



FACULTADE DE FILOLOXÍA

TRABALLO DE FIN DE GRAO

Il Ritorno a San Mauro di Giovanni Pascoli. Struttura, temi e stilemi di un *nóstos* decadentistico.

Autora: Irene Penido Vázquez
Titora: Cristina Marchisio

Grao en Linguas e Literaturas Modernas.
Itinerario en Lingua e Literatura Italianas.

Curso académico 2022/2023

TRABALLO DE FIN DE GRAO

Il Ritorno a San Mauro di Giovanni Pascoli. Struttura, temi e stilemi di un *nóstos* decadentistico.

Autora: Irene Penido Vázquez
Titora: Cristina Marchisio

Grao en Linguas e Literaturas Modernas.
Itinerario en Lingua e Literatura Italianas.

Curso académico 2022/2023



FACULTADE DE FILOLOXÍA



CUBRIR ESTE FORMULARIO ELECTRONICAMENTE

Formulario de delimitación do título e resumo
Traballo de Fin de Grao curso 2022_/2023_

APELIDOS E NOME:	PENIDO VÁZQUEZ, IRENE
GRAO EN:	LINGUAS E LITERATURAS MODERNAS
(NO CASO DE MODERNAS) MENCIÓN EN:	LINGUA E LITERATURA ITALIANAS
TITOR/A:	CRISTINA MARCHISIO
LIÑA TEMÁTICA ASIGNADA:	LITERATURA ITALIANA DO SÉCULO XX

SOLICITO a aprobación do seguinte título e resumo:

Título: <i>Il Ritorno a San Mauro</i> di Giovanni Pascoli. Struttura, temi e stilemi di un <i>nóstos</i> decadentistico.
Resumo [na lingua en que se vai redacta-lo TFG; entre 1000 e 2000 caracteres]: <p>Giovanni Pascoli (San Mauro di Romagna, 1855 – Bologna, 1912) è la voce più autorevole del Decadentismo italiano assieme a d'Annunzio. A cavallo tra l'Ottocento e il Novecento, non ha soltanto coltivato le lingue classiche e l'esegesi dantesca, ma anche e soprattutto una poesia di impronta simbolista, all'interno della quale, le tre prime raccolte sono: <i>Myricae</i> (1891 e sgg.), <i>Poemetti</i> (1897) e <i>Canti di Castelvecchio</i> (1903). Questo terzo poemario rimanda, fin dal titolo, a Castelvecchio in Garfagnana, ovvero alla campagna toscana attorno a Lucca in cui il poeta si era comprato una casetta e che si era convertita in una seconda patria. Ma i <i>Canti di Castelvecchio</i> si chiudono con una sezione finale, costituita da nove poesie, intitolata <i>Ritorno a San Mauro</i>: toponimo questo che rimanda invece al paese natale in Romagna. Lo spostamento ideale da «Castelvecchio» a «San Mauro» implicito nel titolo, unitamente alla materia trattata (la presenza della casa natale, la centralità del personaggio materno, lo sguardo del soggetto poetico malinconicamente rivolto al passato) autorizzano a leggere il breve ciclo di nove poesie come una sorta di <i>nóstos</i> (gr. <i>Νόστος</i>), ovvero come il racconto di un viaggio a ritroso nello spazio e nel tempo, sulla scia di tante opere letterarie imperniate sul tema del ritorno e che trovano il loro lontanissimo archetipo nell'<i>Odisea</i>. La nostra tesi, partendo da questa ipotesi di lettura, analizzerà il <i>Ritorno a San Mauro</i> di Pascoli come un <i>nóstos</i> e tenterà di metterne in luce caratteristiche e temi costitutivi, senza trascurare i tratti linguistici e stilistici che lo connotano.</p>

Santiago de Compostela, 8 de novembro de 2022.

Sinatura do/a interesado/a Firmado por PENIDO VÁZQUEZ IRENE - ***9255** el día 08/11/2022 con un certificado emitido por AC FNMT Usuarios	Visto e prace (sinatura do/a titor/a) MARCHISIO CRISTINA - X1225224Z Firmado digitalmente por MARCHISIO CRISTINA - X1225224Z Fecha: 2022.11.08 20:13:07 +01'00'	Aprobado pola Comisión do Traballo de Fin de Grao coa data 25 NOV. 2022 Selo da Facultade de Filoloxía
--	---	--

SRA. PRESIDENTA DA COMISIÓN DO TRABALLO DE FIN DE GRAO

Título: *O Ritorno a San Mauro* de Giovanni Pascoli. Estrutura, temas e estilística dun *nóstos* decadentista.

Resumo: Giovanni Pascoli (San Mauro de Romaña, 1855 – Boloña, 1912) é a voz máis autoritaria do Decadentismo italiano xunto a d'Annunzio. A cabalo entre os séculos XIX e XX, non só cultivou as linguas clásicas e a esexese dantesca, senón tamén, e sobre todo, unha poesía de pegada simbolista, cuxas primeiras tres obras son *Myricae* (1891 e ss.), *Poemetti* (1897) e *Canti di Castelvecchio* (1903).

Este terceiro poemario fai referencia, xa dende o título, a Castelvecchio, en Garfagnana, é dicir, aos campos toscanos arredor de Lucca nos que o poeta mercara unha casa e que se converteron nunha segunda patria para o autor. Porén, os *Canti di Castelvecchio* péchanse cunha sección final, formada por nove poemas e titulada *Ritorno a San Mauro*: este topónimo alude, en cambio, ao pobo natal en Romaña.

O desprazamento ideal de «Castelvecchio» a «San Mauro» implícito no título, unido á materia tratada (a presenza da casa natal, a centralidade da personaxe materna, a mirada do suxeito poético dirixida melancolicamente ao pasado), autoriza a lectura do breve ciclo de nove poemas como unha especie de *nóstos* (gr. *Νόστος*), é dicir, como o relato dunha viaxe cara a atrás no espazo e no tempo, seguindo o rastro de tantas obras literarias baseadas no tema do regreso que atopan o seu afastado arquetipo na *Odisea*.

O presente traballo, partindo desta hipótese de lectura, analiza o *Ritorno a San Mauro* de Pascoli como un *nóstos* e resalta as súas características e temas constitutivos, sen descoidar os trazos lingüísticos e estilísticos que o definen.

Palabras chave: poesía, *nóstos*, Decadentismo, *Ritorno a San Mauro*, Giovanni Pascoli.

Título: *El Ritorno a San Mauro* de Giovanni Pascoli. Estructura, temas y estilística de un *nóstos* decadentista.

Resumen: Giovanni Pascoli (San Mauro de Romaña, 1855 – Bolonia, 1912) es la voz más autoritaria del Decadentismo italiano junto a d'Annunzio. A caballo entre los siglos XIX y XX, no solo cultivó las lenguas clásicas y la exégesis dantesca, sino también y sobre todo una poesía de huella simbolista, cuyas primeras tres obras son *Myricae* (1891 y ss.), *Poemetti* (1897) y *Canti di Castelvecchio* (1903).

Este tercer poemario hace referencia, ya desde el título, a Castelvecchio, en Garfagnana, es decir, a los campos toscanos alrededor de Lucca en los que el poeta había comprado una casa y que se convirtieron en una segunda patria para el autor. Sin embargo, los *Canti di Castelvecchio* se cierran con una sección final, formada por nueve poemas y titulada *Ritorno a San Mauro*: este topónimo alude, en cambio, al pueblo natal en Romaña.

El desplazamiento ideal de «Castelvecchio» a «San Mauro» implícito en el título, unido a la materia tratada (la presencia de la casa natal, la centralidad del personaje materno, la mirada del sujeto poético dirigida melancólicamente al pasado), autoriza la lectura del breve ciclo de nueve poemas como una especie de *nóstos* (gr. *Νόστος*), es decir, como el relato de un viaje hacia atrás en el espacio y en el tiempo, siguiendo el rastro de tantas obras literarias basadas en el tema del regreso que encuentran su lejano arquetipo en la *Odisea*.

El presente trabajo, partiendo de esta hipótesis de lectura, analiza el *Ritorno a San Mauro* de Pascoli como un *nóstos* y resalta sus características y temas constitutivos, sin descuidar los rasgos lingüísticos y estilísticos que lo definen.

Palabras clave: poesía, *nóstos*, Decadentismo, *Ritorno a San Mauro*, Giovanni Pascoli.

Title: The *Ritorno a San Mauro* of Giovanni Pascoli. Structure, themes, and stylistic traits of a decadent *nóstos*.

Abstract: Giovanni Pascoli (San Mauro di Romagna, 1855 – Bologna, 1912) is the most authoritarian voice of Italian Decadentism along with d'Annunzio. Halfway between 19th and 20th centuries, he practised not only classical languages and Dantesque exegesis, but also and especially a poetry with symbolist trace, whose first three works are *Myricae* (1891 and ff.), *Poemetti* (1897) and *Canti di Castelvecchio* (1903).

This third collection of poems refers, from the title, to Castelvecchio in Garfagnana, that is, to the Tuscan country around Lucca where the poet had bought a house. This place became a second homeland for the author. Nevertheless, *Canti di Castelvecchio* is closed with a final section, formed by nine poems, entitled *Ritorno a San Mauro*: this toponym refers to the native village in Romagna.

The ideal displacement from «Castelvecchio» to «San Mauro» implicit at the title, in addition to the cycle's subject (the native home's presence, the centrality of the maternal character, the melancholic look towards the past), authorises the lecture of the brief cycle of nine poems as a sort of *nóstos* (Gr. *Νόστος*), that is, as a story of a journey backwards in space and in time, following the trail of many literary works based on return's topic and that find their far archetype in the *Odyssey*.

This dissertation, based on this lecture's hypothesis, analyses the *Ritorno a San Mauro* of Pascoli like a *nóstos* and emphasises the cycle's constitutive characteristics and themes, without neglecting the linguistic and stylistic traits that define it.

Key words: poetry, *nóstos*, Decadentism, *Ritorno a San Mauro*, Giovanni Pascoli.

Titolo: *Il Ritorno a San Mauro* di Giovanni Pascoli. Struttura, temi e stilemi di un *nóstos* decadentistico.

Riassunto: Giovanni Pascoli (San Mauro di Romagna, 1855 – Bologna, 1912) è la voce più autorevole del Decadentismo italiano assieme a d'Annunzio. A cavallo tra l'Ottocento e il Novecento, non ha soltanto coltivato le lingue classiche e l'esegesi dantesca, ma anche e soprattutto una poesia di impronta simbolista, le cui tre prime raccolte sono: *Myricae* (1891 e sgg.), *Poemetti* (1897) e *Canti di Castelvecchio* (1903).

Questo terzo poemario fa riferimento, fin dal titolo, a Castelvecchio in Garfagnana, ovvero alla campagna toscana attorno a Lucca in cui il poeta si era comprato una casetta e che si era convertita in una seconda patria per l'autore. Ma i *Canti di Castelvecchio* si chiudono con una sezione finale, costituita da nove poesie, intitolata *Ritorno a San Mauro*: toponimo questo che allude invece al paese natale in Romagna.

Lo spostamento ideale da «Castelvecchio» a «San Mauro» implicito nel titolo, unitamente alla materia trattata (la presenza della casa natale, la centralità del personaggio materno, lo sguardo del soggetto poetico malinconicamente rivolto al passato) autorizzano a leggere il breve ciclo di nove poesie come una sorta di *nóstos* (gr. *Νόστος*), ovvero come il racconto di un viaggio a ritroso nello spazio e nel tempo, sulla scia di tante opere letterarie imperniate sul tema del ritorno e che trovano il loro lontanissimo archetipo nell'*Odisea*.

La nostra tesi, partendo da questa ipotesi di lettura, analizza il *Ritorno a San Mauro* di Pascoli come un *nóstos* e tenta di metterne in luce caratteristiche e temi costitutivi, senza trascurare i tratti linguistici e stilistici che lo connotano.

Parole chiave: poesia, *nóstos*, Decadentismo, *Ritorno a San Mauro*, Giovanni Pascoli.

Declaración de orixinalidade do Traballo de Fin de Grao

Eu, dona Irene Penido Vázquez, con DNI 46292558-K, declaro que o presente Traballo de Fin de Grao, con título *Il Ritorno a San Mauro di Giovanni Pascoli. Struttura, temi e stilemi di un nóstos decadentistico*, é froito do meu traballo persoal e, polo tanto, orixinal e inédito, incluíndo todas as súas fontes debidamente identificadas e citadas e sendo consciente de que a súa realización fraudulenta implicaría a calificación de suspenso (0) na materia, así como as diferentes consecuencias de tipo legal.

E, para que así conste, asino este documento a 30 de xuño de 2023, en Santiago de Compostela.



Asdo.: Irene Penido Vázquez.

A min mesma, por confiar sempre.

A mamá e a papá, porque isto sería literalmente imposible sen eles.

A Isa e a Manu, por ser o Sol e a Lúa do meu día a día.

Quérovos.

