

Prefazione

Il volume che qui si presenta è l'ultimo composto da Mario Martelli, che lo consegnò all'amico Gino Tellini solo poche settimane prima di essere colpito dalla breve malattia che lo condusse alla morte, nella natia Siena, il 13 luglio 2007. Come tale, esso è uno dei frutti della quasi prodigiosa operosità che caratterizzò gli ultimi anni della sua vita, da lui dedicati non, come accade a molti suoi colleghi di quell'età, a ristampare vecchi lavori, a scrivere di varia umanità o a tentare la via del romanzo, ma – in virtù delle dieci ore che continuava a riservare quotidianamente allo studio – ad allestire nuove edizioni critiche e commentate (come quelle del *Principe*, uscita nel 2006, o di alcune operette albertiane), a comporre volumi ardui per ampiezza e concezione (il poderoso *Zapping di varia letteratura*, apparso nel 2007, e il libro cui queste pagine preludono), e a scrivere un gran numero di saggi e articoli sui più diversi autori e argomenti, da Dante a Machiavelli, da Petrarca a Tozzi.

C'è qualcosa di emblematico nel fatto che l'ultimo lavoro di Martelli sia un libro pascoliano. Nato come quattrocentista e a lungo dedicatosi in prevalenza a studiare la letteratura umanistica e rinascimentale, Martelli – nonostante le sue frequenti incursioni nella modernità e specialmente nel Novecento, con particolare attenzione, soprattutto, per Eugenio Montale – non ha pubblicato molto sul poeta di San Mauro: la sua copiosa bibliografia, infatti, conta, escludendo questo libro, soltanto tre articoli sulla poesia pascoliana, tutti poi confluiti e rifusi nel presente volume, e tutti risalenti agli ultimissimi anni, fra il 2003 e il

2006¹. Eppure, Pascoli è sempre stato, senza alcun dubbio, tra gli autori più amati e più assiduamente frequentati da Martelli (tanto che in un remoto corso universitario da lui tenuto nel 1984-85 già ebbi modo di ascoltare le tesi di fondo e non poche argomentazioni di questo libro), ed egli non faceva mistero di considerarlo tra i massimi poeti di ogni tempo: un'opinione, questa, che discendeva non tanto da una pura e semplice opzione del gusto, quanto da una profonda affinità "filosofica" con l'arte pascoliana, responsabile poi, in seconda battuta, di un apprezzamento estetico che un uomo come Martelli poteva assecondare soltanto dopo averne individuate e chiarite razionalmente a se stesso le profonde scaturigini. Con Pascoli (e con altri poeti da lui specialmente ammirati e amati, a cominciare da Orazio e Petrarca per arrivare a Carducci e a Montale), Martelli aveva infatti in comune la persuasione che la poesia fosse l'unico strumento a disposizione dell'uomo non solo per "razionalizzare" e conoscere la vita (trasferendola dalla "esperienza" alla "coscienza"), ma anche e soprattutto per sublimarla e redimerla, riscattandone l'insensatezza e la caducità nella geometrica purezza della forma: per consentire all'uomo, insomma, di passare – come recita l'eloquente titolo del primo capitolo di questo volume – dal "mondo in briciole" (quello della contingenza e dei triti fatti che la costituiscono) al "mondo ricomposto" (quello della poesia e dell'arte, appunto). Non per nulla, di un verso – da lui definito «uno dei più intensi che il Pascoli abbia coniato» – del poemetto latino *Chelidonismos* («aeternusque movet de muto marmore clamor»), Martelli scrive che esso «condensa in sé una sorta di definizione dell'arte: formale oggettivazione che cristallizza e rende eterna, uccidendola, la vita»².

Su queste basi risulta più agevole, credo, comprendere il carattere peculiare della lettura di Pascoli proposta da Martelli, e, in particolare, afferrare le ragioni della centralità pressoché assoluta asse-

¹ *Il mondo in briciole. Il mondo ricomposto*, in *Nel centenario dei «Canti di Castelvecchio»*, Atti del Convegno di studi indetto dall'Accademia pascoliana (San Mauro Pascoli, 19, 20, 21 settembre 2003), a cura di Mario Pazzaglia, Bologna, Patron, 2005, pp. 179-210; *La "canzone della rondine" di Giovanni Pascoli: latino e italiano*, in «Rivista pascoliana», XVIII, 2006, pp. 91-110; *Due restauri testuali a «I gemelli», dai «Poemi conviviali» di Giovanni Pascoli*, in «Studi italiani», XVIII, 2006, pp. 61-65.

² Vd. qui a p. 113.

gnata, in questa stessa lettura, all'elemento metrico e più genericamente formale e strutturale. Come egli stesso scrive, infatti,

la poesia di Pascoli consiste forse in questo rapporto dialettico e, ad un tempo, conflittuale tra diaspora delle immagini e forza strutturante dello strumento metrico – e s'intenda metrico nella sua più ampia accezione. Il particolare, il diramarsi e come il dissolversi dell'attenzione in innumerevoli spunti motori, è il momento, affascinantemente centrifugo, che mina la tenuta della vita così come il Pascoli riesce a vederla; né il poeta ignora questo vanire, ventura delle venture, in un ripullulare di inconsistenti immotivati frammenti; ma sa, o sente, che questi frammenti riescono a ricompattarsi solo grazie ad una struttura – struttura del verso, struttura della strofa, struttura della lirica – che, da elemento estrinseco ed esteriore, diviene parte integrante della poesia: il mondo in briciole, come dice il titolo di questo capitolo, il mondo ricomposto. Pascoli ha sentito, come forse nessun altro, il fascino della struttura metrica, non per alessandrineggiante amore di raffinata ornamentazione, ma perché alla strutturazione metrica ha affidato il compito arduo di ricostituire in unità quello che unito non avrebbe saputo come altrimenti conservare. Poesia drammatica, quella del Pascoli, non soltanto per i temi e per il timbro – la funestata gioventù, la funestata adolescenza in particolare, il disgregarsi degli affetti e dei legami, la morte onnipresente, profondi turbamenti, come vedremo meglio in seguito, della vita sentimentale ed affettiva – ma anche, ma soprattutto per il suo rappresentare una precisa visione della vita nel rapporto – l'ho già detto – conflittuale e dialettico tra dissolvimento di spunti e di immagini e forza strutturante dello strumento metrico³.

