

## TRE DONNE: SILVIA, MARIA BIONDA E LA TESSITRICE

Paolo ANGELERI

I . A proposito della leopardiana Silvia, il Flora così annota: "Quegli occhi'ridenti e fuggitivi' son forse la più originale espressione leopardiana. Il pudico senso col quale la giovinetta schiva gli occhi di chi la guarda e la balenante rapidità di quell'atto, si raccolgono in quell'aerea proporzione di luce ridente, di iridi fugaci, di palpebre che si abbassano. Il rapporto di quei due aggettivi, il particolare suono ed accento della loro unione, generano l'immagine toccante di quel volto d'adolescente; ove il sorriso (che è un intimo moto dell'anima e quasi una interna luce che s'irradia in tutta la persona, sebbene più illumini l'arco delle labbra) è riferito allo splendore degli occhi, perchè gli occhi sono la più viva bellezza di Silvia e con essi ella sorride e con più luce di quella che nasce nel sorriso delle labbra.

E in quel *fuggitivi* è da sentire implicito il senso pensoso che sarà rivelato nel verso seguente."<sup>1</sup>

L'elemento "*luminoso*" della descrizione leopardiana è uno degli aspetti più immediati che colpiscono chi abbia appena il senso del colore. Ma è anche vero che gli effetti di luce vengono ottenuti con contrasti in bianco e nero: Silvia ha "*le negre chiome*" "*gli sguardi*" "*ridenti e fuggitivi*" oppure "*innamorati e schivi*"; ma mancano pennellate di colore. Sembra quasi che il Leopardi rimanga legato alla tematica delle acqueforti, dei dagherrotipi e delle pitture alla Delacroix, in cui ancora il problema della luminosità del colore non è avvertibile. Questo non toglie nulla al valore dell'immagine, che ha una sua ricchezza di interiorità, a cui non era necessario il modulo coloristico. E d'altra parte molto efficacemente il Flora ha messo in evidenza la luce, che da quel bianco e nero può emanare: "gli occhi diventano spesso luce, lume, rai"<sup>2</sup> "e con essi ella sorride e con più luce di quella che nasce nel sorriso delle labbra."<sup>3</sup>

2 . Non così la Maria bionda *dell'Idillio maremmano*. La giovinetta - "bella" - ("com'eri . bella o giovinetta") sotto i cigli di selvatico fuoco lampeggianti "*apre*" "*profondo l'occhio azzurro*". Ma il poeta non si contenta di questa indicazione pittorica: insiste su di essa e la sviluppa:

1- Flora, *St. della lett. it.* vol. IV pag. 403.

2- op. cit. pag. 539.

3- op. cit. pag. 403.

"Come il ciano seren tra 'l biondeggiante  
or de le spiche, tra la chioma flava  
fiorìa quell'occhio azzurro."

E il quadro si allarga in senso paesaggistico, nell'opulenza dei colori della  
*"grande estate fiammeggiante"*:

"sparso tra' verdi rami il sol ridea  
del melogran che rosso scintillava."

La differenza con il Leopardi non potrebbe essere più evidente. Anche  
Silvia è proiettata su uno sfondo non solo paesaggistico ma paesistico:

"Mirava il ciel sereno  
le vie dorate e gli orti  
e quindi il mar da lungi e quindi il monte."

Anche nella descrizione, un solo elemento più luministico che di colore:  
*"le vie dorate"*; per il resto un'indicazione di contorni, come appunto in  
un dagherrotipo: *"quinci il mar da lungi e quindi il monte"*.

3 . Del resto, un po' tutte le donne leopardiane -come è stato osservato-  
sono in bianco e nero: così Nerina a cui splendeva in fronte la gioia:

"splende negli occhi/quel confidente immaginar".

Così la donna de *I/ Sogno*, priva com'è di contorni, o la donna ideale di  
*"Alla sua donna"* (e si noti che in queste poesie, dove la donna è sullo sfondo,  
irreale, proprio allora il poeta più insiste sul termine bellezza: in *"Alla sua  
donna"*: *"Cara beltà"* ne *"I/ Sogno"*: *"che di beltà son fatta ignuda"*. Così  
l'aggettivo *bellissima* viene usato per la morte, in *Amore e morte*: *"Bellissima  
fanciulla/dolce a veder"*. E in *"Sopra il ritratto"* ancora: *"...il simulacro/  
della scorsa beltà"*. Pare che al Leopardi interessi l'osservazione della bellezza  
quando non è più. Anche in *Sopra un bassorilievo*: *"Bellissima donzella"*).  
Fa eccezione *Aspasia "del color vestita/della bruna viola"*.