Indice

1. Introduzione	10
2. Giovanni Pascoli: vita e opere.....	13
3. I <i>Canti di Castelvecchio</i>	16
4. Il <i>Ritorno a San Mauro</i>	20
5. Il <i>nóstos</i> : origine e caratteristiche.....	24
6. Analisi del ciclo <i>Ritorno a San Mauro</i>	28
6.1. <i>Le rane</i> : analisi	29
6.2. <i>Casa mia</i> : analisi	38
6.3. <i>Tra San Mauro e Savignano</i> : analisi.....	47
7. Conclusioni.....	58
8. Bibliografia.....	60
9. Appendice.....	63
9.1. Poesie del <i>Ritorno a San Mauro</i> con relative traduzioni in spagnolo	63
9.2. Iconografia.....	81

1. Introduzione

L'oggetto di studio di questa tesina è il ciclo poetico *Ritorno a San Mauro*, sezione conclusiva della raccolta *Canti di Castelvecchio* del poeta del Decadentismo Giovanni Pascoli (1855-1912). Questo ciclo include nove liriche in cui la prospettiva è orientata al passato e al paese natale dell'autore, il che ha permesso di intenderlo e interpretarlo come una sorta di *viaggio di ritorno* o *nóstos*. Partendo da questa ipotesi, il nostro lavoro studierà i motivi e i tratti stilistici predominanti nelle poesie del ciclo, con l'obiettivo di individuare una possibile tematica e retorica specifiche e caratterizzanti della *letteratura del ritorno*.

L'idea di lavorare su questo tema risale, innanzitutto, al mio interesse e passione sia per la poesia come genere sia per la letteratura classica. Questo interesse si è incrementato grazie ai diversi corsi di letteratura che ho seguito lungo il mio corso di laurea, di cui posso sottolineare *Generi letterari italiani: Lirica e Letteratura italiana del XX secolo*, materie in cui ho potuto approfondire la figura del poeta romagnolo Giovanni Pascoli. In questo modo, avevo proposto alla mia relatrice di lavorare su questa figura ed è stata proprio lei ad offrirmi diverse opzioni, tra cui l'analisi del *Ritorno a San Mauro*. Mentre soppesavo questa possibilità, mi sono resa conto che questo ciclo includeva poesie in cui la figura materna e l'infanzia del poeta avevano un ruolo essenziale. Pertanto, mi sono chiesta se questi motivi rispondessero a una categoria letteraria specifica e se esistesse una tematica e retorica di base. Dopo aver commentato insieme questa impressione, siamo arrivate all'ipotesi di interpretazione e analisi di questo ciclo come un *nóstos*, il che mi è sembrato una proposta convincente e stimolante.

Pertanto, il *corpus* della mia tesina è formato dal *Ritorno a San Mauro*, sezione in chiusura della raccolta *Canti di Castelvecchio*, per cui ho utilizzato una delle edizioni di Giuseppe Nava (Milano, Rizzoli, 1989), che è uno dei massimi studiosi dell'opera pascoliana. Per contestualizzare il ciclo di *San Mauro* ho ovviamente dilatato lo studio all'intera raccolta dei *Canti di Castelvecchio*.

La metodologia seguita per la realizzazione della tesina combina storiografia letteraria per il capitolo biografico e per inquadrare la raccolta dei *Canti di Castelvecchio* con la critica tematica nel capitolo relativo al motivo del *nóstos*. Infine, per l'analisi delle liriche del ciclo di *San Mauro*, ho combinato critica tematica e critica stilistica.

La bibliografia fondamentale del mio lavoro è costituita dall'edizione dei *Canti di Castelvecchio* curata da Giuseppe Nava (Milano, Rizzoli, 1989). Questo volume non offre soltanto informazioni sostanziali sulla poetica di Pascoli, sui *Canti di Castelvecchio* e sul *Ritorno a San Mauro*, ma anche un'analisi delle poesie utile, soprattutto riguardo alla metrica, alle figure retoriche e ai tratti stilistici. Altro referente fondamentale della mia tesina sono le *Trenta poesie famigliari di Giovanni Pascoli* di Cesare Garboli, uno dei critici letterari più autorevoli del Novecento (Macerata, Quodlibet, 2020). Garboli ritaglia all'interno della produzione pascoliana una selezione di poesie di tematica familiare, tra le quali spiccano quelle del *Ritorno a San Mauro*, che ci interessano e che sono oggetto di una lettura critica estremamente stimolante.

Il nostro lavoro è diviso in nove capitoli. Dopo l'Introduzione, il secondo capitolo (2. Giovanni Pascoli: vita e opere) offre una biografia sintetica del poeta, in cui si include la rassegna delle opere pubblicate sia in vita sia postume. A continuazione (3. I *Canti di Castelvecchio*) si analizzano le caratteristiche più rilevanti della raccolta pascoliana: la tematica e la stilistica, e si evidenziano i punti in comune con la prima raccolta, *Myricae*. Il capitolo successivo (4. Il *Ritorno a San Mauro*) è dedicato alla genesi del ciclo poetico, di cui si sottolinea la minuziosa e dettagliata struttura. Un quinto capitolo (5. Il *nóstos*: origine e caratteristiche) è dedicato alla *letteratura del ritorno* e illustra i suoi motivi tradizionali, suggerendo le caratteristiche che permettono di interpretare il *Ritorno a San Mauro* come un *nóstos*. Segue una sezione centrale (6. Analisi del ciclo *Ritorno a San Mauro*) in cui si

propongono le letture critiche di tre poesie emblematiche e rappresentative del ciclo: *Le rane* (6.1.), *Casa mia* (6.2.) e *Tra San Mauro e Savignano* (6.3.).

Infine, la tesina si chiude con un capitolo di Conclusioni; con la Bibliografia e con un'Appendice. Nella prima parte di questa, il lettore troverà le poesie del *Ritorno a San Mauro* con, a fronte, una traduzione nostra in spagnolo; nella seconda parte alcuni materiali iconografici che rimandano alla biografia e alla poetica di Giovanni Pascoli.

2. Giovanni Pascoli: vita e opere

Poeta del Decadentismo e uno degli esponenti più emblematici del simbolismo italiano, Giovanni Placido Agostino Pascoli nasce a San Mauro di Romagna (Emilia-Romagna) il 31 dicembre 1855, quarto di dieci fratelli i cui genitori sono Caterina Vincenzi Allocatelli e Ruggero Pascoli. Il padre, originario di Ravenna, è amministratore della proprietà La Torre del principe Alessandro Torlonia.

Nel 1862, Pascoli incomincia a studiare nel Collegio Raffaello dei padri Scolopi, a Urbino, dove può rimanere fino al 1871. È durante questo periodo che accade uno degli avvenimenti che più segneranno la sua vita: il traumatico assassinio di suo padre, nel 1867. Il lutto della famiglia, molto duro, apre una ferita nel futuro poeta che non sarà mai sanata e che condizionerà praticamente tutta la sua produzione letteraria, soprattutto se teniamo conto dei decessi accaduti negli anni successivi: quelli di sua madre e di una sorella (1868) e quello di un altro fratello (1871).

Nel 1873, Pascoli sostiene una prova per ottenere una borsa di studio all'università: tra gli esaminatori, c'è il noto poeta e professore italiano Giosuè Carducci. Tre anni dopo, nel 1876, una nuova morte si unisce all'elenco delle precedenti: quella del fratello maggiore. Nonostante le sventure a livello personale-familiare, Pascoli riesce a continuare i suoi studi grazie alle borse di studio e ottiene una laurea in Lettere nel 1882, a Bologna. A partire da questo momento, Pascoli lavorerà come insegnante di liceo nelle diverse città di Matera, Massa e Livorno. Inoltre, è proprio quando esercita a Massa che decide di incominciare a vivere in una casa in affitto con le sorelle Ida e Maria, figure molto importanti con le quali il poeta tenterà di ricostituire il *nido* dell'infanzia di San Mauro.

È nel 1891 che arriva la pubblicazione della sua prima raccolta di poesie: *Myricae*. Quest'opera, che possiede una grande carica a livello autobiografico, sarà aggiornata in diverse edizioni posteriori fino all'anno 1903. Difatti, è dalla terza edizione (1894) che il poeta dedica

la raccolta a suo padre. Oltre al carattere simbolista, si percepisce anche in *Myricae* la formazione classica dell'autore, fin dall'epigrafe: «Arbusta iuvant humilesque myricae» (citazione ricavata dalle *Bucoliche* di Virgilio). L'anno successivo, nel 1892, Pascoli vince la medaglia d'oro al concorso di poesia latina di Amsterdam, concorso a cui parteciperà in più occasioni.

Nell'anno 1895 si sposa la sorella Ida. Anche se Pascoli scriverà un opuscolo con motivo delle nozze (*Nelle nozze di Ida*), è evidente che, per il poeta, questo matrimonio rappresenta un «tradimento»¹ alle sue intenzioni di mantenere intatto il *nido* familiare. Invece Maria, l'altra sorella che gli resta, rimarrà sempre con lui: infatti, Pascoli decide di affittare con lei una casa a Castelvecchio di Barga (Garfagnana). Più avanti, nel 1897, arriva la pubblicazione dei *Poemetti*, un'opera strutturalmente più ampia di *Myricae* che sarà poi ridistribuita e incrementata nei *Primi poemetti* (1904) e nei *Nuovi poemetti* (1909). Al 1897 appartiene anche *Il Fanciullino*, saggio in cui Pascoli descrive il suo modo di intendere e di fare poesia: percependo il mondo attraverso gli occhi di un bambino, vale a dire, con una sensibilità e soggettività che permettono di riscoprire la realtà in un modo diverso.

Nel 1902, Pascoli riesce ad acquistare la casa di Castelvecchio grazie al denaro ottenuto dalla vendita delle medaglie che il poeta aveva vinto ai concorsi di Amsterdam. Un anno dopo (1903) arriva la pubblicazione dei *Canti di Castelvecchio*, dedicati, a differenza di *Myricae*, alla madre. Quest'opera, che rimanda, nel titolo, ai *Canti* di Leopardi (uno dei poeti prediletti di Pascoli), mostra un forte sperimentalismo metrico.

Nel 1904, l'autore ottiene una cattedra di Grammatica latina e greca nell'Università di Pisa, fatto molto importante sia per il prestigio che suppone sia perché permette a Pascoli di spostarsi dall'insegnamento liceale a quello universitario. In questo stesso anno pubblica i *Poemi conviviali*, così intitolati perché molti dei componimenti che vi si includono erano già stati

¹ CESARE GARBOLI, *Trenta poesie famigliari di Giovanni Pascoli*, Macerata, Quodlibet, 2020, p. 74.

diffusi nella rivista letteraria italiana «Convivio». Nel 1906, Pascoli subentra a Carducci sulla cattedra di Letteratura italiana dell'Università di Bologna, una delle più prestigiose d'Italia. In questo stesso anno si pubblicano le *Odi e Inni*, un'opera che «rappresenta la prima espressione compiuta della svolta di Pascoli verso una sorta di poesia civile [...] sulla scia carducciana e dannunziana»². Un anno dopo (1907) arriva la pubblicazione dei *Pensieri e discorsi*, un insieme di scritti in prosa, tra cui si trovano alcuni saggi leopardiani.

Nel 1912, Pascoli muore ai 57 anni. Ai suoi funerali assistono «circa ventimila presenze»³.

Tra le opere dell'autore pubblicate in modo postumo ricordiamo le *Canzoni di Re Enzo* (1909) e i *Poemi del Risorgimento* (1913), entrambe incompiute, oltre ai *Poemi italici* (1911). Queste tre opere continuano la scia della retorica civile già cominciata negli *Odi e Inni*. D'altra parte, sono importanti anche i *Carmina* (1914), raccolta che riunisce poesie in latino composte per i concorsi di Amsterdam. Benché ispirata al mondo classico, in quest'ultima opera si osservano un'innovativa sensibilità e un carattere decadentistico costanti.

² ROSSELLA DAVERIO, *Invito alla lettura di Giovanni Pascoli*, Milano, Mursia, 1983, p. 83.

³ ALICE CENCETTI, *Giovanni Pascoli: una biografia critica*, premessa di Gianfranco Miro Gori e prefazione di Marino Biondi, Firenze, Le Lettere, 2019, p. 354.

3. I *Canti di Castelvechio*

Nella primavera del 1903 vanno in stampa i *Canti di Castelvechio*, una delle raccolte di poesie più significative di Pascoli e della poesia italiana del Novecento, edita da Zanichelli (Bologna) e stampata da Marchi (Lucca). Quest'opera verrà aggiornata con l'aggiunta di nuovi componimenti in diverse edizioni posteriori, fino all'ultima che risale all'anno 1912 (postuma). Sebbene alcuni componimenti che vi si includono fossero già apparsi in riviste o pubblicazioni diverse, il progetto di comporre un insieme organico suppone, per l'autore, la scelta di un ordine, il quale, nel caso dei *Canti*, «corrisponde, almeno in apparenza, a uno schema naturalistico, modellato com'è sul trascorrere delle stagioni»⁴. Tuttavia, anche se, certamente, l'opera si sviluppa da autunno ad autunno, questo ordine è, in realtà, simbolico. Peraltro, se il corso delle stagioni è una delle colonne strutturali dei *Canti*, l'altra è quella del *romanzo familiare* del quale un esempio assai rappresentativo sono le continue allusioni alle morti dei genitori, che persistono lungo tutte le poesie.

Lo stesso titolo dei *Canti* ci offre delle informazioni rilevanti riguardo alla composizione della raccolta: percepiamo una memoria letteraria che rimanda ai *Canti* di Leopardi, un poeta la cui influenza su Pascoli, «soprattutto a proposito dell'esistenza di Dio e delle sorti dei defunti in ipotetiche plaghe dell'aldilà»⁵, è innegabile. D'altra parte, i *Canti di Castelvechio* sono scritti sulla scia della prima raccolta del 1891, *Myricae*. In questo modo, Pascoli continua a sviluppare nei suoi *Canti* le tematiche e i motivi della natura, delle stagioni, dei lutti familiari, della morte o della campagna, utilizzando sempre termini specifici, rari e specifici o tecnici che conformano il loro caratteristico linguaggio simbolista. Tuttavia, vediamo alcune differenze importanti tra *Myricae* e i *Canti di Castelvechio*, incominciando già dalla dedica. Mentre *Myricae* è dedicata al padre, i *Canti* sono dedicati alla madre. È anche da notare la lunghezza

⁴ Così Giuseppe Nava in GIOVANNI PASCOLI, *Canti di Castelvechio*, introduzione e note di Giuseppe Nava, Milano, Rizzoli, 1989, p. 7. Per le citazioni delle poesie che verranno analizzate e per la trascrizione dei testi nell'Appendice è stata presa a riferimento proprio questa edizione.

