

CARLA CHIUMMO

«NELLA PENOMBRA DELL'ANIMA»: IL CHIAROSCURO DELLA CREAZIONE POETICA IN PASCOLI

Riassunto

L'intervento si concentra su una delle espressioni più suggestive del *Fanciullino*, “nella penombra dell'anima”. Partendo da questa, viene indagata la rilevanza poetica e metapoetica della voce ‘penombra’ nelle prose e nelle poesie pascoliane, considerando anzitutto l'origine di questa voce nel linguaggio scientifico seicentesco e poi la sua sempre più evidente circolazione nella poesia simbolista europea. Questa indagine implica anche una riflessione sul passaggio dalle implicazioni positivistiche a quelle simbolistiche nella poetica di Pascoli: una riflessione che parte dalle considerazioni di Mario Pazzaglia sull'originale evoluzione del simbolismo pascoliano.

Parole chiave: penombra, scienza, poesia, simbolismo.

Abstract

This contribution focuses on one of the most suggestive expressions in Pascoli's *Fanciullino*: “in the penumbra of the soul”. Starting from it, the poetic and metapoetic relevance of the word *penumbra* in Pascoli's essays and poems is underlined. This is made by considering the origin of this word in the scientific language of the 17th century and its apparent diffusion throughout the European Symbolism. This survey is relevant also for a reflection on the changes from the Positivist to the Symbolist implications in Pascoli's poetics, in the wake of Mario Pazzaglia's considerations on the peculiar evolution of Pascoli's Symbolism.

Keywords: Penumbra, science, poetry, Symbolism.

1. Quasi in apertura del *Fanciullino*, non nella prima versione in rivista – quella dei *Pensieri sull'arte poetica* – ma nell'edizione ampliata del 1903, Pascoli introduce il sintagma «nella penombra dell'anima», proprio lì dove sta parlando del momento decisivo della creazione poetica, quello nato da una visione interiore, che fa vedere il senso poetico delle cose al ‘fanciullino’ e all'aedo che, cieco, nella sua penombra, vede più e meglio:

L'aedo è l'uomo che ha veduto (*oïde*) e perciò sa, e anzi talvolta non vede più; è il veggente (*aoidós*) che fa apparire il suo canto¹.

¹ G. Pascoli, *Il fanciullino* (1907), in Id., *Prose*.I, Milano, Mondadori, 1971, pp. 6-7. Nell'edizione

E subito dopo evoca quella immagine squisitamente *fin de siècle*, che sfuma e rende ben più astratto «il vedere e udire» propri della creazione poetica su cui aveva insistito qualche anno prima nel *Sabato*:

Non l'età grave impedisce di udire la vocina del bimbo interiore, anzi invita forse e aiuta, mancando l'altro chiasso intorno, ad ascoltarla *nella penombra dell'anima*².

(in apertura aveva scritto «quell'angolo d'anima», poi dirà: «Di tra l'oscuro tumulto della nostra anima»³). Che si tratti di un punto non solo poeticamente suggestivo – anche per quel suo fondere quasi sinestetico di ascolto e visione: «ascoltare...nella penombra» – ma soprattutto metapoeticamente intenso, lo confermano gli altri due sintagmi che di lì a breve, nelle stesse pagine d'esordio, modulano quel pensiero, quasi con le stesse parole: «in un cantuccio dell'anima di chi più non crede»⁴ – con voce manzoniana: sta parlando del 'fanciullino' interiore che continua a credere all'incenso dell'altarino, così come a «fiabe e leggende»; e poco più avanti, insiste nel voler credere che questo 'fanciullino' sia in tutti – «gli operai, i contadini, i banchieri, i professori...»⁵ – ed che sia lì, «alla finestra dell'anima [...] contemplando un ricordo e un sogno comune»⁶.

Pascoli sta dunque parlando di un elemento fondante di tutta la sua poetica: della visione interiorizzata che è il primo passo della creazione artistica, in uno snodo delicatissimo, quello che si trova al crocevia tra il vedere di matrice positivista (il celeberrimo «vedere e udire: altro non deve il poeta; il poeta non scopre ma vede»⁷) e invece un vedere propriamente 'visionario', in uno scarto simbolistico, *fin de siècle* – per quanto di un simbolismo tutto suo, come scriveva Pazzaglia parlando di «una via pascoliana al simbolismo»⁸ – che va ben oltre quella matrice positivista e si catapultata in pieno territorio post-simbolista e protonovecentesco. Allora ecco che l'interiorità dell' 'anima'⁹ si sposa con quella «penombra», voce recentissima nell'uso letterario italiano (il secondo Ottocento, sostanzialmente), ma che già negli anni '90 aveva avuto un impatto significativo negli studi del Pascoli latino.

del 1903 si legge «è il non veggente...»: Id., *Il fanciullino*, in Id., *Miei pensieri di varia umanità*, Messina, Vincenzo Muglia, 1903, pp. 3-4.

² Id., *Il fanciullino* (1907), cit., p. 7 (nell'edizione del 1903 è a p. 4).

³ *Ibid.*, p. 22 (nell'edizione del 1903 è a p. 24). Questo particolare 'illuminare' della poesia che nasce da una penombra, diventerà poi, nei capp. aggiunti sin dall'edizione del 1903, anche il dantesco portare «il lume dietro, anzi no, dentro, dentro la cara anima» (*Il fanciullino* [1907], p. 29), e la poesia diventa di pari passo «sentimento» e «visione» (*ibid.*, pp. 31, 32), romanticamente e neoplatonicamente «una luce o un fuoco» (*ibid.*, p. 37).

⁴ *Ibid.*, p. 12 (nell'edizione del 1903 è a p. 11).

⁵ *Ibid.*, p. 13 (nell'edizione del 1903 è a p. 12).

⁶ Ivi (nell'edizione del 1903 è a pp. 12-13).

⁷ Id., *Il sabato*, in Id., *Prose.I*, cit., p. 58.

⁸ M. Pazzaglia, *Pascoli*, Roma, Salerno Editrice, 2002, p. 313.

⁹ È superfluo ribadire quanto poco ortodossa sia la sua idea di «anima», o meglio quanto platonica e soprattutto neoplatonica sia, in un senso anzitutto estetico, ma anche psicologico e 'pre-junghiano' (si veda almeno M. A. Bazzocchi, *Circe e il fanciullino*, Firenze, La Nuova Italia, 1990, e C. Chiummo, *Dell'immortalità dell'anima nel Pascoli poeta e prosatore*, in *Giovanni Pascoli a un secolo dalla sua scomparsa*, a cura di R. Aymone, Avellino, Edizioni Sinestesie, 2013, pp. 209-221).

2. Tatasciore ha infatti intitolato proprio *Una critica in penombra* uno dei paragrafi più suggestivi del suo bel saggio sull'*Epos di Giovanni Pascoli*¹⁰. A conferma della sua lettura di questa antologia latina del 1897 come «laboratorio del pensiero e della poesia» pascoliana, secondo le parole scelte per il sottotitolo del suo studio, in apertura di quel paragrafo Tatasciore cita una riflessione sulla *nèkya* dei poeti epici inserita da Pascoli nelle sue lezioni universitarie proprio sulla poesia epica: «Una *penombra* umida di sogno grava sulle *nèkyai* degli epici»¹¹; e giustamente lo studioso ricorda come nell'antologia questa voce torni poi per indicare «la doppia visione» di Enea dentro le mura di Cartagine, evocando quindi il futuro di Roma e muovendosi così, scrive ancora Pascoli, «nella penombra dell'avvenire»¹². Partendo da qui Tatasciore si riallaccia a quel sintagma del futuro *Fanciullino*, «nella penombra dell'anima», per riflettere sul «procedere per suggestioni» di Pascoli, tra sogni e visioni, soprattutto lì dove si ha a che fare appunto con le *nèkyai*: a quella virgiliana infatti lo studioso affianca subito quella dantesca con le sue 'ombre' (tanto che, il commento di Pascoli al Libro VI dell'*Eneide*, viene intitolato in *Epos* «La penombra inferna»).

Dunque, penombra e *nèkya*. Ma parlando di Virgilio e di poesia latina, Tatasciore ricorda come già Traina nel *Pascoli latino* avesse indugiato per primo su quella voce, *penombra*, esemplare del «chiaroscuro pascoliano»¹³, ma 'paradossalmente' assente proprio nella lingua latina: questa ricorre infatti a «*sublustris*, che nei poeti augustei si accompagna a *nox* e *umbra*»¹⁴; esemplare il «*sublustris noctis in umbra*» dell'*Eneide* (9, 373) per Pascoli, che se ne ricorda addirittura in un suo «autoepitaffio giovanile», come annota ancora Traina¹⁵. Tuttavia, lo scarto verso una dimensione onirica, «il senso umbratile e moderno, potremmo dire freudiano, dell'inconscio» – osserva in maniera esemplare lo stesso studioso – se lo inventa Pascoli nel modernissimo latino di quel suo «*obeunt sublustris somnia somnum*» del *Fanum Vacunae* (1910)¹⁶.

È evidente che nel Pascoli latino la connotazione originariamente impressionistica di questa voce, come effetto visivo tra luce e ombra, ha già invaso il territorio della visione interiore, aprendo un interessante percorso che attraverso questa occorrenza porta a intrecciare il discorso *ab origine* 'positivistico'-impressionistico – l'immagine che passa dall'esterno verso l'interno – con quello già 'freudiano', come scriveva Traina – dall'interno all'esterno – dilagando così nel territorio vero e proprio della stessa creazione poetica.