4. Il Carducci era vicino alle prime esperienze coloristiche dei pun-  
tinisti, alla ricerca nel campo pittorico di un colore più luminoso con la  
scomposizione in punti o macchie, dell'elemento coloristico. Il Binni accenna  
alla *"gamma più genuina"* dei colori carducciani "(fra il *"fosco"*, il *"cinereo"*  
il *"grigio"* e il *"verde"* e il *"roseo"* il *"limpido"*) nella loro bipartita tensione  
e nei loro incontri ed impasti".<sup>4</sup>

Nel Carducci il rapporto sole-poesia, sole e greccità è presente conti-  
nuamente. Sono interessanti alcuni spunti epistolari, che il Binni riferisce  
come avvio alla traduzione poetica: "Già l'anima mia è triste e inerte  
come questa umida e nebbiosa giornata. Vi riscriverò meglio una bella  
giornata che il sole faccia capolino." "Il grigio umido dell'autunno mi  
penetra le ossa e le fibra e il dolore e la noia scroscia monotona nel mio  
cervello e nel cuore come la pioggia di fuori". "Piove, è umido, il cielo è  
simile alla terra e la terra a una tomba: ed io aspiro al tuo cuore ed alle tue

4- Binni, *Carducci ed altri saggi*, Torino 1967, pag. 18.

braccia, alle tue dolci braccia. Com'è umido e freddo e cinereo tutto! Tu manchi o dolce raggio..." "La terra era fango e il cielo colore del fango. Gli alberi correvan via con i rami spogli brulli ritti verso il cielo, quasi braccia di costernati o d'imprecanti... Oggi la giornata è bellissima: il cielo turchino, puro, terso come se fosse stato lavato: splendido il sole."<sup>5</sup>

Se nel Leopardi l'esperienza è più legata alla luminosità che alla pittoricità, in entrambi i casi l'immagine è nitida, non trascolora. Ha contorni precisi, tocchi rapidi e sicuri. Sarà solo verso la fine dell'ottocento che l'impostazione del disegno si farà diversa.

5. Si prenda la terza donna della serie, che abbiamo fatto oggetto del nostro esame: la tessitrice pascoliana. Non è cosa nuova la sottolineatura nel Pascoli di una tematica impressionistica assai differente da quella carducciana. Si pensi a composizioni come "Arano," "Lavandare", in confronto al "S. Martino" carducciano, a "Pianto antico" o "Alla Stazione".

Gli elementi pittorici hanno una loro dimensione particolare che li individua, distinguendoli sia dalla tematica carducciana, sia da quella del più lontano Leopardi: in quest'ultimo, l'elemento concreto è dominante ( siepe - colle - monte - orizzonte - mare - vento ), la linea, essenziale. Il colore rimane sottinteso. Nel Carducci il colore tende invece ad esplodere: si pensi ad una composizione così legata proprio all'appiattimento nebbioso del colore come S. Martino: lo stesso verso iniziale dovrebbe escludere ogni notazione coloristica:

"La nebbia agli irti colli  
piovigginando sale"

Eppure verbi di colore (*biancheggiar*) aggettivi con vividi risalti, immagini che sottendono l'animazione pittorica esplodono qua e là:

"urla e biancheggia il mar"  
"gira sui ceppi accesi"  
"rossastre nubi", "uccelli neri".

Così in "Alla stazione" il paesaggio ugualmente nebbioso, triste, si anima di tanto in tanto di colpi di colore:

"Sbadigliando la luce sul fango"  
"Plumbeo il cielo"  
"nero convoglio"  
"incappucciati di nero i vigili".

L'inevitabile grigio, contrappuntato di nero, passa però a toni meno netti:

"fiammei occhi/sbarra"  
"la bianca faccia"  
" o viso dolce/di pallor roseo"  
" o candida/tra i floridi ricci inchinata/  
pura fronte";

5- Dall'*Epistolario* carducciano, *passim*. Per le citazioni, cfr. Binni, op. cit. pag. 28.

per poi aprirsi nella luminosità dei ricordi

"il giovine sole di giugno  
 si piaceva di baciare luminoso  
 in fra i riflessi del crin castanei  
 la molle guancia: come un'aureola  
 più belli del sole i miei sogni"

e spegnersi nella caligine, in un novembre universale.

