

Enrico Pea

**BIBLIOGRAFIA COMPLETA (1910-2010)
E NUOVI SAGGI CRITICI**

A cura di
Giona Tuccini

Saggi di
Danilo Capasso, Carmine Chiodo, Paola Cosentino,
Giuseppe De Marco, Željko Djurić, Andrea Felici,
Costanza Geddes da Filicaia, Alexandra Lee Stephenson,
Alberto Raffaelli, Sanja Roić, Cristiano Spila, Giona Tuccini



Bibliografia e Informazione

Ringraziamenti

Non posso dare alle stampe questo lavoro senza esprimere la mia gratitudine ai dottori Giuseppe D'Errico, Leonardo Lattarulo e Giuliana Zagra della Biblioteca nazionale centrale di Roma perché senza la loro disponibilità e l'aiuto generoso, in presenza e a distanza, le mie ricerche probabilmente non sarebbero mai giunte a termine. Ringrazio vivamente i colleghi Danilo Capasso, Carmine Chiodo, Paola Cosentino, Giuseppe De Marco, Željko Djurić, Andrea Felici, Costanza Geddes da Filicaia, Alberto Raffaelli, Sanja Roić, Cristiano Spila e Alexandra Lee Stephenson che hanno contribuito alla realizzazione di questo libro con la scrittura di saggi critici di ottimo livello; nonché Walter Scancarello e Federica Depaolis per avermi offerto l'occasione di pubblicare il volume nei "Quaderni del NBT", affiancandomi sempre durante la stesura. Ringrazio anche la Fondazione Primo Conti di Fiesole per averci permesso di pubblicare una foto del giovane Pea (con dedica a Giovanni Papini), e la Fondazione Mario Tobino per aver sostenuto le spese di stampa della copertina, appoggiando la diffusione del nostro lavoro. Un ringraziamento affettuoso va infine alle amiche Lina Nicoletti e Teresa Palma per avermi guidato, con i loro preziosi suggerimenti, non solo in questa ma anche in altre occasioni.

G.T.

©2012 **BIBLIOGRAFIA E INFORMAZIONE**
Pontedera (Pisa)
ISBN 978-88-907250-0-5

con la collaborazione della



del Consiglio regionale della Toscana

In base alle leggi sull'editoria ogni riproduzione dei testi inclusi in questo volume, anche parziale e realizzata con mezzi fotomeccanici o su supporto informatico, è illegale e vietata.

Sommario

<i>Saluto del Presidente del Consiglio regionale della Toscana</i>	p. 7
<i>Saluto del Sindaco del Comune di Seravezza</i>	8
<i>Saluto del Sindaco del Comune di Forte dei Marmi</i>	9
<i>Saluto del Presidente della Fondazione Mario Tobino</i>	10
GIONA TUCCINI, <i>Cronologia critica della vita</i>	13
GIONA TUCCINI, <i>Introduzione</i>	27

Nuovi saggi critici

NARRATIVA

PAOLA COSENTINO, <i>L'infanzia, la morte, il diavolo. Note sulla scrittura autobiografica di Enrico Pea</i>	43
CRISTIANO SPILA, <i>Pea etnografo. A proposito del "Volto santo"</i>	55
SANJA ROIĆ, <i>"Il Forestiero" di Enrico Pea ieri e oggi</i>	65
COSTANZA GEDDES DA FILICAIA, <i>Per una lettura di "Moscardino"</i>	73
ALBERTO RAFFAELLI, <i>Per una lettura di "Peccati in piazza"</i>	83

POESIA

ŽELJKO DJURIĆ, <i>La poesia di Enrico Pea (divertissement)</i>	97
CARMINE CHIODO, <i>"Tu non sei né un dannunziano né un pascoliano": Pea poeta</i>	113
DANILO CAPASSO, <i>La lingua poetica del "pagus". La lirica di Enrico Pea</i>	135

TEATRO ED ALTRI TERRITORI

GIONA TUCCINI, <i>Per non dimenticare Enrico Pea drammaturgo</i>	153
ALEXANDRA LEE STEPHENSON, <i>At the palace of Memphis: modern Italy and ancient Egypt in Enrico Pea's "Makarà"</i>	181
ANDREA FELICI, <i>Contini lettore di Pea</i>	203
GIUSEPPE DE MARCO, <i>"Una lunga fedeltà" germogliata ai margini del deserto. L'amicizia con Enrico Pea attraverso le carte "vive" di Giuseppe Ungaretti: il "destino in arte dell'uno e dell'altro"</i>	213

Bibliografia completa

GIONA TUCCINI, <i>Guida alla consultazione e Bibliografia completa (1910-2010)</i>	244
<i>Opere di Enrico Pea in volume e su pubblicazione periodica</i>	247
<i>Contributi di Enrico Pea in volume e su pubblicazione periodica</i>	251
<i>Recensioni, Monografie e Saggi critici su Enrico Pea</i>	260
<i>Indice dei periodici</i>	287
<i>Indice dei nomi</i>	288
<i>Note bio-bibliografiche dei collaboratori</i>	297

CARMINE CHIODO
(Università di Roma “Tor Vergata”)

“*Tu non sei né un dannunziano né un pascoliano*”
Pea poeta

Oggi come oggi non molti sono i lettori e i critici delle opere di Enrico Pea, al quale gli studiosi hanno già assegnato un posto “sicuro” e prestigioso nella letteratura del Novecento. Egli è autore delle seguenti raccolte poetiche: *Fole* (con disegni di Lorenzo Viani, Ancona, 1910; Napoli, II, 1918), *Montignoso* (Ancona 1912), *Lo Spaventacchio* (Quaderni della Voce, Firenze, 1914). Inoltre, molte sue poesie apparvero su giornali e riviste, quali ad esempio «La Fiera Letteraria», «Il Carroccio», «L’Italiano», «La Voce», «La Festa», «La Gazzetta del Popolo», «L’Arte Mediterranea». Poi vennero raccolte in una silloge intitolata *Arie Bifolchine*, a cura di Enrico Falqui (Firenze, 1943), e qui sono contenuti i poemetti, la parte lirica di *Fole* e i componimenti inediti. Pea sottoponeva all’attenzione dell’amico Ungaretti una raccolta di sonetti precedenti *Fole* per avere un suo giudizio (siamo negli anni egiziani). «Era ai primi tentativi in quegli anni [gli anni dell’Egitto appunto] – scrive Ungaretti – e mi aveva mostrato dei sonetti: *I Sonetti Dell’harem*, che riecheggiavano *Postuma*, e senza fatica l’indussi a cestinarli»¹. I primi frutti poetici sono maturati in Egitto allorquando Pea conobbe l’allora giovanissimo Ungaretti nel 1908 e, per opera di quest’ultimo, due personaggi, sia pure secondari della letteratura francese trasferitisi in Alessandria d’Egitto per svolgervi la loro professione d’ingegneri di quel porto: si parla di Henri e Jean-Léon Thuile (il primo poeta, il secondo narratore). Sono anni nei quali Pea è molto attivo da un punto di vista culturale e collabora fra l’altro, grazie all’aiuto di Ungaretti, a giornali che si pubblicavano ad Alessandria per la numerosissima comunità italiana, quali il «Messaggero Egiziano» ed il settimanale «L’Unione della Democrazia». Ungaretti, più giovane di Pea di sette anni, militava nel circolo anarchico e svolgeva studi regolari. Pea aveva iniziato a scrivere versi (sono ricordati quelli per la fidanzata andati distrutti), sollecitato da letture eterogenee e disparate: libri che egli acquistava in modesti bazar: romanzi, raccolte di versi, manuali di teatro, opere teoriche dell’anarchismo. È rivelazione per Pea la Bibbia tradotta da un calvinista di origine lucchese («e mi pareva di sentir narrare delle fole da un contadino di Lucca»). Giuseppe Ungaretti fu il fidato lettore di quelle prime prove poetiche e il sicuro consigliere. Nel 1951 ricorda in una pagina affettuosa i primi consigli all’amico. «Ero ancora un giovinetto, e [Pea] non doveva avere ancora raggiunto i cinque lustri, lui più anziano di me di sette anni, e la distanza a quell’età mi pareva molta, quasi da padre a figlio. Gli feci per entusiasmo il segretario, misi le virgole dove mancavano, e poco importava, a

lui, autodidatta, che ci fossero, e alla poesia non importa proprio nulla. Fui io a farlo accogliere nei *Quaderni della Voce*, essendo sino da quei tempi legato a Prezzolini e a Jahier che se ne occupavano»².

