

MARTA VALENTINA ARNALDI  
«Color di lontananza».  
Le forme del silenzio nei *Poemi Conviviali*  
di Giovanni Pascoli

Ed ecco a tutti colorirsi il cuore  
dell'azzurro color di lontananza  
G. PASCOLI, *L'ultimo viaggio*

## Introduzione

Se la poesia è fatta di parole – dunque di suoni – e Pascoli è il poeta delle “cellule onomatopeiche”, degli effetti fonosimbolici e dell'intento mimetico del linguaggio, sorgono spontanee due domande, e cioè se abbia senso parlare di silenzio in letteratura e, nella fattispecie, se abbia senso parlarne a proposito dei *Poemi Conviviali*.<sup>1</sup> La decisione di sviluppare un simile tema – di per sé contraddittorio se associato al testo letterario e, ancor più, alla poesia – è nata dal desiderio di studiare un aspetto forte della modernità poetica pascoliana, che, come è noto, non è esclusivamente metrica. In particolare, l'esame e la descrizione delle modalità di apparizione del silenzio hanno permesso di individuare tipi e categorie notevoli: il silenzio estetico di bellezza e poesia; il silenzio etico di disillusione e morte. Allo scopo di interpretare tali modulazioni e presenze alla luce della più generale semantica dell'opera, il silenzio è stato assunto come paradigma del processo di simbolizzazione. A essere “gettati insieme” sarebbero, in questo caso, la parola e la sua negazione, eco o dimenticanza. Una simile *coincidentia oppositorum*, che si pone come punto di partenza imprescindibile per sondare le profondità rivoluzionarie e moderne della poesia pascoliana, illumina alcuni degli *shifts* più importanti dei *Conviviali*: il passaggio dall'epica alla lirica; dal mito al tempo; dalla parola al silenzio; dall'eroe all'uomo. Quello dei *Poemi Conviviali*, del resto, è un Pascoli bifronte, al contempo moderno e antico che, per usare un'immagine nota, arriva a sovrapporre due delle tre famose scrivanie conservate nell'amata casa di Castelvecchio: la latina e l'italiana. In questo modo, i

<sup>1</sup> Dedico questo saggio a Gianfranca Lavezzi, profonda studiosa di Pascoli e poesia. Ringrazio la redazione dei “Quaderni Borromaici” per la fiducia dimostratami.

*Conviviali* s'inscrivono a pieno titolo nel sistema tematico e ideologico del poeta di San Mauro: decretando per via del tutto originale (almeno rispetto al filone più noto della sua produzione) la cosiddetta «impoeticità del presente», in realtà sostanziano e coltivano il *topos* moderno del ritorno dei morti e la connessa poetica dell'allusione.<sup>2</sup> Infatti, osservando da vicino lo scontro interno tra le forze poetiche dei *Conviviali*, si scopre che l'inattualità dei poemi non è che una caratteristica formale, presunta: sotto la lente deformante (e riformante) del moderno, la classicità non è prodotto di un gusto arcaizzante, ma spazio attraversato dal dubbio e da un'impellente interrogazione sulla vita.<sup>3</sup> Nel viaggio metastorico e metamondano che porta dall'epica alla lirica, Pascoli attraversa la crisi della poesia come esperienza di conoscenza e rivelazione del mondo, navigando incontro a due lidi opposti: verso esiti di dicibilità spinta, di cui sono esempio l'onomatopea e il fonosimbolismo, e verso le porte del non detto. Sotto questa prospettiva, il silenzio, non meno dell'onomatopea, esprime la tensione dialettica tra mondo e poesia, visibile e invisibile, ascolto e assenza di suono, nell'estremo tentativo di «appropriarsi dell'inconoscibile», di svelare quello che, in poesia, resta da tradurre, in ombra.<sup>4</sup> In questo modo, e cioè ricorrendo sia all'estrema determinatezza della parola sia al fascino della sua ineliminabile ombra (il silenzio), Pascoli riesce a dire il mistero:

Il poeta non s'impanca a dir tutto, a dichiarar tutto, a spiegar tutto, come un cicerone che parlasse in versi; ma lascia che il lettore pensi e trovi da sé, dopo avergli messo innanzi quanto basta a capire. Per esprimere il silenzio che domina dopo il

<sup>2</sup> «Impoetico è il presente. Poetica è la madre in morte, non la madre in vita: non la presenza della vita, ma la vita ricordata, fantasmatica, ritornante»: G. GUGLIELMI, *Per una lettura dei Conviviali*, in *I Poemi Conviviali di Giovanni Pascoli*, Atti del convegno di studi (San Mauro Pascoli-Barga 26-29 settembre 1996), a cura di Mario Pazzaglia, La Nuova Italia, Firenze 1997, p. 176.

<sup>3</sup> Di «soggettivazione del mito» parlano sia Rinaldo Froldi sia Giuseppe Nava. In particolare, per quest'ultimo «il recupero del mito svela la sua contraddizione interna: può stimolare temporaneamente la *poiesis*, ormai stanca per la perdita di vitalità dell'individuo e del mondo, minati dalla condizione di orfanità e dalla civiltà industriale, ma non può cambiare la vita dell'uomo, e quindi il mito si tinge di lutto, e il senso gli sfugge non meno che alla ragione, svelando il suo artificio, la sua illusorietà finale, come nell'Ultimo viaggio» (G. NAVA, *Introduzione*, in G. PASCOLI, *Poemi Conviviali*, a cura di G. Nava, Einaudi, Torino 2008, p. XXIV). Si veda, inoltre, R. FROLDI, *Poemi Conviviali*, in *Pascoli*, Atti del convegno nazionale di studi pascoliano, (San Mauro 11-12-13 maggio 1962), pp. 105-115.

