ScuolaZOO

ANALISI DE “L’assiuolo” di Giovanni Pascoli

Dov’era la luna? ché il cielo
notava in un’alba di perla[1],
ed ergersi il mandorlo e il melo
parevano a meglio vederla[2].
Venivano soffi di lampi[3]
da un nero di nubi laggiù;
veniva una voce dai campi:
chiù[4]...

Le stelle lucevano rare
tra mezzo alla nebbia di latte[5]:
sentivo il cullare del mare[6],

sentivo un fru fru tra le fratte[7];
sentivo nel cuore un sussulto,
com’eco d’un grido che fu[8].
Sonava lontano il singulto[9]:
chiù...

Su tutte le lucide vette[10]
tremava[11] un sospiro di vento:
squassavano le cavallette
finissimi sistri d’argento[12]
(tintinni a invisibili porte
che forse non s’aprono più?[13]...);
e c’era quel pianto di morte[14]...
chiù...

Questa lirica, emblematica della parte più autentica della produzione pascoliana, fu pubblicata nel 1897 sul “*Marzocco*”.

Da un punto di vista metrico, la poesia è costituita da tre quartine di novenari, ognuna delle quali sviluppa, in maniera progressiva, la tematica misteriosa che pervade l’intero componimento; si noti come l’ultimo verso di ogni strofa è in realtà il richiamo, riprodotto in forma onomatopeica, dell’assiuolo.

Da un punto di vista contenutistico, Pascoli descrive uno scenario notturno in maniera complessa e multiforme, utilizzando numerose indicazioni sensoriali, uno scenario dominato dal verso dell’assiuolo, un piccolo rapace notturno, simile al gufo.

L’apertura del quadro è, in apparenza, quasi impressionistica: si tratta infatti della descrizione di un’alba lunare. Il poeta non esplicita chiaramente se la luna sia già sorta o illumini il cielo negli attimi appena precedenti alla sua comparsa, ma il critico Giuseppe Nava ritiene che si tratti proprio di questa

seconda ipotesi, che, in questo caso costituirebbe un fine parallelismo con "*La sera fiesolana*", dove D'Annunzio descrive uno scenario simile (vv. 8,9).
La natura pascoliana è coinvolta interamente in questo evento: gli alberi e le piante risultano antropomorfizzati e si innalzano per osservare meglio lo spettacolo.
Nelle strofe successive questo scenario viene ripreso: dall'analogia "*nebbia di latte*" della seconda e dallo scenario sereno della terza ("*le lucide vette*"), che introducono il lettore ad un clima di quiete.
Tuttavia, come sostengono Guido Baldi e Silvia Giusso, è opportuno notare come questo clima sia solamente illusorio e limitato ai primi versi delle strofe, che devono quindi venire analizzate in maniera più critica.
Infatti all' "*alba di perla*" del v.2 seguono i "*soffi di lampi*" e il "*nero di nubi*" che, oltre a richiamare le analoghe immagini presenti "*Digitale purpurea*" (III, v.17,18) e in "*Temporale*" (v.4), suggeriscono in maniera vaga e indefinita (e per questo più efficace) un senso diffuso di insicurezza e pericolo che, proveniente da lontano, sembra attanagliare il poeta.
La stessa funzione viene assunta dall'onomatopea del v.12, che si allarga a un'immagine più completa nei due versi successivi; infine, nella terza strofa, l'inquietudine diventa palese ma al contempo più misteriosa, con il riferimento simbolico ai "*sistri d'argento*" che vengono scossi dalle cavallette.
Appare così chiaro che ridurre questo componimento di Pascoli (ma anche l'intera sua produzione) a una somma di quadretti naturalistici semplici e umili, senza considerarne il significativo back-ground psicologico ed emotivo, sminuisca notevolmente l'importanza dell'autore.
Nell'espressione della sua inquietudine, infatti, il poeta ha calibrato sapientemente le sue scelte: oltre al già citato "*chiù*" che chiude ogni strofa, si nota una progressione in klimax dalla "*voce dai campi*" del v.7, al "*singulto*" del v.15, fino al "*pianto di morte*" finale del v.23.
Inoltre il raffinato riferimento ai "*sistri d'argento*" va fatto risalire, secondo il Nava, alla cultura misterica egizia: i sistri, piccoli strumenti in argento, venivano suonati durante il culto di Iside, che doveva promettere la resurrezione dopo la morte; mettere in dubbio tale resurrezione equivale, in Pascoli, a non avere fiducia in una giustizia superiore in grado di placare i

torti subiti (basti pensare all'uccisione del padre avvenuta il 10 agosto 1867, e rievocata in "X agosto", o ai numerosi lutti familiari sopportati duramente dal poeta).