La critica passata, pur operando gli opportuni *distinguo*, ha fatto per Pea poeta i nomi di D'Annunzio e di Pascoli, e il versiliese Umberto Olobardi ha ragione quando, a proposito dello *Spaventacchio*, pur ammettendo echi dannunziani giunge però alla conclusione seguente: «certo qui Pea attinge molto “alle fonti popolarische”: e il gusto della filastrocca e dello strambotto e il racconto sentenzioso gli provengono da lì»³; e sempre l'Olobardi parlando delle prime raccolte composte in Egitto e certamente con nostalgia, riesce ancora persuasivo quando osserva che di fronte alle osservazioni fornite da *Moscardino* «bisognava cercare qualcos'altro che non fosse il folclore o i riecheggiamenti pascoliani»⁴. Pure per quanto attiene al ritmo e alla intonazione non è tanto da fare il nome di Pascoli, ma è necessario rifarsi alle fonti popolari: ai Maggi, alle buffonate versiliesi che Enrico Pea aveva visto da ragazzo, e poi ancora sono da richiamare le storie per il tono cantilenoso e per tutte quelle “e” con cui si riattacca il discorso, che è poi il modo caratteristico di cantare del popolo. Anche le origini dell'endecasillabo non sono letterarie ma immediate, “popolarische”. Comunque nelle *Fole* si annuncia quel poeta della passione d'amore ch'egli saprà essere come raramente si sa: Golia «impara che oltre al lavoro, / c'è un'altra fatica che uccide...»⁵. *Fole*: racconti in versi. Racconti idillici, «racconti drammatici, una poesia rimasta freschissima, terribile, nuova anche oggi dopo tante esperienze, con interruzioni, riprese, con improvvise illuminazioni, con improvvise fratture, con una rapidità di passaggi, sempre indovinata, sempre determinata da un tocco vibrante sul vivo, sul dolente, sullo stregato, da un moto dell'animo all'altro, da una situazione all'altra, con una fulmineità o una perizia nell'accordare ellitticamente le immagini da sbalordire»⁶; Ungaretti al riguardo invita a rileggere in *Montignoso* il racconto di Cesira e del Grillo, il cieco. L'intera operetta ha la sua “metafora” nei tre versi posti in calce al titolo: «Perché si nasce, / quando danzan le streghe sul portico, / e accovacciati, i pipistrelli stanno?»⁷. L'operetta è benissimo illustrata con fantasia cupa e fiabesca da Lorenzo Viani, che accosta poesia e prosa lirica; principalmente la poesia di Pea appare degna di nota proprio per il suo distacco da ogni corrente letteraria e per la sua abbagliante consonanza con i motivi ed i temi della poesia popolare, e pur in questa dimensione già alcuni esegeti hanno indicato ascendenze letterarie, facendo sovente il nome di Giovanni Pascoli. Pea con *Lo spaventacchio* ci dà racconti favolosi e sa portare a galla e stendere alla luce il fondo cupo:

Il vento che si addorme sui ruscelli
 porta con sé tutte le cose morte.
 In uno stagno vidi un nido morto,
 e il vento gli faceva molinello.
 L'acqua pareva una pagina azzurra
 scritta di fresco e in mezzo una macchia.
 Sull'orlo dello stagno c'era un mostro
 con tre gambe e due braccia penzoloni

e due pupille dentro un occhio solo.
L'acqua di quello stagno è maledetta.
Io che vidi non avrò più bene:

Bimbo, non mi guardare dentro gli occhi,
ho paura, tu veda il mostro, il nido,
che tu ti specchi dentro l'acqua scritta
e che lo Spaventacchio t'incateni.
Ho paura. Ho paura della morte⁸.

E con l'incalzare della materia e col riscaldarsi della fantasia il dettato gli s'andava schiarendo e alleviando. Fino alla festosità degli ultimi versi:

Vipere trasparenti e coralline
che avete gli occhi senza luminelle
ed ogni anno ritrovate il nido
sotto la terra e state in dormiveglia
per cento giorni, vipere amorose
destatevi ché vien la primavera.

Vipere sú, ché già passato è Marzo.
Fra poco il grano metterà la rappa
e poi si segherà l'erba lupina
e daremo il bottino al primaticcio.
Chi ha la buona gamba ora va scalzo
e anche i vecchi scendono nell'aia.

Vipere sú, ché il sol d'aprile tinge⁹.

Versi cantabili, questi, nella loro aspra musica, nel loro attacco di fiaba romantica: «Vipere, sù ché il sol d'aprile tinge...»¹⁰. E ancora versi come quelli che attingono alla piccola tragedia del ragno ampliata a significato universale: «sopra un filo, / stava teso su quattro ali di falco... / Parea la croce dell'eternità!»¹¹. Un'aura di sortilegio avvolge questa “folia” naturalistica. La *Folia* che precede la prosa talvolta è breve e essenziale, tre versi: «Beato quel corpo / che il sabato è morto, / e la domenica è riposto!»¹²; «O vento d'autunno / che pieghi le croci, / e scuoti la neve / che dorme su d'esse, / sei soffio di Dio / che asciughi le lagrime; / o avvivi la fiamma?»¹³. Già dalle *Fole* appaiono le streghe con la loro chioma rossa. Pea discorre per fole per farsi meglio intendere, «ma anche per intendersi meglio»¹⁴. Questo procedimento Pea l'aveva nel sangue. Parlando del nonno materno, tipo bizzarro e geniale, e di sé bambino che ascoltava attento le parole dell'avo, dice: «Riallacciava come poteva il racconto: andava seguendo il pensiero suo, con esempio di folia che dovevano valere per me»¹⁵. Tutto sommato le *Fole* sono storie in poesia. Ciò ci

riporta alla stagione xilografica dell'età coeva a Pea, «certamente una delle più attive della civiltà italiana, e da Pea più volte sottolineata, sia pure indirettamente, come componente fortemente orientatrice delle sue simpatie e delle sue scelte artistiche, anche perché ricollegantesi, immediatamente, alle prime impressioni del fanciullo Pea»¹⁶. Egli acquistava carta stampata nella sagra paesana in occasione della prima comunione, allorché vide

pendenti da una cordicella come fossero stati fazzoletti stesisi ad asciugare, storie di Santi, tenute ferme e distese da una forcilla rudimentale di canne; ed anche sui muriccioli che fanno da sedile, ne ho vedute. Anche qui, distese pezzoline al sole, con sopra dei sassetti perchè il vento non le facesse volar via, immagini di Santi, storie di briganti, stornelli e contrasti da cantarsi sulla chitarra. Storie con le vignette crudeli stampate in fronte più eloquenti del titolo. Ed è per quelle vignette che comprai carta stampata, la prima volta, per due centesimi: *La storia di Beppe Mastrilli assassino per amore* e *La cantata della nascita di Maria...* La vignetta che illustrava l'avvenimento della nascita era a due colori mentre quella del brigante era nera... Queste figurazioni e queste storie, che erano quasi sempre narrate in poesia, sono stati i Pinocchio, i Salgari, i Verne, le favole della mia infanzia e ne serbo memoria felice come tesori che m'hanno dato le voglie di sapere e di cantare¹⁷.

Lo stesso Pea intende di proposito istituire tale rispondenza tra l'immagine xilografica e le *Fole*, se prima fa comporre ben undici tavole da Plinio Nomellini, e poi, per motivi economici, si accontenta dell'unica dell'amico Viani; d'altro lato, se il nascere suo al desiderio della poesia, al crescer dell'immagine nella fantasia, è da ricollegarsi come alle emozioni suscitate da quelle lontane storie godute da fanciullo spendendo i pochi soldi delle sue fatiche di pastorello, così ad altre figurazioni contemplate sui libri acquistati quando ancora pochi erano gli emolumenti suoi, e cioè, ad esempio, il corpo spaccato del trattato di medicina. Infine ammirò presso il commendatore Rossi l'illustrazioni della *Commedia* da parte del Doré come ebbe sempre ammirazione per le edizioni rare, vale a dire illustrate, vedute presso i fratelli Thuile, specialmente: «La copertina del *Trio dei dannati* l'ho sempre avuta negli occhi ogni volta che si è suicidato un amico»¹⁸. Certo anche suggestionò Pea la letteratura araba, con quel gusto dei paesi d'infanzia, l'amore del particolare insistito e stilizzato, l'aria di reviviscenza sognata, la tonalità fiabesca e l'evidenza stessa di una presa sapienziale sostanzialmente ritmica, ma, soprattutto, per la serena nostalgia di una patria interiormente visitata ed accarezzata fantasticamente, anche se tutto codesto confluire di inviti non deve esser rimasto estraneo alla scena peiana. I primi suoi acquisti furono ambientali: la cultura di una società contadina radicata nella Versilia montana, alle prime propaggini delle Apuane, dove da secoli si praticava l'attività scenica, gestuale e canora, dei "maggi" sacri e profani. Per questo la sua formazione di autodidatta lo stimolò dapprima alla

poesia, alla quale l'orecchio porgeva un naturale dono di inclinazione musicale. Questa è infatti la matrice delle sue prime raccolte in versi: *Fole* e *Montignoso* che il coetaneo Viani illustrò. Del resto lo stesso Pea fu ben consapevole di questo dono che andò affinando ed impiegando con maestria. Rievocando il tempo delle sue prime esitanti letture ed insieme dei suoi primi tentativi di impossessarsi della scrittura confesserà: «Ho imparato a scrivere allora. Canticchiando ad alta voce, perché, non avendo studiato la grammatica, mi aiutavo con la musicalità»¹⁹.