Questo approccio di natura eminentemente “formale” (ma non “formalistica”, posto che alla “forma”, come abbiamo visto e come ancor meglio vedremo tra breve, Martelli assegna precise e profonde valenze etico-filosofiche) costituisce il *proprium* dell'interpretazione martelliana di Pascoli, in polemica – non di rado esplicita – sia con la posizione di Croce, sia con le tendenze critiche dominanti degli ultimi decenni. Quanto a Croce, nel cui nome si apre non a caso il primo capitolo del libro, Martelli si adopera nel dimostrare come proprio ciò che di Pascoli più al filosofo spiaceva (la strenua elaborazione formale) costituisca in realtà l'elemento fondante – non meramente esornativo o accessorio – di quella poesia, un elemento la cui adeguata valorizzazione è pertanto indispensabile al

³ Il passo si legge alle pp. 4-5 di questo libro.

pieno e retto intendimento dell'arte pascoliana; e come quell'intimo dissidio tra «mossa metrica» e «ispirazione» rimproverato da Croce all'autore di *Myricae*⁴ sia nei fatti il contrassegno più vero di un poeta incessantemente dedito a eternare nella perfezione fredda della forma il caotico e brulicante scialo dell'esistenza empirica:

Come, infatti, poteva essere trascurato nella identificazione della poesia pascoliana un elemento in quella poesia così preponderante come la ricerca metrica? Come, addirittura, poteva essere valutato se non come fattore negativo nel suo attuarsi? Chi, in effetti, ritenne lo strumento metrico non altro che qualcosa d'esterno e d'estraneo alla poesia, mai avrebbe potuto convenire che – facciamo un esempio – la triplice partizione de *I due cugini* non fosse dovuta a peccato del gusto e ad uno scivolamento, per usare l'espressione del Croce, nel sillogismo, ma fosse, al contrario, elemento inalienabile di quella particolare opera poetica, lo strumento, in altre parole, che il Pascoli ebbe a disposizione per ricomporre l'unità di un mondo che, costantemente, gli si sbriciolava sotto le mani e davanti agli occhi, di una vita che altro non era per lui, ma solo apparentemente, se non inutile riprodursi, inutile, ma solo apparentemente, disperdersi nella pluralità casuale di mille rivoli⁵.

Cosicché non sarebbe forse arbitrario dire che tutto il libro di

⁴ Cfr. BENEDETTO CROCE, *Giovanni Pascoli*, in ID., *La letteratura italiana per saggi storicamente disposti*, a cura di Mario Sansone, Bari, Laterza, 1968, vol. IV, p. 230: «Il male attacca la lirica nelle sue radici e nelle fibre più intime, nel metro; talché in moltissime poesie del Pascoli la mossa metrica è come staccata dall'ispirazione: quasi si direbbe che, appena sorto un germe di vita, un microbio vi si sia precipitato sopra a contaminarlo».

⁵ Il passo è a p. 4 di questo volume. L'espressione usata da Croce a proposito dei *Due cugini* si legge a p. 189 del saggio qui cit. alla nota precedente. E si veda anche quel che Martelli scrive nella variazione CLXIV di *Zapping*: «mentre altri, affidandosi al cosiddetto verso libero, si affaticò nello sgretolamento della forma, unico elemento però che connota e permette la poesia, differenziandola dalla prosastica vitalità, Pascoli, nel momento di esasperare nei suoi versi la rappresentazione di quello che è la vita – epifania: fremito, sussulto, suono, emozione, fuga – esasperò reciprocamente l'irrigidirsi delle strutture formali. Non diremo, insieme col Valéry della *Jeune Parque*, che, in lui, la "ceinture" del verso e della strofe precede e determina la materia; diremo, al contrario, che a lui non si offra materia vitale, nella sua più imprevedibile vitalità, che non si disponga e non si deponga in quella *ceinture* formale: quanto più esasperato è l'elemento che Contini chiama l'*indeterminato*, tanto più rigida, a determinarlo, interviene la determinazione della forma» (MARIO MARTELLI, *Zapping di varia letteratura. Verifica filologica, definizione critica, teoria estetica*, Prato, Gli Ori, 2007, pp. 447-448).

Martelli è in sostanza, da un capo all'altro, la puntigliosa confutazione dei giudizi di Croce, la cui idea della letteratura e dello studio della letteratura (come a più riprese, e con toni spesso aspramente polemici, emerge dalle schede di *Zapping*)⁶ era la più lontana immaginabile da quella martelliana.

Per ciò che concerne, invece, gli orientamenti critici a noi più vicini, invano si cercherebbe in queste pagine tutto quanto si può trovare in gran quantità nella bibliografia pascoliana recente, dalla psicoanalisi all'antropologia⁷; e anche la chiave autobiografica, pur talora adottata da Martelli (ad esempio, a proposito del *Cieco di Chio* e dei *Gemelli*), risulta sempre messa a frutto in modo episodico e discreto, nella convinzione che «in Pascoli, mai si può dimenticare, accanto all'elemento vita, l'elemento poesia, al quale quello tende continuamente»⁸. Martelli ripeteva spesso che alla base della cultura e della *forma mentis* di Pascoli non ci sono Freud e Jung, ma Omero e Virgilio, e che dunque il possesso di una solida conoscenza della lingua e della letteratura greca e latina è condizione primaria, necessaria e imprescindibile per avvicinarsi consapevolmente alla sua poesia (dove la diffidenza che sempre manifestava nei confronti dei saggi pascoliani pubblicati da colleghi avvezzi a muoversi

⁶ Ivi, in particolare le schede LXII, LXIII, CCXLIII e CCLXI, alle pp. 204-205, 206-208, 603-607, 647-655. Nella scheda XVIII si legge (p. 79): «Quando si dice la diversità dei gusti e dei parametri di giudizio! Inevitabilmente diversi, piuttosto parametri che gusti quando siano pregiudizialmente stabiliti, gusti condizionati dai parametri – o gusti fraudolentemente divenuti parametri –, non dettati dall'oggetto. A Benedetto Croce tanto poco piaceva quel che piaceva a Giovanni Pascoli che il filosofo, analizzando a suo modo *I due cugini*, ne poté dire tra l'altro: «La struttura generale è spiacevolmente simmetrica: divisa in tre parti, che paiono le tre proposizioni di un sillogismo». E Pascoli avrebbe potuto, dal canto suo, giudicare: «La struttura generale, tanto rigidamente simmetrica quanto aerei o labili sono e sentimenti e figure, tiene insieme un oggetto che andrebbe altrimenti in frantumi o, addirittura, in briciole»».