<sup>4</sup> E. SALIBRA, *Voce e mito nell'estetica pascoliana*, in «Rivista pascoliana», 6 (1994), p. 146.

fatto che egli immagina paresse più grave dei soliti e simili, dice che s'udiva il martellare d'un picchio.<sup>5</sup>

Di qui la rivoluzione e la modernità dei *Conviviali*: se la parola (ri)diventa allusione, silenzio, e l'eroe regredisce fino alla condizione umana (e persino a segni di questa, come fiati e ombre), allora mondo classico e mondo umano si avvicinano l'un l'altro fino a coincidere, riconoscendosi nel punto di convergenza che si pone tra somma dei valori e realtà del dolore.

Dinanzi al destino comune, incerto e mortale, Pascoli sceglie la lontananza, perché è in questa poetica dei simboli e dell'allusione che il senso e la forma delle cose si conservano intatti. Del resto, cos'altro è il silenzio se non l'ombra e la lontananza dalla parola?

### Silenzio estetico: bellezza e poesia

In comune con quello puro degli antesignani francesi, il simbolismo pascoliano mira alla conquista del mistero cambiandolo di segno, nella profonda convinzione che esso sia «non più oggetto irraggiungibile di una alienante disperazione conoscitiva, bensì componente essenziale del soggetto e fonte, come tale, di tangibile godimento estetico». <sup>6</sup> In questo senso, «il mondo antico non è rappresentato come un luogo ideale, da rimpiangere nostalgicamente o da far rivivere attraverso l'arte allusiva, ma è ripercorso come la prima fondamentale epoca della storia dell'uomo, che fonda le strutture portanti della sua psiche, le sue dimensioni essenziali, e in particolare le appercezioni del dolore, della senilità, della morte e dell'arte». <sup>7</sup> Più precisamente, quest'ultima è al centro del discorso metapoetico dei *Conviviali*, che, come ha più spesso osservato la critica, è uno degli elementi di modernità più forti della raccolta.

Il rispecchiamento di vita in poesia, eros in bellezza, è particolarmente evidente nei versi di *Anticipo*. Imponendo perentoriamente a Elena di tacere, l'eponimo protagonista si consacra all'idealità del mito, al mistero

<sup>5</sup> È il Pascoli di uno scritto del 1895 (*Il latino nelle scuole*), così come è citato in A. CARROZZINI, *La dissolvenza del reale in Myrica*, in «Rivista pascoliana», 18 (2006), p. 21.

<sup>6</sup> S. GIOVENARDI, *La presenza ignota, Indagini sulla poesia simbolista tra Otto e Novecento*, Istituto dell'Enciclopedia italiana, Roma 1982, pp. 66-67.

<sup>7</sup> Cfr. M.A. BAZZOCCHI, *Archeologia del mito: Nava lettore dei Poemi Conviviali*, in «Rivista pascoliana», 9 (1991), pp. 175-177.

della bellezza e al suo valore metatemporale: «la rosa bocca apriva già; quand'egli / – **No** – disse: – voglio ricordar te sola. →» (*Anticlo*, vv. 137-138).<sup>8</sup> Altrove, il silenzio si presenta come dimensione costitutiva della bellezza stessa. Ad esempio, con un passo di sogno che non produce rumore, Elena silenziosa, sorta di divinità lunare, salva l'umanità da una realtà di devastazione e morte: «E contro gli sedeva Helena Argiva, / **ta-cita**, sopra l'alto trono d'oro» (*Anticlo*, vv. 107-108); «E così, mentre già veniva Anticlo, / veniva a lui con **mute** orme di sogno / Helena» (*Anticlo*, vv. 119-121); «Ella passava **tacita** e serena, / come la luna, sopra il fuoco e il sangue» (*Anticlo*, vv. 123-124).<sup>9</sup> All'epifania della bellezza della donna (e della poesia) segue l'instaurazione di una sorta di silenzio magico-sacrale, che contrasta fortemente con la fragorosa notte di guerra (e del mondo): «Le fiamme, un guizzo, al suo passar, più alto; / spremeano un rivo più sottil le vene. / E scrosciavano l'ultime muraglie, / e sonavano gli ultimi singulti» (*Anticlo*, vv. 125-128); «**Tacquero** allora intorno a lei gli eroi / Rauchi di strage, e le discinte schiave» (*Anticlo*, vv. 131-132).<sup>10</sup>

In silenzio, tuttavia, non è soltanto Elena, ma sono anche le spose dei guerrieri achei nascosti nel ventre del cavallo durante l'ultima, fatale notte. In particolare, spia della sopramenzionata “poetica della lontananza”, l'idea dell'assenza della donna amata subisce qui un processo di stilizzazione estrema. Assottigliatosi fino a divenire voce indistinta e perduta, l'amore lontano si fa, in ultima battuta, silenzio: «egli voleva / udir, tra grida e gemiti e singulti, / la voce della sua donna lontana» (*Anticlo*, vv. 49-51); «Che venga a me la divina Helena, e parli / a me la voce della mia lontana» (*Anticlo*, vv. 98-99); «E già la bocca apriva ella a chiamarlo / con

<sup>8</sup> D'ora in avanti si evidenzia in grassetto il lessico del silenzio; in corsivo, invece, altri termini notevoli. Si cita dall'edizione BUR, uscita nel 2010, sotto le cure di Maria Belponer: G. PASCOLI, *Poemi conviviali*, prefazione di P. Gibellini, a cura di M. Belponer, BUR, Milano 2010.

