

REMINISCENZE E IMITAZIONI

NELLA LETTERATURA ITALIANA

DURANTE LA SECONDA METÀ DEL SEC. XIX

(V. serie I, vol. XII, pp. 420-5).

XV.

SI: ALCUNE DERIVAZIONI NELLE POESIE DI GIOVANNI PASCOLI.

I.

Come avvenga, nel sentimento e nella immaginativa del poeta, la determinazione del fantasma poetico, è ricerca, o diremo meglio, investigazione, difficilissima, e spesso impossibile. Malfida, ad ogni modo, sempre; meno in un caso: quello in cui si possa procedere per derivazione, ossia in cui si venga a trovarsi di fronte a una determinazione fantastica indiretta, e quindi a un prodotto fantastico non originale.

Quando io leggo: « Era già l'ora che volge il disio — ai naviganti e intenerisce il core..... », io sento d'essere in presenza d'una intuizione immediata, io sento che la sua squilla il poeta se l'è intesa piangere nel cuore suo, in un melanconico crepuscolo, là nella pineta di Ravenna; quando io leggo: « Ave Maria! blessed be the hour..... while swung the deep bell in the distant tower, Or the faint dying day hymn stoll aloft..... And yet the forest leaves seem'd stirr'd with prayer..... » (« *Avemaria!* sia benedetta l'ora..... mentre ondeggiava la grave campana dalla lontana torre..... e il giorno languidamente morente innalzava il suo inno; e le foglie della foresta sembravano ondeggiando dire una preghiera »), — io sento che l'intuizione del Byron è passata attraverso l'intuizione di Dante, e che il Byron sentendo la sua campana, ha insieme sentito, e perciò espresso, l'eco della squilla dantesca; quando io leggo: « il campanil..... — Canti di clivo in clivo a la campagna — Ave Maria..... — Mormoran gli alti vertici ondegianti — Ave Maria », — io sento che l'intuizione del Carducci è passata attraverso l'intuizione di Dante e attraverso a quella del Byron, ossia attraverso all'intuizione di Dante quale il Byron l'ha riprodotta; e che il Carducci, sentendo la sua campana, ha insieme sentito, e perciò espresso, l'eco della squilla dantesca e di quella del Byron, e il mormorio delle ondegianti foglie del Byron; e che ha fuse in una tutte queste intuizioni, e che ne è uscita una espressione indiretta, ossia una intuizione mediata; e ho il pieno diritto di affermare, che l'ora dell'*Avemaria* del canto III del *Don Juan* è derivazione dell'ora che volge il desio e della squilla dantesca, e che l'*Avemaria* de *Lz*

chiesa di Polenta è derivazione della squilla dantesca e dell'Avemaria byroniana insieme: tanto vero, che il poeta sente il bisogno di rievocare, in quell'ora e in quel luogo, le figure dei due suggestionatori suoi, *Dante* e *Aroldo*, ossia *Byron*.

Non v'ha dubbio dunque, che una parte non piccola, nel gioco delle determinazioni fantastiche, è rappresentata dalla suggestione proveniente da determinazioni fantastiche altrui, alla quale il poeta, volente o nolente, soggiace: suggestione che gli viene da lembi e frammenti di altrui concezioni, dalle quali la lastra fotografica del suo cervello sia stata una volta più o meno fortemente impressionata. Nulla si cancella di ciò che sia una volta venuto, vorrei dire, a depositarsi nell'oscuro fondo della coscienza: la dimenticanza, nel senso assoluto, non esiste; perchè nulla, proprio nulla, la coscienza dimentica, se non le contingenze di tempo, di luogo, di causa che hanno determinato il fissarsi di una percezione; tanto vero che le riproduzioni del sogno si fondano sopra una tumultuosa associazione di percezioni in apparenza dimenticate.

Di qui, un continuo rimescolarsi, un continuo sorgere e tramontare e sorgere di nuovo, un continuo flusso e riflusso, una continua riviviscenza di altrui idee, immagini, sentimenti nella formazione dell'opera d'arte; di qui un gioco continuo di produzioni e riproduzioni fantastiche, e un continuo rigalleggiare di fantasmi sommersi. E si hanno così, nelle opere d'arte, le imitazioni e le somiglianze; più o meno volontarie quelle, involontarie queste; delle quali il poeta è poi più o meno consapevole, o anche non consapevole del tutto.