Pea – già dalle prime opere – ci fa partecipi della religiosità dei suoi paesi. Sin dalle *Fole*, l'attenzione del poeta è sempre tesa a ritrovare, rielaborando e rivivendolo, un modo popolare e contadino di sentire la tradizione cristiana (nello *Spaventacchio*, Pea scrive una *Salve Regina* recitata da un prete dei suoi paesi, e riscrive tutto il cerimoniale di un battesimo: e un po' dappertutto non mancano riferimenti a processioni, a riti, a preghiere). L'interesse però di Pea è «rivolto verso quel “sincretismo pagano-cattolico” (per usare una espressione cara a E. de Martino) che caratterizza le manifestazioni religiose della “civiltà” contadina, in cui ha una grande importanza anche quella componente di credenze, di riti e di pratiche speciali, che comunemente vanno sotto il nome di magia»²⁰. Anche il titolo *Fole* allude alle storie che i contadini versiliesi favoleggiavano durante le “vegliate”. Siamo di fronte a diciassette brevi racconti, preceduti ciascuno, a mo' di presentazione, da versi. Una raccolta più di prose che di poesia, ma dove gli accenni poetici documentano le premesse della futura poetica di Pea. Nelle poesie delle *Fole* rielabora filastrocche e nenie popolari come pure un'eco di veglie paesane, un'allusione ai “maggi” si insinua negli otto endecasillabi di *Maggio*, che *porti* le speranze e i *fiori*: l'evocazione di una stagione luminosa che si risolve nelle “ghirlandette alla Regina,” nelle notti chiare, con note di quella dolcezza malinconica tipica di alcuni versi di Ceccardi. Tessuto favolistico hanno anche composizioni come *Linee di forza pendono dal Cielo*, e qui tutti gli oggetti precipitano nel mitico-fiabesco; «Fili d'aria dipanano le ancelle»²¹ e ancora: «sul traliccio, poi, ci fan la tela»²². Qui la parola che interessa di più è “mondo;” questo “nostro mondo” che ci stringe coi suoi lacci mentre sull'idea della morte si basa il testo, legato in parte a moduli pascoliani, dal titolo *E un palliduccio fiore*. L'immagine del fiore marca lo svolgersi lento di un ciclo (il fiore germoglia di notte), poi “muore”. Fiore come simbolo dello sfiorire. Non mancano nelle *Fole* componimenti che svolgono una critica sociale. *Occhio di bue* fa riferimento al “tirannello Re che ci governa”, “al suddito che piange ed ubbidisce”, a chi cambia “sacerdote” o “muta stola”. I tre endecasillabi che chiudono il componimento – come è stato osservato già da Rita Baldassarri²³: «Essere ciechi e aver chiaroveggenza, / e misurare gli uomini formiche, val meglio che aver gli occhi, ed essere bue!»²⁴; sono versi-frase che, nel condannare l'ottusità, riecheggiano la sapienza di modi di dire proverbiali. Una dimensione sociale ha ancora la composizione *Una falce vorrei al capezzale*. Comunque l'uso continuo dell'endecasillabo vuol dire che il poeta più che liberarsi dagli indici metrici tradizionali, li voglia usare in modo nuovo, come continuazioni inedite rispetto ai modelli tradizionali, e con questo metro Pea rende un mondo contadino e popolare, l'ambiente paesano. Le *Fole* si situano in una tradizione versiliese di “vegliate” contadine ove il mondo naturale ed animale si popolava, per la fantasia di narratori e ascoltatori, di streghe, di maghi, di volontà, in fin

dei conti extraumane. Le streghe («Vidi streghe che avean la chioma rossa») hanno movenze di dannati danteschi, “bestemmiano” e ripetono all’infinito quei loro gesti che sanno di condanna. Il soggetto misterioso-magico è svolto ampiamente in *Montignoso*: gli spiritelli che abitano le foreste più profonde, i beffardelli delle montagne della Versilia: spiriti buoni e burloni che fanno piccoli scherzi innocui, simili alle “argute deità silvestri,” ai “canori spiriti dei rivi” di Ceccardi. Accanto ad esse ci sono appunto le streghe cui si attribuiscono le più atroci malie. Il favoleggiare di *Montignoso* conserva intatto il fascino di un favoleggiare antico, in cui le cose contano, in cui parlare di vita e di morte, della creazione e della nascita non si può se non guardando, come punto di riferimento, alla vita della terra. Nella raccolta si notano lunghi componimenti che sono vere e proprie storie, tutte “versiliesi”. Il poeta racconta all’inizio la storia di Verginella, della sua inquietudine d’amore, e ancora racconta di Grillo cieco che canta gli stornelli alla “vegliata”, e viene beffato dai compaesani (questa storia in versi ha un fondo di crudeltà). Nella vicenda successiva, ad esempio, ecco apparire una madre che non vuole accettare la realtà della morte del figlio, e rifiuta il dissolvimento comune alle miserie umane della terra, passa dalla disperazione alla follia, si muta in una specie d’animale che traversa i torrenti e sale le montagne. L’opera poi si chiude con la sesta favola del figlio maledetto, personaggio assai prossimo al Golia delle *Fole*. Anche in *Montignoso* “vegliate”, stornelli, vari personaggi, e di nuovo streghe: «Qualcuno disse: ‘Quelle sono streghe... / Io le vidi ier sera all’or di notte / cercare marmoline e dentro il fiume...’ E un altro disse: ‘Dentro il cimitero / ci van tutte le notti coi lumini, / e visitan le tombe... / Ed i defunti / conoscono il linguaggio delle streghe...’»²⁵. In questa seconda raccolta poetica le incertezze stilistiche che permangono pure in alcuni versi delle *Fole* ora sono superate in buona parte. C’è ora quello stilismo toscano per cui la nominalizzazione ha una sua funzione di essenzialità. Così ancora sono numerose le comparazioni che stanno ad indicare una situazione di interscambio tra l’evento naturale e la persona umana. Pea continua a trattare la stessa materia delle *Fole*, con la differenza che questa volta il mezzo di espressione non è la prosa, ma il verso: endecasillabi per lo più, misti a qualche ottonario. Ma, in fondo, si tratta sempre di fole. Pea racconta storie senza inventare granché di suo, e nel mezzo più naturale e tradizionale: il verso. In questo senso è significativo che anche la lingua si sia spogliata di quelle preziosità dannunziane, o, comunque, di quegli inorpellamenti letterari di cui era carica in *Fole*: e, per contro, si sia arricchita di termini dialettali. Certo che D’Annunzio si potrebbe citare ancora per *Montignoso*:

Venner zingari al paese...
 Vi portaron la malia...
 La malia lor fu pagata
 colle stille di sudore,
 colle briciole di pane,
 colle lagrime, e col sangue...
 Ripartiron sui cavalli
 che avean corna come i buoi
 e portavan sonagliere

consegnate al sottocoda...
Ripartiron di fretta...
Ma lasciaron la malia...
Per la via di Montignoso
seminato han pepestrino
ch'è semenza di rovina...²⁶.

Ciò fa pensare alla *Figlia di Jorio*. E c'è, come nella tragedia dannunziana, «uno stesso senso cupo di superstizione, un fare sentenzioso e stregonesco, un'aria di sortilegio»²⁷. Pea attinge direttamente alle tradizioni e alle leggende della sua terra. Siamo nel popolareesco ancora più decisamente che in *Fole* (si osservi il modo di attaccare l'intera fola: «E portarono Grillo alla vegliata»²⁸; «E Clotilde spremette le mammelle»²⁹; addirittura ci si parla, a volte dietro il racconto di paurose fantasie popolari. Come quando si parla delle streghe:

Devi sape', ci sono di due specie,
ci sono quelle morte e quelle vive,
quelle che sono morte non han vesti,
son come ombre, sono le paure...
Sono purgate già dai lor peccati...
Ma quelle che son vive e vanno attorno,
che dormon sotto i ponti e sopra i tetti,
C'hanno al grembiule bisci per cordelle,
hanno la mano sì, con cinque dita,
ma l'unghie hanno feline come i gatti...
Se ti toccano il viso per inganno,
tiran l'unghiolo in dentro, sotto pelle,
ma la mano diventa come artiglio
se non ti fidi o se tu le corbelli,
e faranno paniccia de' tuoi occhi,
se in tempo non farai segno di croce³⁰.

Né si è placata, anzi, rappresa nel verso, sembra più violenta la già pungente sensualità:

Ed or scendeva in fretta verso casa:
il bosco era già troppo luminoso...
Sulle polpe di bronzo il sol brillava...
E i fianchi sotto il peso della stia
facevano scricchiolare la fascetta;
tremavano accoppiate le mammelle...³¹

Quando parla di una brigata montignesina che scartoccia, subito Pea si preoccupa di darci la spiegazione della scartocciatura stessa³² e poiché ha nominato il “bolgio” gli è

venuto in mente il mugnaio, e non sa resistere ad andare dietro anche a lui: «E passerà il mugnaio col micetto; / e poi ripasserà con la farina, / e avrà tolto dal sacco la molenda / del macinato, per l'opera sua...»³³. Il poeta coglie il più possibile l'irrequietudine dell'occhio che vede tanti aspetti e tutti li vuole abbracciare. In *Montignoso* c'è posto pure per un ragno, un ragno stregone anche poeticamente pauroso:

Sotto il trave maestro, un ragno bigio
avea tessuto un ragnatelo enorme
dai contorni bizzarri e paurosi:
il centro era rotondo come un sole
che avesse naso ed occhi di pagliaccio,
e la bocca sdentata della morte;
e in giro eran tentacoli ad oncino,
come le antiche ruote del martirio,
e come la corona del buon Dio;
da levante a ponente, a mezzogiorno,
e verso tramontana, sopra un filo,
stava steso su quattro ali di falco..
Parea la croce dell'eternità³⁴.

Oppure si segnalino tratti di arcana stupefazione come questo:

Le stelle mi parean cadute in mare...
ed oscillavan morte sopra i flutti
come informi vascelli abbandonati ...
Il mare s'era tinto di scarlatto...
E la luna nel ciel, rimpicciolita,
raggio di zolfo rifrangea nel mare...
Questa è l'Eternità, dissi... E mi giacqui
sul sangue che increspava il maestrale³⁵.