⁵ ALICE CENCETTI, *Giovanni Pascoli: una biografia critica*, cit., p. 132.

dei componimenti delle due raccolte, poiché le poesie di *Myrica*, in genere, sono più brevi di quelli incluse nei *Canti di Castelvecchio*. Un altro aspetto innovativo dei *Canti* è l'aggiunta di temi nuovi: oltre a quelli già citati e condivisi con *Myrica*, osserviamo il motivo autobiografico dell'uccisione del padre e le tematiche amorose o lievemente erotiche. In sintesi, si percepisce come l'autore tenti di raggiungere una poetica più complessa e persino rialzata, anche riguardo a diversi aspetti formali: ampiezza delle strofe, struttura metrica più impegnativa e uso del fonosimbolismo per alludere ad *altre realtà*.

«Tutta la tradizione lirica italiana vi è riassunta [...] trascinata nelle tradizioni popolari [...] localizzata in un tempo storico, ciclico, meteorologico fisso e all'infinito variabile»⁶, così definisce Cesare Garboli i *Canti di Castelvecchio*, un'opera piena di «produzione di simboli come figure di desideri e conflitti inconsci»⁷. Infatti, il simbolismo dei *Canti* non riguarda soltanto l'aspetto onirico, ma anche tutti gli altri motivi la cui presenza nel contenuto delle poesie è fondamentale: i presagi e le premonizioni, per cui l'autore riprende un catalogo di credenze di carattere popolare; la religione, sempre di carica negativa – pessimista e percepita come insufficiente al momento di offrire risposte alle questioni esistenziali; il rapporto tra l'uomo e la natura, attraverso il quale l'individuo tenta di trovare una sorta di compensazione ai conflitti della propria esistenza; o l'immagine del *nido*, che rappresenta l'infanzia, la famiglia e la casa natale del poeta. Va anche sottolineata la tematica della memoria autobiografica e della *ricordanza*, più che evidente, oltre all'idea della circolarità naturale: una natura in cui, in opposizione alla finitezza dell'essere umano, vita e morte si succedono in maniera eterna. Temi anche molto importanti sono, evidentemente, la vendetta, il tradimento, la giovinezza, la stessa poesia e la percezione del mondo dal punto di vista di un fanciullino. Questo ultimo motivo, infatti, scatena l'apparizione di un sottotema molto interessante: quello dello stupore verso

⁶ CESARE GARBOLI, *Trenta poesie famigliari di Giovanni Pascoli*, cit., p. 218.

⁷ Così Giuseppe Nava in GIOVANNI PASCOLI, *Canti di Castelvecchio*, introduzione e note di Giuseppe Nava, cit., p. 15.

aspetti della vita quotidiana (le preghiere, la chiesa o il camposanto), sempre all'interno di un paesaggio campagnolo, con «la macroscopica assenza [...] della Città»⁸.

Per quanto riguarda il piano formale, possiamo sottolineare alcuni metri utilizzati dal poeta che appartengono alla tradizione letteraria, come è il caso, per esempio, dei versi endecasillabi (sia sciolti che concatenati in terzina). Nonostante la scia e l'influenza della tradizione lirica, i *Canti di Castelvecchio* rappresentano uno dei culmini dello sperimentalismo pascoliano: i novenari, le rime ipermetre e l'impiego delle riprese o ritornelli ne sono tre esempi fra molti altri. In effetti, l'innovazione dell'autore non riguarda soltanto l'aspetto più formale e/o stilistico, ma anche quello linguistico: «Pascoli non sente la lingua come uno strumento funzionale»⁹. In questo modo, di solito si percepisce una divisione all'interno della lingua utilizzata dall'autore, fra un registro *sublime d'en haut* e un registro *sublime d'en bas*, per dirla con Giuseppe Nava¹⁰. Riguardo al primo, osserviamo i numerosi latinismi, termini aulici e arcaismi, che riflettono la padronanza culturale e filologica del poeta; rispetto invece al *sublime d'en bas*, in cui si avverte un lessico appartenente alle arti, a diversi mestieri e all'astronomia, oltre all'inserimento di onomatopee, la maggior parte delle quali ornitologiche, termini inglesi ed esclamazioni che arricchiscono anche il fonosimbolismo della raccolta. In definitiva, la lingua utilizzata nei *Canti* di Pascoli è una lingua aulica, mobile, ritmica ed energica che, però, non smette di lasciare posto alle immagini simboliche e alla riflessione razionale.

In conclusione, la critica dell'epoca di solito ha valutato i *Canti di Castelvecchio* in modo abbastanza positivo, ma purtroppo incompleto. Lo scrittore e critico letterario Dino Mantovani, per esempio, «accennò all'erudizione e alla finezza letteraria [...] ma diede troppo peso alle finalità etiche [...] e ne censurò la novità del linguaggio»¹¹. Certamente, i *Canti di*

⁸ SILVIO RAMAT, *La poesia italiana 1903-1943. Quarantuno titoli esemplari*, Venezia, Marsilio, 1997, p. 21.

⁹ CESARE GARBOLI, *Trenta poesie famigliari di Giovanni Pascoli*, cit., p. 217.

¹⁰ Così Giuseppe Nava in GIOVANNI PASCOLI, *Canti di Castelvecchio*, introduzione e note di Giuseppe Nava, cit., p. 23.

¹¹ Ivi, p. 24.

Castelvechio mostrano una grande erudizione lirica da parte del suo autore, oltre ad alcuni scopi etico-morali che si possono intravedere nelle poesie. Tuttavia, non possiamo trascurare lo sperimentalismo linguistico che padroneggia la raccolta, non soltanto riguardo all'uso di termini rari o di varietà dialettali, ma anche, per esempio, all'abbondanza di onomatopee. È anche da notare che, benché *Myricae* abbia ricevuto, in genere, più attenzione dagli studiosi, sono i *Canti* a influire oltremodo sul gruppo dei poeti crepuscolari e sulla corrente della poesia dialettale. Questa raccolta, infatti, ha anche impressionato autori molto celebri, come Edoardo Sanguineti o Pier Paolo Pasolini.

4. Il Ritorno a San Mauro

I *Canti di Castelvecchio* sono divisi in tre parti. La prima parte, quella dal titolo omonimo, comprende le prime 59 poesie. A continuazione, si inserisce un ciclo poetico intitolato *Ritorno a San Mauro*, che include nove componimenti e serve come chiusura o epilogo della raccolta. Soltanto in occasione della quinta edizione (1910)¹² verrà collocato come appendice il *Diario autunnale*, costituito da otto liriche.

Il *Ritorno a San Mauro* che ci interessa è composto da nove poesie scritte tra gli anni 1897 e 1903. I loro rispettivi titoli sono *Le rane*, *La messa*, *La tessitrice*, *Casa mia*, *Mia madre*, *Commiato*, *Giovannino*, *Il bolide* e *Tra San Mauro e Savignano*. Se i 59 componimenti della sezione *Canti di Castelvecchio* sono ambientati a Castelvecchio di Barga (in Garfagnana, Toscana, dove Pascoli aveva vissuto con sua sorella Maria dal decennio del 1890), le poesie della sezione del *Ritorno* rimandano invece al paese natale del poeta: San Mauro di Romagna. Dunque, già da questo momento, si intuisce che questo ciclo poetico suppone uno spostamento da un luogo all'altro e, contemporaneamente, uno spostamento a ritroso nel tempo: una sorta di *analessi* nella vita di Pascoli.

Questo dato suggerisce le prime differenze tra la sezione dei *Canti di Castelvecchio* e il ciclo del *Ritorno a San Mauro*. Da una parte, le poesie dei *Canti* descrivono un passato che sembra lontano e incerto, proprio come un ricordo sfumato o un'eco. Dall'altra, il *Ritorno* si immerge completamente nel passato e nella sua condizione di immutabilità: il soggetto poetico recupera i suoi ricordi per trovare le più intime memorie familiari e puerili. Inoltre, il ciclo del *Ritorno* può essere considerato come il punto culmine dell'intera opera, poiché è il momento in cui il poeta entra in contatto con la figura della madre defunta, che diventa protagonista di alcuni componimenti fondamentali.

¹² Così Giuseppe Nava in GIOVANNI PASCOLI, *Canti di Castelvecchio*, introduzione e note di Giuseppe Nava, cit., p. 409.

Il *Ritorno a San Mauro*, come vedremo anche posteriormente nell'analisi di alcune delle sue liriche, mostra fin dal primo momento un ordine strutturale molto curato. In questo modo, il ciclo possiede un'uniformità percepibile nelle ambientazioni delle poesie, giacché questo «si svolge nell'arco di una giornata, la cui brevità metaforicamente simboleggia l'effimero trascorrere della vita terrena»¹³. Effettivamente, il primo componimento della sezione (*Le rane*) è ambientato nel momento dell'alba; i due seguenti (*La messa* e *La tessitrice*) si svolgono nelle ore centrali del giorno; i successivi (*Casa mia*, *Mia madre*, *Commiato* e *Giovannino*) rimandano a un clima di crepuscolo; e gli ultimi (*Il bolide* e *Tra San Mauro e Savignano*) sono ambientati durante la notte.

Per quanto riguarda le stesure dei componimenti che conformano il ciclo, bisogna fare riferimento ad alcuni episodi della vita del poeta, incominciando dalle tre prime poesie: *Le rane*, *La messa* e *La tessitrice*. Questi tre primi componimenti erano già stati pubblicati il 18 aprile 1897 sul «Marzocco», rivista letteraria fiorentina. Nello stesso mese, sempre sul «Marzocco», Pascoli pubblica un opuscolo con motivo delle nozze della figlia di Leopoldo Tosi, sindaco di San Mauro, proprio intitolato *Il ritorno a San Mauro. Nozze Tosi-Briolini*. Questo opuscolo era composto non soltanto dalle tre poesie pubblicate precedentemente (*Le rane*, *La messa* e *La tessitrice*), ma anche da una nuova: *Casa mia*, che sarà proprio il quarto componimento del ciclo del *Ritorno a San Mauro*.

Separare i primi quattro componimenti dagli altri cinque del *Ritorno* è altamente importante dato che, dopo la stesura del primo gruppo, Pascoli visita San Mauro, il suo paese natale (sempre nella primavera del 1897)¹⁴. Siccome l'autore ha potuto percorrere le stesse strade della sua infanzia e ricordare i momenti più difficili e traumatici della sua vita in modo diretto, risulta evidente notare che questa visita lo impressiona fortemente. Infatti, in una lettera

¹³ Così Francesca Latini (a cura di) in *Canti di Castelvecchio*, in GIOVANNI PASCOLI, *Poesie*, 2 voll., Torino, UTET, 2002 (vol. I: *Myricae; Canti di Castelvecchio*, a cura di Ivanos Ciani e Francesca Latini; introduzione di Giorgio Bárberi Squarotti), pp. 904-905.

¹⁴ CESARE GARBOLI, *Trenta poesie famigliari di Giovanni Pascoli*, cit., p. 179.

aperta del 10 maggio che Pascoli scrive agli abitanti di San Mauro, il poeta spiega: «rivedo la casetta dove son nato e risento il dolce invito che veniva da morti e da vivi, da uomini e da cose, l'invito a rimanere e riposare, finalmente, dove rimangono e riposano quelli che ho amati»¹⁵.

È questo avvenimento a provocare che Pascoli decida di comporre, contemporaneamente a una raccolta intitolata *Canti di Castelvecchio*, un'altra raccolta autonoma dedicata soltanto al luogo e alla memoria dei suoi primi anni, inizialmente intitolata *Canti di San Mauro*. Infatti, nella prefazione dei *Poemetti*, pubblicati anch'essi nel 1897, Pascoli promette questo progetto alla sorella Maria: «Aspettando i “Canti di Castelvecchio” e i “Canti di San Mauro” [...] leggi, o Maria, anzi rileggi questi poemetti»¹⁶. Tuttavia, anche se il poeta incomincia a stabilire delle idee schematiche riguardo alla composizione dei *Canti di San Mauro* e alle poesie che ne formeranno parte, il suo proposito di scrivere un'opera indipendente non si realizza. Il motivo principale è chiaro per gli studiosi: la memoria che Pascoli mantiene di San Mauro «non era né filosofica né narrativa, bensì piuttosto traumatica, legata a figure, luoghi e situazioni ben circoscritte [...], al mondo dei morti familiari»¹⁷. Pertanto, nonostante gli sforzi dell'autore, le sue memorie sembrano così disordinate e statiche che risulta impossibile comporre una raccolta ampia e compiuta come quella dei *Canti di Castelvecchio*. Certamente, i ricordi che il poeta conserva della sua infanzia sono fortemente segnati dai traumi delle morti familiari, principalmente, quelle dei genitori. Perciò, il poeta decide di inserire questo insieme di poesie all'interno della raccolta dei *Canti di Castelvecchio* soltanto a modo di chiusura, creando così una sezione dal titolo *Ritorno a San Mauro*. Ai quattro componimenti composti prima della visita a San Mauro se ne vanno sommando altri cinque: *Mia madre*, *Commiato*, *Giovannino*, *Il bolide* e *Tra San Mauro e Savignano*. In questo modo, si completa l'elenco delle nove poesie che formano il ciclo del *Ritorno*.