Nel campo adunque di quelle che io ho chiamato derivazioni poetiche e suggestioni fantastiche, si trascorre dal plagio più o meno abilmente dissimulato, alla creazione creduta originale in buona fede dall'artista, quando agli occhi del critico appare invece evidente la somiglianza, ossia la mancanza di originalità; poichè somiglianza e originalità sono termini antitetici. E in entrambi i casi l'artista ha obbedito alla suggestione; nel primo caso, sapeva di obbedirvi; nel secondo caso, ha obbedito senza saper di obbedire: un'immagine, un'idea, venutegli da una lettura, si erano collocate tranquillamente a dormire in un angolo della sua coscienza: un bel giorno, per qualche oscura associazione, si risvegliano con un ronzio importuno, e chiedono di uscire dal loro cantuccio; e ne escono, vestite magari un po' a nuovo per la circostanza; e il poeta crederà di creare *ex novo*, ma non avrà creato se non in quanto avrà aggiunto o modificato, in quanto un'immagine ch'era centrale egli l'avrà collocata di sghembo, o viceversa. Ma accadrà poi spesso, anche, che l'artista si accorga egli medesimo, a cose fatte, e sedatosi nel suo spirito il fervore della ispirazione, di aver imitato; e in taluni casi egli medesimo saprà scorgere e rintracciare la fonte della sua imitazione.

Ma che l'artista sappia o non sappia, si accorga o non si accorga, consenta o neghi di aver imitato, il fatto della imitazione cosciente o del mimetismo incosciente non cessa di esistere, e la derivazione resta non meno reale nel secondo, che nel primo caso. Di qui, nel secondo

caso, la meraviglia, e magari l'irritazione e lo sdegno dell'artista, a cui il critico indichi una fonte d'una ispirazione di lui; di qui l'inutile invocazione al caso, alla coincidenza, alle affinità di abito artistico, ecc. ecc.

E trattando tale argomento, gioverà ricordare la leale confessione di un giovanissimo poeta, divenuto poi grandissimo poeta: del Byron; il quale nella prefazione alle sue *Hours of Idleness*, ebbe ad esprimersi precisamente così:

« In the original pieces, there may appear a casual coincidence with authors, whose works I have been accustomed to read; but I have not been guilty of *intentional* plagiarism ». — « Nelle mie poesie originali, si potranno trovare delle casuali coincidenze con autori le cui opere mi sono famigliari; ma io non mi sono reso colpevole di plagi intenzionali » (1).

Il Byron ammette dunque, e riconosce anche per sé, che vi sono plagi preterintenzionali, determinati da un mimetismo incosciente, dovuto alla influenza di autori più o meno famigliari. E di tali plagi, è piena la poesia di tutto il mondo.

Ma a tale riconoscimento non tutti nè sempre si piegano; neppure quando la derivazione sia evidente e dimostrata. Il che è naturale. Ed è più naturale, e più umano, che a tali riconoscimenti ricalitrino ancor più gli ammiratori del poeta, che il poeta stesso a cui si pongono in faccia i suoi modelli.

Si tratta di andare contro la tradizione; ed è curioso, che tanto più tenace e intransigente è la tradizione, quanto più essa è recente, e più vicina di tempo all'artista che ne è oggetto. Se voi toccate il Petrarca o Milton o Goethe, o magari Virgilio e Dante, susciterete un minor numero di sdegni, di disgusti, di antipatie, che se toccate il Carducci o il Pascoli; perchè, in tal caso, ogni adoratore se la piglia come offesa personale. Ma la critica serena segue la sua via; poichè essa costruisce allorchè sembra demolire; demolisce, cioè, per costruire: abbatte un edificio lesionato, sgombra il terreno dai rottami, e ricostruisce il solido edificio. Ciò, ben inteso, è l'opera di molti, non d'un solo. Verrà poi chi darà al nuovo edificio l'ultima mano definitiva: il quale, per solito, è colui che con braccio vigoroso ha tirato il primo colpo di piccone, e che mostrerà l'artista non solo nella luce dei pregi, ma anche nell'ombra dei difetti. E ciò ben sapeva il Sainte-Beuve allorchè compì e pubblicò quel suo mirabilissimo studio critico-anatomico sullo Chateaubriand; in principio del quale, egli rivendica appunto tutta la sua libertà di faccia alla tradizione:

« Il s'agit, pour l'écrivain critique doué de curiosité et enclin à l'investigation, de réviser parfois les arrêts sévères, de corriger les préférences trop inégales, de protester — non pas, c'est inutile —, mais de dissenter à propos de certains jugements consacrés, et d'amener ainsi des

(1) *Hours of Idleness, Preface to the first edition, 1837.* — In: *The poetical Works of Lord Byron*, London, Suttaby, 1900, p. 1-2.

explications qui rendent les classements plus justes, les conclusions plus larges et plus comprehensives. En un mot, on pourra par moments avoir l'air de harceler la tradition, afin de la forcer à devenir plus complète et plus fidèle » (1).

E si ha l'aria di « harceler la tradition », anche quando si dimostra che alcuni elementi dell'opera d'un artista, che potevano sembrare originali, sono tutt'altro che originali, derivati. Il che è appunto l'oggetto di questa mia investigazione alla quale accennai già due volte, nel 1898 (2) cioè, e nel 1912 (3). Mi preme di stabilire questa documentata cronologia, affinchè non possa dirsi che sono andato sulle orme altrui, o che anch'io, come il mio protagonista, sono stato da altri suggestionato.

In una rivista adunque che nel 1898 dirigevo insieme a due valenti colleghi, io avevo fatta osservare la molta affinità tra una poesia del Pascoli, *Alba festiva*, che si legge tra le prime di *Myricae* (4) e una lirica di E. Allan Poë, *The bells — Le campane*. Tanta anzi sembravami quella affinità, che io parlava addirittura di imitazione. Il Pascoli invece si affrettò a scrivermi ch'egli non conosceva quella poesia del Poë, e questa sua affermazione ebbe poi a ripetermi calorosamente a voce. Delle sue parole non dubitai minimamente allora, come non ne dubito ora: non dubitai, cioè, che egli non fosse in perfetta buona fede; e, tornando sull'argomento altrove (5), concludevo: « Il Pascoli può aver letta quella poesia; può essersene, per ragione di tempo, o per altre ragioni, completamente dimenticato; e poi un suono di campane può avergli risuscitato in mente un fantasma poetico che si rivesti della incosciente reviviscenza della lettura fatta e dimenticata ».

Mi è piaciuto, per debito di lealtà, ricordare questa circostanza, nell'atto di dare più ampia dimostrazione a quelle mie asserzioni d'allora, e più ancora sul punto di indicare altre derivazioni, per alcune delle quali il Pascoli, se vivo, avrebbe potuto far valere di nuovo la stessa dichiarazione. E dico alcune, perchè per altre la ignoranza, da parte sua, della fonte, non sarebbe ammissibile.

(1) *Chateaubriand et son groupe littéraire sous l'Empire*, par C.-A. SAINTE-BEUVE. Paris, Lévy, 1889. Tome I, p. 22-23. Ma Chateaubriand era anche lui un idolo, e un idolo appena morto, perciò idolo due volte. Inde irae. Se il Sainte-Beuve avesse professato in Francia, anziché nel Belgio durante il suo esilio, il corso da cui ricavò poi la sua opera su Chateaubriand, sarebbe stato per io meno lapidato, come confessa il visconte D'HAUSSONVILLE (*C. A. Sainte-Beuve, sa vie, ses œuvres*, Paris, Levy, 1875, p. 215-16), appunto perchè aveva esercitato su Chateaubriand quella sua critica anatomica alla quale nulla sfuggiva, e « harcelé » « certains jugements consacrés » e « la tradition ».

(2) *Giornale di Letteratura, Storia ed Arte*, Melfi, 1898, fasc. I.

(3) C. ZACCHETTI, *Principi generali di Letteratura*, Milano, Mantegazza, 1912, p. 231.

(4) 5.^a ed., Giusti, p. 15.

(5) *Campane del vecchio e campane del nuovo mondo*, in: *Di palo in frasca*, Torino, Paravia, 1899.

II.