Per quanto attiene al lessico (al riguardo si vedano gli studi di Contini, Del Beccaro e Marcello Ciccuto) va detto che in *Montignoso* è dominato da un "incantesimo preliminare": «Per la via di Montignoso / seminato han pepestrino / ch'è semenza di rovina...»³⁶. Dove importa notare che pepestrino è «un'invenzione lessicale dell'autore, la pietra di paragone della sua fantasia che nasce» (Contini)³⁷. E i termini versiliesi, già copiosi, si possono spesso isolare, concentrati, in una zona dialogica, a documento d'un effetto da perseguire: «Vorrei avere una ciotta sopra il muso / per non vedere il fanto maledetto!» / «Pricoleran le pecore sul monte!»³⁸, «Incanneran le gambe di qualcuno»³⁹, «Si schianteranno i cavi rami della lizza!»⁴⁰, «Uguanno verrà l'acqua a catinelle!»⁴¹, «Povero me! Lavoro nella tecchia!»⁴², «Si scorderanno i boi!»⁴³, «Il ravaneto, franerà sulle case del paese!»⁴⁴. Ogni voce porta il suo contributo, la sua "pietruzza vernacola," non già per desiderio di "verisimiglianza" o

pascoliano; ma a dar la misura completa della progressiva invasione del terrore (motivo poetico centrale) nell'animo. Lucchesismi come “stiampa,” “solaio,” “dolco,” “paniccia,” “puntali” ad esempio ricorrono con frequenza in *Montignoso* come pure nello *Spaventacchio*, dove il linguaggio esattamente popolare e quotidiano, spesso espressione diretta della folla anonima del paese: «Devi sape', ci sono di due specie, (...)»⁴⁵, versi già citati prima che si riferiscono alle streghe a quelle morte o a quelle altre vive. Il dialetto, con i suoi misteriosi incanti fonici e le sue dubbie morfologie, consente a Pea di forzare il vocabolo, di piegarlo alle istanze del suo orecchio felice (ciò che si vede nelle sue poesie) ma pure in altri suoi testi. *Montignoso* come pure *Spaventacchio* sono ciò che, ai giorni della poesia romantica, si sarebbe detto “la novella in versi” come potevano farne un Prati od anche un Fusinato. In *Lo spaventacchio* c'è un più evidenziato guardare ad un mondo religioso, come *Ircano* e *Sion* doveva aver suggerito in quel loro porre un problema d'anima al centro dell'indagine artistica; in *Lo spaventacchio* un ritmare ampio scenografico d'ambiente, di fiere e di feste, con personaggi che dialogano e quasi appartengono ad una forma di vita teatrale, cui sembra persuadere perfino il linguaggio saporito e concluso, la scheletricità delle immagini, l'estrema tensione degli avvenimenti; ma qui, soprattutto, una sola storia, sia pur distesa lungo l'arco di molteplici episodi, cioè il prender corpo, nella sua fantasia, di una immagine unica e sufficientemente completa, e tale da fissare in sé, inequivocabilmente, nell'ambito della società moderna, la stessa vicenda secondo una caratterizzazione retorica, a supplire con l'enfasi quanto mancava di precisione nei riferimenti e nella delineazione degli spiriti, ma trascritta in termini e situazioni contemporanee e più autenticamente personali. Uno dei primi a leggere, nel '14, la raccolta *Lo spaventacchio*, fu Goffredo Bellonci, il quale metteva in evidenza l'asprezza a volte di quei versi, aspri appunto «come i cardi selvatici, che nessuna disciplina dannunziana o pascoliana riuscisse a intenerire; e con parole spesso dialettali, sempre, ad ogni modo, vive di colore e disegno ci suscitavano innanzi figure e paesi della Versilia, e magari feste e costumanze di quel popolo»⁴⁶. In quel poemetto tre cose appaiono notevoli: il modo di raccontare a tratti, senza nessun nesso apparente, l'arte di rendere una scena con quei pochi visibili particolari che hanno preso rilievo nella fantasia di Pea, e la singolare ingenua potenza di esprimersi con un disegno rapido e compendioso e pochissimi colori usati nella loro purezza. Nella raccolta si notano gli endecasillabi, e la poesia sottolinea una storia o momenti di storie differenti, ma che tutte poi vogliono dimostrare il medesimo assunto. L'endecasillabo è un verso che vuole essere popolare e cantabile e perciò Pea lo usa sovente. Comunque i capitoli de *Lo Spaventacchio* sono diversi da quelli di *Montignoso* e delle poesie delle *Fole*, seguono un'unica vicenda: quella della Rosalbina. Ma il componimento che apre questo volume si differenzia dagli altri in quanto ha un carattere più apertamente autobiografico, come se Pea sentisse l'esigenza di fare il punto della sua fisionomia da poeta. E sono ancora riproposti elenchi di scongiuri, ricorda malefici e stregonerie: ritornano quelle credenze e superstizioni popolari che Pea aveva già affrontato, ma per delineare una cornice di abitudini e di timori della sua infanzia. Anzi, per quella sostanza di tradizioni egli si cala («Tre viperi vorrei...»⁴⁷, «Anco farò bollire delle túllore»⁴⁸, «Sceglirò le castagne con le pecchie»⁴⁹) nel personaggio di un “magnano” che è misteriosamente “giovanevecchio”, si identifica e si distacca dalle sue radici. Qui Pea appare

novello Moscardino, e dice spesso “ho visto”: le cose ch’egli descrive, pure le più umili, acquistano una loro bellezza, una loro carica di meraviglia; le figure che appaiono sono descritte affettuosamente, come quel “magnano-stagnino” di cui scrive, «Quand’ero bimbo io lo chiamavo nonno»⁵⁰. Pea ritorna ai suoi desideri, ai sogni che erano i suoi di ragazzo: «Forse era quella la mia via maestra. / Sarei magnano e non avrei malizia, / avrei cent’anni e non avrei dimora»⁵¹ pur senza tacere di quello stato di emarginazione che lo toccava da vicino: «E mi diceva: “Vieni per il mondo / ti vorrò bene e ti farò maestro. / Qui al tuo paese non avrai fortuna. / Io sono vecchio e so tutte le cose, / rimasi senza padre come te, / ero il garzone come te di tutti, / il servo del paese, e il soprannome / mi aveano messo come han messo a te»⁵². Basta una disattenzione, per cui il bambino rompe una brocca ed ecco il magnano, che appariva quasi una prefigurazione del nome di Moscardino, perda il suo carattere di affabilità, diventa violento ricorrendo a percosse e offese: «Ed il vecchio magnano mi percosse, / mi batté il capo contro l’inferriata / della Casa di Dio, e ancora porto / un occhiello sul capo per memoria: / “Ah, bastardaccio!, tu m’hai rovinato! / (...) Bastardaccio / Mi sei sgusciato via, / ma te le serbo e te ne darò tante. / Nemmeno le paure dell’inferno / potrebbero convincermi a pietà, / fossi pur anco nell’ora di morte»⁵³. Il magnano viene ringraziato: «Grazie, o magnano, per le tue percosse, / grazie, o magnano, per le tue bestemmie / e per quel sangue che mi parve buono»⁵⁴.

Cenni biografici sono contenuti in questa prima composizione de *Lo spaventacchio* in cui si fa riferimento anche al figlio Marx, nato nel 1906, di “cinque anni” al tempo in cui Pea si era dedicato alla stesura di questa parte dell’opera il che permette di situarla in data precedente al 1912, anche le ammissioni di paura del poeta che certo preannunciano uno stato di inquietudine: alla fine della poesia per ben tre volte viene ripetuto il medesimo verbo: “ho paura” («Bimbo, non mi guardare dentro gli occhi, / ho paura tu veda il mostro, / il nido / (...) Ho paura. Ho paura della morte»⁵⁵). Negli altri episodi dell’opera sono amalgamati i materiali che appartengono alle diverse *Fole*: così Pea descrive una fiera di paese (qui si può fare il nome di Govoni), illustra momenti di lavoro nelle cave, ripropone, parafrasandole, le preghiere di processione, elenca scongiuri. L’ultimo episodio dell’opera si aggancia alla prima composizione de *Lo spaventacchio*, in quanto inserisce la storia del poeta, filtrata dai cenni biografici e la storia di Rosalbina nella vicenda enorme della terra, del rotolare delle stagioni, del ripetersi senza riposo delle nascite e delle distruzioni. Paura, rimorsi, passione, peccato, morte sono gli spauracchi che turbano le coscienze degli uomini.