Infine, si può notare come Pascoli, in questa poesia, sia profondamente debitore nei confronti di Leopardi: le poetica del vago e dell'indefinito tanto amata dello scrittore marchigiano si riflette in una trama di indicazioni non precise e suggestive ("*laggiù*" al v.6, la "*voce dai campi*" al v.7, la "*nebbia di latte*" al v.10, il "*fru fru tra le fratte*" al v.12 e tante altre ancora); inoltre il richiamo all'alba lunare connessa al richiamo dell'assiuolo, si collega, antiteticamente al richiamo dei puffini nei "*Puffini dell'Adriatico*": mentre infatti il verso di questi ultimi si collocava in una vera alba, un'alba solare, l'assiuolo "canta" in concomitanza di un'altra alba, un'alba misteriosa, l'alba notturna dei morti.

Quindi emerge, come hanno fatto osservare ancora Baldi e Giusso, come i richiami degli animali abbiano sempre un loro preciso significato fonosimbolico, che carica di grande importanza ogni verso di Pascoli, che il poeta non lascia mai al caso.

<u>Da un punto di vista formale e stilistico</u>, questo componimento si inserisce a pieno nella più tipica produzione del poeta romagnolo.

In primo luogo appaiono estremamente importanti le analogie diffuse nel testo pascoliano: il cielo che "*notava in un alba di perla*" al v.2, i "*soffi di lampi*" e il "*nero di nubi*" dei vv.5 e 6, il cullare del mare del v.11 e il sospiro di vento che "tremava" sulle lucide vette al v.17 e 18.

Ma grande importanza hanno anche le sinestesie (che si sovrappongono alle analogie in molti casi): basti pensare ai già citati "*soffi di lampi*", al cullare del mare e al tremare del vento.

L'uso di queste figure retoriche al posto dei più convenzionali paragoni o metafore, si inserisce, a mio avviso, pienamente nella poetica decadente: essendo il reale di difficilissima interpretazione, il poeta, per cogliere la trama di fitte "corrispondenze" che lo domina (basti ricordare il sonetto "*Corrispondenze*" di Charles Baudelaire del 1857) deve usare un linguaggio che colga direttamente il suo significato profondo; ciò è in aderenza con la poetica espressa dall'autore stesso nel "*Fanciullino*" (1897), dove esprimeva

l'esigenza poetica dell'utilizzo di un linguaggio nuovo, intuitivo, capace di saltare i passaggi logici razionali e cogliere l'essenza intima del reale.
Ma emblematica di tale concezione della realtà è anche la scelta pascoliana di inserire due interrogative nel testo: una in apertura e l'altra, ben più rilevante e densa di significati, al v.22.
Stilisticamente importante è anche il fonosimbolismo: oltre al già citato richiamo dell'assiuolo, rilevanti sono le allitterazioni che dominano molti versi (ad esempio il v.2 è caratterizzato dalla L, il v.3 dalla M, il v.6 dalla N, il v.7 dalla V), o addirittura gruppi interi di versi: basta osservare i versi 12-16, caratterizzati tanto dall'onomatopea "*fru fru*", quanto da una ripresa della F e della U, che accentuano il carattere di smarrimento e dubbio esistenziale del poeta.
Ma sono anche altri gli aspetti stilistici rilevanti nella lirica.
Basti pensare alle anafore diffuse, che rendono in maniera quasi cumulativa ed incessante l'affollarsi delle sensazioni (visive, uditive, tattili): ad es. nella prima strofa sono ben cinque le informazioni sensoriali diverse forniteci dal poeta, e una situazione analoga si ripete anche più avanti nel testo.
Infine anche la sintassi assume un ruolo importante nel componimento: si può notare la preferenza pascoliana per la paratassi, un carattere comune a tutta la sua produzione. Questa negazione della sintassi classica e tradizionale (basata su impalcature logico razionali esplicitate dall'ipotassi) riflette, secondo Baldi e Giusso, l'intimo turbamento del poeta, che non è più in grado di cogliere un senso univoco nel reale, ma ne ha percezioni isolate e fulminee, che sono le manifestazioni della rete di corrispondenza sottesa alla realtà.
In base dunque a quanto è emerso in questa analisi, emerge un ritratto del Pascoli poeta ben più profondo di quanto non sia stato colto dalla critica a lui contemporanea: infatti sia i giudizi di D'Annunzio del 1892 (che accolse bene la seconda pubblicazione di Myricae, valutando però le poesie di Pascoli come piccoli quadretti idillici, senza considerarne la trama intima e simbolica) che quelli di Benedetto Croce del 1907 (che considerava la poesia sostanzialmente in chiave "classica", rifiutando quindi la frammentarietà diffusa in molti versi pascoliani) non colsero, a mio avviso, la vera natura della produzione del poeta.

Nell’analisi critica dei testi pascoliana, infatti, la critica recente ha cercato di puntare l’attenzione più sulle manifestazioni proprie del carattere del poeta, sui suoi turbamenti, sulle conseguenze di quest’ultimi nella sua visione del reale e nella concezione della parola sulla pagina (ad es. aspetti come il fonosimbolismo, il verso frammentato, il linguaggio, come lo definì Contini, allo stesso tempo cislinguistico e postlinguistico), sui collegamenti tra Pascoli e la poesia ottocentesca sia italiana che straniera, in particolar modo decadente, cogliendone uno spessore assolutamente unico.