Innanzitutto, torniamo dunque alle campane suonate dal Poë e dal Pascoli. E, suonate, lo dico a bello studio, perchè in entrambi i poeti lo scopo principalissimo e lo sforzo evidente, è quello della virtuosità, rivolta a conseguire il massimo possibile di quello che i retori chiamavano « armonia imitativa », e che noi diremo tentativo di riproduzione del suono con la parola.

La lirica *The bells* ha due redazioni diverse, di cui la prima è il vero e proprio tema, in senso musicale, della seconda (1). In quanto a mossa lirica e a schema lirico, la poesia del Pascoli pare proprio foggata sulla prima redazione; in quanto poi si sforza di riprodurre fonicamente la varietà del concerto campanesco, trova il suo perfetto riscontro nella seconda redazione. Ecco la prima redazione

The bells! hear the bells!
 The merry wedding bells,
 The little silver bells.

How fairy-like a monody there swells
 From the silver tinkling bells
 Of the bells, bells, bells,
 Of the bells.

The bells! Ah the bells,
 The heavy iron bells!
 Hear the tolling of the bells,
 Hear the knells!

How horrible a monody there floats
 From their throats,
 From the deeped-toned throats!

How I shudder at the notes
 From the melancholy throats
 Of the bells, bells, bells,
 Of the bells.

[« Le campane! senti le campane, le festevoli nuziali campane, le piccole argentine campane.

Come magica una monodia se ne svolge, dalle argentine tintinnanti cellule delle campane campane campane, — delle campane.

Le campane! Ah le campane! Le gravi campane di ferro! Odi il rintocco delle campane, odi i funebri rintocchi.

Come orribile una monodia ne ondeggia dalle loro gole, dalle loro profondamente intonate gole!

(1) *Poems and Essays* by EDGAR ALLAN POË, edited by John H. Ingram. — Leipzig, Tauchnitz, 1884, p. 42 sgg.

Come io rabbrivido alle note (che vengono) dalle melanconiche
gole delle campane campane campane — delle campane »].

E adesso, prima di riudire l'americano suonare un'altra volta, e più
a distesa, le sue campane, udiamo quelle del nostro poeta:

ALBA FESTIVA.

Che hanno le campane
che squillano vicine
che ronzano lontane?

È un inno senza fine
or d'oro ora d'argento
nell'onbre matutine.

Con un dondolio lento
implori, o voce d'oro,
nel cielo sonnolento.

Tra il cantico sonoro
il tuo tintinno squilla
voce argentina — Adoro

Adoro — dilla dilla
la nota d'oro — L'onda
pende dal ciel, tranquilla.

Ma voce più profonda
sotto l'amor rimbomba,
par che al desio risponda:

la voce della tomba.

Non resta il lettore colpito dalla somiglianza, e direi quasi identità, di scopo e di mezzi, del fine da conseguire e degli artifici adoperati per conseguirlo? Lo sforzo di sostituire il suono all'idea è evidente in entrambe le poesie; ed è evidente che la strumentazione è precisamente la medesima, fatta ragione della diversità fra le due lingue; e che questa strumentazione è fondata sulla insistenza di una ripercussione di suoni: suoni squillanti e acuti nella prima parte, suoni profondi e gravi nella seconda parte:

« The little silver bells..... the silver thinking cells..... of the bells bells bells » — « Inno senza fine..... il tuo tintinno squilla..... voce argentina..... dilla dilla..... »: dove si ha pure la corrispondenza fra il martellare di « bells bells bells » e quello di « dilla dilla ».

« The tolling of the bells..... a monody there floats..... the deeped-toned throats..... I shudder at the notes..... » — « Voce più profonda..... rimbomba..... la voce della tomba ».

Ed uguale è anche la cadenza e l'intima armonia del ritmo impiegato dai due poeti. Ecco: io direi che negare queste affinità, non relative, ma assolute, corrisponderebbe a confessarsi sordi.