3. Parlando di discorso 'positivistico'-impressionistico non si può prescindere dal fatto che la voce penombra è attestata per primo in Keplero, nel suo latino moderno del Seicento, e proprio nell'ambito della fisica e dell'astronomia, dove voleva indicare, come Pascoli trovava nel dizionario del Tommaseo-Bellini, «Quella parte

¹⁰ E. Tatasciore, *Epos di Giovanni Pascoli. Un laboratorio del pensiero e della poesia*, Bologna, Pàtron, 2017.

¹¹ *Ibid.*, pp. 172-173.

¹² *Ibid.*, p. 12 (la notazione pascoliana è in *Epos*, in una nota a *Aen.*, I, 438).

¹³ A. Traina, *Il latino del Pascoli. Saggio sul bilinguismo poetico (terza ed. riv. e agg.)*, Bologna, Pàtron, 2006, p. 72.

¹⁴ *Ibid.*, p. 73.

¹⁵ Nell'autoepitaffio usava il sintagma «*sublustris nocte*»: *Ibid.*, p. 73, n. 3.

¹⁶ *Ibid.*, pp. 73-74.

dell'ombra, che è illuminata da una porzione del corpo luminoso, e che forma intorno all'ombra una sfumatura, per cui mal saprebbe definirsi dove l'ombra termina, e dove la luce comincia. Dal lat. *Pene*, Quasi, o *Penes*, Presso, ed *umbra*, ombra»¹⁷; più sinteticamente, il *Nuovo Dizionario Universale della lingua italiana* di Petrocchi (Treves, 1891) dava la definizione di penombra come «semioscurità».

È quindi il luogo – e il momento – che indica il passaggio dalla luce, dalla fonte luminosa, al buio, all'ombra vera e propria; dove però quel passaggio sull'impossibilità di «definirsi dove l'ombra termina, e dove la luce comincia» diventa determinante parlando di creazione poetica, evocando anzitutto un «trascolorare» squisitamente impressionistico. Ma lo sfumato coloristico, pur con tutta la modernità delle sue implicazioni visive, è indissolubile da quella ben più ampia riflessione estetica che il sintagma del *Fanciullino* – «nella penombra nell'anima» – fa richiamare. Per la voce poetica latina 'sublustrem' così come appare nel *Fanum vacunae*, Traina suggeriva il legame con una componente inconscia, già quasi 'freudiana', che in effetti, parlando di quel passo del *Fanciullino* e più in generale dell'intero impianto dello scritto teorico – soprattutto nella sua prima parte – prende forma in maniera tutt'altro che vaga.

'Penombra' diventa sinonimo di quel luogo del 'subconscio', o meglio tra conscio e inconscio, che è stato infatti richiamato anche per quel che riguarda i meccanismi della creazione poetica – o comunque artistica – evocati nel *Rossini*:¹⁸ qui, attraverso la dantesca Parvoletta, Pascoli dà forma e voce poetica all'anima/Psyche che ispira il musicista e che già era al centro dell'omonimo componimento conviviale, con la Psyche «più lieve della lieve ombra che il fumo / disegna in terra nel vanire in cielo» (*Psyche*, vv. 4-5), e nella più volte annunciata *Sorella di Psyche* (quella che mi sembra il più diretto antecedente della Parvoletta rossiniana)¹⁹. È la voce della creazione artistica, che il musicista nel *Rossini* «udiva in sogno» (I.III., v. 31), tra notte ed alba, e infatti qui definita «crepuscolare» (II.I., v. 10), termine anfibio e contiguo a quello di penombra, come vedremo.

In particolare, in appunti sulla *Sorella di Psyche*, Pascoli cita anche la famosa metafora del binocolo rovesciato – ciò che è lontano si fa vicino e viceversa – che, nel *Fanciullino*, definisce lo sguardo del poeta, con parole decisamente vicine al pensiero della «penombra dell'anima»: «Il poeta a mano a mano abbandona la sua immagine [...] È la nebbia», scrive in quegli appunti²⁰. Questa nebbia/ penombra dell'anima è

¹⁷ N. Tommaseo-B. Bellini, *Dizionario della lingua italiana* [1865], rist. anast., Milano, Rizzoli, 1977, vol. 14, p. 53. Ma già il Rigutini-Fanfani (*Voc. it. della lingua parlata*, ed. accr., Firenze, Barbèra, 1854, p. 887) e nel Novecento il Dizionario Treccani, il Cortellazzo-Zolli e tutti quelli più recenti, danno come sola etimologia 'pene' nel senso di 'quasi'. Il Cortellazzo-Zolli, citando il Migliorini della *Storia della lingua italiana*, ci informa che il termine, nato nel contesto del latino scientifico di Keplero, viene immediatamente importato nella lingua francese (la prima attestazione è del 1651). Da qui l'importazione in italiano, con prima attestazione certa nel 1745, nelle *Voci italiane d'autori approvati dalla Crusca, nel Voc. non registrate...*, [Venezia 1745], dove Bergantini cita un'attestazione italiana nel Crivelli degli *Elementi di fisica* del 1732, per ora non reperibile (M. Cortellazzo-P. Zolli, *Dizionario etimologico della lingua italiana*, Bologna, Zanichelli, 1985, vol. IV, p. 903).

¹⁸ G. Marcon, *La poesia e il suo doppio: in margine a Rossini*, in *I Poemi Italici di Giovanni Pascoli, Atti del convegno*, Cassino, 13 aprile 2011, a cura di C. Chiummo, Firenze, Cesati, 2013, p. 43 (alla nota 6 con bibliografia progressiva).

¹⁹ Chiummo, *La biografia (quasi) immaginaria* del Rossini, «Filologia e critica», XXXIII, 2008, 3, p. 352.

²⁰ Marcon, *La poesia e il suo doppio*, cit., p. 42.

il luogo in cui scatta la visione poetica. A questo proposito Marcon si ricollega alle riflessioni anzitutto di Nicola Valerio e di Nadia Ebani sul valore del «subliminale», categoria psichica proveniente dal filosofo e scienziato inglese Frederick William Henry Myers (1843-1911) ben noto a Pascoli, e di cui anzi riprende il termine in appunti – quasi certamente tardi – ancora sulla *Sorella di Psyche*, proprio riguardanti la capacità di accesso al 'subliminale' da parte del poeta: «Il poeta è il migliore interprete dell'universo [...] perché più attaccato al suo subliminale comune a tutti, ma che a nessuno è accessibile come a lui»²¹. E *subliminale*, ha spiegato chiaramente la Ebani, negli appunti di Pascoli significa preconcio²².

4. Siamo nel magma da cui attinge il poeta, in quel luogo dell' 'inconscio', tra memoria e sogno, evocato da Pascoli ancora più puntualmente in *Eco d'una notte mitica* (1896), a richiamare quelle «meteore spirituali»²³, attraverso le quali, come tra «sogno» e «nebbia mattutina»²⁴, emerge in un nuovo luogo poetico, un'antica immagine: in questo saggio, come è noto, dai passetti di Menico nei *Promessi Sposi* riemerge niente meno che l'ultima notte di Troia. Ma la penombra da cui viene fuori questa improvvisa 'agnizione' è non solo quella del poeta, come nel *Fanciullino*, bensì quella del poeta critico, dell'*artifex additus artificis*:

Ho trovato! Ho trovato! – esulta Pascoli – Quale incanto vedere il lavoro, *forse inconscio*, dell'ingegno che crea, e assistere alla genesi dell'opera d'arte!²⁵.

Infatti qualche riga dopo, adopera una voce verbale, «adombrare», che si aggira nei più stretti paraggi della voce metaforica 'penombra', indicando però il lavoro per 'agnizioni' dello studioso:

io non parlo d'imitazione...voglio fare un cenno...*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 d'un sogno scomposto nelle sue spirituali molecole²⁶.

Allo stesso tempo, ancora una volta, significativamente, al linguaggio dell'analisi tipicamente scienziata e positivista del tardo Ottocento (*generare*, *l'analisi* degli

²¹ *Ibid.*, p. 43, n. 6. Si pensi qui al 'fanciullino' universale di cui Pascoli parla nel suo saggio: «C'è dunque chi non ha sentito mai nulla di tutto questo? Forse il fanciullo tace in voi [...] Ma in tutti è, voglio credere» (Pascoli, *Il fanciullino*, cit., p. 13).

²² N. Ebani, *Modificazioni di strutture in testi a tradizione d'autore: il caso del Pascoli*, in *Le tradizioni del testo. Studi di letteratura italiana offerti a Domenico De Robertis*, a cura di F. Gavazzeni e G. Gorni, Milano-Napoli, Ricciardi, 1993, pp. 436-437. Sono appunti pascoliani tratti dal saggio di Myers *Human Personality and its Survival of Bodily Death*, 1903 (nella biblioteca di Pascoli a Castelvecchio si conserva l'edizione francese del 1905). A conferma di ciò bastino solo queste parole dello studioso inglese: «Le mot 'subliminal' qui signifie 'ce qui est au-dessous du seuil' a été déjà employé pour désigner les sensations trop faibles pour être discernées individuellement» (Myers, *Human Personality*, cit., p. 22). Il passo è citato più estesamente da Marcon, che vi si sofferma in un confronto serrato con l'idea di genesi dell'opera artistica ritratta in versi da Pascoli nel *Rossini*: Marcon, *La poesia e il suo doppio*, cit., pp. 47 e sgg.).