⁷ La chiave antropologica, ad es., è privilegiata, fra gli altri, da Giuseppe Nava (vd. da ultimo *l'Introduzione* all'ed. da lui curata dei *Poemi conviviali*, Torino, Einaudi, 2008, pp. VII-XXX), che è peraltro lo studioso di Pascoli sul quale Martelli pronuncia, e ripetutamente, i giudizi più lusinghieri. Per quanto riguarda la psicoanalisi, si leggano le riserve espresse da Martelli (qui a p. 39) a proposito dello studio di VITTORINO ANDREOLI, *I segreti di casa Pascoli* (Milano, Rizzoli, 2006).

⁸ Vd. qui a p. 39. Analogamente, a p. 85, Martelli afferma che la pascoliana «poesia dei morti» scaturisce sì «dall'esperienza dolorosa dell'uomo Pascoli, ma si fa poesia alla luce spenta e malinconica dell'Ade greco-latino».

più nel Novecento che nella classicità, e sprovvisti di una buona padronanza delle lingue antiche). Basti leggere, in questo volume, passi come i seguenti:

Classicità, sempre, di pensiero e d'immagini e di modi. Quanto si possa trovare di latino e di greco nella poesia di Pascoli dev'essere detto; e tutto contribuirà a non farci fraintendere un poeta che presuppone, alle sue spalle, il latino di Virgilio e di Catullo e d'Orazio assai più che non gli ardimenti della scapigliatura. Commentatori italiani e stranieri dovranno esortarsi, nel caso che si accingano a commentare il Pascoli, a sprofondarsi non solo nella letteratura, ma nella civiltà tutta, latina e greca. Non voglio dire che si raggiunga la conoscenza che di quella civiltà ebbe il Pascoli, opera, se non impossibile, grandissima, ad ogni modo, ed ardua; ma è dovere a cui, qualunque sia il risultato, dobbiamo preliminarmente, comunque, assolvere.

Poesia, quella dei *Poemi conviviali*, intertestuale: e il testo o i testi che vengono evocati entrano a far parte della poesia pascoliana. Colloquio con altre, celebri, opere, non rinvio a pure e semplici fonti. Poesia difficile e laboriosa, dunque, come quella che chiede al lettore d'integrare lui quel dialogo che Pascoli, il poeta, presuppone indispensabile: ma tanto e laboriosa e difficile, quanto prodigiosamente, per questa strada forse non mai battuta da altro poeta, ricchissima. [...] Ed è questo un altro dei modi in cui Pascoli sente, fuggendo la vita o dominandola, di poter vivere entro il sacro *templum* della poesia. La quale, nel Pascoli di questa fase della sua operosità, si costituisce come mondo a sé, unitario ed eterno. Per questo i rinvii, quelli che contano, sono ad altri testi, non alla vita nella sua precaria immediatezza. D'altra parte, ove ci si chiedesse perché Pascoli tornasse ripetutamente a poetare latino, nessuna risposta potrebbe apparirci esauriente se non questa, che, appunto, niente di più vivo all'arte potrebbe trovarsi se non una lingua morta alla vita⁹.

⁹ Vd. qui rispettivamente alle pp. 160 e 163-164. E anche pp. 127-128: «Mai come col Pascoli, soprattutto per certe aree della sua produzione, si avverte, determinante e dolorosa, la carenza di una puntuale tradizione esegetica. Si parla correntemente di, si torna ad insistere, un po' troppo invero, su fonosimbolismo di questo o di quel verso, di cislanguaggio, di translinguaggio ecc., ma ai veri tratti connotanti la poesia pascoliana, da scoprire con indagini autonome e con una qualche conoscenza delle tre letterature tanto intimamente note al Pascoli – l'italiana, indubbiamente, ma, insieme con l'italiana, la latina e, ormai conosciuta da pochi italianisti (compreso chi scrive), la greca –, a questi veri tratti della poesia pascoliana non si fa – nell'impotenza, come insipienti, di farlo –, se non sporadicamente, caso».

Ma anche da altri illustri studiosi del poeta romagnolo Martelli non si fa scrupoli di prendere nettamente – benché rispettosamente e mai polemicamente – le distanze. Da Giacomo Debenedetti, ad esempio (citato una sola volta, a proposito della sua tendenza a sottovalutare il rilievo delle fonti classiche in una lirica di *Myricae*), e ancor più da Gianfranco Contini, del quale non poteva condividere l'approccio prettamente "formalistico", incline ad accreditare Pascoli di una prevalente vena «espressionistica» e a enfatizzarne a suo parere oltre misura (dotandole di un valore significante autonomo e «non semantico», o per dir meglio «metasemantico» ed evocativo) le componenti fonosimboliche, cislinguistiche e translinguistiche¹⁰. Basti, a questo proposito, leggere la sapiente pagina in cui un artificio retorico reperibile in un verso dei *Conviviali* viene ricondotto non a un semplice intento fonosimbolico, ma a un dotto retroterra classico, nell'ambito di un preciso progetto poetico, individuabile soltanto, ancora una volta, ove se ne sappia cogliere lo strettissimo legame con la civiltà greco-latina:

il suo [*scil.* del Pascoli] obiettivo è, in verità, prima di tutto di ordine tecnico, quello di far competere il nostro endecasillabo coll'esametro latino, traducendo – nel senso proprio, di 'trasferire', 'trasportare' – l'una civiltà nell'altra, tentando d'imprimere così una svolta radicale alla nostra intera poesia. Pascoli, in verità, va ora traducendo: ma, traducendo, va anche scoprendo – o fondando – il legame profondo che lega una civiltà, quella classica, alla nostra, da essa, non per niente, prodotta e partorita. Io non so – e forte ne dubito –, quando egli, nel terzo dei *Poemi di Ate*, coniava un verso (40) come «*lacrime lecca il labile lombrico*» o come (65) «*o mamma!... O madre, ti mutò la morte*», andasse in cerca di suggestioni fonosimboliche, o, pur preoccupandosi dell'effetto fonico, non ripensasse piuttosto a versi come, celeberrimi, quelli di Ennio: «*O Tite tute Tati tibi tanta turanne tulisti*» (*Ann.* I 62), oppure: «*Machina multa minax minitatur maxima muris*». [...] Greco-latino – fraseologia, figure retoriche, caratteri stilistici, costrutti sintattici – innestato nel grande ceppo italiano. Che cosa ammirava Pascoli in Ennio? L'ho già detto; e torno qui ad affermare l'opportunità di ricordare una lunga, illuminante, pagina dell'introduzione ad *Epos*, in cui Pascoli tesse le lodi del poeta, come di chi seppe trasferire nella lingua latina le risorse, i modi, l'anima insomma della lingua e della poe-

¹⁰ Vd. qui, ad es., pp. 5-6, 15, 25, 34, 127-128. Il riferimento è naturalmente al saggio continiano *Il linguaggio del Pascoli* (1955), in *Varianti e altra linguistica. Una raccolta di saggi (1938-1968)*, Torino, Einaudi, 1984 (1970¹), pp. 219-245.

sia greca. L'anima, infatti, di un popolo e di una civiltà stanno, per Pascoli nella loro lingua e nelle risorse che essa ha a sua disposizione¹¹.

Martelli, però, non si limita a enunciare la sua tesi, ma con grande acribia, finezza e dottrina si impegna (e qui risiede, a mio avviso, il pregio maggiore del volume) a ricercare e a squadernare le prove delle sua interpretazione generale nella concreta e minuta articolazione intertestuale, strutturale, metrica e retorica dei componimenti, producendosi in analisi microscopiche nelle quali non sai se ammirare di più la sensibilità stilistica o la larghezza delle competenze messe in campo, non solo quelle "tecniche", ma anche e soprattutto quelle di greco e di latino. E nelle quali, soprattutto, colpisce la capacità di "far parlare" anche i più minuti dettagli formali, estraendo da essi, o meglio in essi – ben più che nel cosiddetto "contenuto denotativo" – scoprendo i più profondi significati e l'autentica grandezza di una poesia. Si guardi, ad esempio, alle pagine in cui dall'esatta definizione della forma metrica di *Ida* (non alcaica, come aveva affermato Contini, ma asclepiadea quarta), e dunque dalla messa a fuoco delle sue fonti classiche, Martelli fa discendere l'interpretazione dell'intera lirica, abilmente muovendo dal particolare al generale¹²; o alla dettagliatissima e acuminata "vivisezione" dell'ela-

¹¹ Il passo si trova alle pp. 70 e 76-77 del volume. Nella stessa direzione va anche, ad es., quanto Martelli scrive nella variazione CLXIII di *Zapping* (cit., pp. 448-449) a proposito dell'aggettivo *equinoziale* presente nell'*Amorosa giornata* («Felice ascolto l'equinoziale / Pioggia strosciare, assidua, lenta, uguale»: vv. 29-30), aggettivo in cui Contini (*Il linguaggio del Pascoli*, cit., pp. 229-230) aveva scorto «qualche cosa che varca fundamentalmente l'ambito semantico» verso l'evocatività fonosimbolica; e Martelli si chiede «in quale direzione esso lo varchi, se [...] verso la evocatività fonosimbolica, o, al contrario, come altri potrà altrettanto giustamente ritenere probabile, verso la rigidità splendida e gelida della forma: ché alla acuita sensibilità del fine ascoltatore di poesia l'un messaggio potrebbe portare l'"aura" addensata intorno a quel raro aggettivo; ma l'altro, non solo l'*equinoziale* del secondo verso, ma anche l'*infuria* del primo a chi ricordasse l'inizio del carme XLVI di Catullo: "Iam ver egelidos refert tepores, / Iam caeli furor aequinoctialis / Iocundis Zephyri silescit auris"». E, a riprova, Martelli cita la glossa apposta da Pascoli nella *Lyra* a questi versi catulliani: «*aequinoctialis*, riferito a *caeli*, "all'equinozio": il 21 Marzo: stagione procellosa come sanno anche i nostri contadini: Marzo è pazzo», così a sua volta commentando: «dove, si direbbe, mondo quotidianamente contadino e alesandrinità catulliana (*equinoziale*, dove la diresi è ostentato recupero della sillabazione latina) si danno, complementari tra loro – l'uno a neutralizzare la spinta esclusivistica dell'altro –, la mano».

¹² Qui alle pp. 33-42.

boratissima intelaiatura strutturale di *Gog e Magog*¹³; o, ancor più, a quanto si dice a proposito di un altro dei *Conviviali*, *Sileno*:

Il congegno¹⁴, prima di tutto, onde raggiungere lo scopo, dell'architettura nel quale si dispongono e si costringono i singoli poemi; ma questo non solo: di esso, d'altronde, ho già ripetutamente toccato in varie parti di questo libro. Più utile accennare a due altri mezzi, di cui Pascoli, da maestro, si serve. Procediamo ad un *test*, donde la tesi possa convalidarsi. Particolarmente eloquente, in questo senso, il poema *Sileno*, dove il fenomeno "arte" si definisce esplicitamente come immobilizzazione per l'eternità di un sogno, che – o sbaglio –, s'identifica con la vita: «l'ombra seguace *irrigidi* quel moto / *per sempre*» (62-63); «la pompa che albeggiò *per un momento*, / *eternamente* camminò nell'ombra» (74-75); «l'ombra seguace conservò *per sempre* / la dolce vita ch'è *sita* nascendo» (83-84): attimo fuggente, la vita, e struggentemente inconsistente il suo apparire svanendo: ma è l'arte che di quella fuga fa un'immagine eterna; ed è in quest'immagine che della vita si conserva l'eco lontanante:

mentre al bosco fuggivano le ninfe
inseguite da satiri correnti
con lor solidi *zoccoli* di *becco*,
e un *baccanale* dileguò sul monte.