¹⁵ GIOVANNI PASCOLI, *Canti di Castelvecchio*, introduzione e note di Giuseppe Nava, cit., p. 366.

¹⁶ Ivi, p. 365.

¹⁷ Così Giuseppe Nava in Ivi, p. 366.

Sebbene ci sia questa divisione *ante quem* e *post quem* delle poesie del *Ritorno*, la struttura del ciclo, come abbiamo notato precedentemente, è abbastanza ordinata, compatta e uniforme: *Mia madre*, il componimento centrale e primo del secondo gruppo, serve da collegamento tra quest'ultimo e l'ultima poesia del primo gruppo: *Casa mia*. Sia in *Casa mia* sia in *Mia madre*, Pascoli fonde passato e presente. Inoltre, in entrambi i componimenti si assiste a un simbolico incontro fra madre e figlio. Allo stesso tempo, questi aspetti rafforzano il carattere lineare e unitario dell'intero ciclo: le poesie non sono totalmente indipendenti fra di loro, ma sono strettamente collegate, sia riguardo alle tematiche di fondo sia riguardo allo stile utilizzato.

Un'altra caratteristica da prendere in considerazione riguardo a questo ciclo di poesie sono le fonti letterarie a cui Pascoli si ispira. Oltre alla *Divina Commedia*, si osserva una grande influenza della letteratura classica, non soltanto di quella latina *in primis* l'*Eneide* ma, soprattutto, di quella greca e, in particolare, dell'*Odissea*. Infatti, non a caso il famoso poema omerico è, nella letteratura occidentale, il primo modello letterario di viaggio, ritorno e *nóstos*.

5. Il *nóstos*: origine e caratteristiche

Nóstos è un termine greco che significa «ritorno». Nell'Antica Grecia, questo vocabolo era di somma importanza dato che era utilizzato per fare riferimento ai ritorni dei naviganti e dei soldati dalle guerre alle loro case. Le guerre antiche potevano durare parecchi anni, quindi il *nóstos* si riferisce non soltanto a un ritorno a un certo posto, ma anche a un ritorno ad un tempo anteriore spesso lontano dal presente. In questo modo, il tema del *nóstos* ha avuto una grande presenza sia nell'espressione orale di quei tempi sia in quella scritta, evolvendo fino a rappresentare un genere letterario indipendente. Questo genere, adatto a raccontare e descrivere il ritorno di un eroe a casa dopo molti anni, ha il suo esempio più noto nell'*Odissea* di Omero.

Anche se già nell'*Iliade*, poema anch'esso omerico, si descrive il ritorno degli eroi greci dalla Guerra di Troia, è l'*Odissea* la prima opera concentrata e dedicata, principalmente, al tema del *nóstos*. In questo poema, Omero racconta il viaggio di ritorno di Odisseo da Troia fino alla sua patria natale, Itaca. Lo spostamento, che ha una durata di vent'anni, è pieno di soste, pericoli e deviazioni, ma finisce con l'arrivo vittorioso dell'eroe a casa. La popolarità di quest'opera ha fatto sì che la storia di Odisseo sia diventata non soltanto un modello narrativo per opere posteriori, ma anche l'esempio più famoso di *nóstos*.

Lungo tutta la storia della letteratura e a partire dall'esempio dell'*Odissea*, si sono moltiplicate e diversificate le varianti del *nóstos*. Oltre alla figura dell'eroe che torna a casa (proprio il caso dell'*Odissea*), ricordiamo altri esempi rappresentativi: dal figlio che ritorna dai suoi genitori, all'emigrante che rientra in patria, al soldato che torna dalla guerra. In aggiunta, oggi la tematica del *nóstos* non è neanche limitata all'ambito esplicito della casa o della patria, visto che ci sono autori che giocano con altri elementi simbolici: una città, una stanza concreta o un bosco. Come appropriatamente spiega Egbert Bakker, «“return” can mean

different things in different stories»¹⁸. A questo proposito è interessante anche notare che, in alcune opere, il *nóstos* rappresenta semplicemente qualcosa che un personaggio persegue per tutta la sua vita, ma senza essere mai capace di raggiungerlo.

Nonostante tutte le varietà che attualmente circondano la tematica del *nóstos*, ci sono alcuni tratti comuni che permettono di definire più concretamente la tipologia e il carattere di un *nóstos* letterario, oltre alla condizione che si tratta sempre di un ritorno a un luogo e a un tempo passato. Innanzitutto, fin dall'Antica Grecia la guerra o l'amore sono elementi fondamentali del *nóstos*, sia nella sua versione tradizionale sia in un senso metaforico (per esempio, il termine *guerra* riferito a conflitti personali o a situazioni pericolose). Un'altra caratteristica essenziale del *nóstos* è la sofferenza: «Il dolore e i tormenti che accompagnano il viaggio sono attributo ricorrente dell'archetipo del *nóstos*»¹⁹. In questo modo, il desiderio di ritorno a un luogo importante o simbolico appartenente al passato di un personaggio, di solito, implica fatiche, sofferenze e persino uno squilibrio nella sua vita. Infatti, i *nóstoi* vengono spesso legati all'agnizione, cioè, al fatto che un personaggio, dopo aver concluso un *nóstos* o "ritorno", si riconosce o viene riconosciuto da altri con un'identità o con delle caratteristiche personali nuove. In questo senso, il *nóstos* può essere considerato una via per recuperare un'identità passata. Inoltre, un *nóstos* suppone in molte occasioni un incontro con persone che formano parte del passato di un personaggio, il che propizia anche l'apparizione di sentimenti ed emozioni nuovi e diversi. In sintesi, si potrebbe dire che il *nóstos* «si traduce in un confronto tra il presente e il passato»²⁰.

È interessante osservare che, in molte opere letterarie, quando un personaggio compie un *nóstos*, subito incomincia ad essere cercato dalle persone che appartengono a quel suo passato. Questa idea è rilevante perché, come si vedrà più avanti nell'analisi delle poesie del

¹⁸ EGBERT BAKKER, *The meaning of meat and the structure of the Odyssey*, Cambridge, Cambridge University Press, 2013, p. 14.

¹⁹ EMILIA DI ROCCO, *Nostalgia e desiderio del ritorno*, in «Strumenti critici», 2012, 1, p. 71.

²⁰ Ivi, p. 91.

Ritorno a San Mauro, il soggetto poetico di solito sembra essere chiamato dalla voce della madre defunta, come se lei si stesse rivolgendo al figlio. Tuttavia, si vedrà come l'io lirico descrive, allo stesso tempo, l'impossibilità di avere un vero o soddisfacente incontro con sua madre. Questo è un altro aspetto da prendere in considerazione dato che, in genere, il *nóstos* provoca un cambiamento di prospettiva, un'epifania o rivelazione della realtà. In questo modo, anche se la voce poetica avesse realizzato un *nóstos* verso la sua infanzia, si sarebbe anche reso conto che il contesto non è più quello dei suoi primi anni, ma una presa di coscienza.

Un altro punto da sottolineare è la percezione del *nóstos* come missione da compiere, visto che la maggioranza dei *nóstoi* letterari è realizzata per una decisione presa da un personaggio in modo totalmente volontario. Questo potrebbe essere anche il caso del ciclo del *Ritorno a San Mauro*, giacché è lo stesso soggetto lirico a decidere di scrivere delle poesie riguardanti la sua infanzia. Infatti, è molto comune che i *nóstoi* siano spinti dal sentimento di mancanza di qualcosa: un personaggio sente qualche aspetto della sua vita incompiuto ed è proprio per questo motivo che prende la decisione di andare a cercare attraverso un *ritorno* al passato, vale a dire, un *nóstos*.

Esistono altri aspetti che, almeno a prima vista, permetterebbero di paragonare il *Ritorno a San Mauro* a un *nóstos*. Da una parte, in questo ciclo ci sono poesie che descrivono un incontro dialogato del poeta con sua madre: è proprio nell'*Odissea* che si descrive come Odisseo, dopo esser disceso nell'Ade, parla con le anime di alcune persone defunte. D'altra parte, c'è la possibilità che un *nóstos* rimanga *senza fine* perché la persona non riesce a trovare qualcosa che aspettava prima: l'io lirico, anche se si avvicina (metaforicamente) alla presenza dei suoi parenti defunti, non è capace di ottenerne né l'amore né l'affetto che tanto gli sono mancati lungo tutta la sua vita. Un ultimo aspetto da notare è, di nuovo, la figura della madre. Praticamente tutti gli studiosi coincidono nel fatto che è la madre a spingere e legare il poeta al passato, il che deriva nel fatto che sia lei a incoraggiare il figlio a realizzare un *nóstos*. Non a caso ogni verso che

l'autore dedica alla madre è «pervaso da un dolore straziante e da una *NOSTALGIA* che talora si fa malinconica»²¹.

²¹ VITTORINO ANDREOLI, *I segreti di casa Pascoli: il poeta e lo psichiatra*, Milano, BUR, 2006, p. 38.

6. Analisi del ciclo *Ritorno a San Mauro*

Sebbene il ciclo del *Ritorno a San Mauro* sia composto, come abbiamo visto, da nove liriche, in questa tesina ne analizzeremo soltanto tre a modo di selezione rappresentativa o illustrativa del ciclo: *Le rane*, *Casa mia* e *Tra San Mauro e Savignano*.

La scelta di questi componimenti risponde a un motivo strutturale, ma anche tematico. Riguardo al primo, si osserva la selezione della prima poesia, come apertura del ciclo; della quarta, come nodo o punto centrale; e dell'ultima, a modo di chiusura del *Ritorno*. Per quanto riguarda l'aspetto tematico, questo giustifica principalmente la scelta della quarta poesia: *Casa mia*, una lirica in cui il soggetto poetico descrive un incontro con la figura della madre defunta.

La selezione delle tre poesie risponde anche a un criterio metaforico, giacché, se interpretiamo il ciclo del *Ritorno* come metafora di un viaggio a ritroso del poeta alla sua infanzia e alla sua patria natale, le tre liriche rappresenterebbero tre momenti diversi di questo stesso viaggio o spostamento. In questo modo, *Le rane* sarebbe un simbolo dell'entrata o dell'inizio del cammino. A continuazione, *Casa mia* rappresenterebbe il momento culmine, in cui l'io lirico si mette in contatto diretto con il suo passato, attraverso l'incontro con la madre. Infine, *Tra San Mauro e Savignano* sarebbe la metafora di una uscita o addio da parte del poeta al suo passato, per così tornare al tempo presente.

Nonostante la selezione realizzata, nel corso dello studio delle tre liriche si faranno, ovviamente, riferimenti alle poesie che non vengono analizzate. In questo modo, vedremo come alcune tematiche, per esempio, sono ripetute e costanti lungo praticamente tutti i componimenti che costituiscono il ciclo.

6.1. *Le rane*²²: analisi

Le rane, il cui titolo originale era *Partenza*, è la poesia che apre il ciclo del *Ritorno a San Mauro*. La prima edizione risale al 18 aprile 1897 nella rivista «Marzocco» di Firenze. Sei anni dopo, il testo confluirà nei *Canti di Castelvecchio* (1903). Costituita da sei strofe di sei o otto versi, la poesia descrive una visione di ritorno del poeta alle sue origini, cioè, al paese di San Mauro.

Nella prima strofa, il poeta contempla e descrive un paesaggio naturale, non dettagliato ma precisato da toponimi, usando un tempo verbale al passato prossimo («Ho visto», vv. 1 e 3, in anafora). Questa forma verbale ci offre anche una certa sfumatura di stupore o sorpresa, persino di momento improvviso, come se il soggetto lirico fosse rimasto meravigliato al momento di vedere questo paesaggio. Osserviamo che il poeta sta narrando e descrivendo, quindi, un suo ricordo o rimembranza. Infatti, il carattere memoriale di questa strofa viene sottolineato da versi come «distendere un penero verde» (v. 6), che accentuano la sensazione di memoria sfumata e di lontananza fisica. Dunque, lungo tutti i versi il poeta descrive il paesaggio della visione del suo ricordo elencando i diversi elementi naturali che vi appaiono («terra», «fosso», «siepi», «pioppi»). È importante anche notare la carica cromatica al momento della descrizione, visibile in questa e in tutte le altre strofe della poesia. In questo caso, oltre al «verde» delle cime dei pioppi (vv. 5-6), osserviamo il «rosso» del campo di trifoglio (vv. 1-2), riferito al colore dei fiori di questa pianta.

Tutte le qualità sensitive descritte nella prima strofa colpiscono il poeta emotivamente. È questo il motivo per cui, nella seconda strofa, assistiamo a un elenco di domande retoriche formulate dalla voce lirica con l'obiettivo di identificare il paesaggio che si percepisce nel ricordo. Allo stesso tempo, queste interrogative continuano la descrizione dello spazio, in cui si

²² Per la trascrizione e traduzione del testo si rimanda all'Appendice.

includono nuovi elementi vegetali o animali («canapine»²³, «moro»). D'altra parte, il tempo viene anche specificato («all'alba», v. 10). Indubbiamente, si tratta di un paesaggio misterioso, sfumato e incerto per il poeta, ma che lo commuove profondamente. È interessante sottolineare che questo carattere misterioso viene evidenziato, per esempio, dalla metafora dell'ultima domanda («chi svolge dal cielo i gomitoli / d'oro?», vv. 15-16). La risposta implicita potrebbero essere le allodole, giacché con la perifrasi «gomitoli d'oro» il poeta si riferirebbe al canto delle allodole o al loro volo. Un'interpretazione diversa, invece, è quella di Gianni Oliva: «È il richiamo del tempo»²⁴. Di nuovo, i riferimenti cromatici sono simbolici: «d'oro» (v. 16) può essere inteso come un'allusione al sole.