Inoltre nell’opera il linguaggio insiste sul termine dialettale: che è scelta di ambientazione di questa poesia e scelta linguistica di Pea, che è recupero dell’ambiente versiliese e recupero di una lingua che lo riporti alle radici. È vero che don Galleni, solitario maestro di Pea quand’era ragazzo, impostava la sua educazione sullo studio del dialetto versiliese, per lui pura lingua italiana, e Pea stesso, ormai adulto, andava cercando, negli occasionali contatti con i libri che ebbe in Egitto, la dolcezza di modi di dire del suo idioma d’origine; ma è altresì vero che nelle composizioni di Pea il termine dialettale acquista una necessità sostanziale per creare forme drammatiche e, se vogliamo, una connotazione sociale ai suoi scritti. Il dialetto di Pea, che è continua aderenza a una cultura, a una tradizione, è insieme il segno del recupero, o del tentato recupero, di una verità umana nell’ambiente in cui Pea meglio si

riconosce. Anche ne *Lo spaventacchio* ci sono varie storie e personaggi: la già citata Rosalbina, Celso ancora. Quest’ultimo «veniva con le sue cavalle / di dove viene la gente lombarda / e portava con sé la sua stagione. / Celso pontremolese, Celso nero, / quand’arrivava portava l’inverno»⁵⁶. Egli arrivava a Querceta «all’ordinotte / un giorno prima per la Purità, / la seconda domenica d’ottobre, / e venivan con lui scardazzatori / e concini, veniva anche il magnano. / Celso era il duce della carovana»⁵⁷. Ci troviamo di fronte a una storia, a un racconto in versi:

Era come suo padre Giovacchino
quando aveva vent’anni, e come lui
era bilioso, e come lui era bello,
lungo come una pertica e diritto
come un pioppello, saldo come acciaio,
e gli occhi avea celesti come quelli
degli spazzacamini e dei viandanti,
o li tenea spalancati sul viso
della persona che gli ragionava.
Lo chiamavano Celso di Pontremoli,
o, come il padre, lo chiamavan Nero
per il suo volto di color bronzino⁵⁸.

Celso come il poeta raccontava le fole «lombarde / lunghe per sette sere, e le troncava / sempre con un motto: “Per doman da sera”. / Adesso dite l’orazione ai morti»⁵⁹. Gli endecasillabi, spesso spezzati, un che di pascoliano lo serbano. Ecco quelli che già Boine⁶⁰ indicava: «Ella apparia tra il folto dei castagni / portando nel canestro il desinare / per la sua fame, portando l’amore / negli occhi che non sapean malizia»⁶¹. Ma anche: «E san Quintino si levava all’alba, / scosciava un polloncino ad una quercia, / e toccava i tre embrici sonori: / ed era nel paese un bisbigliare / così sommesso come fan gli uccelli»⁶². Si tratta, in fondo di procedimenti esterni a cui lo scrittore, agli esordi, ricorre più per bisogno di un orientamento che per un’intima necessità. Per quanto attiene al ritmo e all’intonazione, non sarebbe ingiusto limitare assai l’influsso pascoliano e rifarsi, di preferenza, alle fonti popolari: ricordare i maggi e le buffonate versiliesi che Pea aveva veduto da ragazzo, le storie, e ancora è da segnalare il tono cantilenoso e tutte quelle “e” con cui si riattacca il discorso, il modo caratteristico di raccontare del popolo. Il verso usato ne *Lo spaventacchio* e in *Montignoso* e nelle poesie pubblicate sparsamente su giornali e riviste, si riattaccava direttamente all’endecasillabo paesano: quello dei maggi e delle buffonate, delle stornellate e dei lunari. Di queste ha la cadenza e la libertà, la suggestiva monotonia o l’accesa festosità. Lo stesso Pea ci aiuta a trovare a quale endecasillabo il suo si riallaccia: «Mi sarà abbecedario il Vestaverde, / libro dei compitanti contadini, / scritto in endecasillabi un po’ zoppi / come son questi di dubbia misura. / Mi saran di breviario e di cultura / stornelli, ritornelli e indovinelli. . .»⁶³. Nell’assimilazione del materiale dialettale Pea non segue l’esempio del Pascoli, né tanto meno si rifà agli antichi rimatori lucchesi. È vero: alcuni

vocaboli sono usati da Pea nello stesso senso già attribuito loro dal Pascoli: *cavestro*, *prillare*, *scianguinare*, e via dicendo; ma già nell'uso stesso sia Pascoli sia Pea si differenziano notevolmente. In Pascoli sempre qualcosa di ricercato, di filologico, e anche di compiaciuto; in Pea una estrema naturalezza. Per *Lo spaventacchio* e *Montignoso*, il ricordo delle cantilene musicali della *Figlia di Jorio* ci soccorre immediatamente: «Tre viperi vorrei. Uno acquitrino, uno rosso, che gocciasse sangue, / e questo primo mordesse la coda / ed il terzo vorrei portasse lutto, / e l'acquitrino la mordesse al rosso / ed il rosso per vendetta all'abbrunato»⁶⁴; «Lo sposo che venne dal mare, / vestito di belli colori, / avea dentro l'occhio l'azzurro, / avea la favella gentile... / Narrava di fole lontane, / narrava di porti lontani, / narrava di sogni lontani... / Di un sogno sognato sul mare / in una notte di estate... / Di un sogno sognato sul mare / per sette diverse stagioni...»⁶⁵. Ugualmente, alla *Figlia di Jorio*, ci si può richiamare per il misto di stregonesco e di superstizioso che c'è in *Montignoso* e ne *Lo spaventacchio*. Tutto sommato *Lo spaventacchio* è un lungo racconto in versi che, per essere stato pubblicato nei «Quaderni della Voce», fece conoscere un po' più largamente lo scrittore fino a quel momento rimasto quasi del tutto ignoto. Il tenue filo che forma la trama (la storia di Rosalbina, insidiata dalla realtà nei suoi diversi aspetti), serve allo scrittore di semplice traccia per dirci quante più cose gli è possibile, per arricchire il suo discorso. Il colore locale, il pittoresco, il magico, vi hanno amplissima parte. I ricordi folkloristici, di feste e di fiere, che il poeta giovinetto aveva veduto, il ricordo di figure che lo colpirono nell'infanzia, come il magnano di Lombardia, le superstizioni popolari, le storie paurose di stregonerie, di incantamenti, di sortilegi, si affollano alla mente dello scrittore e fanno ressa e tumultuano sulla pagina e si sparpagliano per lasse e lasse. Non c'è aspetto della realtà che non nasconda un pericolo, un oscuro maleficio; e contro essi ci si difende mediante scongiuri e preparati fattucchieri e formule stregonesche:

Sceglierò le castagne con le pecchie,
e le farò bollire per tre sere
con tre stampe d'olivo e con la sansa,
contata a chicco a chicco e maladetta,
e le farò bollire quando a notte
salgono i morti sopra i campanili
e con le dita toccan le campane (...)

Quando toccano i morti le campane
all'ordinotte, per ogni rintocco
farò che prilli sulla sansa in brace
il mio paiolo, e con la mano manca
tesa ad artiglio sul paiolo in fiamme
farò un segno di croce alla rovescia.
E strapperò una penna a un gallo bianco
che sia stato sgozzato da un'ebrea.
In una notte di lume di luna

la inzupperò nel brodo delle túllore,
e mi farò tre cerchi sulla fronte⁶⁶.

Si trascorre da un sortilegio ad un altro; e, framezzo, si racconta la storia di Rosalbina, nata il giorno di San Biagio, proprio durante la veglia a cui era andata sua madre. La nascita, già di per se stessa avventurosa, è insidiata dalla presenza di un cieco, suonatore di organetto: il povero cieco che ha dato la sua scranna alla partoriente e ai vagiti della bimba si è ricordato di un'altra nascita: la sua Lucia, quando ancora aveva gli occhi: «O bella sposa, imagin di Sant'Anna / che t'ha fatto sgravare in questo giorno, / che t'ha fatto trovar l'umile scranna / del sonatore che non ti vedrà: / io pregherò per te, fammi la grazia, / mettile il nome di Santa Lucia»⁶⁷. Su questo cieco si riversa la superstizione del popolino: e lui è lo iettatore; lui il portatore di *sperpetua* (disgrazia) e di rovina, lui è *Lo spaventacchio*: spaventacchio che viene, ogni tanto, a rabbuiare la vita di Rosalbina sotto diverso aspetto: ora è quel maledetto «guercio da un occhio, / che avea la mascella / tutta spolpata, e stava tezzo al muro / che pareva un pilastro confinato, / che le avea detto fin dalla mattina: «Serbati i soldi per la dannazione!»⁶⁸; ora è nuovamente il vecchio cieco; ora la sonnambula Genovesa; ora il fantoccio col fucile in mano posto a guardia del campo di canapa. La storia di Rosalbina si svolge tra il pittoresco delle descrizioni di fiere e di feste e il superstizioso e lo stregonesco di sortilegi e scongiuri. Ogni aspetto del mondo esterno è impregnato di queste fantasie stregate; ogni cosa prende il colore di una tetra superstizione, come se un perenne agguato vi si tenesse nascosto. Ed è logico che la società e, in genere, tutto quello che è insolito e diverso in questo mondo stregato, appaia più che mai insidioso. Il padrone delle cave è addirittura un mostro (i suoi piedi sono quelli di gallina, e i suoi guanti, che porta alle mani, calze di pelle nera per «nasconder così l'unghie di strego»⁶⁹); e un altro mostro è il treno: «Passava accovacciato sulle verghe / il gran Mannaro con i tre foconi, / due piatti per difesa alle mammelle, / due ganci e due catene alla cintura, / e sputava una bava maledetta sui biancospini delle palancitre»⁷⁰. Tutto un peso di incubi e di paure che grava su questo mondo. Nel poemetto la poesia si coglie qua e là, in mezzo al luccichio degli elementi folkloristici e al confuso ammasso del maleficio e del favoloso, di formule stregoniche e d'invocazioni religiose, balza fuori il vero volto della poesia, nella sua semplicità insofferente di orpelli. Allora, sulla pagina, i motivi della superstizione popolare non si raggruppano in tette ma troppo esterne notazioni, che annullano, sommarie, affastellate come sono, l'effetto le une delle altre, ma si distendono in diffusa e non per questo meno intensa atmosfera poetica. Nel pauroso incubo che grava su una creatura, non si esprime più soltanto la voce di un individuo, ma gli incubi e le paure di intere generazioni, il senso di superstizione e di magia che si sprigiona dalle misteriosità della terra stessa:

Il vento che si addorme sui ruscelli
porta con sé tutte le cose morte.
In uno stagno vidi un nido morto,
e il vento gli faceva molinello.
L'acqua pareva una pagina azzurra

scritta di fresco, e in mezzo una macchia.
Sull'orlo dello stagno c'era un mostro
con tre gambe e due braccia penzoloni
e due pupille dentro un occhio solo.
L'acqua di quello stagno è maledetta.
Io che vidi non avrò più bene.