Sono, gli ultimi due (97-98), versi superbi, ai quali, non per niente, ho già accennato: la vita, nel suo illusorio fragoroso e invadente e momentaneo volare davanti a noi, attoniti, e l'eco che ne lascia il suo dileguarsi, nel trascolorare veloce da *-occo-* di *zoccoli* a *becco*, da *becco* a *bacca-* di *baccanale*. È, quest'eco di vita, l'eterna traccia che la vita stessa ci lascia nell'oggettivazione artistica. *Sileno*, un miracolo di poesia, trabocca di questo motivo: un lampo di vita che si eterna nell'arte (vv. 99-109):

Il giovinetto udì strepere trombe,
gemere conche, ed ascoltò soavi,
fra l'immensa mania bronzosonante,
squillare i doppi flauti di loto.
Ed ecco il monte ritornò com'era,

¹³ Qui alle pp. 44-67.

¹⁴ *Ben congegnati poemi* è il titolo del cap. 3 del libro, che riecheggia il «ben congegnato inno di guerra» attribuito da Pascoli a Esiodo ne *Il poeta degli iloti*, *Il giorno*, v. 13. In questo stesso capitolo (p. 94), Martelli parla a proposito dei *Conviviali* di una «struttura atta come a pietrificare in un cogente, felicemente laborioso congegno, la vita». E vd. anche, più avanti, il passo cit. in questa *Prefazione* alle pp. xxiii-xxiv.

tacito, immoto, se non se nel fosco
gomito d'una forra anche appariva
l'ultimo bianco di lucenti groppe
di centauri precipiti, e sonava
un quadruplici tonfo di galoppo,
che poi vanì.

Quelli su cui vorrei che il lettore si fermasse sono gli ultimi versi del frammento: quel lampeggiare di lucenti groppe di centauri che mandano un ultimo barbaglio e poi vaniscono, mentre è quel lampo che resta in quei versi e si guadagna, quell'istante, una sua altrimenti impossibile eternità. Né tutto questo si limita, nella poesia del Pascoli – e in questo *Sileno* – ad essere detto, ché viene rappresentato e fatto o vedere o sentire: quello sculpare di cavalli trascorrenti via alla vista, quel rimbombo, assordante, d'un attimo e poi vanito riecheggia all'infinito, per sempre, nell'eco che da *groppe* si propaga a *galoppo* attraverso l'assonante *tonfo*, per poi andare a spegnersi nella tonica, esile, filiforme, *-i di vanì*. Sta qui il miracoloso paradosso dell'arte: rendere eterno quello che si dice morire, nell'atto stesso di dirlo morto. E già nell'inizio del breve brano qui riprodotto il tema appare dominante. Difficilmente ricostruibile o analizzabile la scaltra sapienza retorica con cui sono costruiti questi versi. Si guardi ai due primi: salta agli occhi, subito, l'assonanza, quasi una paranomasia, che lega i due infiniti coordinati, l'uno una sorta di eco dell'altro: *streperè... gemere*; ma un'eco del *trombe* che chiude il primo verso (e il nesso *tro-* già fa riecheggiare nell'aria il nesso *-tre-* di *streperè*) si sente, distinto e lontanante, nell'assonante *conche* a conclusione del primo emistichio del verso successivo. E sono già, all'orecchio, i galoppanti centauri, la cui corsa fa rintronare il terreno, riecheggia e svanisce¹⁵.

Come si sarà notato, all'efficacia e all'acutezza dell'analisi contribuisce non poco la qualità della prosa martelliana, che qui come non mai si fa sinuosa, mareggiante, frantumata e complessa, onde poter seguire in tutte le sue pieghe la tessitura straordinariamente raffinata dei versi pascoliani, senza farsene sfuggire una sola vibrazione, senza trascurarne la minima implicazione di suono e di senso. E per ottenere questo, il critico sembra quasi voler gareggiare col suo autore, nobilitando il proprio dettato con uno stile ricercato e "artificioso", nonché col ricorso discreto ma preciso e continuo all'elemento "poetico", come se parlare adeguatamente di un'arte supremamente "letteraria" quale quella pascoliana fosse possibile soltanto

¹⁵ Vd. in questo volume, pp. 157-158.

in una prosa non meno gravida di “letteratura” e di “intertestualità”, capace cioè di esibire *in re*, in se stessa, le caratteristiche del suo oggetto. Anche a un lettore distratto saranno saltate all’occhio (anzi, all’orecchio), nelle righe ora citate, le reminiscenze da Montale (il *barbaglio*, il *lampo*, l’*eternità d’istante*), le memorie foscoliche («quello scalpitare di cavalli trascorrenti») come quelle manzoniane («i galoppanti centauri, la cui corsa fa rintronare il terreno»); e il fenomeno ricorre, senza requie, da un capo all’altro del volume, immettendo il lettore in una sorta di vorticoso gioco di specchi, in cui le parole di altri autori servono a illuminare, o meglio a riverberare quelle del Pascoli, quasi *ridicendo* più che *spiegando* l’oggetto del discorso (anche perché, concentrandosi qui l’attenzione di Martelli più sui “procedimenti” che sugli “esiti” della poesia, va da sé che per lui il metodo critico più efficace dovesse consistere appunto nel riprodurre *in vitro* quegli stessi processi e “meccanismi” poetici).

