l'irruzione insieme temuta e cercata dell'ultraterreno nel terreno⁴². Tutte istanze che la ragione non può certo spiegare, ma che la poesia può, col suo potere, (in)cantare.

40 Espresso in maniera molto efficace, ad esempio, nella lirica *Benedizione* in *Myricae*: «Tutti e tutto il buon piovano / benedice santamente: / anche il loglio, là, nel grano; / qua, ne' fiori, anche il serpente».

41 G. Pascoli, *L'era nuova*, in *Prose*, Vol. I, Mondadori, Milano, 1946, p. 121. Sulla concezione del nulla in Pascoli si veda S. Pasquini, *op. cit.*, pp. 61-74.

42 A volte tratteggiata con commovente delicatezza, come ne *La vendemmia*, dove gli angioletti vengono a tenere compagnia a un neonato che presto morirà, stuzzicandogli il collo con un fiore e giocando attorno a lui (strofa IV).