Bimbo, non mi guardare dentro gli occhi,
ho paura tu veda il mostro, il nido,
che tu ti specchi dentro l'acqua scritta
e che lo Spaventacchio t'incateni.

Ho paura. Ho paura della morte⁷¹.

In questi casi il verso, pur così mal tagliato e facile, è di un'efficacia straordinaria: e singolarmente si anima e vibra e, nelle sue spezzature, pure "sommerso da tenebrose ventate". Come in questa poesia:

C'è nell'aria un odor di torcia a vento.

Maligno fiato caligo di morte,
intorbida di leto il mare e appanna
il bel turchino cielo e via cancella
i monti e gli abitati ingoia e inghiotte.

La bàttima del mar pare una stria
lucamosa che porti all'altro mondo.
E si scorge ancorato in mezzo al mare
barco fantasma con le sue armature
nel pattume del cielo: ha la carena
inchiodata sull'acqua stagna e torba:
il barcobestia senza marinai
con le ali a tracolla come usa
la dea sdentata quando di soppiatto
traversa i borghi con la falce nera⁷².

Si arriva poi agli ultimi "sbigottiti versi": «O capitano del barco, / ho dormito coi morti, ho crocifisso / con le bestemmie il figlio di Maria / e ho riso delle burle dei tuoi gufi, / ma ho pagura di te, oggi che in cielo / migra l'odore della torcia al vento»⁷³. Ne *Lo spaventacchio*, già comincia, a liberarsi in canto quel fondo di tetraggine e di sensualità, che in *Fole* e anche in *Montignoso*, si manifestava secondo i modi esteriori e spettacolari, e che soltanto in *Moscardino* troverà la sua vera, seppur frammentaria, sublimazione lirica. Per

questo lato l'affrancamento da D'Annunzio è già avvertibile in questo libro; e il distacco dal verso luccicante e sonoro e da tutti i preziosismi verbali come dalla speciosità del racconto, segna un considerevole passo in avanti verso quella più intima liricità, a cui Pea segretamente aspirava. Quelli che sono i toni sensuali, tetri, superstiziosi, che si mescolano nella natura poetica di Pea, non si sovrappongono ormai più dall'esterno a fatti di una quotidiana modestia; ma è la realtà stessa di tutti i giorni che, minutamente penetrata, rimanda, purificato, un senso stregonesco e quasi allucinato delle cose. Uno dei passi più belli notato si può dire da tutti i critici, da Boine a Cecchi e a Pancrazi il quale ultimo anche lo incluse nei suoi *Poeti d'oggi* è proprio quello della descrizione delle cose riflesse nel fonte battesimale. La realtà è quasi sorpresa in un'aria d'incanto: e le cose si allineano in fila con uno stesso volto impassibile e arcano. Una fissità che sconfinava nel simbolo: «La cupola del fonte con le stelle / e i tre sportelli con l'Annunciazione / e un angelo affacciato a una finestra / ed una mano magra ed una brocca / stavano come cose capovolte, / come cose incantate da millenni / in fondo a un mare e c'era un lume adesso / che oscillava com'occhio che spiasse»⁷⁴. E così è nella descrizione degli ori e delle briglie e degli ottoni di una giostra (pagina 50), e in quella del prete, a pagina 34 (la figura è così rigida e spettrale che sembra tirata a punta secca). Comunque al centro della raccolta c'è il mondo arcaico e superstizioso della campagna versiliese, nel quale Enrico Pea, fin dallo scongiuro del prologo per tenere lontano il male dai figli, sembra immergersi ormai senza riserve e soprattutto senza la carica demistificatoria delle *Fole*. Si intravede nell'opera un'occulta e misteriosa corrispondenza fra l'uomo e la natura, evidente anche nel modo di definire i figli «polloni delle mie radici» o nell'immagine della terra-madre «che custodisce tutte le cose nelle sue burella, che palpitano anch'esse e sono vive»⁷⁵. Pea sembra costruire il poemetto «sotto la suggestione di questa natura animata e delle sue leggi, inserendo cioè un episodio nell'altro attraverso un gioco di occulte corrispondenze e di legami appena avvertibili sotto la superficie»⁷⁶.

Nel 1914 Pea ritorna definitivamente in Italia e viene chiamato alle armi, e nel contempo assiste allo scioglimento del gruppo di “Apua”. Nessun riferimento alla guerra negli scritti di Pea, il quale, lontano dal fronte, in quanto definitivamente congedato, conosce, della guerra, l'aspetto di sofferenza che la vita di ogni giorno prospettava anche ai civili, ma solo nel 1943 in *Malaria di guerra*, dopo un lungo conflitto, Pea pare abbia confessato che voleva evitare l'argomento della guerra per sempre.

Nelle liriche degli anni 1914 in poi (confluite con le altre, in *Arie bifolchine*) si notano varie situazioni. Così in *O speranza, o invisibile creatura*, stampata nel 1914 su «Riviera ligure» sono presenti memorie bibliche e squarci di vita contadina che sono aspirazioni alla serenità; e ancora accenni religiosi di una religiosità che è ancora natura che è terra, vento, acqua. Il tutto in una specie di canto popolare in cui gli endecasillabi oscillano, da un punto di vista morfologico, fra il ritornello e la cantilena. Nella poesia prima citata il verso finale («lume a quelli che stanno lontano») si riaggancia logicamente con il verso iniziale, «O speranza, o invisibile creatura». Le poesie apparse sulla «Voce» nel 1916, *Spose illibate a Cristo, Angeli in carne e C'è nell'aria un odor di torcia a vento*, tradiscono nell'autore un'inquietudine su cui certo gravava la coscienza della realtà negativa ch'egli stava vivendo. Nella prima lirica c'è l'insistita

tematica dell'erba che trema, che è da falciare, che muta vestito, che rinasce. L'amore diventa un traffico: «si traffica d'amore»⁷⁷; il tempo si riduce: «si fan case / senza tettoia perché il tempo è poco»⁷⁸ di fronte al premere di un ineluttabile. E all'ineluttabile della morte Pea accenna nell'altra poesia *C'è nell'aria un odor di torcia a vento* dove le immagini iniziali del mare e del cielo appannati, dei monti e degli abitati inghiottiti dal fumo, del barco fantasima, della dea sdentata che trasvola, delle sagome informi, rientrano in una desolazione ossessiva in cui si inseriscono spunti, cari alla scrittura di Pea, di misterioso, di magico. «Capitano del barco, se mi chiami, / verrò»⁷⁹ scrive il poeta quasi evocando un fantasma; poi ripesca nel proprio passato gli errori: «ho crocifisso / con le bestemmie il figlio di Maria»⁸⁰; scorge, nel proprio presente, lo smarrimento, la paura della morte: «ma ho pagura di te, oggi che in cielo / migra l'odore della torcia a vento»⁸¹.

Nel 1924 vede la luce *Dormono Valentina e Pina nella stanza vicina alla mia*, apparsa in traduzione francese fin dal 1921, Pea ritorna sul tema della morte che è già, però, una “vecchia Morte” che dissoda la terra, pareggia le siepi: è una morte-paura, avvertita dal poeta per il raccorciarsi della prospettiva temporale del proprio cammino, che peraltro non riesce a turbare il sonno delle figlie di lui. Invece le poesie pubblicate negli anni Venti sono ricche, in genere, di riferimenti autobiografici: il poeta si pone al centro della vicenda e si pone domande circa la funzione della poesia, della sua poesia, cerca di recuperare la propria dimensione di uomo e di artista in quella Versilia da cui avevano preso le mosse molte delle sue prove letterarie. La lirica pubblicata nel 1922 *È un'imprudenza avere l'ali bianche*, con sottotitolo *L'angiolo smarrito*, ha un deciso inizio autobiografico («La nostalgia di riandare scalzo»), un riproporre, in forma più risoluta, le ragioni del poeta di fronte agli uomini «rissanti, / sordi, ignoranti, cocciuti, babbei...»⁸² che non lo comprendono. Cantore fra la sua gente, “servo disutile,” “mezzano di felicità,” il poeta sembra cercare un suo ruolo, una sua dimensione d'artista con un “lasciatemi cantare” che vuol essere una distruzione, alla maniera di Palazzeschi, dei falsi valori e al tempo stesso la proposta di un'esistenza improntata su più saldi principi. Invece sapore di fiaba ha il componimento, edito nel 1927, *Il pettirosso e l'angelo custode m'insegnano ad amar la Provvidenza*, dove domina una amarezza misurata («il pettirosso ch'è di me più saggio»⁸³) che appunto non trascende («non conosce la disperazione»⁸⁴). Il pettirosso che «sicuro aspetta, spera, crede e canta»⁸⁵ ha un significato autobiografico di pazienza, d'attesa, di voluto equilibrio raggiunto o raggiungibile in una fede. Un altro testo *No, si pungolano alterni nel sonno*, che agita, retoricamente, la questione del bene e del male, è infatti una invocazione d'aiuto contro il “il negatore despota.” Ma c'è, nel riferimento ricorrente a Sansone («Sansone, la tua forza dov'è andata?»⁸⁶; «Sarò Sansone»⁸⁷) una ripresa e un capovolgimento del personaggio già citato nelle *Fole*. Sansone, forza esasperata, potenza umana, è divenuto l'eroe paziente “aggiogato alla macina,” colui che sa resistere e che nell'esercizio della sopportazione si conquista la salvezza, recupera il suo mito.