²³ Pascoli, *La Ginestra*, in *Prose*.I, cit., p. 89.

²⁴ *Id.*, *Eco d'una notte mitica*, in *Prose*.I, cit., p. 127.

²⁵ *Ibid.*, p. 128.

²⁶ *Ibid.*, pp. 128-129.

elementi semplici di cui è *composta*) subentra quello – come vogliamo chiamarlo? – post-positivista e pascolianamente junghiano del «sogno scomposto nelle sue *spirituali* molecole», dove la penombra in cui si aggira lo studioso diventa tutt'uno con la penombra in cui nasce l'opera d'arte.

Questa commistione di luce e ombra, anzi, una vera e propria perifrasi del concetto estetico di penombra, non a caso torna al centro di un altro scritto imprescindibile nel pensiero poetico ed estetico di Pascoli:

il poeta [...] è quasi un creatore, poiché è colui che con le parole – *fiat lux* – illumina d'un tratto l'oscurità che ne circonda²⁷.

(Illuminare l'oscurità circostante; si ripensi alla definizione di 'penombra' nel Tommaseo-Bellini: «Quella parte dell'ombra, che è illuminata da una porzione del corpo luminoso, e che forma intorno all'ombra una sfumatura, per cui mal saprebbe definirsi dove l'ombra termina, e dove la luce comincia»).

Siamo nel *Poeta di lingua morta* (1898), dove, nei tentativi di definizione dell'atto poetico, al confluire di luce e ombra fa da *pendant* il confluire metaforico – e sonoro – dell'altra contigua dittologia di «parole» e «silenzio» al centro della terza parte di questo discorso: «come la religione ha bisogno del raccoglimento e del mistero e *del silenzio e delle parole che velano* [...], così ne ha bisogno la poesia»²⁸. Le «parole che velano» sono, in questo contesto, la 'penombra' sonora della poesia.

Per tornare invece a questa immagine/pensiero – parafrasando Pazzaglia²⁹ – della penombra associata al «crepuscolo», nella fusione di buio e luce, notte e giorno, ricorderei che questa seconda voce, di ampia circolazione già negli ultimi anni dell'Ottocento, ha un'accezione altrettanto sfumata, pari a quella di penombra, indicando sia le prime luci dell'aurora che quelle del tramonto³⁰.

In apertura dell'*Avvento* (1901), Pascoli usa proprio il sintagma del «crepuscolo mattutino», e nella *Messa d'oro* (1905), scrive invece: «Venite a una cosa bella, a una cosa che fa bene al cuore. Questa messa è d'oro; sì, come una *bell'alba*; come, anzi, un puro *tramonto*»³¹; e in senso solo metaforico, nel *Maestro e poeta della terza Italia* (1906), precedendo di poco il celebre articolo di Borgese sulla poesia del «crepusco-

²⁷ Id., *Un poeta di lingua morta*, in *Prose*.I, cit., p. 156.

²⁸ *Ibid.*, p. 162. Il corsivo è mio. Già Traina si soffermava sulle immagini ossimoriche di luci e ombre, come la «bianca oscurità» di *Notte di neve*, che si accompagnano a volte con l'identificazione tra rumore e silenzio, come nel *Rossini* qui ricordato: «per te sarebbe / il mondo tutto silenzio! Un grande fragor solo!», I. III, vv. 26-27). Traina, *Il latino del Pascoli*, cit., p. 73, n. 2.

²⁹ Pazzaglia parla di «ritmo eidetico, cioè delle immagini, del 'pensiero' poetico» a proposito del *Germoglio di Myricae* (Pascoli, cit., p. 116).

³⁰ Il crepuscolo in italiano può infatti indicare entrambi i momenti del giorno (non a caso in inglese invece per la voce *crepuscolo* si trova la doppia definizione di *twilight* e *dusk*, ovvero luce verso il tramonto oppure verso l'alba). Questa doppia accezione 'crepuscolare' risale già al latino, come si legge nel *Thesaurus linguae latinae* (Teubner, IV, *ad vocem*), mentre l'accezione aurorale comincia a prevalere nel latino medievale, come attesta il Niemeyer del *Mediae Latinitatis Lexicon Minus* della Brill (alla voce *crepusculum* si legge infatti «dawn, aurora, Morgenroete»). Questa seconda accezione aurorale è quella presente anche in Leopardi, in particolare nella sua *Storia dell'astronomia*: «Quel cerchio che dalla parte dell'oriente imbiancava l'azzurro del cielo si allarga e si solleva, ed il crepuscolo dà luogo all'Aurora» (cap. V, par. VI, «Sole»).

³¹ Pascoli, *La messa d'oro*, in Id., *Prose*.I, cit., p. 267.

lo» postcarducciano (1910) scrive dell'ultimo Carducci, quello del 'canto d'amore', anche per i Savoia³²:

Questo è il tramonto, no, *l'aurora, se mai, notturna*, della poesia di Giosue Carducci.³³

Ma c'è un luogo, quello degli scritti danteschi o più generalmente di tema dantesco, in cui l'immagine/pensiero della penombra, tra luce e buio, come luogo però quasi metafisico e, qui, direi mistico della creazione poetica per eccellenza, quella della *Commedia*, viene ripresa in modulazioni insistenti e particolarmente intense. Ancora nel volume dei *Pensieri e discorsi*, nel discorso mantovano *Una festa italica* (1906), il sepolcro/ara immaginato da Pascoli per Dante in una sorta di *mentis excessus*, è contemplato «nella solenne penombra del suo tempio vegetante coi secoli»³⁴, in accordo con il Dante mistico e metatemporale così centrale nel Pascoli tardo. Tuttavia, già nella *Minerva oscura* (1898) il viaggio del pellegrino e la sua stessa narrazione sono evocati come il «lungo incerto errare nell'ombra e nella penombra»³⁵, dove è evidente che si sta evocando anche il passaggio dal buio infernale all'ascesi verso la luce paradisiaca; e infatti la stessa immagine, e passaggio d'ombra, sono ripresi quasi letteralmente nel saggio su *Antiinferno e antipurgatorio* a confronto, in *Sotto il velame* (1902), dove il rischiararsi dell'antipurgatorio è descritto come «la tenebra notturna [che] fa a mezzo con la luce del sole»³⁶. C'è però in particolare un passo della *Mirabile visione* (1902) in cui il pensiero del *mentis excessus* dantesco si fonde senza soluzione di continuità con le immagini/ pensiero delle visioni oniriche di Enea ricordate in *Epos* e con la «penombra dell'anima» che apre *Il Fanciullino*, lì dove Pascoli scrive:

Il sonno era deboletto, e fu pensiero che si tramutò in sogno, (Purg.XVIII 145) passando per quella zona intermedia in cui errano, a fior del sonno, le immagini conduttrici [...] nei sogni ciò che sente la nostra psiche incosciente si proietta su questa o quell'immagine; ma tutto torna a lei³⁷.

Si parla ancora di immagini che errano in una «zona intermedia», tra sonno e veglia, tra luce e buio della psiche (ed è infatti una citazione dal cap. «La prima visione», cui a breve seguono capitoli come «Mentis excessus» e «I simulacri d'amore»)³⁸.

³² Id., *Maestro e poeta della terza Italia*, ivi, p. 383.

³³ *Ibid.*, p. 386. A proposito dell'uso della voce 'crepuscolo' a partire da Carducci e Pascoli, fino a tutto il primo Novecento, incluso ovviamente il celebre saggio di Borgese, si veda A. Meda, *Quale crepuscolo per i crepuscolari? Analisi della definizione di crepuscolo nella letteratura italiana del primo Novecento*, «Critica letteraria», 2006, a. XXXIV, fasc. III, n. 132, pp. 571-585.

³⁴ Pascoli, *Una festa italica*, in Id., *Prose*.I, cit., p. 310.

³⁵ Id., *Minerva oscura. Prolegomeni: la costruzione morale del poema di Dante*, Livorno, Giusti, 1898, p. 10. E nell'Epilogo scrive: «ciò che nel Poema resta ancora d'ombra e di penombra» (*ibid.*, pp. 148-149).

³⁶ Id., *Sotto il velame. Saggio di un'interpretazione generale del poema sacro*, Bologna, Zanichelli, 1912², p. 337.

³⁷ Id., *La mirabile visione. Abbozzo d'una storia della Divina Comedia*, Messina, Muglia, 1902, pp. 5-6.

³⁸ In un altro passo della *Mirabile visione* si sofferma a lungo a riflettere anche sul verbo «obumbrare», usato da Dante nella *Vita Nova*, citando il Vangelo di Luca e san Bernardo: «l'ombra di Cristo' è *obumbrata* a Maria, «affinché per il suo riparo il fervore e splendore dello Spirito fosse a lei temperato», spiega Pascoli attraverso Bernardo (*ibid.*, p. 190).