<sup>9</sup> Dalle parole pronunciate da Phoco nel poema *Solon* si evince che anche la cantatrice Saffo appare secondo moduli simili: «Entrò pensosa; [...] Ella sedé reggendo // la risonante pectide; ne strinse // tacita intorno ai còllabi le corde» (*Solon*, vv. 35-39). Del resto, in Pascoli, «i miti vanno presi in senso molto lato ed estensivo; cioè non solo i miti trasmessi dai poeti e dai raccoglitori di leggende [...] ma i poeti stessi assunti a miti, a personaggi mitologici» (G. DEBENEDETTI, *Pascoli: la rivoluzione inconsapevole. Quaderni inediti*, Garzanti, Milano 1979, pp. 205-206).

<sup>10</sup> A questo proposito, Giuseppe Nava parla di «commistione di bellezza e orrore, da cui scaturisce il sublime, in un'aura tra leopardiana e simbolista» (G. NAVA, *Introduzione*, p. 83). Una forma analoga di “silenzio magico” è il «muto sonno» che coglie i soldati accampati in *La cetra di Achille*, v. 26.

la voce lontana, con la voce / della sua donna, che per sempre seco / egli nell'infinito Hade portasse» (*Anticlo*, vv. 133-136).

Si ravvisano, inoltre, forme di silenzio estetico per così dire “rovesciato”, che, in generale, si prestano a rappresentare il crollo delle seduzioni e dei miti. Ad esempio, ne *L'ultimo viaggio*, secondo una formulazione parallela e perifrastica, esse decretano, da un lato, la fine delle illusioni e il compromesso della dimenticanza, dall'altro lato la vacuità del mito del viaggio ultramondano: «“O così vecchi erranti per il mare, / mangiate il miele dell'oblio ch'è tempo!” / Passò la nave e lento per il cielo / Il sonnolento lor **gridò vani**» (*L'ultimo viaggio*, vv. 1053-1056); «E quindi giunse all'isola dei morti. / [...] – Venite a riposare: è tempo! – / Passò la nave, ed esile sul mare / il loro morto **mormorio vani**» (*L'ultimo viaggio*, vv. 1062-1070). In altri termini, se oblio e morte possono assurgere a dimensione del mito, finanche di un mito estetico di godimento e appagamento definitivo, dopo l'esperienza dell'“ultimo viaggio” essi rivelano inconsistenza dinanzi alla difficile realtà del tempo e del dolore.

Cionondimeno, laddove richiamo e fascinazione del lutto non arrivano, riesce la poesia. Non è un caso, infatti, che, nei *Conviviali*, un tipo particolare di silenzio estetico sia proprio il silenzio poetico, in ossequio al principio romantico secondo il quale è dal silenzio che originerebbero la capacità e la possibilità del comporre: «Sarai felice di sentir tu solo, / tremando in cuore, nella sacra notte, / parole degne de' **silenzi** opachi» (*Il cieco di Chio*, vv. 120-122); «E s'esalava un infinito odore / dai molli prati, e tutto era **silenzio**, / e tutto voce; ed era tutto un canto» (*Il poeta degli Iloti*, vv. 200-202).<sup>11</sup> Altre volte il silenzio segue magicamente l'esaurirsi dell'invasamento poetico (*mania*) e dell'ebbrezza dionisiaca e bacchica: «Ed ecco il monte ritornò com'era, / tacito immoto [...] / Ma quando **tacque tutto**, / oh! come sotto il velo di grandi acque, / s'udiva ancora eco di cembali, eco / di timpani, eco di piovosi sistri» (*Sileno*, vv. 103-112). Notoriamente, l'idea dell'invenzione poetica come risultato dell'afflato divino e del poeta-aedo come creatura elettivamente ispirata è di matrice platonica.<sup>12</sup> Considerato l'apporto filoso-

<sup>11</sup> Cfr. F. SUITNER, “*Silenzi*” letterari romantici, in “Esperienze letterarie”, XXXV (2010), 4, pp. 23-36.

<sup>12</sup> Si vedano i dialoghi *Fedro* e *Ione*. Nel mondo antico la figura dell'aedo è legata a una dimensione sapienziale; qualche immagine dello stile espressivo, enigmatico e gnomico dell'aedo è presente ne *L'ultimo viaggio*: «Or a lui disse il molto caro Aedo: “C'è innanzi. La vecchiezza è una gran calma, / che molto stanca, ma non molto avanza», vv. 742-744.

fico, non stupisce che il poeta sia considerato da Pascoli come creatura privilegiata in grado di vedere «non ciò che il volgo viola con gli occhi, ma delle cose l'ombra lunga, immensa» (*Il cieco di Chio*, vv. 123-125). Ora, se il silenzio è un aspetto della tendenza del poeta all'introspezione e al ripiegamento su se stesso, Psyche, figura dell'anima, prigioniera silenziosa di Amore, raffigurata in atteggiamento di intimo ascolto delle «voci segrete» e «ignude» della propria interiorità, è anche immagine della poesia e della sua istanza consolatoria: «sei prigioniera nella bella casa / d'argilla, o Psyche, e vi sfaccendi dentro, / pur lieve sì che **non se n'ode un suono**; / ma pur vi sei» (*Psyche*, vv. 6-9); «piangi d'amore, o solitaria Psyche, / nella tua casa, dove più non tieni / posto, che l'ombra, e **non fai più rumore, / che l'alito**» (*Psyche*, vv. 47-50).