Il poeta pur prendendo atto di tutto il “nero” che c'è nel mondo, torna a ribadire la sua fedeltà alla cultura contadina, un suo amore per la vita della terra motivandoli con ragioni etico-morali, identificando l'equilibrio dell'uomo con l'equilibrio della natura, non più essa stessa spirito divino, ma governata da uno spirito divino. Ancora nel 1927 Pea ci ripropone

una *Ninna-nanna versiliese*, in cui abbandonato l’endecasillabo ricorre all’ottava intramezzata da versi più brevi, in un testo che appare trascrizione spontanea di filastrocche e proverbi del popolo. Con una filastrocca di sapore popolare, si apre *O chiara luna che batti sul tetto*, lirica apparsa nel 1928, tutta intessuta di un impianto favolistico, mentre la vita di paese è la cornice dell’*Ave Maria* stampata nello stesso anno. Ma c’è in questa delicata invocazione a Maria, cui il poeta offre un mazzetto di fiori, una dichiarazione di fragilità e attesa di solitudine: «Il poeta è creatura che si turba» – confessa Pea – «ché ha paura a rimanere solo»⁸⁸. Pea, alla fine degli anni venti conobbe le persecuzioni di alcuni fascisti locali, poi in seguito diventati importanti nel regime, come Carlo Scorza, che Pea conobbe di persona e da cui venne perseguitato in modo violento. Orbene questi accenni ad una stagione difficile compaiono specie in questi ultimi componimenti. Da notare ancora che nelle liriche *Ogni giorno una pena* e *Versilia*, pubblicate nel 1930, non si vede più l’endecasillabo ma gli ottonari e novenari, come pure l’uso frequente di *enjambements*, si notano ancora rime-eco specie nelle cadenze conclusive. In *Ogni giorno una pena e ancorché piccola sia giova all’anima mia*, che si apre su di una comparazione («Come un’oncia di presame (...) così la piccola pena») basata, nel primo termine, su momenti e lavori del mondo contadino, nel secondo su episodi della vita del poeta, si rapprende tutta intorno alla lode di Cristo, in funzione della quale acquistano un senso persino le dichiarazioni di fragilità dello scrittore: «E che sarebbe di me / se restassi sbigottito, / come canna senza fronda / divelta dal ciglio del fiume»⁸⁹ allargate poi a tutto il genere umano («Fragile canna, io, tutti, / del canneto che si rinnova»⁹⁰). Nella lunga lirica *Versilia* «c’è del pianto». Si tratta di un mutamento di stagione visto appunto in *Versilia*. L’inverno è finito, e ritornano le mandrie, ricompaiono i pastori. Nel 1924 Pea aveva nel *Volto santo* delineato il pastore come simbolo dell’attuarsi di una dimensione umana per mezzo della quale è possibile rinnovarsi continuamente, ritrovarsi nuovi come la natura al sopraggiungere della primavera nella poesia; pastori divengono «battistrada superiori / con verga del comando, / despoti della centuria»⁹¹ quasi contagiati da una particolare situazione storica. Persino i montoni «hanno preso a servizio / sbranatori mastini»⁹² ed è come se l’umanità si fosse trasferita nelle pecore che tornano al tramonto, «col sole d’oro negli occhi...»⁹³, che si riposano, che sono “gioiose”. C’è, è vero, una speranza di salvezza nella protezione dall’alto («veglia e sorveglianza la Vergine»⁹⁴); c’è ancora una grazia nel «miracoloso amore / del germoglio che si schiude»⁹⁵, ma il tono di questa poesia, sul chiudere, si fa quasi ninna-nanna, è di attesa dolorosa.

Le *Arie bifolchine* contengono tutta la poesia di Pea (le *Arie bifolchine* sono state curate da Enrico Falqui nel 1943; Falqui alla sua edizione, in fine, pone un glossarietto). Già Carlo Betocchi nel 1952 osservava che nelle poesie di Pea il versiliese riesce a giocare un ruolo, a modo suo epico ma, ma nelle *Arie bifolchine*, quella lingua è per il poeta «il ritrovamento del terreno solido e circoscritto della sua originale fantasia, la prova del suo ritorno, dagli errabondi viaggi, alla zolla natale (...)»⁹⁶. La *Versilia* appare spesso nelle sue opere. Per la poesia si cita *Il quadrante segna l’ore* del 1931: qui Pea dichiara la sua volontà di ritrovare un mondo, una tradizione, un modo di essere, una civiltà che andavano ormai scomparendo. Il poeta ci presenta un mondo versiliese, che è un mondo semplice, immediato. Pea ha bisogno di ritrovare «la via dell’inizio»; il risentire in sé «la contrada di *Versilia*» e con essa le

prime esperienze, quelle più vere, per cui sia possibile conquistare una serenità che non ha bisogno di molto, ma di una condizione di disponibilità. Da ciò versi come: «Prendere sú per la selva...»⁹⁷; «Fontane del bel ricordo»⁹⁸; «Dissetarsi alle sorgenti, / sentire il sapore dell'acqua»⁹⁹ che individuano i luoghi in cui finalmente sia possibile attuare una identificazione fra il mondo dell'anima e il mondo reale; i luoghi in cui il travaglio d'indagine, che è dubbio, si scioglia in speranza, in preghiera, in canto. E ancora a una Versilia di fine estate ci riporta *Tempo* del 1932. Infine mutati i tempi, molto appare mutato: solo il nome dei luoghi rimane, «troveremo sulle aiole / fiorito il nome della città». Nelle *Arie bifolchine* si leggono poesie come *Mi riprometto di non arricchire* (poesia dapprima stampata su «La Gazzetta del Popolo» del 31 luglio 1938, pag. 5). Qui c'è il programma di un'esistenza semplice, aderente alle cose, alla natura, che si ripromette di non accettare mai le «dusinghe di star bene / nel mondo artificiale e consueto / a quei viventi oziosi della città»¹⁰⁰, ma di vivere alla maniera dei contadini, col campicello, la stalla, il pagliaio e il cane che, scrive Pea «chiamerò col nome di un amico / ch'è morto: Moscardino...»¹⁰¹. Il riferimento a Moscardino, ad un romanzo oramai lontano nel tempo, equivale ad una dichiarazione di Pea di concludere in tal modo il suo discorso, con l'enunciazione di una regola di vita, finalmente ritrovata stando lontano «dalle tre nefaste: la città, la politica, la scienza» che gli permetterà di poter «riveder la primavera / con lo stupore della prima età...»¹⁰², le sue letture e i suoi studi si svolgeranno lontani dalle mode intellettuali, nate «nelle stanze cittadine» ad opera di uomini «nati in gabbia, uccelli senz'ali: / animali infelici con gli occhiali, / che ingrandiscono un pezzettin di mondo / e intorno a quello stanno anni ed anni / e guastano, cercando l'incantesimo / di ogni miracolosa incantazione»¹⁰³.

La poesia *Palla bambina*, del 1940, è l'ultima lirica compresa nell'edizione vallecchiana curata dal già citato Falqui. Si tratta di un dialogo di un bambino con la sua palla. Qui si notano varie espressioni dialettali, cantilene, ritornelli che si alternano in rapidi guizzi con memorie di favole. Il componimento mette sullo stesso piano il “mugolo” di animali, il “grido” della palla, quello dell'erba, del prato, dell'aprile, il “trepestio” dei ragazzi, il piegarsi lento delle margherite che insieme accordano «apprensioni / di prima orchestra»¹⁰⁴. Dalla data del 1940 alla data della morte, avvenuta nell'agosto del 1958, Pea non stampò più liriche. Rivide le sue composizioni, anche se già pubblicate, come dimostrano le varianti riportate in *Nota al testo* della raccolta di Vallecchi del 1943 e le correzioni rimaste autografe, al volumetto *Montignoso*¹⁰⁵. Tutto sommato, le poesie di questa raccolta alludono visibilmente alla nuova dimensione di Enrico Pea, quella che a partire da *Il servitore del diavolo* sostiene la sua indagine caratterizzandosi, tra l'altro, per il recupero di una pienamente confessata prospettiva religiosa attraverso cui guardare il mondo e le vicende umane. Queste *Arie bifolchine* ci offrono il quadro completo della poesia di Pea (la sua produzione poetica risale al 1910, e certamente stando alle date effettive di composizione, anche a qualche anno prima) e si estende per ben trent'anni; quindi non è difficile capire come il «calore di questa voce potesse rimanere segreto o poco appariscente, anche agli occhi dei critici più attenti, cui del resto la lunga carriera del narratore ha dato suggerimenti interessanti anche sul versante linguistico»¹⁰⁶. Per concludere bisogna dire che apparentemente appartata dai grandi filoni di sviluppo della poesia italiana contemporanea, per la sua peculiarità dialettale,

per il suo mondo versiliese immediato, riconoscibile e come esclusivo, l’esperienza poetica di Pea viene poi a confluire inequivocabilmente nella linea difficile e per molto tempo disattesa tracciata a suo tempo da poeti come Rebora, come Sbarbaro: far parlare l’uomo della natura perché all’interno del mondo, pur nella complessità e contraddittorietà, è la ragione della ricerca umana e la possibilità di cogliere e accordarsi definitivamente al divino.