Un grumo di voci e pensieri contigui che evidentemente Pascoli ritiene particolarmente convincente e ‘produttivo’ se lo rimodula in tante e più varie forme, anche in prose concettualmente assai distanti dal *Fanciullino*, ma che di lì a breve gli forniranno per il suo testo teorico principale le parole più giuste e suggestive che abbiamo ricordato in apertura: come «nel mio cantuccio d’ombra» del *Settimo giorno* (1901: «io che non conosco altra gioia al mondo, che quella di godermi il mio libero pensiero nel mio cantuccio d’ombra»³⁹), una prosa in cui sta difendendo il diritto al riposo domenicale contro una società moderna divenuta «un ergastolo e un inferno»⁴⁰; e ancora nel «cantuccio della mia anima»⁴¹ della *Messa d’oro* (1905), dove sta rievocando l’antico rito di cui conserva ‘appena’ – è parola sua – il ricordo⁴². Mentre nel fondamentale discorso – almeno quanto *Il fanciullino – L’era nuova* (1899), nella difesa a oltranza del valore essenziale per l’umanità del pensiero e della coscienza della morte, intrecciava il Leopardi dell’epigrafe giovannea alla *Ginestra* – «...E gli uomini vollero piuttosto le tenebre che la luce», *Giov.* III, 19 – con l’aforisma eracleo di Laroche Foucauld – «Ni le soleil ni la mort ne peuvent se regarder en face» – già rielaborato nel componimento *Morte e sole* di *Myrica*: scrive, infatti, nell’*Era nuova*, che alla «luce» abbagliante e insostenibile di questa coscienza della morte e del nulla si preferisce la «penombra» nella quale «si stende il pianoro Elisio»⁴³. E qui è evidente che la penombra diventa un rifugio ‘filosofico’ e una rinuncia a guardare in faccia il bagliore accecante del pensiero della mortalità.

5. Basterebbe quest’ultima definizione a far intuire non solo il fascino, ma, se mi si passa il termine, proprio la ‘pascalianità’ profonda, e in varie accezioni filosofica, di questa immagine/ pensiero della penombra. Che infatti, con altrettante modulazioni, si presenta a più riprese anche nei suoi versi, con un’attestazione però sostanzialmente tarda e successiva all’uso prosastico. La sua prima attestazione poetica risale infatti al ‘conviviale’ *Memnònid* (1904), cui seguiranno le attestazioni nell’ode *Alla cometa di Halley* (1910), nell’*Inno a Roma* (1911) e ben tre occorrenze nel *Napoleone* dei postumi *Poemi del Risorgimento* (1913).

Partiamo quindi dalla ‘penombra’ delle *Memnònid*. Le *Memnònid* dei *Poemi Conviviali* escono per la prima volta nel 1904 nella rivista «Atene e Roma», a ridosso della versione ampliata del *Fanciullino*, e con non poche affinità con i colori e le *nuan-ces* simbolistiche – per i *Conviviali* Leonelli preferisce parlare di «inchiostri liberty» e Art Nouveau⁴⁴ – della luce crepuscolare del *Solon*. Anche qui infatti il trascolorare della «chiarità seguace / crepuscolare» del *Solon* (vv. 59-60) è essenziale, tanto nella legenda/mito di Memnone e delle Memnonidi, quanto nel suo annuncio già in aper-

³⁹ Id., *Il settimo giorno*, in Id., *Prose*.I, cit., p. 238.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 236.

⁴¹ Id., *La messa d’oro*, in Id., *Prose*.I, cit., p. 265.

⁴² «In verità, io ricordo appena come è quel rito...» (*ibid.*, p. 266).

⁴³ «Il bruto non sa di dover morire; l’uomo disse a sé di sapere di non dover morire. [...] E d’allora in poi la morte, una volte negata, non ebbe più dall’animo dell’uomo il mesto e totale assentimento. [...] Ma questa è la luce? Oh! la morte, a fissarla, abbarbaglia. Meglio la penombra nella quale si stende il pianoro Elisio, più utile l’ombra nella quale stridono le Eumenidi» (Id., *L’era nuova*, in Id., *Prose*.I, cit., pp. 120-121).

⁴⁴ G. Pascoli, *Poemi conviviali*, a cura di G. Leonelli, Milano, Mondadori, 1980, pp. 31, 33.

tura, con quel trapassare, appunto, verso l'aurora dal buio della notte («Ecco apparì l'Aurora che la terra / nera toccava con le rosee dita»: *Memnònidì*, I, vv. 1-2), cui fa eco la chiusa («Diceva [sott.: l'aurora], e già nel cielo era appassita: / venne il sole, e s'alzò l'urlo di guerra, *Ibid.*, VII, vv. 13.14), a sua volta immediatamente seguente all'immagine 'georgica' dell' «aratro pio che cigola e lavora / nella *penombra* della nuova aurora» (*Ibid.*, VII, v. 11-12).

Dunque, il trascolorare dell'aurora che confonde notte e giorno, vita e morte, si pone in stretta contiguità con l'immaginario 'crepuscolare' della Saffo del *Solon*, peraltro richiamato in quel «fratello / crepuscolare» (vv. 36-7), Memnone, evocato da Aurora. E questo dà ancora più valore alla portata metamorfica e mitica di queste voci, penombra e crepuscolo, ricordando anche quanto esemplarmente annotato da Nava: «Memnone è come Achille un eroe legato ai miti solari; rappresenta però non tanto il sole che tramonta, contrapposto al sole che sorge, come vuole Leonelli, quanto la luce del crepuscolo serale, opposta alla luce dell'alba. Affiora così il tema del doppio»⁴⁵. Infatti, quella finale «penombra della nuova aurora» (*Ibid.*, VII, v. 12) annuncia il 'crepuscolo' dell'alba, coerentemente con la frequente interscambiabilità poetica delle due voci in Pascoli e in un'eco non troppo lontana del motivo centralissimo in Pascoli della reversibilità di notte e giorno come reversibilità di morte e vita (motivo su cui ha insistito Pazzaglia)⁴⁶.

Apocalittico, invece, in senso proprio, e insieme assimilabile al contesto astronomico in cui quella voce 'neolatina' era nata, è lo scenario cosmico su cui si affaccia la 'penombra' della *Cometa di Halley*, nel I canto (vv. 10-13) di questo lungo componimento – si badi molto tardo, del 1910:

Pieno di pianto è il ciel de' mortali
figli del Sole; e sangue rosso piove
nella *penombra*, a man a man che sali,
degli astri attorno al sempiterno Giove.

Siamo nei pressi delle 'ombre' che attraversano l'inquietudine cosmica del *Ciocco*: anche lì tra «il Niente e il Tutto», come recita la chiusa della *Cometa di Halley*.

La penombra torna in apertura del *Primo eroe*, secondo canto del lungo *Inno a Roma* autotradotto da Pascoli dal suo omonimo inno latino – «Fu nella penombra / dei tempi» (vv. 2-3) – con una suggestiva connotazione temporale che ci riporta alla «penombra dell'avvenire» del Pascoli di *Epos*: si tratta dell'alba della infinita storia di Roma. E poi nel postumo *Napoleone*, poemetto ancor più visionario, se possibile, per ben tre volte risuona quella voce – «nella penombra solitaria» (v. 96), «tra l'eterna / penombra» (vv. 129-130) e, nel terzultimo verso, «nella penombra» (v. 286)⁴⁷ – a enfatizzare il perturbante proscenio della cattività fatale e del 'tramonto' dell'eroe,

⁴⁵ Id., *Poemi conviviali*, a cura di G. Nava, Torino, Einaudi, 2008, p. 64.

⁴⁶ Pazzaglia, *Pascoli*, cit., p. 17; e già prima in Id., *Tra San Mauro e Castelvecchio. Studi pascoliani*, Firenze, La Nuova Italia, 1997, p. 71.

⁴⁷ Per la «penombra solitaria», Barberi fa riferimento al «sola sub nocte» dell'*Eneide* (ovvero all'«oscurità dell'Ade») e alla «caligine oscura» dei Titani nel Tartaro, nella *Teogonia* esiodea (Pascoli, *Poesie IV*, Torino, UTET, 2009, p. 749).

singolare e mastodontica figura di Titano, e fondendo «isola dei morti» ed esilio di Sant'Elena. Anche qui alla 'penombra' si accompagna un'immagine crepuscolare, nella similitudine ardita dell'imperatore/Titano con «il sole» che «brama di veder quel pari a sé terrestre» (V, vv. 148-149) e soprattutto, con un'ennesima evocazione della «chiarità crepuscolare», che

non appena il giorno
egli ha compiuto, subito nel buio
precipita, né roseo s'indugia
nella *soave ora crepuscolare*
a consolare il cielo d'una *blanda*
chiarità ampia che si muta in ombra,
così, più dolce che la luce.
(*Napoleone*, V, vv. 150-156)

Prima di vedere meglio cosa implica questa insistenza sull'endiadi penombra/crepuscolo, torna utile uno sguardo alla circolazione e al riuso della singola voce 'penombra' nella letteratura del secondo Ottocento, sia per comprendere il respiro non solo letterario di questa voce nella scrittura di Pascoli sia per vagliare il peso delle sue metamorfosi nella prosa e nei versi del poeta. Se leggiamo l'ampia e circostanziata definizione data dal Battaglia⁴⁸ a questa voce, che parte dalla definizione astronomica per passare poi a tutti gli usi metaforici e letterari introdotti a partire da fine Ottocento, si scopre che il Pascoli poeta, almeno al pari di quello in prosa, è nettamente all'avanguardia. Non c'è quasi uso, nell'accezione italiana, che nel Battaglia non lo veda citato più di chiunque altro, d'Annunzio incluso, presente qui solo una volta, nella definizione più generica di «condizione di luce alquanto attenuata, prossima all'oscurità, ma che consente la visione, ancorché indistinta, e determina obiettivamente frescura o ne suscita l'impressione soggettiva, unita con un senso di pace e di riposante conforto (in part. nella definizione *In, nella p.*)»⁴⁹.