Nella terza strofa muta la prospettiva: dall'«ho visto» della prima strofa all'«Io sento» (v. 17). Con questo cambiamento da una forma verbale del passato a un'altra del presente, vediamo che il ricordo descritto finora dalla voce lirica confluisce in una visione che il soggetto sente di percepire nel presente. In altre parole, possiamo interpretare che il poeta si cala nel suo ricordo fino al punto in cui ha la sensazione di provarlo o viverlo di nuovo. In questo modo, si passa da un ricordo vissuto nel passato a una sorta di visione o sogno che il poeta vive nel presente, come se fosse lo stesso ricordo a provocare l'apparizione di una visione nel momento presente. Pertanto, attraverso il paesaggio che conserva nella sua memoria, il soggetto lirico vede questo stesso paesaggio nel presente, mediante una visione. Questa strofa è anche importante perché è il momento in cui si inserisce l'elemento che dà titolo alla poesia: «le rane», in rima al verso 17. Un altro aspetto da evidenziare è l'espressione «lo strepere nero d'un treno» (v. 21), una sinestesia che è in chiara opposizione al «lume sereno» (v. 20) del verso precedente. La metafora dello *strepere di treno*, oltre a riferirsi al gracidio delle rane, fa anche allusione a una vita che passa, che corre; proprio una vita *che va...* (v. 22). Sembra quindi che il poeta, ricordando il paesaggio da un punto di vista del presente, prenda coscienza del passare del

²³ *Hippolais polyglotta*. In spagnolo *zarcero políglota* o *zarcero común*.

²⁴ GIANNI OLIVA, *Pascoli. La mimesi della dissolvenza*, Lanciano, Carabba, 2015, p. 104.

tempo e della vita. La metafora dello «strepere nero d'un treno» (v. 21) è da ricordare, poiché il poeta la riprenderà, come vedremo, nell'ultima strofa del componimento. D'altra parte, è anche rilevante la simbologia del colore nero: colore negativo, di tristezza e sofferenza. Come è stato detto, questo colore «Pascoli lo associa [...] all'idea del dolore, del male»²⁵.

Nella quarta strofa, oltre a continuare la descrizione del paesaggio con percezioni cromatiche («rosso», «giallo», «verde») e acustiche («Un sufolo suona», «gorgoglio / soave»), il luogo viene finalmente riconosciuto dal poeta: «mi trovo nel dolce paese» (v. 29), vale a dire, San Mauro. Questo momento è molto importante perché è l'istante in cui il soggetto poetico riesce a identificare e ubicare il paesaggio del suo ricordo e della sua visione o sogno. Infatti, questo riconoscimento viene rafforzato dalla costruzione verbale «mi trovo», che appare, infatti, tre volte lungo la strofa (ai vv. 27 e 29). Un'altra volta, i colori, a cui il poeta dà molto rilievo, svolgono un ruolo simbolico: oltre al «rosso» (v. 25) e al «giallo» (v. 26), i quali precedono i rispettivi nomi che accompagnano, osserviamo un «verde» (v. 28) con funzione di sostantivo («tra il verde»).

Una volta identificato il luogo dove si trova il paesaggio della visione del poeta, nella quinta strofa il soggetto sente delle voci che lo chiamano: sono le voci dei suoi cari a San Mauro (si pensi, soprattutto, ai suoi defunti genitori). A questo rispetto è importante notare il sintagma «via bianca» (v. 34), dato che, se di solito la via è associata all'immagine della vita e del viaggio, il colore bianco in Pascoli è molte volte legato alla morte o a una fine fatale: cioè, la *via bianca* rappresenterebbe l'idea di una vita finita. Infatti, anche nella famosa poesia *Nebbia*, inclusa nella raccolta *Myricae*, si può leggere: «quel bianco / di strada, / che un giorno ho da fare tra stanco / don don di campane...» (vv. 21-24). Di nuovo, si tratta di un riferimento alla finitezza dell'esistenza umana. In questa strofa vanno anche sottolineati i tre ultimi termini: *Ritorna! Rimane! / Riposa!* Si tratta di tre imperativi che, anche se riferiti alle campane del verso

²⁵ EUGENIA PAPPALARDO, *Semantica dei colori nei 'Canti di Castelvecchio'*, in «La Rassegna della Letteratura Italiana», 1998, 2, p. 502.

anteriore attraverso una personificazione, accentuano la forza con cui le voci del paese chiamano il poeta. Infatti, si tratta di un invito alla regressione, alla terra natale, alla casa dell'infanzia, al grembo materno. Inoltre, questo incitamento viene anche potenziato dall'allitterazione in /r/ che si percepisce tra questi verbi. D'altra parte, possiamo notare che il prefisso «ri» è tipico e caratteristico dell'idea di ripetizione e di ritorno, ovvero un tratto tipico della poetica del *nóstos*. Sia in questa strofa che in quella precedente, possiamo osservare il tono memoriale e indefinito con cui si descrive il paesaggio, proprio per evidenziare che si tratta di un'immagine proveniente da un ricordo lontano: «Per l'aria, mi giungono» (v. 31), «Notando» (v. 35), fra altri esempi.

Si arriva così alla sesta e ultima strofa, che riprende molti termini e idee già inclusi dal poeta nella terza. Concretamente, non soltanto si osserva la ripetizione del verbo «sento», ma anche una nuova allusione alla metafora del treno. Sia nella terza sia in questa strofa, l'espressione *strepere nero* è un riferimento al suono del gracidare delle rane. Tuttavia, possiamo anche percepire un nuovo senso metaforico: se nella terza strofa «lo strepere nero d'un treno» (v. 21) faceva riferimento al trascorrere rapinoso della vita, in questo caso «lo strepere nero del treno» (v. 40) è simbolo di una vita che, anche se trascorre, resta immota, da cui il verso seguente («che non s'allontana», v. 41). Questa volta, il poeta utilizza la metafora per descrivere l'immutabilità del paese di San Mauro: sia nel suo ricordo del passato sia nella sua visione del presente, tutti gli elementi che costituiscono il paesaggio del paese sono gli stessi, cioè, sono rimasti uguali nel tempo. L'immagine della vita che rimane immobile è anche legata con gli ultimi versi della strofa: «cercando, cercando mai sempre / ciò che non è mai, ciò che sempre / sarà...» (vv. 42-44). Il poeta, attraverso l'ossimoro «mai sempre», vuole fare allusione all'impossibilità per la vita immobile di raggiungere «ciò che non è mai» e «ciò che sempre sarà», vale a dire, la felicità. In altre parole, Pascoli fa riferimento a una vita che perseguirebbe la felicità, ma con un esito finale negativo.

La struttura del componimento è bipartita: la prima parte è costituita dalle tre prime strofe mentre le tre seguenti conformano la seconda parte. Allo stesso tempo, all'interno di ogni parte possiamo stabilire una differenza tra strofa (la prima strofa), antistrofa (la seconda strofa; una sorta di contestazione alla prima) ed epodo (la terza e ultima strofa, che serve da strofa finale o conclusiva). Questa interpretazione, che rimanda alla struttura degli antichi testi corali greci, ci ricorda anche la padronanza di Pascoli nel campo della letteratura classica. Secondo Giuseppe Nava²⁶, la divisione della poesia in due parti è chiara: la prima, caratterizzata dalla descrizione di sensazioni fisiche (visive e acustiche) e dalle domande che si formula il poeta, narra il ricordo di un paesaggio misterioso, di tipo memoriale, quasi come una nebbia che non si percepisce in maniera nitida. Invece, la seconda parte è connotata dal rischiararsi e riconoscimento del luogo dove si trova l'io lirico («mi trovo nel dolce paese / lontano», vv. 29-30) e dalle voci che chiamano il poeta, le quali lo invitano a rimanere in questo posto, vale a dire, a San Mauro.

Anche se il filo conduttore dell'aspetto memoriale e onirico/visionario percorre tutti i versi della poesia, ci sono altre tematiche di fondo altresì importanti. L'idea di base delle *Rane* è proprio il sentimento di straniamento o estraneità del poeta verso il suo paese natale. Il paesaggio di San Mauro è lo stesso sia nel ricordo sia nella visione di Pascoli: tutti gli elementi vegetali e animali elencati servono a descrivere non soltanto il paese che Pascoli ha nel suo ricordo memoriale *fisico*, ma anche quello della sua visione o sogno presente, giacché nulla sarebbe cambiato a San Mauro. È proprio per questo motivo che il poeta vive una situazione di straniamento o persino di irrealtà: se le cose sono rimaste uguali nel tempo, è come se né il passato né il presente esistessero, perché tutti e due i tempi coincidono (dato che descrivono San Mauro in modo totalmente identico). Allo stesso tempo, questa sensazione di irrealtà accentua il carattere incerto e nebbioso del ricordo e della visione di Pascoli. A modo di sintesi,

²⁶ Così Giuseppe Nava in GIOVANNI PASCOLI, *Canti di Castelvecchio*, introduzione e note di Giuseppe Nava, cit., p. 366.

si possono prendere le parole di Cesare Garboli, per il quale «La situazione descritta nelle *Rane* è di straniamento in un luogo noto»²⁷. In ultimo, oltre ai grandi temi dello straniamento e del ricordo, possiamo ancora rilevare i motivi secondari del sentimento di appartenenza a un luogo concreto (San Mauro), la vana ricerca della felicità (allusa nell'ultima strofa) o la sopravvivenza di molti aspetti del passato malgrado il trascorrere del tempo. Nell'intera lirica, l'ingrediente simbolista invade tutti i versi: immagini come «distendere un penero verde» (v. 6), «il suo tinnulo invito» (v. 14) o «un ronziò di campane» (v. 36) esemplificano il simbolismo della poetica dell'autore.

Per quanto riguarda l'aspetto metrico, ricordiamo che la poesia è divisa in due serie di tre strofe ciascuno. Tuttavia, tutti e due le serie hanno le stesse caratteristiche. Da una parte, le due prime strofe (strofa e antistrofa, rispettivamente) sono costituite da sette versi novenari e un verso ternario. Per quanto riguarda la rima, queste strofe seguono lo schema ABABCDDc. D'altra parte, l'ultima strofa (epodo) è formata soltanto da cinque novenari e un ternario e ha uno schema rimico EEFGGf. A proposito delle rime, ci sono diversi elementi che legano le due parti della poesia tra di loro: si noti che la prima e quarta strofa della poesia (cioè, la prima strofa di ogni parte) si chiudono con lo stesso termine, «lontano» (vv. 8, 30). Un altro esempio è la ripresa del sintagma «che va» (vv. 22, 41), che lega la terza strofa alla sesta (ultime strofe di ogni parte). A questo rispetto, è anche interessante osservare l'epifora dei versi 42-43, dato che la parola rima è la stessa: «sempre». Va sottolineata anche la rima ipermetra del v. 15, «chi svolge dal cielo i gomitoli», la quale compensa la mancanza di una sillaba nel verso successivo: «d'oro?» (v. 16). In relazione alle assonanze, possiamo notare quelle della terza strofa in «a-e»: «gracchiare», «rane», «acque», «piovane». Un altro tratto interessante sono le inarcature o *enjambement*, che rompono un gruppo sintattico in punta di verso: per esempio, «un piano / che albeggia» (vv. 27-28).

²⁷ CESARE GARBOLI, *Trenta poesie famigliari di Giovanni Pascoli*, cit., p. 377.

Il lessico è letterario, concreto e ripetuto. Termini letterari sono, per esempio, i latinismi «strepere» (vv. 21, 40) e «albeggia» (v. 28), ma anche vocaboli come «Notando» (v. 35). Tra le parole più poetiche troviamo anche «dunghesso» (v. 7), una forma che rimanda a Dante (*Purgatorio*, II, 10). In linea con il gusto pascoliano per la nomenclatura specifica, abbiamo un ricco elenco di elementi botanici ed animali come «pioppi» (v. 5), «canapine» (v. 11) o «fiengreco» (v. 26). Per illustrare il carattere ripetuto del lessico, oltre alle diverse anafore, osserviamo alcune ripetizioni a livello interno, come è il caso delle costruzioni «lo strepere nero d'un treno» (v. 21) / «lo strepere nero del treno» (v. 40) e «nel lume sereno» (vv. 20, 39), oltre alla forma verbale «mi trovo», raddoppiata nel verso 27; e «cercando», anch'esso ripetuto al verso 42). Sono anche interessanti da sottolineare le varianti che Pascoli utilizza di termini più comuni: «borri» (v. 18), per esempio, con significato di fossati, è una variante settentrionale di «botri», posteriormente usata anche da Montale. Altro esempio è «sufolo», forma meno frequente di «zufolo», inserita dal poeta per facilitare l'allitterazione con la sibilante («Un sufolo suona [...] soave, solingo, senz'eco», vv. 23-24).