Evidentemente, le forme della disillusione – dall'amore irraggiungibile (e irraggiunto) alla perdita del canto – rientrano a pieno titolo nell'ambito del collage metapoetico dei *Poemi Conviviali*. Il canto si smorza anzitutto perché l'eroe abdica a favore del dovere morale, rinunciando a riempire «a sé l'orecchio con la cetra arguta» (*La cetra d'Achille*, vv. 37-38): «Poi **tacque**, in mano all'aedo, anch'ella» (*La cetra d'Achille*, v. 110); «**Non devi inebbriar di canto** / tu, divo Achille, l'animo sereno / che sa» (*La cetra d'Achille*, 132-133); «**Lontanò** ella sotto il cielo azzurro, / e poi **vani. Né più la intese Achille**» (*La cetra d'Achille*, 164-165).

In particolare, nel momento fatidico in cui il canto si spezza, e cioè allorché Achille consegna la cetra nelle mani del suo proprietario (l'aedo di Tebe), si compie uno spostamento obbligato, in cui dal silenzio estetico (protetto dalla poesia e dal suono tutelare della cetra) si passa all'ascolto e all'intendimento etico della sofferenza e della morte: «Or, pieno il cuore di quei chiari squilli, / **non udiva** su lui piangere il mare, e **non udiva** il suo vocale Xantho» (*La cetra d'Achille*, vv. 41-43); «Allora udì su lui piangere il mare, / piangere le figlie del verace Mare, / lui, così bello, lui così nel fiore; / e molte con un improvviso scroscio / venir per trarlo via con sé; ma in vano. / E vide nella sacra notte il fato / suo, che aspettava alle Sinistre Porte» (*La cetra d'Achille*, vv. 111-122).

Infine, dopo una tale sequela di boati e rumori, il poema si chiude in modo sommesso con la figura dell'ancella piangente e sola; l'ultimo suono è il dolore di Briseide nell'ultima notte dell'eroe: «Quando udì vicino / un *singulto*: Briseide su la soglia / stava, e piangeva, la sua dolce schiava» (*La cetra d'Achille*, vv. 170-172).

## Silenzio etico: disillusione e morte

Come si è discusso, i temi di fondo dei *Conviviali* suggeriscono una visione pessimistica dell'antichità, rappresentando, il più delle volte, il soggetto poetante in età senile, roso da angosce di colpa, ossessionato da incubi di morte o assillato da fantasie di regressione e dissolvimento. Così, se è vero che poesia e sogno si configurano come unici baluardi possibili contro il male della vita e la disperazione degli uomini, è altrettanto evidente che, con i *Conviviali*, Pascoli inaugura una sorta di ultimo viaggio del mito.<sup>13</sup> Se per Pascoli l'esperienza dei sensi non è più sufficiente, l'orizzonte della poesia si colora di possibilità latenti di comunicazione "altra", situate lungo l'impercettibile linea che separa la luce dall'ombra, l'onirico dal reale, il silenzio dal suono. Non è un caso che il poeta, diversamente dallo scienziato, ami più l'invisibile e l'immagine enigmatica piuttosto che il dato visibile, incontrovertibile e certo. Probabilmente, ciò spiega come in Pascoli sia la lingua del mito sia la lingua della poesia necessitino del raccoglimento nel mistero e nel silenzio, di quelle parole, cioè, che sono estranee all'uso presente.<sup>14</sup> La poesia della percezione straniata, analogica, allucinata e sinestesica, seppur fondandosi sulle facoltà sensoriali della vista e dell'udito, forma e crea se stessa proprio a partire dalla dialettica visibile-invisibile, silenzio-suono, vuoto-pieno. In una simile ottica, quindi, il silenzio è, più che assenza di suono, di rumore e di canto, voce e parola privilegiata per fare poesia, dire l'invisibile e affrontare il dolore.

Nei *Poemi conviviali* il silenzio è spia di determinate situazioni di ossequio che rimandano a realtà ulteriori, lugubri e disperanti (il passaggio della famiglia imperiale in fuga da Roma, la morte del filosofo Socrate in cella): «Egli rimira, a quei bagliori, / Livia e l'infante: intorno vanno frotte / **silenziose** di gladiatori» (*Tiberio*, vv. 4-6); «E molti altri erano intorno, / uomini, **muti**» (*La civetta*, vv. 62-63); «Poi fu **silenzio**» (*La civetta*, v. 81); «e il sacro uccello della notte in alto / si sollevò con **mutolo** volo d'ombra» (*La civetta*, vv. 180-181).<sup>15</sup>

<sup>13</sup> A questo proposito, Guido Guglielmi parla di un vero e proprio "rovesciamento dell'epica", caratterizzato da movimenti di tipo involutivo e costante: dall'eroe al personaggio, dall'isola dei miti al naufragio della lirica. Dettagli di questa "trasposizione tonale" sono in G. GUGLIELMI, *Per una lettura dei Conviviali*, in *I Poemi Conviviali di Giovanni Pascoli*, pp. 173-184.

<sup>14</sup> Si veda il discorso di G. PASCOLI, *Un poeta di lingua morta*, in ID., *Pensieri e discorsi di Giovanni Pascoli*, Zanichelli, Bologna 1914, pp. 159-169.