A questo fenomeno dovrà essere ricondotta anche un’altra singolare e felice peculiarità di queste pagine: la prassi, seguita pressoché costantemente (assai più spesso di quanto non accada in altri scritti martelliani), di tradurre in poesia italiana – solitamente in sciolti, ma non di rado anche, sulla scorta degli originali, in ardui metri strofici – i brani di poesia greca e latina allegati nel corso dell’esposizione. Prassi che non è dovuta solo all’intento di agevolare chi non conosca le lingue classiche o al desiderio di Martelli di dare libero sfogo (in questo modo indiretto e mediato, oltre che dotato di una finalità “pratica”, e pertanto ai suoi occhi meno “compromettente”) alla sua sotterranea eppur mai inariditasi vena poetica; ma che trova a mio avviso la sua giustificazione più autentica, oltre che nella volontà di adeguarsi quanto più possibile – lo si è appena detto – al proprio oggetto (e quale maggiore e migliore adeguamento, nella fattispecie, che trasformarsi da critico in poeta?), nella malcelata aspirazione a fare *come* Pascoli, non ovviamente sul piano dei risultati artistici, ma su quello, puramente personale, della funzione “catartica” assegnata alla poesia, ossia per consegnare alla serena perfezione e alla rassicurante durevolezza della forma qualcosa della umana *dissipatio* cui egli guardava con crescente angoscia. Non per nulla, le traduzioni di Martelli sono qui, spesso, davvero “pascoliane”, nel lessico, nella sintassi, nello stile, nella metrica; e non per nulla il volume ospita anche la versione (polimetrica, al pari dell’originale) del poemetto latino pascoliano

*Chelidonismos*¹⁶, autentica e raffinatissima operazione poetica, corredata dallo stesso studioso di annotazioni giustificative incaricate per lo più di illustrare le virtuosistiche soluzioni adottate affinché la traduzione possa restituire, del modello, non solo il contenuto, ma anche e ancor più le particolarità strutturali, metriche, retoriche e stilistiche.

Anche Martelli, d'altronde, si dedicò a lungo, fin dalla primissima giovinezza, alla composizione poetica in proprio; e non per mera evasione, estemporaneo capriccio o semplice esercizio, ma con evidenti ambizioni letterarie, se (cosa che può apparire strana a chi, come me, lo conobbe solo in séguito) volle addirittura partecipare a concorsi di qualche importanza¹⁷. Nello *Zapping*, una scheda intitolata *Quattro redivive* accoglie alcune sue liriche degli anni Cinquanta e Sessanta del secolo scorso, scelte, manco a dirlo, in base a un criterio prettamente formale¹⁸; leggiamo quella intitolata *Anteo*:

Rara, da questo torbido calvario
 Della nostra coscienza
 Che ci spinge ad odiare in noi l'umano,
 Un'ora sorge, folta, in cui, nell'aureo
 Incupirsi del sole che riarde
 Anche i tronchi feriti delle piante,
 Stremati e tristi possiamo accettare
 L'originaria colpa che ci angoscia;
 In cui sentiamo scorrere nei massi

¹⁶ La traduzione si legge qui alle pp. 114-121, preceduta (p. 114) da importanti considerazioni relative al senso e al fine ad essa attribuiti da Martelli, che insiste in particolare sul nesso fra *tradurre, comprendere e spiegare*: «solo traducendo il nostro testo – e traducendolo in versi – mi è sembrato di possederlo realmente. Ma se lo possiedo io – questo m'induce a rendere pubblico il mio tentativo –, un tale possesso, in una qualche, sia pur minima, misura, penso che potrebbe essere trasmesso anche ad altri». Siamo sulla stessa lunghezza d'onda dell'amatissimo Carducci, il quale, nel suo saggio *Critica e arte*, del 1874 (poi riproposto nel volume *Confessioni e battaglie*, serie seconda, del 1883), aveva affermato che nessun critico «sarà critico intero, piacevole, utile se non abbia ingegno o facoltà veruna di artista» (*Opere*, Edizione Nazionale, XXIV, Bologna, Zanichelli, 1944, p. 191).

¹⁷ Come si apprende dal suo prezioso carteggio con Roberto Ridolfi, attualmente – al pari dell'intero epistolario martelliano – in mio possesso, per gentile concessione della moglie Graziella.

¹⁸ MARIO MARTELLI, *Zapping di varia letteratura*, cit., pp. 515-517.

Che cercano la nera umida terra,
 Nelle tozze cipresse, nelle valli
 Crocifisse dal sole,
 Il sangue nostro stesso, la miseria
 Che ricevammo colla vita e rara
 Un'ora ci concede che, lavata
 Dal pianto e dall'amore,
 Grande sentiamo in noi la nostra argilla.

In calce ai testi, Martelli appone una breve nota, che ci interessa da vicino perché nella prima parte sottolinea una loro particolarità strutturale, assegnando ad essa una precisa (anche se, nel momento in cui furono composti, inconsapevole) valenza simbolica e semantica, e rivelando ancora una volta l'abitudine a ricercare e a scorgere il significato profondo della poesia nella "forma", o meglio nella capacità di esprimere il suo più autentico "contenuto" attraverso gli strumenti che le sono propri, quelli squisitamente formali¹⁹:

Tutte e quattro le liriche si esauriscono in un unico periodo, che, dall'inizio, sembra rotolare a precipizio verso la fine, dove si placa. Non lo feci, a quello che ricordo, a ragion veduta e consapevolmente: oggi, mi sembra che questo carattere sia il correlativo oggettivo della rapidità precipitosa della nostra vita, che la prima e la seconda di queste liriche assumono a loro esplicito tema, ma che sottosta anche a quello delle altre due²⁰.

Alla luce di tutto ciò, non parrà eccessivo affermare che questo

¹⁹ Vd. ad es. quanto scrive Martelli intorno alla struttura formale di *Gog e Magog* qui a p. 67: «è a questo tema che Pascoli applica la struttura più che complessa, addirittura, almeno apparentemente, aggrovigliata, che or ora ho descritto ed a cui egli affida il compito di visualizzare l'argomento. Ma, insieme con la struttura metrica, è la tessitura retorica che s'incarica di – se posso usare una sorta di ossimoro – “descrivere il racconto”. Il racconto, infatti, procede per successivi quadri, ciascuno dei quali, lavorato fino all'estenuata esasperazione dei particolari, sembra vivere di una sua vita autonoma, mentre, tuttavia, sommandosi progressivamente agli altri, fa sì che tutti insieme portino questo mareggiante, immobile e mobilissimo, popolo fin sotto la porta di bronzo e gliela fanno, infine, varcare».