Rispetto alla semantica, si possono individuare diversi campi, tra cui il più rilevante è forse quello cromatico: «rosso» (v. 1), «verde» (vv. 6, 28), «giallicci» (v. 13), «nero» (vv. 21, 40) o «rosa» (v. 35). Una grande varietà di colori è dispiegata dal poeta, sia in forma di sostantivi sia in forma di aggettivi, per cui si può affermare che la poesia è densa «d'intense vibrazioni cromatiche»²⁸. Altri campi semantici importanti sono, ovviamente, quello della natura e quello del paesaggio. Sebbene fusi tra di loro, il campo della natura includerebbe tutti gli elementi naturali ed esseri viventi menzionati dal poeta, mentre in quello del paesaggio possiamo inserire tutti i termini che specificano lo scenario che la voce lirica descrive: «via» (vv. 9, 34), «treno» (vv. 21, 40), «chiese» (v. 28), fra altri esempi. Un ultimo campo semantico da evidenziare è

²⁸ CESARE GARBOLI, *Trenta poesie famigliari di Giovanni Pascoli*, cit., p. 380.

quello del ricordo, della memoria e del sogno, tre motivi rafforzati da termini o espressioni come «lontano» (vv. 8, 30), «sento» (vv. 17, 39) o «mi arriva» (v. 36).

Se prendiamo in considerazione la morfosintassi del componimento, osserviamo una certa predominanza di nomi di fronte al numero di verbi. Tuttavia, alcune forme verbali sono coniugate a modi indefiniti, il che potenzia anche il carattere onirico della poesia: «distendere» (v. 6; infinito) e «Notando» (v. 35; gerundio) ne sono due esempi illustrativi. D'altra parte, è da sottolineare l'uso dell'interrogativa, poiché la seconda strofa è costituita esclusivamente da domande retoriche. Per quanto riguarda l'aspetto sintattico, c'è una predominanza della paratassi, giacché non ci sono proposizioni subordinate complesse. Infatti, nella poesia predomina la struttura verbo – complemento oggetto – complemento indiretto, anche se, a volte, ci sono variazioni nell'ordine di questi tre elementi (costituendo così la figura dell'iperbato). Un esempio molto rappresentativo di questa sintassi è «sento [verbo] nel lume sereno [complemento indiretto] lo strepere nero del treno [complemento oggetto]» (vv. 39-40). D'altra parte, è interessante notare che c'è un'alternanza tra periodi sintattici lunghi e corti. Per fare un esempio, tutta la prima strofa è costituita da un unico periodo, mentre la quinta ne contiene cinque.

In ultimo, possiamo apprezzare alcuni aspetti interessanti riguardo alla retorica e stilistica. Vanno ricordate alcune figure menzionate precedentemente, come la metafora, l'iperbato, la ripresa o l'epifora. A queste, dobbiamo aggiungere, innanzitutto, la presenza di un importante fonosimbolismo. Questo è rappresentato principalmente dall'allitterazione, per cui troviamo esempi molto emblematici in costruzioni come «strepere nero d'un treno» (v. 21), con una ripetizione della vibrante che non soltanto ricorda il gracidio delle rane, ma anche proprio il suono di un treno sulle rotaie. In aggiunta, in questo caso, abbiamo anche un'assonanza in «e-o» («nero», «treno»). Altro esempio interessante di allitterazione è quello con la molecola di suono /tr/ nella quarta strofa: «Tra» (ripetuto tre volte), «trifoglio», «trovo» (ripetuto anche

tre volte). In relazione ad altre figure, possiamo notare l'ipallage dei versi 9-10, che comporta l'attribuzione di un termine non alla parola con cui avrebbe un senso logico, ma a un'altra all'interno della stessa frase: «Qual è questa via senza fine / che all'alba è sì tremula d'ali?» (vv. 9-10). In questo modo, «tremule sono in realtà le ali e non la via»²⁹. Per quanto riguarda le anafore, vari sono gli esempi: «chi» nella seconda strofa e «tra campi» ai vv. 25-26, fra gli altri. Possiamo anche sottolineare la personificazione («Notando nel cielo di rosa / mi arriva un ronzio di campane», vv. 35-36). Altra figura interessante è il pleonasmo («Io sento», v. 17), dove l'uso del pronome personale aggiunge enfasi alle emozioni del poeta.

²⁹ Così Giuseppe Nava in GIOVANNI PASCOLI, *Canti di Castelvecchio*, introduzione e note di Giuseppe Nava, cit., p. 369.

6.2. *Casa mia*³⁰: analisi

Prima di analizzare la seguente poesia della nostra selezione, *Casa mia*, dobbiamo fare riferimento alle due liriche collocate fra questo componimento e *Le Rane*, in modo da poter seguire ottimamente il filo unitario e ordinato del *Ritorno a San Mauro*. Questi due componimenti sono *La messa* e *La tessitrice*³¹, seconda e terza poesia del ciclo.

Dopo la visione descritta nelle *Rane*, in cui l'io lirico sente di trovarsi a San Mauro, *La messa* rappresenta il primo contatto diretto del poeta con uno degli elementi caratteristici del paese: la chiesa. In questa lirica, la campana della chiesa annuncia l'inizio della messa e invita il poeta ad entrare nell'edificio e a rivivere uno dei ricordi della sua infanzia: quello dei riti religiosi. Attraverso questa nuova visione, il motivo della campana, personificata, anticipa ciò che attende il poeta all'interno della chiesa («C'è un rito con fiori, con ceri», v. 4; «Udrai dopo un chiaro tintinno / dall'organo che generà», vv. 7, 9). A continuazione, arrivano i riferimenti diretti al suo passato, introducendo soprattutto l'immagine della madre («Sonai per tua mamma», v. 25). Tematiche importanti di questa lirica sono, dunque, la morte e la dimensione religiosa, quest'ultima da un punto di vista negativo perché il poeta ha perduto la fede in cui confidava.

Il terzo componimento del ciclo, *La tessitrice*, rappresenta invece il primo colloquio tra il soggetto poetico e uno dei fantasmi del suo passato: in questo caso, potrebbe trattarsi di una fanciulla vagheggiata dal poeta durante l'adolescenza, deceduta molto giovane, anche se la sorella Mariù allontanò sempre la possibilità di una identificazione precisa parlando di un personaggio di pura fantasia³². *Le rane*, *La messa* e *La tessitrice* suggeriscono una «progressione ascendente»³³ all'interno del ciclo con cui Pascoli si inoltra simbolicamente nel

³⁰ Per la trascrizione e traduzione del testo si rimanda all'Appendice.

³¹ Per la trascrizione e traduzione dei due testi si rimanda all'Appendice.

³² Sul tema, si veda Gianni Oliva, *Suono e silenzio nella Tessitrice*, in *Pascoli. La mimesi della dissolvenza*, pp. 111 e sgg.

³³ GIUSEPPE NAVA, *Scritti pascoliani*, a cura di Massimo Castoldi, Bologna, Pàtron Editore, 2022, p. 62.

paese di San Mauro e nel suo passato, preparando il momento culmine del *nóstos*: quello degli incontri spettrali con la madre (*Casa mia*, *Mia madre* e *Commiato*).

Casa mia è la quarta lirica del *Ritorno a San Mauro* e la sua prima stesura risale al 1897. Con le già citate *Le rane*, *La messa* e *La tessitrice* formava infatti parte dell'opuscolo nuziale *Il ritorno a San Mauro. Nozze Tosi-Briolini*. Nei *Canti di Castelvecchio* del 1903, la poesia viene accresciuta di alcune strofe, che corrispondono ai versi 37-60. Lungo le 20 quartine che la compongono, questa lirica descrive il primo colloquio fra il poeta e la madre defunta. Si tratta del primo incontro diretto con la figura materna.

Il titolo della poesia (*Casa mia*) viene immediatamente ripreso nel primo verso, attraverso un'anadiplosi che ripete il possessivo («*Mia madre* era al cancello», v. 1). Nella prima quartina, di carattere descrittivo, la madre si materializza accanto «al cancello» (v. 1) ovvero accanto a una soglia con tutti i suoi risvolti simbolici che, per il momento, non sono spiegati. Non sappiamo se il cancello sia aperto o chiuso, né se il personaggio sia all'interno del giardino o all'esterno. La metafora del «verde ombrello» (v. 3) fa allusione alle chiome di una mimosa in fiore, il che consente di *datare* l'incontro ai mesi di febbraio o marzo. Il soggetto lirico è coinvolto in un incontro emotivo e connotato dalla sofferenza («Che pianto fu! Quante ore!», v. 2).

Nella seconda quartina, percepiamo un più concreto riferimento temporale: «vespro puro» (v. 6). Per quanto riguarda le coordinate spaziali, anche queste vengono concretate («M'era la casa avanti», v. 5). La quartina, di carattere marcatamente descrittivo come vedremo, verrà ripresa alla fine del componimento, come ventesima strofa.

La terza quartina include il primo intervento della madre nel colloquio, non soltanto indicato dal verbo «parlò» (v. 10), ma anche dai trattini tipografici, tipici del discorso diretto, quasi come se si trattasse di un testo teatrale. La metafora «disgrazia» (v. 11) allude, sicuramente, all'assassinio del padre del poeta. Indubbiamente, si tratta di una morte che

provoca problemi economici nella famiglia, da cui il verso successivo («ci restringemmo un po'», v. 12), riferito alla penuria patita e al dover *tirare la cinghia*. È da notare il tono del discorso della madre, costituito da parole spezzate e stanche che vengono accentuate dalla figura della reticenza, sottolineata dai punti sospensivi che chiudono la quartina.

La quarta strofa, come la seconda, descrive l'ambiente in modo molto poetico. Per illustrare questo paesaggio, il poeta utilizza termini concreti, come è il caso delle «bergamotte» (v. 15), che sono piante d'agrumi, che danno un'essenza odorosa. Il verso 13 («Una lieve ombra d'ale») rappresenta gli stormi di uccelli attraverso una doppia metonimia: uccelli > ali > ombra d'ali. Pascoli ottiene un prodigio poetico scorporando gli esseri alati in qualcosa di incorporeo ed estremamente suggestivo. Inoltre, quest'immagine potrebbe anche anticipare le «macroglosse» che verranno menzionate nella sesta quartina. Il volo degli uccelli annuncia la notte e introduce –forse– un sentimento funebre. Anche questa seconda quartina descrittiva tornerà identica come la diciottesima del componimento.

Nella quinta quartina si riprende l'ultimo verso della terza strofa («ci restringemmo un po'...», v. 12) mediante una ripetizione quasi perfetta: «ci restringemmo un po'...» (v. 12) e «ci restringemmo un poco» (v. 17). Il fantasma della madre riprende a parlare attraverso un discorso franto, interrotto dalla reticenza e rinforzato dall'allitterazione in «f» («fanno», «fioco», «affanno»). Si tratta di un fonosimbolismo che delata un affanno o una debolezza particolare. La madre continua a ricordare il passato vissuto con il figlio e le figlie («bimbe», v. 18).

La sesta strofa, anch'essa descrittiva, è fondata su percezioni cromatiche e uditive. Dopo aver introdotto l'immagine e il ronzio delle macroglosse ossia delle farfalle notturne al verso 22, il soggetto poetico descrive le «peonie» (v. 23) e i «giaggioli» (v. 24) con due colori primari: il rosso e l'azzurro. Questi due colori, che caratterizzano «le zone più intime e segrete della sensibilità simbolistico-decadente del Pascoli»³⁴, possiedono diverse interpretazioni, tra le quali

³⁴ Così Giuseppe Nava in GIOVANNI PASCOLI, *Canti di Castelvecchio*, introduzione e note di Giuseppe Nava, cit., p. 377.

possiamo evidenziare quella riferita ai colori del mantello della Vergine. Anche questa sesta quartina, come la seconda e la quarta, verrà ripresa più avanti, come sedicesima strofa.

La settima strofa si apre con la ripresa del verso 18 (quinta quartina) attraverso la forma verbale «fanno». La madre continua a descrivere le memorie del passato, concentrandosi sulla figura delle «sorelle» (v. 26). Queste, vestite «col grembiul bianco» ma «in lutto» (v. 28), rappresentano un'immagine di opposizione molto forte attraverso i colori bianco e nero, il che potrebbe anche fare riferimento al loro stile di vita, giacché dalla morte del padre dovevano compiere tutte le faccende domestiche anziché giocare o svagarsi. Va anche sottolineata la frase parentetica del verso 25, «(io siedo)», che ricorda le didascalie dei testi teatrali.

Si chiude qui la prima parte della lirica e si apre la seconda, costituita da sette quartine in cui il poeta sogna *ad occhi aperti* di vivere nuovamente con madre e sorelle, malgrado la mancanza del padre. Proprio per descrivere questa utopia di *futuro nel passato* (cioè, dopo la morte del genitore), l'io lirico prende la parola in prima persona singolare («Io vidi», v. 29).

Nella nona quartina, mediante due esclamazioni e un verbo molto diretto («Dissi», v. 33), il figlio dà inizio al suo monologo ed esprime il suo desiderio di «restare» (v. 33) nell'alveo familiare, nel *nido*. Di fronte alla sventura della morte del padre («sangue del trifoglio», v. 35), il soggetto ha trovato una «benda», un lenitivo, una cura («celesti lino», v. 36) per ricostruire il nido perduto che, simbolicamente, si oppone alla «ferita» e al trauma della morte paterna. Di nuovo, è rilevante notare il contrasto cromatico fra il rosso e l'azzurro, colore quest'ultimo, infatti, di «uno stato indefinito di serenità [...] lieti momenti di lenimento e ristoro»³⁵.

Continuando la prolessi, nella decima quartina il soggetto spiega che nella sua illusione sperderà «le oscure / nubi» (vv. 37-38) e la sua «tempesta» (v. 38) accompagnato dalla «madre» (v. 39) e dalle «sorelle» (v. 40). Il riferimento locativo «Qui» (v. 37) fa allusione, ovviamente, alla casa dell'infanzia, luogo imprescindibile per ricostruire la sua felicità. È anche interessante

³⁵ EUGENIA PAPPALARDO, *Semantica dei colori nei 'Canti di Castelvecchio'*, cit., p. 513.

sottolineare il chiasmo che collega questa strofa con l'ottava («tra le sorelle brave, / presso la madre pia [...] presso la madre mesta, / tra le sorelle pure», vv. 31-32 e 39-40).