<sup>15</sup> Si riportano altri luoghi di insistenza sul tema silenzioso in *La civetta*: «Un poco

In particolare, l'aura di silenzio con cui Pascoli alona il suicidio del filosofo, eroe del dovere come è anche Achille, allude ai misteri dell'anima e della morte: «Io, di me, sono l'anima», *La civetta*, v. 73. In un certo senso, il poeta ammette che il riconoscimento dell'atto etico esige una forma di silenzio rispettoso sia da parte dei fanciulli e degli uomini, sia da parte della natura e dell'ambiente circostante. Una situazione analoga si registra nella rievocazione dell'episodio della rissa tra Odisseo e Iro, che Pascoli preleva direttamente dal testo omerico e rielabora in senso originale e moderno (*Odissea*, XVIII, vv. 96-102). Anche in questo caso, il silenzio s'impone come unica dimensione possibile, essendo, da un lato, registrazione della sofferenza, dall'altro lato, sopportazione morale. Iro, chiamato (suo malgrado) ad affrontare l'avventura e la fine tragica che ne deriva, duella con il silenzio e con se stesso: «Ecco e **s'interruppe il canto**, / e i remi alzati non ripreser l'acqua» (*L'ultimo viaggio*, vv. 643-651); «E sorridendo il vecchio Eroe gli disse: / “Soffri. Hai qui tetto e letto, e orzo e vino. / Sii nella nave il dispenser del cibo, / e bevi e mangia e dormi, Iro non-Iro”» (*L'ultimo viaggio*, vv. 657-660).

Similmente, ne *Il poeta degli Iloti* è il tema del lavoro ad arricchirsi di profondità etiche, appoggiandosi a una cifra silenziosa: «Ché tra rupi e cesti / di stipe in fiore essi ripiano, **muti**. / **Taceva** anche la lodola dal ciuffo; / anche il cantore. Egli **tacea** per l'astio / ch'altri **tacesse**» (*Il poeta degli Iloti*, vv. 75-79). In tale episodio, Esiodo tace in modo significativo ed eloquente, intristito e risentito per il rimprovero appena ricevuto dal vecchio schiavo («Ben fa, chi fa. Sol chi non fa, fa male», v. 72).

Nella maggioranza dei casi, tuttavia, il campo semantico del silenzio è avvicicabile e accostabile a quello della morte, con un'approssimazione così vertiginosa da suggerire una coincidenza pressoché totale:

Com'è possibile, allora, che queste parole senza vita diventino, a un tratto, la nostra viva voce, che, per un attimo, nel cuore del poeta, le morte lettere cantino e vivano? Parlare, poetare, pensare può allora solo significare, in questa prospettiva: fare espe-

più lontano il branco / trasse, in **silenzio**» (*La civetta*, vv. 24-25); «“Passero, **taci!** [...] / **Fa chetare** le tortore ciarlere. [...] / Che in **silenzio** ei muoia!”» (*La civetta*, vv. 105-116); «**Tacquero** allora i giovinetti a lungo [...] / Ed in **silenzio** trassero alla roccia / Tutti, e stettero presso la prigione, / come aspettando» (*La civetta*, vv. 118-126); «e da un **tacito** bosco sacro / venne la capinera e l'usignolo» (*La civetta*, vv. 137-138); «“Dice di far **silenzio**, come quando / si sparge l'orzo, presso l'ara, e il sale”. / Ed era alto **silenzio**, che s'udiva / Il passo scalzo su e giù dell'uomo, / e poi **nemmeno si sentì quel passo**» (*La civetta*, vv. 162-166).

rienze della lettera come esperienza della morte della propria lingua e della propria voce. [...] È possibile parlare, poetare, pensare oltre la lettera, oltre la morte della voce e la morte della lingua?<sup>16</sup>

Silenzio come estinzione della voce e morte della parola, quindi. Del resto, che il silenzio si presenti a volte sotto fattezze disumane e disumanizzanti è evidente fin dall'*incipit* del proemiale *Solon*: «Triste il convito **senza canto**, come / tempio senza votivo oro di doni» (*Solon*, vv. 1-2). Sotto questo punto di vista, se il convito è metafora dell'umanità e il poeta incarna l'uomo dotato di un'elettiva facoltà di parola, allora la condizione silenziosa può arrivare a essere persino snaturante, tradendo nei principi l'essenza intima della persona, il canto.<sup>17</sup>

In *Gog e Magog*, poema che contamina temi apocalittici con spunti arabi e persiani, la fine della civiltà è annunciata da un volo silenzioso di gufi, levatisi nella notte dell'invasione barbarica: «Rupperle disdegnando col puntale / de' lor pungetti, e dalle trombe rotte / gufi uscivano con **muto** batter d'ale» (*Gog e Magog*, vv. 154-156); «Riserò accorti, e sparsi per le grotte / bevvero sangue. Sopra loro un volo / **muto**, di sogni, e i gridi della notte» (*Gog e Magog*, vv. 157-159).<sup>18</sup>

Ne *La buona novella*, invece, muto non è solo il mondo dei morti, ma anche la volta celeste e l'universo divino: «E un canto invase allora i cieli: PACE / SOPRA LA TERRA! E i fuochi quasi spenti / Arsero, e desta scintillò la brace, / come per improvvisa ala di venti / **silenziosi**» (*La buona novella*, vv. 45-49); «Nelle celle de' templi, sui lor troni, / **taceano** i numi, soli ed immortali» (*La buona novella*, vv. 102-103).<sup>19</sup> In partico-

<sup>16</sup> G. AGAMBEN, *Saggio*, in G. PASCOLI, *Il fanciullino*, a cura e con un saggio di G. Agamben, Feltrinelli, Milano 1982, p. 7. Anche per Nava la centralità del tema della morte “sutura” e salda le tre dimensioni culturali – omerica, platonica e misterico-orfica – che si alternano e mescolano nella raccolta (cfr. G. NAVA, *La struttura dei Poemi Conviviali*, in *I Poemi Conviviali di Giovanni Pascoli*, p. 246).