Ma più colpito dalle somiglianze resterà il lettore, se vorrà leggere la seconda redazione di *The bells*, in cui il Poë, sviluppando la prima breve lirica come una sinfonia sviluppa la frase melodica, raggiunge tutti gli effetti d'una strumentazione polifona, creando una poesia fatta di non altro che di suggestione di suoni. Il che, del resto, se è il carattere essenziale e quasi unico di *The bells*, è anche uno dei caratteri più vistosi di altre composizioni del poeta americano, e specialmente di *The raven* e di *Ulalume*, come è uno dei caratteri più vistosi di tutta la lirica pascoliana, ossessionata dalla ricerca della suggestione auditiva, in misura talvolta anche maggiore che nei poeti parnassiani, simbolisti e decadenti francesi, da Théodore de Banville a Leconte de Lisle, da Joseph-Maria de Hérédia al Rimbaud, da Stéphane Mallarmé a Emmanuel Signoret.

Nella seconda redazione di *The bells*, lo scopo è di far udire i varii toni delle diverse campane —, tono d'argento (« *silver bells* »), tono d'oro (« *golden bells* »), tono di rame (« *brazen bells* »), tono di ferro (« *iron bells* »). In *Alba festiva* il procedimento è identico; le campane sono « or d'oro ora d'argento »; sono da ultimo, senza che il « rame » e il « ferro » vi siano espressi, di ferro e di rame, hanno cioè suoni profondi che corrispondono a quelli del rame e del ferro nel Poë.

La seconda redazione di *The bells* è troppo lunga per poterla qui tutta riportare. Basti adunque riferire alcuni dei punti più salienti delle quattro parti in cui essa è divisa. Nella prima parte abbiamo gli « acuti »: sono gli argentini campanelli delle slitte:

Hear the sledges with the bells —
Silver bells!...
How they tinkle tinkle tinkle
In the icy air of night!
All the heavens seem to twinkle
With a crystalline delight...
... The tintinnabulation ... wells
From the jingling and the tinkling of the bells.

« Senti le slitte con le campane — campane d'argento!.... Come squillano squillano squillano nella gelida aria notturna! E tutti i cieli par che scintillino di cristallina delizia.... E quella squilla zampilla da quel dondolio, da quel tintinnio di campane ».

Nella seconda parte abbiamo i suoni medi; e come nella prima vi è il predominio fonico della vocale *i*, così nella seconda vi è quello dell'*o* ed affini:

Hear the mellow wedding bells,
Golden bells!
What a world of happiness their harmony fortells!...
From the molten golden-notes,
And all in tune,
What a liquid ditty floats
To the turtle-dove that listens, while she glows
On the moon!

« Odi lo squillo sonoro delle campane di nozze, campane d'oro! Che mondi di sogni giocondi annunzia la loro armonia! Da quelle note di oro fuso, d'un solo accordo, quale molle canzone monta ondeggiando verso la tortora, ch'ode e rivolge gli occhi alla luna! ».

Nella terza e quarta parte vi è il predominio dei suoni gravi, quello delle campane a martello e delle campane a morto; vi è quella « romba », quella « voce profonda », quella « voce di tomba » che rimbomba negli ultimi versi della poesia del Pascoli:

Hear the loud alarm bells —
Brazen bells!...
How they clang, and clash, and roar...
How the danger sinks and swells...
In the clamour and the clangour of the bells!

Hear the tolling of the bells, —
Iron bells!
What a world of solemn thought their monody compels!...
For every sound that floats
From the rust within their throats
Is a groan...
... the moaning and the groaning of the bells.

« Odi le gravi campane d'allarme — campane di rame! — Come rimbano e battono e muggiano — Come l'allarme scende e sale..... nel clamore nel clangore delle campane! ».

« Senti i rintocchi delle campane — campane di ferro! Qual mondo di solenni pensieri adduce la lor monodia! Perchè ogni suono che s'innalza dalle loro rugginose strozze è un lamento..... il lamento e il pianto delle campane ».

E ora giudichi il lettore se le campane del Pascoli siano o no intonate a quelle del Poë. Un semplice caso? Eh, certo; il caso può far anche di questi scherzi. Io, per me, mantengo la mia tesi: quella della reviviscenza d'immagini altrui, di cui il poeta non s'è reso conto. Affermerei — ripeto — l'imitazione, se non ci fosse di mezzo la non smentibile parola del poeta. Che il poeta dunque avesse dimenticato d'aver letto le *Campane* del Poë, ammetto, poichè egli mi disse di non averle lette; che non le avesse lette, non ammetto.

continua.

CORRADO ZACCHETTI.