Questo senso di reciprocità era forse già presente a Pea all’inizio, sia pure confusamente, quando nel suo mondo contadino percorso da streghe e da passioni e terribili interdetti, dalla furia obnubilante del sangue potevano nascere tuttavia versi premessi alla XIV *Fola*: «Noi siamo la barca che va / nel grand’oceano; / noi siamo l’oceano che culla / la barca che va».

NOTE

¹ Cfr. FELICE DEL BECCARO, *Presenza di Enrico Pea*, in *Il mondo di Pea*, a cura di Giovanni Bellora, con prefazione di Felice Del Beccaro, Lucca, Maria Pacini Fazzi, 1981, p.14.

² GIUSEPPE UNGARETTI, *Saluto a Pea*, in «La Rassegna Lucchese», anno 1951, n. 7, p. 1. Vedi pure, sempre di Ungaretti, *Ricordo di Pea*, in «L’approdo letterario», n. 8 (nuova serie), anno V, ottobre-dicembre, 1959, pp. 28-31.

³ *Ibidem*.

⁴ UMBERTO OLOBARDI, *Saggi su Tozzzi e Pea*, Pisa, Vallerini, 1940, cit., pp. 165-166.

⁵ ENRICO PEA, *Fole 1910*, Milano, Garzanti, 1948, p. 13.

⁶ GIUSEPPE UNGARETTI, *Vita d’un uomo: saggi e interventi*, a cura di Mario Diacono e Luciano Rebay, prefazione di Carlo Bo, Milano, Mondadori, 1974, p. 683.

⁷ ENRICO PEA, *Fole*, Napoli, Libreria della Diana, 1918, p.5.

⁸ ENRICO PEA, *Lo spaventaccio*, in *Arie bifolchine*, raccolte a cura di Enrico Falqui, Firenze, Vallecchi, 1943, pp. 70-71.

⁹ *Ivi*, p. 112.

¹⁰ *Ibidem*.

¹¹ ENRICO PEA, *Montignoso*, III, in *Arie bifolchine*, cit., p. 32.

¹² ENRICO PEA, *Fole 1910*, cit., p. 21.

¹³ *Ivi*, p. 29.

¹⁴ ALDO BORLENGHI, *Pea*, Padova, Cedam, 1943, p. 49.

¹⁵ *Ivi*, p. 50.

¹⁶ ERNESTO TRAVI, *Dal frammento lirico, all’unità drammatica*, in *Umanità di Enrico Pea*, Milano, Società Editrice Vita e Pensiero, MCMLXV, p. 21.

¹⁷ ENRICO PEA, *Bancarelle e muriccioli*, ora in *L’acquapazza*, Firenze, Vallecchi, 1941, pp. 40-42.

¹⁸ ENRICO PEA, *Vita in Egitto*, Milano, Garzanti, 1949, p. 39.

¹⁹ Cito da FELICE DEL BECCARO, *Ritratto di Pea*, in *Omaggio a Enrico Pea*, Sarzana, Carpena, 1959, p. 29.

²⁰ Cfr. LORENZO GRECO, *Il mondo magico del primo Pea: mito di una cultura sommersa*, in «Il Ponte - Rivista mensile di politica e letteratura fondata da Piero Calamandrei», 31 luglio – 31 agosto 1978, p. 895.

²¹ ENRICO PEA, *Fole 1910*, cit., p. 39.

²² *Ibidem*.

²³ RITA BALDASSARRI, *La poesia di Enrico Pea*, in «Il Ponte - Rivista mensile di politica e letteratura fondata da Piero Calamandrei», cit., p. 806.

²⁴ ENRICO PEA, *Fole 1910*, cit., p. 25.

-
-
- ²⁵ Enrico Pea, *Montignoso*, IV, in *Arie bifolchine*, cit., p. 44.
- ²⁶ Ivi, pp. 20-21.
- ²⁷ UMBERTO OLOBARDI, *Barlumi di poesia fra il decorativo e il pittoresco*, in *Saggi su Tozzzi e Pea*, Pisa – Roma, Vallerini Editore, 1940, p. 182.
- ²⁸ ENRICO PEA, *Montignoso*, II, in *Arie bifolchine*, cit., p.23.
- ²⁹ Ivi, p. 30.
- ³⁰ Ivi, pp.75-77.
- ³¹ Ivi., p. 55.
- ³² Cfr. ivi, p. 27.
- ³³ Ibidem.
- ³⁴ Ivi, pp. 45-47.
- ³⁵ Ivi, p. 63.
- ³⁶ Ivi, p. 21.
- ³⁷ Ibidem.
- ³⁸ Ivi, p. 54.
- ³⁹ Ibidem.
- ⁴⁰ Ivi, p. 54.
- ⁴¹ Ivi, p. 55.
- ⁴² Ibidem.
- ⁴³ Ibidem.
- ⁴⁴ Ibidem.
- ⁴⁵ Ivi, p. 44.
- ⁴⁶ GOFFREDO BELLONCI, *La Poesia*, in *Il mondo di Pea*, cit., p. 66.
- ⁴⁷ ENRICO PEA, *Lo spaventacchio*, I, in *Arie bifolchine*, cit., p. 65.
- ⁴⁸ Ibidem.
- ⁴⁹ Ivi, p. 68.
- ⁵⁰ Ivi, p. 66.
- ⁵¹ Ivi, p. 67.
- ⁵² Ibidem.
- ⁵³ Ivi, pp. 67-68.
- ⁵⁴ Ivi, p. 68.
- ⁵⁵ Ivi, p. 71.
- ⁵⁶ Ivi, p. 104.
- ⁵⁷ Ibidem.
- ⁵⁸ Ivi, p. 105.
- ⁵⁹ Ivi, pp. 105-106.
- ⁶⁰ Cfr. GIOVANNI BOINE, *Frantumi seguiti da Plausi e Botte*, Firenze, La Voce, 1918, pp. 99-100.
- ⁶¹ ENRICO PEA, *Lo spaventacchio*, Firenze, Libreria della Voce, 1914, p. 24.
- ⁶² Ivi, p. 62.
- ⁶³ ENRICO PEA, «Gazzetta del Popolo», 31 Luglio 1938, p. 4.
- ⁶⁴ ENRICO PEA, *Lo spaventacchio*, in *Arie bifolchine*, cit., p. 7.
- ⁶⁵ ENRICO PEA, *Montignoso*, Ancona, Puccini, 1912, p. 59.
- ⁶⁶ ENRICO PEA, *Lo spaventacchio*, in *Arie bifolchine*, cit., pp. 68-69.
- ⁶⁷ Ivi, p. 73.
- ⁶⁸ Ivi, p. 91.
- ⁶⁹ Ivi, p. 76.

⁷⁰ Ivi, p. 111.

⁷¹ Ivi, pp. 71.

⁷² Ivi, pp. 121-122. *Caligo* significa *carico*.

⁷³ Ivi, p. 123.

⁷⁴ Ivi, p. 88.

⁷⁵ Ivi, pp. 112-113.

⁷⁶ SIMONETTA SALVESTRONI, *Il primo Pea: fra identificazione e rivolta*, in *Enrico Pea: fra anarchia e integrazione*, Firenze, La Nuova Italia, 1976, p. 18.

⁷⁷ ENRICO PEA, *Lo spaventacchio*, in *Arie bifolchine*, cit., p. 120.

⁷⁸ Ibidem.

⁷⁹ Ivi, p. 122.

⁸⁰ Ivi, p. 123.

⁸¹ Ibidem.

⁸² Ivi, p. 128.

⁸³ Ivi, p. 137.

⁸⁴ Ivi, p. 138.

⁸⁵ Ibidem.

⁸⁶ Ivi, p. 140.

⁸⁷ Ibidem.

⁸⁸ Ivi, p. 148.

⁸⁹ Ivi, p. 151.

⁹⁰ Ibidem.

⁹¹ Ivi, p. 153.

⁹² Ibidem.

⁹³ Ivi, p. 155.

⁹⁴ ENRICO PEA, *Versilia*, in *Arie bifolchine*, cit., p. 154.

⁹⁵ ENRICO PEA, *Lo spaventacchio*, in *Arie bifolchine*, cit., p. 156.

⁹⁶ CARLO BETOCCHI, *La Poesia*, in *Il mondo di Pea*, Lucca, Maria Pacini Fazzi, 1981, p. 70.

⁹⁷ ENRICO PEA, *Lo spaventacchio*, in *Arie bifolchine*, cit., p. 159.

⁹⁸ Ibidem.

⁹⁹ Ivi, p. 160.

¹⁰⁰ Ivi, p. 155.

¹⁰¹ Ivi, p. 183.

¹⁰² Ivi, p. 184.

¹⁰³ Ivi, p. 185.

¹⁰⁴ Ivi, p. 193.

¹⁰⁵ Cfr. RITA BALDASSARRI, *La poesia di Enrico Pea*, in «Il Ponte», cit., p. 823.

¹⁰⁶ GIACINTO SPAGNOLETTI, *Le “Arie bifolchine” di Pea*, in *Scrittori di un secolo*, vol. I, Milano, Marzorati, 1974, p. 402.