In d'Annunzio troviamo un'occorrenza piuttosto generica, ma cronologicamente molto alta in *Primo Vere* (una «penombra / suave», *Cicogne*, vv. 17)⁵⁰, e una più interessante nel *Peccato di maggio* dell'*Intermezzo di rime*, dove qualche suggestione simbolistica in più alla «penombra dolce che velava l'aria» viene dalle contigue «voci delle cose, odori / delle cose» (vv. 57, 59-60). Nella sua prosa l'uso è piuttosto letterale, pur con qualche ombreggiatura interessante, in particolare nell'altrettanto precoce raccolta di racconti del *Libro delle vergini* (1884): «In penombra le file dei libri parevano come una muraglia piena di screpolature» si legge nella *Favola senti-*

⁴⁸ S. Battaglia - G. Barberi Squarotti, *Grande dizionario della lingua italiana*, XII, ORAD-PERE, Torino, UTET, 1984, p. 1032: *ad vocem*.

⁴⁹ *Ivi*.

⁵⁰ Il componimento risale già al 1880, molto prima che quella voce compaia in Pascoli, ma il riferimento è solo alle ombre del «crepuscolo», evocate infatti al secondo verso («ne 'l dubbio crepuscolo»). Più pertinente, in questi versi, rispetto alla poesia pascoliana, il tema della migrazione autunnale delle cicogne verso Sud e del «suon de' sistri», con il richiamo alle divinità egizie di Anubi e Iside: si pensi anzitutto ovviamente all'*Addio!* dei *Canti di Castelvecchio* e all'*Assiuolo* di *Myrica*.

mentale (cap. II), e più volte si incontra questa voce, nella stessa raccolta, sotto forma del sintagma puramente visivo «nella penombra»⁵¹.

In realtà il database della Letteratura italiana della Zanichelli (LIZ) registra in totale 80 occorrenze della voce 'penombra', a partire da Nievo fino a quelle del primo Novecento, e 2 di 'penombre', ed evidenzia che già il Nievo narratore utilizza questa voce per ben sei volte⁵²: non poco per un quasi neologismo, anzi per la letteratura italiana decisamente un neologismo (incluso un «penombrico» già in Gioberti, come segnala il Battaglia⁵³). I dati della LIZ indicano chiaramente che si tratta di una voce che inizia a diffondersi in ambito scapigliato. Se più volte si è parlato delle affinità e dei contatti di Nievo con questo ambiente e i suoi esponenti, ancora più chiara è questa vicinanza ricordando che *Penombre* (1864) è il titolo scelto da Emilio Praga per una sua celebre raccolta poetica; che Tarchetti usa questa occorrenza due volte nella sua narrativa⁵⁴; due volte Camillo Boito⁵⁵ e sei volte Arrigo Boito⁵⁶, entrambi nella loro narrativa; e una volta il Camerana poeta postumo (sebbene il componimento risalga al 1876), nella forma singolare, e due volte al plurale⁵⁷. Ma niente a che vedere con l'uso figurato che ne farà Pascoli.

Il contesto letterario e già solo il titolo della celebre raccolta di Praga suggeriscono di guardare con più attenzione al contesto decadente francese che supporta gran parte delle scelte dei poeti tardo-ottocenteschi non solo italiani. Infatti ecco che troviamo un esempio notevole nel Baudelaire più 'maudit' – notevole sia per l'autorità del poeta, sia per l'uso a forte carattere connotativo – nel componimento *Le possédé*

⁵¹ Stesso uso nelle *Novelle della Pescara*, dove l'intrigante sintagma «nella penombra mistica» in realtà fa riferimento 'metonimicamente' alla luce interna a una chiesa (*La vergine Orsola*, cap. IX). Ben altra presenza per la voce «crepuscolo»: solo nel *Piacere* fa registrare 18 occorrenze, con due sintagmi particolarmente suggestivi – «la cenere del crepuscolo», ripetuto due volte, e «in un crepuscolo verde» – rispettivamente con riferimento alla fine delle visioni inquietanti dello Sperelli «convalescente» e alla colorazione del bosco (G. d'Annunzio, *Prose di romanzi*, Milano, Meridiani Mondadori, 1988, 2 voll.: vol. 1, pp. 137, 138, 312). E ancora, nel romanziere, nel suo *Trionfo della morte* (1894: con uso coloristico e impressionistico) e soprattutto nel *Fuoco* (1900), già in apertura; ma in quest'ultimo, come quasi sempre in d'Annunzio, all'accezione coloristica si accompagna comunque l'immaginario *décadent* del crepuscolo come tramonto della vita (e della civiltà): siamo nella Venezia, «città accesa dalla febbre crepuscolare» (D'Annunzio, *Il fuoco*, in Id., *Prose di romanzi*, II, cit., p. 303) e dalla morte del musicista Wagner. Da qui si aprirà tutto l'immaginario 'crepuscolare' del primo Novecento (per le altre attestazioni dannunziane si rinvia al saggio della Meda, *Quale crepuscolo per i crepuscolari*, cit., e alle concordanze della LIZ).

⁵² In uso letterale di 'semioscurità', ma con almeno una occorrenza più suggestiva nella *Pazza del Segrino* (cap. 4): «in quella penombra di meditazione e di mistero». Suggestivo anche un esempio da Verga: «alla penombra azzurra di quelle tende», sebbene in riferimento letterale alla colorazione della luce. La stessa voce verrà usata più volte da Fogazzaro in senso letterale, e una volta secondo un'occorrenza più suggestiva e vicina ai contesti pascoliani, non a caso in *Malombra* (1881): «Era la penombra di un sogno in cui le idee duravano a muoversi» (Parte 3, cap. 2).

⁵³ *Grande dizionario della lingua italiana*, XII, cit., p. 1032.

⁵⁴ Nei *Racconti fantastici* («in una penombra grigia») e in *Fosca* (cap. 27: «visti in quella penombra»), in senso sempre letterale.

⁵⁵ Nelle *Nuove storielle vane*, con uso sempre letterale: «la scrivania rimane in una penombra» e «nella penombra della sua camera».

⁵⁶ Nelle *Novelle*, ma anche lui sempre in senso letterale, seppure con un più suggestivo «una folta penombra», presente per ben tre volte.

⁵⁷ In *A Giuseppe Giacosa* (1876): «esserle accanto, / E baciarla in silenzio: / Nella penombra contemplarla e intanto / Sentir sorgere il vasto inno autunnal!» (vv. 37-40); più vago e sfumato il «penombre arcane» in *Valle d'Andorno*, II, v. 58, e *Oropa. A la statua*, vv. 6-7: «mistero / di penombre e di lampo», in un contesto cosmico e tardo-romantico.

delle *Fleurs du mal*; rivolgendosi a un «sole velato» che si tramuta in una luna più inquietante e cupa che mai («Lune de ma vie»), il poeta la invoca con queste parole, in un'eloquente reversibilità di luce notturna e aurorale:

...si tu veux aujourd'hui,
comme un astre éclipsé qui sort de la pénombre,
te pavaner aux lieux que la Folie encombre,
c'est bien!...
Sois ce que tu voudras, nuit noire, rouge aurore⁵⁸.
(*Le possédé*, vv. 5-8, 12)

Ovviamente anche nella prosa francese, le attestazione ottocentesche, come si ricava dall'archivio *Frantext*, appartengono prevalentemente al versante più *déca-**dent*, pur con almeno due interessanti occorrenze tardo-romantiche, prima nel Gautier di *Mademoiselle de Maupin* (1836)⁵⁹ e poi nello Hugo in prosa e versi, sempre con un sottinteso fortemente astratto e morale: nel suo romanzo storico *Quatrevingt-treize* (1874: «tout cela se passait dans une pénombre. C'était comme une vision indistincte»⁶⁰), nei versi dell' *Eclipse* (1881: «Le mal semble identique au bien dans la pénombre»)⁶¹ e nella terza serie della *Légende du siècle* (1883: «L'homme n'est qu'une pénombre; / L'ombre est Satan»)⁶².

Tra le occorrenze del versante propriamente 'decadente', nei fratelli Goncourt di *M.me Gervaisais* se ne rileva in particolare una letterale («dans la transparence molle de cette pénombre faite par les persiennes fermées»⁶³) e una ben più interessan-

⁵⁸ Come è facile immaginare, la voce *crépuscule* è presente in maniera ben più evidente nelle *Fleurs du mal*: *Les phares*, v. 15; *Hymne à la beauté*, v.5; e tra sole «couchant et aurore» nei due componimenti in *pendant Le crépuscule du soir* e *Le crépuscule du matin*; in *Le possédé*, oltre alla doppia accezione della voce 'crepuscolo', lo schema rimico, con rima ricca e derivativa *ombre:sombre:pénombre*, conferma la rilevanza poetica di queste voci. In Mallarmé, nel *poème en prose Plainte d'automne*, notevole è il sintagma simbolistico «nel crepuscolo del ricordo» associato alle memorie del passato e al suono malinconico dell'organetto di Barberia.