<sup>17</sup> Il nesso tra canto e convito è di ascendenza omerica, mentre il nesso tra il cantore e l'ignoto è tutto pascoliano e allude alla capacità del poeta-fanciullo di porsi all'ascolto di quelle voci arcaiche e misteriose che sono precluse all'uomo adulto.

<sup>18</sup> «Nel Pascoli il tema [dei barbari] rientra nel progetto “conviviale”, in quanto adombra il crollo del mondo greco-romano di fronte alle invasioni barbariche; ma in filigrana s'intravedono le inquietudini profonde del soggetto poetante sull'«avvenire dell'umanità», come è detto nella lettera al De Bosis dell'11 gennaio 1895, e come è confermato dal turbamento del poeta di fronte al suo componimento, che in una lettera successiva del 15 gennaio si duole addirittura di aver concepito» (G. NAVA, *Introduzione*, nota 1, p. 343).

<sup>19</sup> Analogamente, in un passo de *Il poeta degli Iloti*, al clamore degli elementi in stravolgimento per il processo di orogenesi si contrappone il muto cadere degli astri, in

lare, la sordità degli dei alla sofferenza dell'uomo si palesa "nietzscheanamente" nell'impossibilità di ascoltare e accogliere il messaggio di pace recato dall'Angelo. In modo emblematico, i numi restano a loro volta inascoltati dagli abitanti della Suburra, quartiere popolare di Roma, non senza un'importante implicazione etico-sociale. Soltanto Geta, gladiatore morente, è in grado di udire il messaggio di vita, diffonderlo per le catacombe e consegnarlo (paradossalmente) alla generazione defunta. È l'apice di Pascoli conviviale, ma anche di Pascoli *tout court*, per il quale la salvezza viene solo dai morti: «Sol esso *udi*; ma lo *ridisse* ai morti, / e i morti ai morti, e le tombe alle tombe / e non sapeano i sette colli assorti, / ciò che voi sapevate, o catacombe» (*La buona novella*, vv. 173-176).

Ancora, la *meditatio mortis*, colta nella sua particolare correlazione con il motivo del silenzio, si estende ad altri luoghi paradigmatici della raccolta. Ad esempio, ne *I vecchi di Ceo*, il pensiero della morte e del suo prossimo avvento taglia le parole e il respiro, sovrastando, con la sua fissità, il divenire della vita: «**Tacquero** intenti ad *udirsi*, dentro, l'inno / del lor respiro, onda che viene e onda / che va, seguite da un pensiero immoto» (*I vecchi di Ceo*, vv. 146-148).

In maniera non dissimile, silenzio e morte segnano il culmine del processo di riconoscimento del mondo dei vivi nel mondo dei *revenants*, così come si legge sia nella terza lassa de *I gemelli* sia in una celebre terzina de *Le Memnonidi*: «Ed egli **tacque**, ed ella **tacque**: allora / Egli riprese, ma riprese anch'ella» (*I gemelli*, vv. 29-40); «La bianca Rupe tu vedrai, dov'ogni / luce tramonta, tu vedrai le Porte / del Sole e il **mutò** popolo dei sogni» (*Le Memnonidi*, vv. 97-99).

Parallelamente, è il grande tema conviviale e pascoliano della disillusione (o dell'illusione perduta) a sussistere in maniera speculare e adiacente con la serie pressoché interminabile di silenzi funebri.

In particolare, la *iunctura* silenzio-disincanto è il nocciolo semantico de *L'ultimo viaggio* di Ulisse, forse la realizzazione più riuscita del cosiddetto *desengaño* pascoliano. Ai fini della delineazione, seppur limitata, di una poetica del silenzio, importa qui sottolineare come le stazioni omeriche corrispondenti all'isola di Circe, dei Ciclopi e delle Sirene si configurino in realtà come le tappe iniziatriche di un vero e proprio viaggio verso la morte. Rappresentate emblematicamente, impassibili e immobili come

un silenzio che suggerisce l'estraneità e l'indifferenza delle stelle alle vicende del mondo e dell'uomo («ma dall'alto gli astri piovevano **muti** con un guizzo d'oro», vv. 237-238).

Sfingi, le Sirene lasciano senza risposta la disperata domanda dell'eroe, la sua *quête identitaire* e, in ultima analisi, la sua calata nel ricordo e nella vita disertata dal senso.<sup>20</sup> In tutto questo, il silenzio gioca un ruolo di primo piano, dal momento che «nell'*Ultimo viaggio* si rappresenta quella morte dell'inno, che in *Solon* si poneva come un evento lontano, come il limite della funzione compensatrice della poesia»: «Ma nulla io vidi, e **niente udii**» (*L'ultimo vaggio*, v. 984).<sup>21</sup> In questo modo, «lo sconfitto Odisseo pascoliano farà così per primo l'esperienza, tutta novecentesca, del silenzio di queste Sibille, non più disposte a offrire il loro canto suadente e rivelatore».<sup>22</sup> La domanda di Odisseo è schiettamente etica, è il silenzio che segue l'interrogativo sul "tutto" e che trova la sua espressione, o meglio, la sua "affabulazione" esclusiva, nella vanità dell'esistenza e nella realtà della morte: «Ma voi due parlate! [...] Solo mi resta un attimo. Vi prego! / Ditemi almeno chi sono! chi ero!» (*L'ultimo viaggio*, v. 1149 e vv. 1157-1158).