Non si parli poi di "*Pianto antico*" che, nonostante il motivo funebre, è tutto un rigoglio di colori:

"Il verde melograno"  
 "dai bei vermigli fior"  
 "rinverdì tutto or ora"  
 "e giugno lo ristora  
 di luce e di calor"

Il gioco dei colori è evidente e si innesta benissimo su uno sfondo, invece, in bianco e nero, che rimane come trama del disegno, sempre.

6. Si analizzi al contrario una descrizione pascoliana: intanto il bianco e nero del contorno sparisce. Si pensi ad *Arano*. L'elemento centrale è la nebbia fumigante e quindi tale da creare una indistinzione di contorni. Il colore c'è, ma a pennellate rade, intense, una semplice macchia vivida che si innesta nell'impasto del quadro:

"dove roggio nel filare  
 qualche pampano brilla".

Il resto vuol essere un sapiente ricamo di elementi visivi ed acustici: i seminatori, il passero, il pettirosso, con la finale nota musicale:

"nelle siepi s'ode  
 il suo sottil tintinno come d'oro."

Il colore tende a dissolversi in una serie di notazioni, di "frammenti bruti di cose"<sup>6</sup>

"Un bubbolio lontano  
 Rosseggia l'orizzonte  
 come affocato, a mare;  
 nero di pece, a monte,  
 stracci di nubi chiare:  
 tra il nero un casolare;  
 un'ala di gabbiano."  
 "Il sole si mostrava a finestrelle.  
 Il sol dorò la nebbia della macchia,  
 poi si nascose; e piovve a catinelle.  
 Poi tra il cantare delle raganelle  
 guizzò sui campi un raggio lungo e giallo."

"La visione succede alla visione, come fuor d'ogni continuità organica e l'effetto generale è prodotto dall'intensità delle rappresentazioni partico-

lari... Perciò quest'arte ha potuto esser ravvicinata all'impressionismo. Ma non si sciupino bellezze così pure e di così robusta asciuttezza, associandole a nomi esosi."<sup>7</sup>

7. "*La tessitrice*" si apre con il solito tono trasognato, evocativo, a cui il Pascoli ci ha abituato (si ricordi *L'Aquilone*: "*c'è qualcosa di nuovo oggi nel sole, anzi d'antico*") : la ripetizione di "*come una volta*", i puntini di reticenza ("*come una volta... quanti anni fa?*") son tutti elementi di questo atteggiamento distaccato dal reale, già aperto al sogno. Il silenzio suggerito dal verso successivo è una conferma di questo tono:

"E non il suono d'una parola  
solo un sorriso tutto pietà".

In verità il tono trasognato continua, suggerito appena da un elemento coloristico in sospensione:

"La bianca mano lascia la spola".

L'immagine si stacca in un gesto di attesa. La differenza rispetto alla Silvia leopardiana o alla Maria bionda carducciana non potrebbe essere più evidente.

Anche Silvia è colta nel suo gestire

"... alla man veloce  
che percorrea la faticosa tela"

ma anche nel suo cantare

"porgea gli orecchi al suon de la tua voce".

Silvia canta, la tessitrice tace. Silvia si muove, si agita, non sospende il suo lavoro, la tessitrice si arresta in un gesto statuario come di attesa. E' un attimo di sospensione che permette l'inserirsi del poeta :

"Piango e le dico : come ho potuto  
dolce mio bene, partir da te?"

a cui risponde il pianto muto della fanciulla:

"Piange e mi dice, d'un cenno muto,  
Come hai potuto?"

La cassa del *muto* pettine riprende il suo lavoro :

"Muta la spola passa e ripassa"

Il silenzio in queste prime due strofe vien sottolineato ben quattro volte:

"E non il suono d'una parola"  
"d'un cenno muto"  
"muto pettine"  
"Muta la spola".

All'elemento coloristico, si sostituisce quello sonoro, una sonorità *a contrario*, muta. Non interessano più i contorni, sfocati, o i colori, inconsistenti, ma solo il gestire trasognato, l'arresto improvviso e il silenzio.

7- Ibidem.

"... Perchè non suona  
 dunque l'arguto pettine più?  
 Ella mi fissa timida e buona:  
 perchè non suona?"