⁵⁹ «...au lieu d'attendre patiemment, dans une ombre discrète et silencieuse, que l'ange que Dieu me réserve m'apparût dans une pénombre rayonnante, une fleur du ciel à la main» (T. Gautier, *Mademoiselle de Maupin*, Paris, Garnier-Flammarion, 1973, p. 194): dove, oltre all'interessante ossimoro della *pénombre rayonnante*, è da rilevare quella immagine della stella/ 'fiore del cielo', più volte presente anche nella poesia di Pascoli: vd. *Con gli angeli (Myrica)*, *Il Ciocco* e *Commiato (Canti di Castelvecchio)*, *L'usignolo* e *La pecorella smarrita (Nuovi Poemetti)*, *L'ultimo viaggio (Poemi Conviviali)*, *Rossini (Poemi Italiani)*.

⁶⁰ Invece in senso letterale nel precedente *Les travailleurs de la mer* (1866): V. Hugo, *Oeuvres complètes, Romans*. 7, Paris, Ollendorff, 1911, p. 373.

⁶¹ Id., *Les quatre vents de l'esprit* (1881), in Id., *Œuvres complètes. Poésie*. 3, Paris, Laffont, 1985, p. 1123. Stessa connotazione fortemente astratta anche per la voce «crepuscolare» al v. 3 («On ne sait quoi de pâle et de crépusculaire»).

⁶² Id., *Océan*, in *La Légende des siècles, 3ème série* (1883), Paris, Hachette, 1927, t. 6, p. 399: con evidente ripresa del topos pindarico nel primo verso, in consonanza con le tante simili occorrenze pindariche in Pascoli.

⁶³ E. e J. Goncourt, *M.me Gervaisais*, A. Lacroix, Verboeckhoven & C.ie, Paris, 1869, p. 29. Ma rilevo che un uso metaforico e soprattutto metaletterario della voce «penombra» in ambito francese risale addirittura a fine Settecento, in Marmontel: «L'autre espèce de roman politique est celui qui s'allie et s'entremêle avec l'histoire, non pour la travestir ou la défigurer, comme on a fait souvent, mais pour l'épurer, l'ennoblir, l'animer, et la rendre encore plus instructive et plus morale: si bien que dans l'éloignement, et dans cette espèce de pénombre où la vérité historique se trouve quelquefois plongée, la fiction se confond avec elle, ou la remplace utilement» (J.-F. Marmontel, *Essai sur le roman*, Paris, 1799, p. 347).

te nel *Journal* («toutes les choses de pénombre que n'a pas chantées Flaubert»⁶⁴).

Ma è soprattutto il Pierre Loti del *Roman d'un enfant* (1890) a riservare delle sorprese, presentando questa voce una volta in senso puramente denotativo («dans la pénombre du fond, mon père était assis immobile»)⁶⁵, e invece una seconda in un senso ben più interessante, che si aggira proprio nei paraggi del Pascoli del *Fanciullino*. Si parla infatti di creazione artistica:

On a avancé que les gens doués pour bien peindre (avec des couleurs ou avec des mots) sont probablement des espèces de demi-aveugles, qui vivent d'habitude dans une pénombre, dans un brouillard lunaire, le regard tourné en dedans, et qui alors, quand par hasard ils voient, sont impressionnés dix fois plus vivement que les autres hommes. Cela me semble un peu paradoxal. Mais il est certain que la pénombre dispose à mieux voir ; comme dans les panoramas, par exemple, cette obscurité des vestibules qui prépare si bien au grand trompe-l'oeil final⁶⁶. [il corsivo è mio]

Interessante il confronto con l'uso altrettanto metapoetico di Pascoli anche nelle evidenti distanze, laddove in quest'ultimo la penombra richiama lo sguardo d'artista come quello sempre più profondo, quello che «presenta la visione posta sotto gli occhi di tutti e che nessuno vedeva»⁶⁷, mentre Loti scrive del «demi-aveugle» che a volte «par hasard» riesce a vedere oltre; eppure in perfetta sintonia i due nel collocare proprio in una penombra interiore la creazione artistica, in un movimento da interno («le regard tourné en dedans») a esterno e viceversa (la vista che 'impressiona'). Siamo quindi in perfetta concordanza con il Dandolo, studioso dei processi onirici, richiamato dagli studiosi a proposito del territorio onirico-creativo di Pascoli⁶⁸; ma evidentemente anche al centro di una più ampia e vivace riflessione già in ambito francese che include e travalica l'ambito strettamente letterario, toccando snodi essenziali del trapasso da una cultura sostanzialmente positivista a una cultura a vario titolo *fin de siècle* (idealista, simbolista, decadente...). Ancora un esempio illuminante, in un interessante dialogo – e insieme in una contrapposizione – rispetto al pensiero formulato

⁶⁴ E. et J. Goncourt, *Journal: Mémoires de la vie littéraire*, Paris, Charpentier, 1890, t.3, p. 1115.

⁶⁵ P. Loti, *Le roman d'un enfant*, Paris, Calmann Levy, 1890, p. 70. Altrettanto descrittivo, sebbene suggestivo, l'uso fattone nelle sue celebri cronache di viaggio: «Les très hauts plafonds, colorés et dorés, à rosaces, à coupes, sont d'une complication géométrique inimaginable, d'une extravagante fantaisie de kaléidoscope ; délicieusement fanés, du reste, et maintenus dans une pénombre lointaine au-dessus des choses par un habile éclairage qui vient d'en bas» (cfr. *La Galilée. Voyages (1872-1913)*, Paris, Laffont, 1991 [I ed. 1896], p. 604). D'altra parte è significativo che questa voce si trova ben 8 volte solo in quest'opera di Loti, con una «pénombre verte» (*ibid.*, p. 635), in linea con il «crepuscolo verde» del d'Annunzio del *Piacere*: vedi *supra*, nota 52.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 33.

⁶⁷ Pascoli, *Il Sabato*, in *Id., Prose I*, cit., p. 58.

⁶⁸ F. Nassi, L. Venturini e, più di recente, E. Tatasciore si sono soffermati sugli echi possibili dell'opera di Dandolo *La coscienza del sonno* (1889) nel Pascoli degli ultimi anni '90, in particolare quando Dandolo diventa collega di Pascoli a Messina. Per il nostro discorso è ovviamente molto interessante il riferimento ai meccanismi del sonno e dell'inconscio, soprattutto quando lo studioso scrive: «di mano in mano quella [scil. idea] va uscendo dalla penombra» (G. Dandolo, *La coscienza del sonno* («Rivista di Filosofia Scientifica», 1889, pp. 42-43): vd. Tatasciore, *Commentare Virgilio per l'«era nuova»: Epos di Giovanni Pascoli*, in «Caliope. Presença Clássica», separata 5, 2008, fasc. 1, a. XXXV, n. 35, p. 13). Vedi anche F. Nassi, *Una fonte pascoliana: Giovanni Dandolo e l'interpretazione dei sogni*, «Rivista pascoliana», 10, 1998, p. 105-128; L. Venturini, *Il racconto del sogno nell'ermeneutica pascoliana*, «Rivista di Letteratura Italiana», 30, 2-3, 2012, p. 135-151.

di lì a poco da Loti: Ernest Renan, scrittore di grande fama anche in Italia, scriveva nel 1888 che

Dans cette grande crise que l'avènement de l'esprit positif fait subir de nos jours aux croyances morales, j'ai défendu plutôt qu'amoindri la part de l'idéal. Je n'ai pas été de ces esprits timides qui croient que *la vérité a besoin de pénombre* et que l'infini craint le grand air⁶⁹.

Anche nel celebre – Italia inclusa – *Le disciple* di Paul Bourget (1889)⁷⁰, proprio parlando di sensibilità infantile, pur con implicazioni ben diverse da quelle di Pascoli, lo scrittore francese scriveva della «*pénombre d'âme*»:

Le langage a été créé par des hommes faits pour exprimer des idées et des sentiments d'hommes faits. Les termes manquent qui correspondent aux *perceptions inachevées des enfants, à leur pénombre d'âme*. Comment raconter des souffrances qui ne se comprennent pas elles-mêmes et dont la révélation n'a lieu qu'une fois passées [...] ⁷¹?

Solo per restare ancora in questo ambito 'evolutivo'-linguistico primonovecentesco, a proposito di ombre e penombra del pensiero e della comunicazione linguistica, Albert Sechehaye, in *Programme et méthodes de la linguistique théorique* (1908), rifletteva sul rapporto linguaggio-infanzia – inutile sottolineare quanto centrale anche in Pascoli – con queste parole:

On peut comparer la pensée à une ombre projetée qui se compose d'un noyau parfaitement dessiné et d'une pénombre plus ou moins grande tout autour. Le noyau, ce sont les pensées claires qui vont trouver leur expression correcte dans la grammaire; la pénombre représente des choses plus pressenties que pensées, de vagues associations, des concepts en gestation, des mouvements émotifs qui ne se traduisent pas en idées bien définies⁷².