È questo il "trionfo dell'ambiguità del mito", ma anche una sorta di sconfitta di quello che Giorgio Agamben ha definito il «mitologema della voce».<sup>23</sup> Il canto "mancato" delle sirene annuncia la pietrificazione della parola e la muratura definitiva della lingua e del linguaggio in una forma di silenzio tangibile e "materico". In questo modo Pascoli reagisce all'incorporeità dell'animo umano con la concretezza, la fisicità e il mutismo della pietra: «E il vecchio vide un grande mucchio d'ossa / d'uomini, e pelli raggrinzate intorno, / presso le due Sirene, immobilmente / stese sul lido, simili a due scogli» (*L'ultimo viaggio*, vv. 1144-1147). Si tenga presente che il tema del silenzio, così come quello della lontananza, attraversa per intero l'asse semantico de *L'ultimo viaggio*: muti sono i compagni in attesa, la moglie, lo stesso Odisseo, come silenziosa e calma è la corrente, mimesi e rappresentazione del fluire inarrestabile dei giorni verso la morte: «E la corrente **tacita** e soave / più sempre avanti sospingea la nave» (*L'ultimo viaggio*, vv. 1116-1117).

Sotto questo aspetto, è evidente come i *Conviviali*, interpretando l'antichità in chiave ossessiva e mortuaria, proiettino «in un tempo remoto le angosce e gli incubi del soggetto poetante, e chiedano di essere letti alla

<sup>20</sup> Cfr. G. NAVA, *Il mito vuoto: L'ultimo viaggio*, in "Rivista pascoliana", 9 (1997), pp. 101-113.

<sup>21</sup> ID., *La struttura dei Poemi Conviviali*, p. 244.

<sup>22</sup> C. CHIUMMO, *Il silenzio delle sirene*, in *I Poemi Conviviali di Giovanni Pascoli*, p. 77.

<sup>23</sup> G. AGAMBEN, *Saggio*, p. 21.

luce della biografia del poeta, non meno che della storia e della cultura del tempo».<sup>24</sup>

Al termine dell'originale *nostos* pascoliano, tanto disperato quanto rivelatore, il canto del poeta, nato dal privilegio di «aver sofferto più degli altri», dall'ineguaglianza psicologica e dalla solitudine riflessiva, muta verosimilmente di segno, trasformandosi in silenzio: traccia sicura che resta dopo la fine del mito e l'accomiarsi dell'illusione.<sup>25</sup>

### L'ombra e la lontananza: per una lettura dei silenzi conviviali

Assumendo il paradigma critico proposto da Giuseppe Gargano, amico e interprete di Pascoli, la creazione del poeta «diventa meravigliosa tra tutte le altre appunto perché egli ha saputo conciliare in una divina armonia il Silenzio e la Parola».<sup>26</sup>

Ora, questa sintesi prodigiosa di elementi tra loro opposti è resa possibile grazie al sincretismo e alla potenza espressiva del simbolo che, diversamente dall'allegoria, non esaurisce il mistero delle cose e non può essere mai totalmente rivelato.<sup>27</sup>

In particolare, si è parlato per Pascoli di «simbolismo rassegnato», di un impegno, cioè, indirizzato «più in uno sforzo di comprensione e di accettazione del Mistero che di costruzione di una conoscenza alternativa attraverso cui esercitare un nuovo possesso del mondo».<sup>28</sup> In altri termini, il simbolo offre una chiave interpretativa e non normativa del presente, incarnandone il senso di latenza, mancanza, vuoto e rimozione.

Ora, sulla base di quanto detto, è possibile considerare i silenzi della poesia conviviale come una sorta di paradigma del processo di simbo-

<sup>24</sup> G. NAVA, *La struttura dei Poemi Conviviali*, pp. 235-236. Per uno studio sul rapporto tra biografia e scrittura in Pascoli si veda: E. GRAZIOSI, *Pascoli: poesia e biografia*, Mucchi, Modena 2011.

<sup>25</sup> Così Nietzsche in C. RIZZO, *Myricae macrotesto tra simbolo e tradizione*, in «Rivista pascoliana», 17 (2005), p. 198.

<sup>26</sup> I nodi salienti dell'intervento critico di Giuseppe Gargano uscito sul «Marzocco» il 14 novembre 1897 sono sintetizzati e riportati da M.A. BAZZOCCHI, *Pascoli: interpretazione e simbolismo*, in «Rivista pascoliana», 7 (1995), pp. 9-30.

<sup>27</sup> Per una celebre distinzione tra simbolo e allegoria si rimanda a W. BENJAMIN, *Il dramma barocco tedesco*, introduzione di G. Schiavoni, Einaudi, Torino 1999.

<sup>28</sup> C. RIZZO, *Myricae macrotesto tra simbolo e tradizione*, p. 200.

lizzazione, o meglio, di quel particolare processo di simbolizzazione che adempie al «tentativo di introdurre la Negazione nella ristretta cerchia dei fattori riconosciuti come strutturanti il processo storico».<sup>29</sup> D'altro canto, se non esiste un principio al quale ricondurre il Mistero, difficilmente si trova una parola alla quale affidare la verità: così, «l'aratro, ammicca Pascoli al lettore di un secolo dopo, con un'ombra di sorriso, è un aratro; la luce si spegne, il simbolo si incapsula nell'oggetto. Resta sospesa nell'aria la cenere dell'evento».<sup>30</sup>