²⁰ MARIO MARTELLI, *Zapping di varia letteratura*, cit., p. 517. Su queste poesie martelliane rimando alle belle pagine di BERNARDO FRANCESCO M. GIANNI O.S.B., *Per Mario Martelli, il «buon geometra» della forma letteraria*, in *Per Mario Martelli, l'uomo, il maestro e lo studioso*, a cura di Paolo Orvieto, Roma, Bulzoni, 2009, pp. 13-22, utili anche per approfondire certi spunti da me suggeriti in questa prefazione.

estremo volume di Martelli è, con *Zapping*²¹, forse il più “autobiografico” dei suoi, quello in cui con maggiore evidenza emerge il suo profondo coinvolgimento nella materia trattata e la sua forte identificazione (letteraria e culturale, in prima istanza, ma anche umana e psicologica) con l'autore studiato. E dicendo questo, non intendo svalutare l'importanza “scientifica” del libro; tutt'altro, giacché il «critico gemello» ha inevitabilmente, rispetto agli altri, una marcia in più²², e soprattutto perché, di questa tendenza che egli riteneva innata in ogni studioso, Martelli mostra di avere piena consapevolezza, e dunque di conoscere bene i pericoli. Così, ad esempio, scriveva in due suoi saggi machiavelliani, riferendosi nel primo caso alla celebre biografia ridolfiana, nel secondo all'inclinazione di certi dottissimi colleghi ad attribuire al Segretario la stessa loro sterminata cultura:

Certo, così facendo, il Ridolfi non tanto ritraeva il Machiavelli, quanto, nel Machiavelli, specchiava se stesso; ma chi ardirà, per sentirsi senza peccato, scagliare la prima pietra? Nessuno di noi, anche se la cosa avviene in modi più o meno rozzi, sa evitare di allungare la propria ombra sul personaggio studiato. E anch'io – che Dio mi perdoni – mi accingo qui a correre lo stesso rischio, interpretando la minuzia di questo pezzo, finora inevitabilmente assente e da antologie e da biografie e da studi critici, alla luce della mia interpretazione generale di Machiavelli.

Il fatto è che Machiavelli, dotto dev'essere ad ogni costo; e non c'è barba di dettaglio che possa provare il contrario. Perché, quando lo studioso obbedisce ad esigenze di questo genere, la filologia non può occuparsi che di dettagli, e soltanto dettagli modificare; e tuttavia, per quanto soltanto dettagli, più o meno importanti, essa modifichi, neppure di essi lo studioso, che nel suo oggetto voglia procurarsi il lusinghiero e fedele specchio delle sue brame, vuole o può tener conto. Né io sono esente da questo limite: io, anzi, meno di altri; il vantaggio che ho, forse, è un altro, quello di conoscere il pericolo e la sua inevitabilità; e anche di conoscermi così bene da non poter nutrire, su me stesso, molte illusioni. Ma chissà? proprio que-

²¹ Del quale, nella premessa, scrive non a caso che gli piacerebbe definirlo «un libro di “ricordi” o, se si vuole, un “autobiografia”» (MARIO MARTELLI, *Zapping*, cit., p. 13).

²² L'espressione «critico gemello» (coniata da Pietro Pancrazi per Giuseppe Saverio Gargano studioso del Pascoli) fu adottata da Martelli per il titolo di un suo saggio del 1993 su Pancrazi editore del Casa: *Il critico gemello*, introduzione a GIOVANNI DELLA CASA, *Galateo ovvero de' costumi*, a cura di Pietro Pancrazi, Firenze, Le Monnier, 1949 [rist. anast. ivi, id., 1993], pp. 1-XXXV.

sto, forse, mi fa preda di un altro scherzo dell'inconscio: non sarà, forse, che, non potendo innalzare me stesso alla grandezza dei personaggi che studio, tenti di abbassare loro alla mia piccola pochezza²³?

Anche in questo libro pascoliano, Martelli torna a dirsi ben conscio del "rischio" dell'autobiografismo, ma brillantemente capovolge tale "rischio" in "opportunità", spingendosi fino a presentare le sue come esigenze comuni a ogni uomo e dunque a raffigurare se stesso come una sorta di dantesco *Everyman* impegnato nella ricerca del senso della vita attraverso la ragione (e, nel caso specifico, attraverso quella forma suprema di ragione che fu per lui la letteratura e specialmente la poesia)²⁴:

Sensualità, dunque; ma sensualità sofferta e goduta ad un tempo, accolta sapendo che dovrebbe essere rifiutata. Ora, tutta questa estenuata e morbosa, raffinata e perversa sensualità, è come se si imbrigliasse e si contenesse nella metallica, astratta, geometrica struttura generale del poema, composto di 144 endecasillabi distribuiti in otto successivi canti di 18 endecasillabi ciascuno. È la costante funzione cui, nella poesia pascoliana, assolve la ricerca strutturale: ancora una volta, proprio come nei *Canti di Castelvecchio*, tra disperdersi dell' "intuizione" – il vocabolo appartiene alla terminologia crociana, ma lo uso qui in senso notevolmente diverso – ed oggettivarsi, cristallizzandosi, della forma raggiunta, sussiste un rapporto dialetticamente complementare, nel quale, a mio avviso, siede il profondo senso della poesia pascoliana: solo che ora, nei *Conviviali*, la drammaticità di quel rapporto si svela in tutta la sua potenza, ché qui, a ricomporsi nella geometrica, ben congegnata struttura, non è un modo di vedere la vita, ma è il

²³ I due passi si leggono rispettivamente in *Machiavelli politico amante poeta* (1998) e ne *I dettagli della filologia* (2001), ora compresi nel volume postumo *Tra filologia e storia. Otto studi machiavelliani*, a cura di Francesco Bausi, Roma, Salerno Editrice, 2008, alle pp. 128-170 e 278-335; i brani in questione si trovano alle pp. 130 e 309-310.