Linguaggio e ambito teorico coincidono, al di là della distanza dal pensiero poetico pascoliano, che proprio di quella «penombra» si nutre (lì dove Sechehaye cita addirittura il classicista Boileau per enfatizzare la sua idea di un necessario superamento razionale e 'grammaticalizzato' di quella prima penombra del pensiero)⁷³. Ma

⁶⁹ E. Renan, *Le prêtre de Nemi. Avant-propos*, in Id., *Drames philosophiques*, Paris, Calmann-Levy, 1949, I ed. 1888, p. 529.

⁷⁰ Basta sfogliare l'edizione dei Meridiani dannunziani, per rendersene conto, specie nelle note ai volumi delle *Prose di romanzi* (ivi, 1988-89, 2 voll.: vd. in particolare vol. 1, pp. 1138, 1242) e negli *Scritti giornalistici* (ivi, 1996-2003, 2 voll.) Peraltro Bourget è strettamente legato da amicizia con il traduttore dannunziano Georges Hérelle.

⁷¹ P. Bourget, *Le disciple* (1889), in Id., *Oeuvres complètes*, Paris, Plon, 1901, t. 3, p. 81. Più avanti si legge: «Rien de plus attirant pour une imagination jeune que ces idylles à la fois chastes et brûlantes où l'innocence enveloppe la passion dans une *pénombre de poésie*» (*Ibid.*, p. 144).

⁷² Ch. A. Sechehaye, *Programme et méthodes de la linguistique théorique*, Paris-Leipzig-Genève, Champion, 1908, p. 121.

⁷³ «Bien parler et bien penser est une même chose: «Ce que l'on conçoit bien s'exprime clairement, / Et les mots pour le dire arrivent aisément»; et, en vertu du même principe, ce qui est bien dit se comprend d'autant mieux que le système grammatical mis en usage est plus parfait. L'évolution de la grammaire, bien

soprattutto senza dimenticare che Sechehaye è l'allievo ginevrino del de Saussure che scrive ben due volte a Pascoli a proposito dei giochi linguistici nascosti nella poesia latina del poeta⁷⁴.

E per dare solo un'ultima dimostrazione della gravidanza di questa associazione penombra-creatività, basti pensare che un contesto metapoetico invece molto più simile a quello di Loti – e di Pascoli – si ritroverà circa un ventennio dopo nella *Recherche*, e più precisamente proprio in uno dei passi del *Temps retrouvé* (1927) in cui Proust sta ricapitolando l'essenza ultima della sua stessa operazione letteraria, destinata a segnare uno dei vertici della scrittura dell'intero Novecento:

Car les vérités que l'intelligence saisit directement à claire-voie dans le monde de la pleine lumière ont quelque chose de moins profond, de moins nécessaire que celles que la vie nous a malgré nous communiquées en une impression, matérielle parce qu'elle est entrée par nos sens, mais dont nous pouvons dégager l'esprit. En somme, dans un cas comme dans l'autre, qu'il s'agit d'impressions comme celle que m'avait donnée la vue des clochers de Martinville, ou de réminiscences comme celle de l'inégalité des deux marches ou le goût de la madeleine, il fallait tâcher d'interpréter les sensations comme les signes d'autant de lois et d'idées, en essayant de penser, c'est-à-dire de *faire sortir de la pénombre ce que j'avais senti, de le convertir en un équivalent spirituel. Or, ce moyen qui me paraissait le seul, qu'était-ce autre chose que faire une oeuvre d'art ?* [il corsivo è mio]⁷⁵

5. La penombra, dunque, diventa una sorta di *Leitmotiv* della riflessione su creatività e arte tra Otto e Novecento, pur secondo tante e varie modulazioni. E varie sono queste modulazioni, anche semantiche, nella stessa poesia di Pascoli.

La sua penombra, ad esempio, è simile all'ombra della cecità omerica del *Cieco di Chio*, che, come scrive Nava, è «ambivalente» come la poesia, «che è cecità e veggenza al tempo stesso»⁷⁶ (come l'Omero «vecchio e cieco» delle prime pagine del *Fanciullino*, e come l'aedo «che ha veduto e perciò sa, e anzi talvolta non vede più»⁷⁷); e, per restare ancora nei *Poemi conviviali*, è insieme una voce e un pensiero – la penombra che 'dispone a vedere meglio', nelle parole di Loti – strettamente contiguo all'idea di «chiarità crepuscolare», lì dove nasce la creazione poetica, tra sole e

loin de contredire à ce parallélisme de la pensée claire et de l'organisation grammaticale de nos phrases, en constitue au contraire la preuve la meilleure. Elle résulte tout entière de *l'effort inconscient mais réel que fait l'homme vers une adaptation plus complète de la grammaire aux mouvements de sa vie psychique dans la parole* (*ibid.*, p. 122). I versi citati provengono dall'*Art poétique* di Nicolas Boileau.

⁷⁴ Cfr. Nava, *Lettres de Ferdinand de Saussure à Giovanni Pascoli*, «Cahiers Ferdinand de Saussure», 24, 1968, pp. 73-81. Si ricordi inoltre che è proprio ad Albert Sechehaye, insieme a Charles Bally, che si deve la cura e la pubblicazione postuma del celeberrimo *Cours de linguistique générale* del suo maestro e predecessore a Ginevra, Ferdinand de Saussure (1916).

⁷⁵ M. Proust, *Le temps retrouvé*, Paris, Gallimard, 1961, p. 879. In Valéry questa voce confermerà ancora più chiaramente la sua gravidanza metaletteraria, o meglio ancora metaestetica, in sintonia con le connotazioni pascoliane; bastino tre esempi dal suo *Variétés*: «dans la pénombre de ma pensée» (*Variétés*, v, 1944, Paris, Gallimard, 1948, p. 75); «cette même avidité de savoir et de pouvoir ne dédaigne pas d'explorer la pénombre intellectuelle» (*Ibid.*, p. 265); «espérer que la solution, le signal, l'image, le mot qui manque sont plus proches de lui qu'il ne le voit. Il peut toujours pressentir dans sa pénombre, la vérité ou la décision recherchée [...]», *ibid.*, p. 313.

⁷⁶ Pascoli, *Poemi conviviali*, a cura di G. Nava, cit., p. 22.

⁷⁷ Id., *Il fanciullino*, cit., pp. 6-7.

buio, in un «sole che muore» per la Saffo del *Solon* («Farmi chiarezza che da lui [il sole che muore] si effonda», dice la poetessa: v. 54)⁷⁸.

Così anche il crepuscolo, nel suo essere tra luce e ombra, diventa tutt'uno con l'immagine/pensiero della penombra come luogo ideale della creazione poetica. Un'immagine fondante nei *Poemi conviviali*⁷⁹, che infatti hanno il *Solon* come componimento d'apertura, con la sua «chiarezza crepuscolare», subito seguito proprio dal *Cieco di Chio*, dove il dialogo drammatico tra il poeta e Deliàs insiste su questa contiguità di cecità e veggenza:

Sarai felice di veder tu solo,
non ciò che il volgo viòla con gli occhi,
ma delle cose l'ombra lunga, immensa,
nel suo segreto pallido tramonto.
(*Il cieco di Chio*, vv. 123-126)

Queste parole della dea cui deve il suo destino di cecità seguono però al tono nostalgico e dolorante del cantore, «più nulla / io vidi delle cose altro che l'ombra» (vv. 129-130), aggiungendo un nuovo elemento tragico alla penombra crepuscolare del poeta: come nel sole che muore che identifica l'amato Faone scomparso nel *Solon* e come nel sole che muore che identifica anche l'Achille destinato alla morte nella *Cetra d'Achille* (vv. 169-170), e come nella «penombra della nuova aurora» (v. 114) e le immagini inestricabili di aurora e crepuscolo che si rincorrono tragicamente nelle *Memnònidì*⁸⁰.

6. Le peculiari implicazioni metapoetiche della penombra del crepuscolo evocate nel *Cieco di Chio* – la poesia che sgorga dal dolore e dallo sguardo solitario dentro la propria anima – echeggiano anche in un'altra raccolta, i *Canti di Castelvechio*⁸¹, dove infatti il poeta nell'*Ora di Barga* vuole restare nel «cantuccio d'ombra romita» (v. 35), in una metaforica penombra poetica: «bello è questo poco di giorno / che mi traluce come da un velo» (vv. 27-28). Con un pensiero ancora più forte ed esplicito espresso dallo stesso Pascoli nelle note autografe al suo *Sonnellino*: «Il sonno è l'antipode del vero! Vi è luce quando il vero tramonta», corretto in «nell'ombra»⁸², ancora una volta capovolgendo il Leopardi dei *Canti* e in partico-

⁷⁸ Come ricorda ancora Nava, la definizione di «chiarezza crepuscolare» come emblema mitico della poesia stessa, legata al nome di Saffo, viene spiegata da Pascoli in una lettera a De Bosis, in occasione della pubblicazione del *Solon* nel «Convito» romano: «Si fonda invero su un'idea che credo tutta mia che cioè Saffo fosse persona mitica significando la chiarezza crepuscolare (Sapfo=clara)»: Pascoli, *Poemi conviviali*, a cura di G. Nava, cit., p. 17).

⁷⁹ È legata a un contesto 'neoclassico' sin dalla sua prima poesia: si pensi al *Crepuscolo* pubblicato da Maria tra le giovanile delle *Varie*, dove risalta la stella Espero, stella dell'alba e della sera, e il topos omerico dell'aurora dalle 'braccia di rosa'.