L'undicesima strofa descrive le azioni che il figlio ha intenzione di compiere: «Lavorerò di lena» (v. 41), «alla tua parca cena / m'assiderò contento» (vv. 43-44). In questa quartina possiamo notare le allitterazioni in «l» («Lavorerò», «lena»; v. 41) e in «g» («gran», «giorno»; v. 42).

La dodicesima quartina, allo stesso modo della precedente, continua la descrizione dell'illusione o visione utopica. Un nuovo chiasmo è al centro della strofa: «lieve mano» (v. 46) e «vocio lontano» (v. 47).

Continuano anche nella tredicesima e quattordicesima quartina quelle che Garboli ha definite «rivalse piccolo-borghesi»³⁶, mediante un sogno bucolico e regressivo con allusioni evangeliche; per esempio, alla parabola del seminatore, nei versi 51-52: «quando ogni tenue chicco / germinerà tre spiche».

Si chiude questa parte centrale e, nella quindicesima quartina, incomincia la fase del disinganno del figlio. La madre, di fronte a questo sogno consolatorio ma impossibile, piange perché è cosciente che quell'illusione non potrà mai realizzarsi: il passato non può ritornare e lei non è più viva. La figura etimologica rinforza la sofferenza della madre: «piangea» (v. 58), «pianto» (v. 59).

La sedicesima strofa, come abbiamo menzionato anteriormente, coincide con la sesta. Le «macroglosse», le «peonie» e i «giaggioli», se nella sesta quartina descrivevano l'ambiente di incontro tra la madre e il figlio, in questa strofa aiutano a dissipare l'illusione del figlio e a farlo tornare alla realtà.

Nella diciassettesima quartina, la madre prende di nuovo la parola per riportare il figlio alla realtà e fargli aprire gli occhi: mediante una domanda retorica e un'esclamazione, la madre

³⁶ CESARE GARBOLI, *Trenta poesie famigliari di Giovanni Pascoli*, cit., p. 409.

rivela in modo crudo il suo stato e la sua morte. L'allusione alla morte e alle tombe del camposanto (fatte nella terra) viene dichiarata al verso 68 («ci nevicava e ci piove»), con una concretezza macabra.

La diciottesima quartina, anche se coincidente con la quarta, ha una connotazione diversa. Il lettore legge le stesse parole ma non le percepisce come prima. La strofa, che torna ad annunciare la «notte» (v. 70), rappresenta in questo caso un tempo sospeso e interrotto, dato che la notte era ormai stata annunciata all'inizio della poesia. L'idea di immobilità intensifica anche il carattere illusorio e vano delle immaginazioni del figlio.

Nella penultima strofa, la diciannovesima, assistiamo all'ultimo intervento della madre. Utilizzando di nuovo interrogazioni ed esclamazioni, la madre riconduce il figlio alla realtà³⁷ spiegandogli che la casa dell'infanzia non appartiene più a loro, ma a una famiglia nuova: «Altri qui nacque e crebbe!» (v. 75). D'altra parte, la madre insiste sull'impossibilità di restare insieme al figlio e sulla *barriera* che li separa, dato che lei è morta e lui invece è ancora vivo: «Io sto, vedi, al cancello» (v. 76). Per dirla con Maria Chiara Tarsi, «È la madre che parla al figlio spiegando l'impossibilità di un ritorno a ciò che fu e che non potrà più essere [...] il carattere di illusorietà e di impossibilità di un desiderio»³⁸.

La ventunesima e ultima strofa, che riprende la seconda, rappresenta questa volta una sensazione di irrealtà e di silenzio assoluto dopo le emotive parole della madre. Il sogno e le illusioni del figlio vengono eliminati mentre, come in una dissolvenza cinematografica, la casa dell'infanzia si allontana. In questo modo, l'unico elemento che rimane reale e vero è la casa, ma non così come la ricorda il soggetto poetico, ma «tutta fiorita al muro / di rose rampicanti». In questo fotogramma conclusivo, sembra che la casa dell'infanzia sia ormai abbandonata e

³⁷ GAETANO TROMBATORE, *Memoria e simbolo nella poesia di Giovanni Pascoli*, Reggio Calabria, Parallelo 38, 1975, p. 154.

³⁸ MARIA CHIARA TARSÌ, *Giovanni Pascoli: l'impossibile ritorno alla madre*, in EADEM, *La figura materna nella trasposizione poetica*, Firenze, Atheneum, pp. 17-48, 1994, p. 34.

bloccata dalle piante che vi crescono attorno, le quali impediscono, metaforicamente, di accedere all'edificio e di ricostruire il passato.

Per quanto riguarda la struttura del componimento, come suggerito da Giuseppe Nava³⁹, le prime sette strofe costituiscono la prima parte della poesia, in cui il soggetto poetico ricorda il suo passato attraverso le parole della madre. A continuazione, il secondo tempo o parte (dall'ottava alla quattordicesima strofa) descrive la vana illusione e il sogno regressivo del figlio. Infine, il terzo momento, formato dalle sei ultime strofe, rappresenta il disinganno del sogno descritto nella seconda parte, di nuovo mediante il discorso della madre. Dobbiamo anche apprezzare la circolarità conferita dalla ripetizione di tre quartine, come abbiamo studiato anteriormente, giacché è un tratto che potenzia l'idea di ritorno e di *nóstos*. Tuttavia, questa circolarità è soltanto apparente, giacché le strofe vengono riprese in ordine inverso (1-2-3 e 3-2-1), offrendo la sensazione di un *effetto specchio*.

In relazione alle tematiche, il tema centrale della lirica è l'impossibilità di tornare nel passato, nonostante le illusioni e la fede che senta il soggetto poetico. Questa idea ci conduce verso altri due motivi: quello del sogno o della visione e quello della *poesia delle cose*, poiché la voce lirica costruisce la sua illusione a partire da oggetti concreti: «cena» (v. 43), «chicco» (v. 51), «vesti» (v. 54). Un altro tema importante è il dialogo, che rappresenta la dicotomia fra la madre e il figlio, vale a dire, il «conflitto tra principio di realtà e desiderio di regressione»⁴⁰. Possiamo anche sottolineare alcune tematiche secondarie, come il tempo irrealo o bloccato (adatto al motivo del sogno), il pianto della madre, il carattere teatrale, il fondo autobiografico della poesia o il tramonto «come momento privilegiato di ritorno del desiderio alla casa»⁴¹.

Per quanto concerne la metrica, *Casa mia* è costituita da 20 quartine di settenari (80 versi totali), ricchi di sinalefi. Nelle strofe pari, la rima è incrociata (ABBA), mentre le dispari

³⁹ Così Giuseppe Nava in GIOVANNI PASCOLI, *Canti di Castelvecchio*, introduzione e note di Giuseppe Nava, cit., p. 377.

⁴⁰ CESARE GARBOLI, *Trenta poesie famigliari di Giovanni Pascoli*, cit., p. 401.

⁴¹ GIUSEPPE NAVA, *Scritti pascoliani*, cit., p. 51.

seguono uno schema alternato (ABAB). Questa diversità di rime rinforza anche la musicalità del componimento, il che, a sua volta, favorisce lo sviluppo della tematica onirica⁴². La varietà della rima riguarda anche le parole-rima, giacché queste non soltanto riguardano nomi, aggettivi e verbi, ma anche, per esempio, avverbi («tanto», v. 57). Altro aspetto da sottolineare sono le assonanze, di cui possiamo evidenziare quelle della sesta quartina (vv. 21-24), in «u-i» («sussurri», «cupi», «sui», «azzurri») e in «o-e» («peonie», «rosse»).

Il lessico di *Casa mia* è anche molto interessante, dato che si percepisce l'uso di due livelli diversi. Da una parte, osserviamo un lessico colloquiale e familiare, utilizzato principalmente dalla madre: «Sai» (v. 11), «Fanno per casa» (v. 25), «ci nevicava e ci piove» (v. 68). Dall'altra, si percepisce un registro più poetico e letterario, impiegato per le parole del figlio e per le quartine descrittive: «vespro puro» (v. 6), «sangue del trifoglio» (v. 35), «macroglosse» (vv. 22 e 62). Sono anche da sottolineare i termini tecnici riguardo alla flora e alla fauna («bergamotte», vv. 15 e 71; «macroglosse», v. 22 e 62; «giaggioli», v. 24) e i vocaboli letterari («m'assiderò», v. 44). In aggiunta, si possono osservare alcuni latinismi («tenue», v. 51; «spiche», v. 52) e un dantismo («smorte», v. 60).

Per quanto riguarda la semantica, percepiamo diversi campi. Uno dei principali è quello della natura, che riguarda tutti i termini vegetali e animali e crea un'atmosfera di ambiente misterioso, floreale e, certamente, decadente. In secondo luogo, va anche notato quello della famiglia, con allusioni non soltanto alla madre, ma anche alle sorelle («bimbe», v. 18) e, indirettamente, al padre («disgrazia», v. 11).

In relazione alla morfosintassi, uno degli aspetti più interessanti è la varietà di forme verbali, la quale provoca una «sfasatura di tempi, anzi, dissolvenza totale di ogni coordinata temporale»⁴³. Del modo indicativo, Pascoli utilizza, per esempio, il passato remoto («fu», v. 2),

⁴² GIUSEPPE NAVA, *Scritti pascoliani*, cit., p. 62.

⁴³ MARIA CHIARA TARSI, *Giovanni Pascoli: l'impossibile ritorno alla madre*, in EADEM, *La figura materna nella trasposizione poetica*, cit., p. 42.

il presente («Sai», v. 11), il futuro semplice («germinerà», v. 52) o l'imperfetto («era», v. 1). Sono da notare anche le forme indefinite, come l'infinito («passar», v. 30) o il participio presente («rampicanti», v. 8). D'altra parte, possiamo evidenziare la predominanza di «distici»⁴⁴ costituiti da nomi e aggettivi: «peonie rosse» (v. 23), «madre pia» (v. 32), «parca cena» (v. 43). La sintassi è prevalentemente fluida e naturale, tranne quella del discorso della madre, caratterizzato dalla rottura e dall'interruzione. Tuttavia, ci sono alcuni segni di ipotassi: è il caso delle proposizioni temporali, di cui un esempio è «quando dal mio lavoro / mi chiamerà» (vv. 45 e 48).

Per concludere, possiamo rilevare alcune caratteristiche retoriche e figure stilistiche. In primo luogo, è importante insistere sulla ripetizione, non soltanto diretta («fioco / fioco», vv. 19-20), ma anche attraverso la figura etimologica («Dissi», v. 33; «dicevo», v. 57) o il poliptoto («puro», v. 6; «pure», v. 40). Fitte sono anche le inarcature: «sazia / di lagrime» (vv. 9-10), «dove / son io» (vv. 66-67). Allo stesso tempo, è interessante notare l'ossimoro «sussurri cupi» (vv. 21-22). Infine, possiamo fare allusione all'ispirazione classica di Pascoli, facendo uso di *topos* come *aurea mediocritas*: «E sarò lieto e ricco» (v. 49).

⁴⁴ PIER VINCENZO MENGALDO (a cura di), *Antologia pascoliana*, Roma, Carocci, 2014, p. 147.

6.3. *Tra San Mauro e Savignano*⁴⁵: analisi

Fra *Casa mia* e *Tra San Mauro e Savignano*, ultima poesia del *Ritorno a San Mauro*, ci sono altri quattro componimenti: *Mia madre*, *Commiato*, *Giovannino* e *Il bolide*⁴⁶, i cui contenuti spiegheremo brevemente per poter seguire la *trama* del ciclo. Innanzitutto, va ricordato che, fin dalla poesia *Mia madre*, tutte le liriche del ciclo sono scritte dopo la visita reale di Pascoli al suo paese natale, avvenuta nella primavera del 1897, come abbiamo spiegato in precedenza. Tuttavia, tutti i componimenti continuano a collegarsi e intrecciarsi fra loro in modo molto solido.

Mia madre è la quinta poesia del *Ritorno a San Mauro*, il che significa che è anche la poesia centrale, l'asse del ciclo. Questa lirica può essere interpretata come una continuazione della precedente, *Casa mia*, giacché di nuovo assistiamo a un incontro e colloquio del poeta con la madre defunta. Passeggiando al tramonto, il soggetto lirico percepisce diversi elementi che appartengono alla sua infanzia, come è il caso della cappella («E vidi la Madonna / dell'Acqua», vv. 19-20), il che ci ricorda anche la tematica sacrale e rituale. È proprio a causa delle memorie del poeta che i tempi non solo si concentrano di più, ma si confondono anche tra di loro. Infatti, versi come «l'alba del nostro dì» (v. 18) o «Come fa presto sera» (v. 5) suggeriscono che «passato e presente sembrano confondersi nella durata d'un giorno, che è insieme una vita»⁴⁷. Allo stesso tempo, la voce lirica pone delle domande alla madre, ma queste rimangono senza risposta perché il fantasma o l'immagine della defunta è praticamente impercettibile: «Io me le volsi: appena / vidi il tremor del mento» (vv. 27-28).

Commiato, sesta lirica del ciclo, continua la tematica sviluppata in *Casa mia* e in *Mia madre*: quella del colloquio con la madre. Ciononostante, questa poesia non rappresenta soltanto un dialogo intimo e spettrale, ma anche e finalmente «il motivo dell'irreversibile

⁴⁵ Per la trascrizione e traduzione del testo si rimanda all'Appendice.