²⁴ Eloquente, sotto questo aspetto, anche quel *Frammento di un diario del '72* che Martelli volle includere – probabilmente perché indicativo della sua idea di letteratura e della funzione che a quest'ultima egli riconosceva – in *Zapping* (pp. 52-57), e nel quale gli sparsi e apparentemente disarticolati episodi di una infelice estate vengono rivestiti di un possibile senso grazie alla loro "formalizzazione" poetica (ottenuta attraverso la serrata elaborazione retorica e il frenetico ricorso alla citazione). Anche qui, come nel suo Pascoli, «l'exasperarsi della lavorazione formale» viene incaricato «di congelare ed oggettivare quell'esperienza» (le parole si leggono a p. 95 di questo volume, e sono riferite ai *Gemelli* e alla dolorosa situazione esistenziale dalla quale, secondo Martelli, quel poema nasce).

modo di viverla, peccaminosamente, se non, addirittura, empiamente: sono, a volersi ricomporre nel congegno ferreo della struttura, gli stessi principi fondamentali della morale che davanti al poeta stavano sgretolandosi e aprivano un baratro di cui egli non vedeva il fondo. Era la *vita*, nella sua realtà – questo cumulo di affascinanti orrori, questo avvitarsi intorno a noi d'inestricabili vischiosi vincoli, questo suo affacciarsi, legarci e vanire –, era, nella sua effettuale realtà, la *vita* quello che doveva *morire*, bloccandosi e cristallizzandosi, per perdere il sottile veleno che intossica ed uccide. Né ignoro la possibilità che l'oggetto che vado descrivendo, mettendolo a fuoco in questo bisogno di vivere non vivendo, onde vivere in una forma di veramente accettabile vita, sia, mutato tutto quello che ovviamente ha da essere mutato, piuttosto colui che qui scrive che non l'oggetto di cui va scrivendo. Ma se la poesia è questo bisogno di mutare il riardere furioso del tempo nella gelata geometria dello spazio, e se la poesia è indispensabile a tutti e di essa, in una forma più o meno aurorale, in una maggiore o minore consapevolezza, ogni uomo avverte il bisogno, allora c'è la possibilità che non io o Pascoli soltanto, ma l'uomo in genere sia caratterizzato da questo bisogno. Ed è per questo, che il soddisfacimento di questa unica, profonda ed irrinunciabile necessità io vedo attuarsi, di poeta in poeta in mille modi diversi, eppur sempre una, per mezzo della poesia²⁵.

A questo punto, non meraviglierà che i due autori più assiduamente frequentati da Martelli negli ultimi anni, quando il pensiero della fuga del tempo si fece per lui più assillante (come conferma l'ultima, bellissima "variazione" di *Zapping*, intitolata *De senectute*)²⁶, siano Carducci e Pascoli; né che nel medesimo *Zapping* (che sempre più mi appare costituire, insieme a questo libro, il suo autentico testamento spirituale e culturale, e che è l'ultimo suo volume che egli vide stampato) Carducci e Pascoli facciano, con Dante e Petrarca, la parte del leone, e il poeta romagnolo ritorni in ben trentotto schede. Ma soprattutto appariranno forse più chiare le ragioni del grande amore di Martelli per la poesia pascoliana: per lui, quella di Pascoli era infatti "la" Poesia, o meglio una delle più compiute incarnazioni che in ogni tempo fosse dato trovare della sua idea di poesia. Un'idea direttamente dipendente da una concezione "metafisica" dell'arte, vista non quale meccanica e scialba riproduzione della vita, ma come sua sublimazione e redenzione: donde, appunto, la preferenza da sempre accordata alla poesia (e, nella poesia, al dato

²⁵ Il passo si legge qui alle pp. 155-156.

²⁶ MARTELLI, *Zapping*, cit., pp. 658-660.

formale, ma, come abbiamo potuto vedere, in un'ottica "storica" ed "etica" lontanissima dalle astratte alchimie dei formalisti e degli strutturalisti), e in particolare, come dicevo in apertura, a quei poeti che più gli sembravano aver creduto nella possibilità di conferire senso all'esistenza racchiudendola e riscattandola nel velo splendente e imperituro della forma. Un motivo, questo della necessità di morire alla transeunte vita empirica per rinascere a quella ultraterrena dell'arte, che in Martelli – non credente, ma sensibilissimo alle istanze e alle tematiche religiose – assumeva talora coloriture quasi cristiane («tu quod seminas, non vivificatur, nisi prius moriatur»), soleva spesso ripetere con l'Apostolo, aggiungendo poi di ricalzo il titolo – desunto dal luogo parallelo di Giovanni, 12, 24 – della celebre autobiografia di André Gide: *Si le grain ne meurt*): non per nulla, in questo volume si insiste a lungo, citando *Il fanciullino*, sul fatto che l'ordine, la struttura e il senso non sono artificiosamente imposti alle cose dal poeta, ma rampollano dalle cose stesse e nelle cose stesse sono impliciti, cosicché il poeta si limita a ritrovarli, a riconoscerli e a portarli alla luce²⁷. E ora ben capisco che cosa intendesse dire Martelli quando, in un caldo pomeriggio della tarda primavera del 1991, a me che con lui osservavo l'infuocato tramonto sul mare di Monterosso (dove, per il suo volume *Le glosse dello scoliasta*, gli era stato assegnato il premio intitolato a un altro dei poeti a lui più cari, Eugenio Montale) e che ingenuamente lo avevo invitato ad ammirare la bellezza della scena, rispose lapidario scuotendo la testa: «Bella è la poesia!».

FRANCESCO BAUSI

La cura redazionale del volume si deve a Francesco Bausi, Joan Cauchi, Elisabetta Guerrieri e Nicoletta Marcelli. Nella preparazione per la stampa, sono state generalmente mantenute le particolarità dell'originale (dovute in parte alle abitudini di scrittura dell'autore, in parte alla mancanza di un'ultima revisione da parte sua), comprese certe minime difformità nelle citazioni dei testi e certe oscillazioni nei rinvii bibliografici. Ci siamo pertanto limitati a correggere i refusi e a sanare talune anomalie più vistose. Le rarissime integrazioni si trovano tra parentesi quadre.

²⁷ Vd. le pp. 18-19 e 30-33.