Dinanzi al destino dell'uomo, al suo segreto, Pascoli sceglie la *lontananza*: dal presente, scrivendo di un arco cronologico circoscritto tra grecità e romanità, dove nemmeno la memoria salva; dalla realtà e dal realismo, privilegiando l'allusione, il sogno e il simbolo come canali prioritari della rappresentazione letteraria; dalla parola, lasciando palpitare vuoti, assenze e silenzi. In questo senso, i *Conviviali* si presentano come una sorta di poema sull'ombra e dell'ombra, di quell'ombra, cioè, «lunga e immensa» che segna il «segreto» delle cose, manifestandosi anche a chi non vede (*Il cieco di Chio*, vv. 125-129). Del resto, di ombre varie e di diverso tipo, così come di verbi di lontananza e di diletto, è segnata l'intera raccolta. Alcune volte essi segnano il perfetto rispecchiamento dell'io poetante nella pulsione di morte del suo personaggio, altre volte indicano metaforicamente la levità della traccia e dell'orma lasciata dall'uomo sulla terra e nell'aldilà. Allo stesso modo, insieme con la persona e la sua voce, anche gli oggetti della poesia trasmigrano nel silenzio, verso un mondo *lontano*, e, quindi, verso l'unico mondo «poeticamente» possibile:

Oh! il mio fanciullino quanto è lontano! È sulle rive dell'Ellesponto, è nel campo degli Achei, è nel mondo di Omero. Eppure più s'allontana da ciò che gli è intorno, più s'avvicina a ciò che gli è dentro.<sup>31</sup>

D'altra parte, se è vero quanto diceva il professor Teufelsdröckh, «il silenzio è appunto dell'eternità, come del tempo è la parola».<sup>32</sup>

In conclusione, la lettura semantica del motivo del silenzio nei *Poemi Conviviali* porta a sostenere la possibilità di una connessione stringente

<sup>29</sup> *Ibi*, p. 220.

<sup>30</sup> *Ibi*, p. 203.

<sup>31</sup> È il Pascoli del *Fanciullino* così come è riportato in E. SALIBRA, *Voce e mito nell'estetica pascoliana*, p. 155.

<sup>32</sup> M.A. BAZZOCCHI, *Pascoli: interpretazione e simbolo*, p. 12.

con le macroaree tematiche della raccolta, tra le quali si sono privilegiate quelle della lontananza e dell'ombra.

Nei simboli Pascoli “getta insieme” silenzio e parola, ossia le due realtà inscindibili della creazione poetica e, in particolare, del messaggio conviviale.

Ora, se l'ombra non può pensarsi senza il suo oggetto referente e se non esiste idea di lontananza senza la percezione del vicino, allo stesso modo il visibile si delinea dall'invisibile, l'inudibile si fa presente nel suono e la parola non si scolla dal suo silenzio.

A questo punto, si può forse rispondere positivamente alla provocazione lanciata da Giorgio Agamben nel suo saggio introduttivo a *Il fanciullino*: è possibile parlare, poetare, pensare anche oltre la lettera, oltre la morte della voce e la morte della lingua, proprio in virtù del fatto che la parola, forse, non è morta, né muta, né finita. Più semplicemente, è lontana, si è allontanata, o, forse, si trova altrove, «nel silenzio, smorzata. E da essa, dal suo silenzioso palpitare, esce la musica inaspettata, che ce la fa riconoscere; lamento, a volte, chiamata, la musica iniziale dell'indicibile che non potrà mai, qui, essere data in parole, ma solo con essa. La musica iniziale che svanisce quando la parola appare o riappare, e che resta nell'aria, come il suo silenzio, modellando il suo silenzio, sostenendolo sopra un abisso».<sup>33</sup>

## Abstract

Protoni e neutroni concentrano in sé quasi tutta la massa del nostro mondo. Si possono definire delle *femtostrutture*, perché hanno dimensioni dell'ordine del femtometro (un milionesimo di miliardesimo di metro) e sono composte di particelle elementari, i quark e i gluoni. Siamo ancora lontani dal comprendere come da tanti (*pluribus*) quark e gluoni si formi un unico (*unum*) protone o neutrone, ma nel corso degli ultimi anni numerosi progressi sono stati compiuti. Una direzione pionieristica è quella di produrre mappe multi-dimensionali della distribuzione di quark e gluoni nel protone. Lo studio di queste mappe ci spinge, come i primi esploratori della superficie terrestre, ad ampliare i nostri orizzonti conoscitivi, provando a rispondere a domande che non hanno ancora trovato risposta, come: «Qual è la forma dei protoni?», «Come si compone il loro spin?»

## Introduzione

Gli atomi sono composti da protoni, neutroni ed elettroni all'incirca in numero uguale. Gli elettroni hanno una massa di circa 0.5 MeV (circa  $10^{-30}$  Kg), mentre protoni e neutroni sono decisamente più “corposi”: hanno una massa di circa 1000 MeV. Dal rapporto di questi numeri, si può dedurre che i nucleoni (nome con cui si indicano collettivamente i protoni e neutroni) sono responsabili di più del 99.97% della massa nel mondo che ci circonda.

Da dove viene questa massa? Una frazione molto piccola viene dal meccanismo di Higgs,<sup>1</sup> ma la maggioranza viene dall'energia immagazzinata in protoni e neutroni sotto forma di “energia di legame” tra le par-

<sup>33</sup> M. ZAMBRANO, *Chiari del bosco*, Mondadori, Milano 2004, p. 91.

<sup>1</sup> G. MONTAGNA, O. NICROSINI, F. PICCININI, *La caccia alla particella di Higgs*, in “Quaderni Borromai”, 1 (2014), pp. 89-101.