⁸⁰ Peraltro la stessa immagine/pensiero del nuovo che nasce senza soluzione di continuità dal crepuscolo dell'età precedente è centrale nella stessa idea di Storia circolare tracciata dai *Poemi conviviali*: si pensi alla chiusura della raccolta con la *Buona novella*, dove il tramonto della civiltà romana coincide con il nuovo inizio dell'era cristiana.

⁸¹ Secondo il «Bibis ipse gemo» posto ad epigrafe conclusiva della raccolta.

⁸² Pascoli, *Canti di Castelvechio*, ed. cr. a cura di N. Ebani, Firenze, La Nuova Italia, 2001, 2 voll.: vol. I, p. 269.

lare il senso di quella epigrafe giovannea alla *Ginestra*, su cui Pascoli si sofferma nell'Èra nuova.

A questo punto, proprio partendo dai *Canti di Castelvechio*, almeno altre due sono le considerazioni da fare: la prima riguarda l'assenza di 'penombra' nelle due raccolte che sembrerebbero più naturalmente pronte ad accoglierla, *Myricae* e gli stessi *Canti di Castelvechio* – tra il vedere impressionistico e la sfumante visione simbolistica – e, strettamente legata a questa, la considerazione sull'altezza cronologica della presenza di questa 'penombra' nella poesia italiana di Pascoli, tra il 1904 delle *Memnònidi* e gli ultimissimi versi, e quindi decisamente più tarda rispetto alla sua presenza nel lavoro antologico di *Epos* (1895) e anche rispetto a gran parte delle sue prose prima ricordate. Ma in *Myricae* e *Canti* è evidente che il più diretto precedente all'occorrenza che qui ci interessa, anche già nella sua connotazione di visione interiorizzata, è rappresentato dalla voce 'ombra'. Lasciando da parte le tantissime ombre richiamate per evocare – virgilianamente e dantescammente – coloro che non sono più⁸³, nella prima raccolta si passa dal puro effetto ottico dell'ombra nel *Santuario*, *La Sirena*, *Il cuore del cipresso* – in questo terzo componimento però si trova un più interessante «l'ombra [...] entra nell'ombra», v. 14 – a un riuso a metà strada tra il 'positivistico' e il simbolistico. Ad esempio, nella 'myrica' *Nel giardino*, «l'ombra di ricordi» e l'«ombra di fior d'angelo» appaiono in un ottobre che «sembra marzo», dove «rassomiglia / bacca a bocciuolo, / alba a tramonto» (vv. 17, 19, 7-9): è un'immagine/pensiero contigua a quelle del crepuscolo e della penombra, e centrale, sin dal titolo, nella sezione incipitaria di *Myricae* «Dall'alba al tramonto», dove spiccano quelle «ombra mattutine», tra oscurità e luce, dell'*Alba festiva* (v. 6)⁸⁴.

Siamo però ancora piuttosto lontani dai *Canti di Castelvechio*, dove la voce 'ombra' diventa dilagante: sia nell'evocazione dell'ombra della morte e del mistero⁸⁵; sia nelle aperture cosmiche, per cui resta esemplare *Il Ciocco* con il suo «bimbo [...] ch'è ombra» sperduta nell'universo tra altre «ombre che vanno» (vv. 39, 44, 49). Ma qui ci allontaniamo del tutto dalle luci 'metapoetiche' delle «penombre» e dei «crepuscoli» che più ci interessano.

Invece, sapendo ormai da tempo, grazie anzitutto a Traina e alla sua scuola, quanto moderni e rivelatori di inesplorate profondità interiori possano risuonare i versi latini di Pascoli, non possiamo meravigliarci scoprendo in questo territorio la frequenza e soprattutto le più poetiche e astratte risonanze di queste occorrenze – penombra, ombra e crepuscolo – anche lì dove non sia possibile una perfetta coincidenza semantica tra le voci italiane e quelle latine: dal «mentis umbra» nell'*Eidolon Helenae* (v. 8) al

⁸³ Dal proemiale *Giorno dei morti* myriceo al «Ritorno a San Mauro» nei *Canti di Castelvechio*, o comunque un'oscurità velata che ha a che fare con queste presenze/assenze (per es. nei myricei *Notte di vento*, *Il bacio del morto*, *La notte dei morti*).

⁸⁴ Inoltre, come è noto, già nella raccolta myricea si affaccia un uso ancora più puramente astratto di questa occorrenza, che preannuncia le astrattezze delle penombre a seguire: penso al pindarico «Sogno d'ombra» dell'omonimo componimento o alle «ombre di sogni / per il cielo» di *Speranze e memorie* (vv. 11-12).

⁸⁵ Come nell'«ombra infinita» del *Brivido* o nell'«ombra d'ale» di *Casa mia*, o ancor più suggestivamente, nel novenario «cresceva l'ombra delle cose» di *Commiato*, v. 24, componimento dove si trova anche il «crepuscolo stanco» finale, ripreso simbolisticamente, più che impressionisticamente, nell'esclamazione «o notte, ombri le cose» di *Tra San Mauro e Savignano*, v. 15.

«non tactilis umbra»⁸⁶ del *Bellum servile* (v. 277), meglio noto come *Gladiatores*. O si pensi al ricorrere del trascolorare di crepuscolo e penombra in *Noctis partes priores* del *Catullo calvos*: «Abibat in crepusculum dies nimis morata» (v. 1⁸⁷), in consonanza con il «Vesper erat: sed clara dies decedere nocti / cum nollet», nell'*Ecloga Undecima* (vv. 31-32), che prosegue con un non meno suggestivo e pascoliano «*cunctans super obvia quaeque tremebat*» (v. 32)⁸⁸: è una luce 'esitante' e tremolante'. Altrettanto suggestiva e tutta interiorizzata l'immagine dei «sogni [che] si insinuano nella penombra del sonno» del *Gallicinium* di *Fanum Vacunae* («*obeunt sublustrem somnia somnum*, v. 19⁸⁹), cui fa da *pendant*, in *Ante lucem*, dallo stesso poemetto, il momento oscillante tra «*telluris umbras*» e «*clarum polum*⁹⁰» (v. 130). A questi si aggiungono i «*crepuscula*» del *Laureolus* (1893), accompagnati, solo un anno prima, dalla suggestiva apertura su un tramonto e le sue *umbrae* in *Bellum servile*, dove Pascoli formula un «*Omnia nox tandem sublustri condidit umbra*» (v. 51)⁹¹, e infine i crepuscoli dei tramonti e delle albe caratterizzanti il paesaggio – a forti tinte simbolistiche – dei *Carmina* soprattutto a tema cristiano⁹².

Su questo passaggio dalle penombre e crepuscoli latini del Pascoli degli anni '90 alle penombre e crepuscoli della sua poesia e prosa italiana nel primissimo Novecento abbiamo costruito il nostro discorso, che a questo punto può chiudersi con le eloquenti parole di Pazzaglia. Se infatti penombre e crepuscoli, in tutte le possibili connotazioni e suggestioni, particolarmente astratte, sono una prerogativa anzitutto pascoliana nel contesto italiano, diventeranno di casa, come abbiamo visto, nella prosa e nella poesia non solo italiana, ma europea, del più nuovo – e in parte avanguardistico – Novecento. Dando appunto così ragione, ancora una volta, a Pazzaglia, che riprendendo il filo del discorso di Anceschi e Nava, richiamava la lunga marcia di Pascoli «verso il Novecento» e «verso una poetica moderna», come lo studioso e l'uomo che qui stiamo ricordando, intitolava il primo capitolo della sua magistrale monografia pascoliana.

⁸⁶ Suggestivamente tradotto come «ombre impalpabili» dalla Calzolaio: Pascoli, *Tutte le poesie*, a cura di A. Colasanti e N. Calzolaio, Roma, Newton, 2001, p. 1029.

⁸⁷ «Il giorno, dopo aver indugiato a lungo, svaniva nel crepuscolo» (tr. di Calzolaio, *ibid.*, p. 905).

⁸⁸ «Cominciava a imbrunire, ma la luce del giorno non voleva cedere alla notte ed esitava tremolante su tutte le cose» (*ibid.*, p. 927).

⁸⁹ La traduzione è ancora della Calzolaio (*ibid.*, p. 942). Su questo verso si sofferma Traina per dimostrare l'elemento «surrealistico» di questa voce in Pascoli (Traina, *Il Pascoli latino*, cit., p. 74).

⁹⁰ «Tra ombre della terra e luce chiara del giorno» (tr. di Calzolaio, cit., p. 948).

⁹¹ Tradotto dalla Calzolaio proprio con «Finalmente la notte nascose ogni cosa nella penombra (*ibid.*, p. 1020). Più cupa, in accordo con l'epilogo della vicenda, l'immagine in chiusura del poemetto, con i tronchi che si drizzano «*tenebris sublustribus*» in un orrido paesaggio di sangue (e infatti ambigualmente Pascoli sceglie il verbo «*horrere*»: «*tenebris sublustribus horrent / trunci*»: *Bellum servile*, vv. 541-542). Contorna invece il passaggio a un'atmosfera più serena, il crepuscolo in cui si muove in chiusura *Pomponia Graecina* («*In terris umbrae, roseoque crepuscula caelo*», v. 225).

⁹² Si veda ed es. *Sanctus Theodorus*, v. 237: «*sublustris vidit in umbra*».