Il mistero di quel silenzio prepara il brivido finale: la donna parla *muta*, parla senza parlare ed ancora tutto rimane in sospensione:

"Mio dolce amore  
 non t'hanno detto? non lo sai tu?  
 Io non son viva che nel tuo cuore"

I movimenti, la situazione sono come velati nella luce di un acquario quando tutto appare spettrale, anche le movenze lente dei pesci, in un silenzio agghiacciante. E tutto esplode nella esclamazione terribile:

"Morta! Sì, morta!"

La morte, presenza angosciosa nei versi precedenti, si fa presenza terrificata ora, con un brivido. La donna vive in un ricordo che ha del soprannaturale. La sua vita rimane sospesa all'ignoto:

"come non so!"

ma è una vita particolare, che ha una sua dimensione ed un suo colore. Non quello lineare in bianco e nero di Silvia, donna viva che ha provato la gioia della dolce lode

"or delle negre chiome  
 or degli sguardi innamorati e schivi"

e che ha una voce melodiosa, una "*beltà*" splendente negli occhi "*ridenti e fuggitivi*". Non quello vario, vivido della contadina Maria la bionda con il "*fianco baldanzoso*" ed "*il restio seno ai freni del vel*". Sono, queste due donne, dai contorni segnati e dai colori ben precisi. La tessitrice è sfuggente: si vede appena la "*bianca*" mano in un contesto silenzioso. Vorrei dire che di lei si vede solo la mano intenta al lavoro ed il pianto muto.

L'ottocento è il secolo in cui le forme, i contorni piano piano si attenuano, fino a sfaldarsi nei colori. E' il processo che in pittura avrà luogo attraverso il puntinismo l'impressionismo e i macchiaiuoli. Ma il colore - dominante - ad un certo punto lascerà di nuovo il posto alle forme astratte dell'espressionismo. Non più cose reali, ma simboli, accenni, traduzioni di pensieri. La tessitrice è già simbolo, non è più colore, è liquidità pura, vaporosa concretizzazione di un pensiero. La forma reale - la donna - presente nella Silvia leopardiana, o nella Maria bionda carducciana, ora sparisce per trasformarsi in un particolare, la bianca mano, su uno sfondo irreali, che è rappresentazione dello stato d'animo del poeta.

#### *Bibliografia essenziale.*

- Binni, *Carducci ed altri saggi*, Torino (1967).  
 Flora, *Storia della letteratura italiana*, Milano, vol. IV. (1958).  
 Cecchi, *La poesia di Giovanni Pascoli*, Milano, (1968).

Derginin Őimdiye kadar yayınlanmıŐ olan sayıları :

Die bereits ver6ffentlichten Hefte der Zeitschrift :

Numeros deja parus de la Revue:

Published numbers of tlhe Review:

Cilt:	Sayı
Band:	Heft:
Tome:	Numero:
Volume:	Number:
I	1, 2, 3, 4, 5.
II	1, 2, 3, 4, 5.
III	1, 2, 3, 4, 5.
IV	1, 2, 3, 4, 5.
V	1, 2, 3, 4, 5.
VI	1, 2, 3, 4, 5.
VII	1-2, 3, 4.
VIII	1-2, 3, 4.
IX	1-2, 3, 4.
X	1-2, 3, 4.
XI	1-2, 4.
XII	1-2, 3, 4.
XIII	1-2, 3, 4.
XIV	1-2, 3, 4.
XV	1-3, 4.
XVI	1-2, 3-4.
XVII	1-2, 3-4,
XIII	1-2, 3-4.
XIX	1-2, 3-4.
XX	1-2, 3-4.
XXI	1-2, 3-4.
XXII	1 - 2, 3 - 4.
XXIII	1-2, 3-4.
XXIV	1-2, 3-4.
XXV	1-2, 3-4.
XXVI	1-2, 3-4.

**REVUE  
DE LA FACULTÉ DE LANGUES, D'HISTOIRE  
ET DE GÉOGRAPHIE  
DE L'UNIVERSITÉ D'ANKARA**

**Année 1969  
Janvier-Juin**

**TOME : XXVII  
NUMÉRO: 1-2**

**La revue paraît tous les trois mois**

**Imprimerie de l'Université d'Ankara**

**Fiyatı: 27.50 TL.  
Prix pour chaque tome (hors  
Turquie) U. S. \$ : 3**