⁴⁶ Per la trascrizione e traduzione delle quattro poesie si rimanda all'Appendice.

⁴⁷ Così Giuseppe Nava in GIOVANNI PASCOLI, *Canti di Castelvecchio*, introduzione e note di Giuseppe Nava, cit., p. 384.

separazione segnata dalla morte tra madre e figlio»⁴⁸. È questo il motivo per cui la lirica funge da cerniera fra le poesie precedenti e le successive, poiché l'«oscurità della verità»⁴⁹ porterà il poeta al disinganno delle sue vane speranze e al lento allontanamento dalla madre e dal paese. In questo modo, dopo le emotive e solide affermazioni della madre («È ora, o figlio, ora ch'io vada», v. 5; «Venir con te? Ma non è dato!», v. 11; «Sii buono e forte, o figlio mio: / va dove t'aspettano. Addio!», vv. 9-10), il poeta perde definitivamente la sua speranza di un ritorno al nido familiare e al mondo infantile. In questo senso, il componimento si chiude con un impressionismo linguistico di grande impatto lirico: «Non c'era avanti me, che il bianco / della silenziosa strada» (vv. 47-48). Come ottimamente indica Gaetano Trombatore, «Non rimane che da incamminarsi su quel bianco di strada, che pare il cammino della vita, ma è la strada della morte»⁵⁰, anticipando in questo modo le tre poesie che restano.

La seguente lirica, *Giovannino*, la settima del ciclo, continua sulla scia delle precedenti, giacché rappresenta un nuovo dialogo e incontro. Tuttavia, in questo caso, non si tratta ormai di un colloquio tra il poeta e sua madre, ma tra il poeta adulto e il suo *alter ego* dell'infanzia: il Pascoli fanciullo. Le due figure (l'*io* del passato e l'*io* del presente) si trovano alla porta del camposanto di San Mauro («là c'è il camposanto», v. 14) e stabiliscono un dialogo sulla morte e sull'aldilà⁵¹. Il componimento, in sestine di endecasillabi, descrive i pentimenti e i lamenti dei due personaggi. Da una parte, l'*io* adulto si duole dalla perdita della fede dell'infanzia: «Io persi quello che non più si trova» (v. 21). Dall'altra, l'*io* bambino rimpiange di non essere morto al tempo in cui morirono i suoi cari, giacché vorrebbe ricongiungersi con loro –soprattutto, con la madre– in un'ideale vita eterna. Pertanto, l'*io* fanciullo è pervaso dall'infelicità: «Misero me,

⁴⁸ Così Giuseppe Nava in GIOVANNI PASCOLI, *Canti di Castelvecchio*, introduzione e note di Giuseppe Nava, cit., p. 387.

⁴⁹ CESARE GARBOLI, *Trenta poesie famigliari di Giovanni Pascoli*, cit., p. 424.

⁵⁰ GAETANO TROMBATORE, *Memoria e simbolo nella poesia di Giovanni Pascoli*, Reggio Calabria, Parallelo 38, 1975, p. 158.

⁵¹ Così Giuseppe Nava in GIOVANNI PASCOLI, *Canti di Castelvecchio*, introduzione e note di Giuseppe Nava, cit., p. 391.

che fuori ne rimango, / così lontano come i più lontani!» (vv. 27-28), «non posso entrarvi più» (v. 30).

Il bolide, penultima poesia del ciclo, è l'unico componimento ambientato durante la notte insieme all'ultimo, *Tra San Mauro e Savignano*. Scritta in terzine dantesche, la lirica descrive una passeggiata del soggetto poetico lungo il Rio Salto, il corso d'acqua che circondava la proprietà della Torre, amministrata dal padre del futuro poeta e dove la famiglia abitava. Dopo aver illustrato l'ambiente notturno, di cui possiamo sottolineare la presenza delle rane («le rane, gridar rauche», v. 5), si affaccia alla memoria della voce lirica un ricordo molto specifico: quello «d'una giovanile fantasia di morte»⁵². Il poeta, infatti, ricorda come in passato immaginava di morire nella stessa maniera di suo padre. I versi parlano da soli: «A' miei venti anni, mal vivo, / pensai tramata anche per me la morte [...] Uno schianto; / e su la strada rantolerei» (vv. 7-8, 17-18). Tuttavia, questo ricordo viene interrotto dall'apparizione di una meteora («un globo d'oro», v. 37) che cade dal cielo, il che porterà il poeta a un'altra riflessione, quella che conclude la poesia: «di non appartenere solo a un mondo storico e separato, ma a un mondo cosmico e astrale»⁵³. In questo modo, la lirica si chiude con un sentimento di piccolezza e di sconcerto di fronte a un universo di dimensioni infinite.

Tra San Mauro e Savignano, nono ed ultimo anello del *Ritorno a San Mauro*, viene pubblicato per la prima volta nella prima edizione dei *Canti di Castelvecchio*, nel 1903. Tuttavia, questa lirica è stata ideata già nel 1901, o addirittura anteriormente, per quanto possiamo intendere da una lettera del febbraio di quell'anno, scritta da Pascoli ad Adolfo De Carolis, pittore e xilografo italiano. In questa epistola, il poeta spiega al pittore che la sua raccolta *Canti di Castelvecchio* finisce «con una tetra visione di camposanto, come cominciano le *Myrica*»⁵⁴. Effettivamente, *Tra San Mauro e Savignano* è una poesia strettamente collegata

⁵² Ivi, p. 395.

⁵³ CESARE GARBOLI, *Trenta poesie famigliari di Giovanni Pascoli*, cit., p. 445.

⁵⁴ Citato in GIOVANNI PASCOLI, *Canti di Castelvecchio*, introduzione e note di Giuseppe Nava, cit., p. 401.

al componimento che apre la raccolta *Myricae*, *Il giorno dei morti*, soprattutto riguardo al contenuto. Il fatto che una delle liriche serva da apertura a *Myricae* e l'altra sia la chiusura dei *Canti di Castelvechio* illustra ottimamente una simmetria strutturale molto cara all'autore, simmetria che si percepisce anche nel complesso del ciclo *Ritorno a San Mauro*, come abbiamo visto nei capitoli precedenti.

Tra San Mauro e Savignano è una poesia che, attraverso una visione notturna, spettrale e misteriosa, cede la parola al padre del poeta. Il defunto era stato seppellito nel camposanto ubicato lungo la strada che collega le località di San Mauro e di Savignano, non troppo lontane fra di loro. Tra l'altro, in questa stessa strada ebbe luogo l'assassinio del padre. Questi sono i motivi che giustificano non soltanto la scelta del titolo definitivo *Tra San Mauro e Savignano*, ma anche i titoli anteriori inizialmente soppesati da Pascoli e che possiamo ricavare da alcune bozze della raccolta: *Camposanto*, *Nel camposanto* o *A mezza strada*⁵⁵, tra gli altri.

Costituita da terzine di endecasillabi e chiusa da un distico finale, la poesia incomincia col descrivere il contesto in cui parlerà il padre dal punto di vista del soggetto poetico («Una voce ora udii nel camposanto», v. 1). In questo modo, la prima strofa ci offre parole chiave del contenuto della lirica: non soltanto il termine «camposanto» (riferito a quello che si trova fra San Mauro e Savignano), che verrà ripreso nell'ultimo verso, conformando in questo modo una struttura circolare; ma anche il vocabolo «voce», riferito alla voce del padre defunto, il quale incomincerà il suo monologo proprio al verso successivo. Infatti, il padre spiega che, a causa di uno «squillo che pareva di pianto» (v. 3), si è «risvegliato dal sonno eterno»⁵⁶ «in pieno dì» (v. 2), ovvero in pieno giorno.

Nella seconda terzina, il padre suppone che il suono delle trombe, così elegante e cerimonioso, corrisponda al funerale del figlio, vale a dire, del poeta: «Oh! speranza del mio cuor superba!» (v. 4). Il riferimento alle morti familiari è obbligato («I miei cari lasciai nelle lor

⁵⁵ CESARE GARBOLI, *Trenta poesie famigliari di Giovanni Pascoli*, cit., p. 451.

⁵⁶ Ivi, p. 455.

fosse», v. 5) e viene accentuato dal colore bianco, proprio con un valore cromatico che ricorda «un drammatico *luctus familiare*»⁵⁷. L'espressione «bianche fibre d'erba» (v. 6), infatti, possiamo interpretarla come un'allusione ai sudari tradizionali.

Nella terza e quarta strofa, il defunto descrive il funerale che sente riprendendo l'elemento acustico delle trombe della prima terzina («Cantavano un soave inno le trombe», v. 7) e aggiungendo una suggestione olfattiva («l'odor delle ghirlande», v. 12). D'altra parte, il soggetto allude anche al suo risveglio mediante un contrasto stabilito rispetto agli altri defunti: «l'immobilità delle altre tombe» (v. 8), «La mia sussultò sola» (v. 10).

La quinta terzina è rilevante perché include un nuovo riferimento temporale alla «notte» (v. 15). In questo modo, «il pomeriggio è passato, la sepoltura avvenuta, i suoni e i canti dileguati»⁵⁸, giacché è ormai notte. La notte, infatti, è il momento ideale per aprire «ai vivi [...] l'anime» (vv. 14-15), cioè, per immergersi nel mondo dell'interiorità.

Nella sesta strofa, il padre rinforza la sua intenzione di scoprire chi è la persona a cui si devono i funerali: «la voglio rimirar [...] la fronte di colui che dorme» (vv. 16-18). Il suo linguaggio è denso di metafore: «dorme» (v. 18) per riferirsi alla morte o «orme / del pensiero» (vv. 16-17) per fare riferimento alle rughe della fronte, vale a dire, alle tracce delle preoccupazioni che la morte placa.

La settima terzina è il momento del disinganno del padre («Non è chi mi sperava il cuore», v. 20), che si rende conto che il funerale non è dovuto alla morte del figlio poeta, ma al decesso di un'altra persona. L'identità di questa persona viene scoperta, infatti, nell'ottava strofa: «Tu sei colui che uccide e che poi muore» (v. 23). Indubbiamente, si tratta del suo omicida. L'assassino, secondo i documenti che conserviamo, era sfuggito alla giustizia

⁵⁷ EUGENIA PAPPALARDO, *Semantica dei colori nei 'Canti di Castelvecchio'*, cit., p. 507.

⁵⁸ CESARE GARBOLI, *Trenta poesie famigliari di Giovanni Pascoli*, cit., p. 455.

emigrando in America, dove era riuscito a fare fortuna e a ottenere onori, per poi tornare a Bologna⁵⁹. Tuttavia, se ora è morto come il padre, «tutto il destino si compie»⁶⁰.

A continuazione, la nona terzina fa allusione al fatto che l'assassinio del padre non ha soltanto provocato la morte del genitore, ma anche, indirettamente, quella della famiglia (si pensi, soprattutto, ai problemi economici che ne derivarono). È questo il motivo per cui il defunto spiega, rivolgendosi sempre direttamente all'omicida, che «Tu non hai fatto che bagnare la fossa / tua del mio sangue» (vv. 25-26).

La decima strofa suppone un passo più complesso da interpretare, soprattutto per quanto riguarda i versi 29-30: «Hai oggi dalla morte / la pena che sarebbe oggi finita». Se l'assassino avesse espiato, infatti, il suo reato di omicidio in vita, ora che è morto potrebbe *dormire* in pace. Al contrario, l'omicida non ha espiato il suo delitto mentre era ancora vivo e, dunque, soffrirà per il suo rimorso per l'eternità (non *dormirà*, ma *veglierà*).

Nell'undicesima terzina, il padre defunto prosegue il suo monologo cambiando argomento, giacché d'ora in poi si concentrerà sulla figura dei figli –quindi, sempre all'interno dell'ambito familiare–, anche se continua a rivolgersi all'omicida. In questa strofa allude ai figli che sono già morti («Alcuni già qui sono», v. 32): si tratta di Margherita, Giacomo, Luigi e Carolina. Nella dodicesima strofa, invece, il padre allude ai figli che sono rimasti vivi, ma «tristi» (v. 35). Fra questi, «Una dormiva ancora nella culla» (v. 34): si tratta di Maria, cara sorella del poeta.

La tredicesima terzina, con l'espressione «getto il mantello del mio puro sangue» (v. 39), identifica il padre con Gesù Cristo. In questo modo, possiamo interpretare che il defunto avrebbe voluto proteggere le vite indifese («nude vite», v. 38) dei suoi cari con il suo sangue innocente.

⁵⁹ Così Giuseppe Nava in GIOVANNI PASCOLI, *Canti di Castelvecchio*, introduzione e note di Giuseppe Nava, cit., p. 405.

⁶⁰ CESARE GARBOLI, *Trenta poesie famigliari di Giovanni Pascoli*, cit., p. 451.

Con la strofa che segue, –la quattordicesima–, il padre intensifica il suo ruolo protettivo («Se fanno il male, li difendo io», v. 40). In questa strofa viene anche accentuato il carattere teatrale o monologico del discorso del defunto, giacché osserviamo che in questo momento il personaggio non si rivolge al suo assassino, ma a una collettività universale⁶¹ («Uomini», v. 41). I versi 41-42 illustrano di nuovo le parole concettose del padre: «me me non punite, / se chi m’uccise, infuria su me morto!». Il soggetto vuole esprimere, in realtà, un’idea assai chiara. Nel caso in cui i figli vendicassero con la violenza l’assassinio del genitore e fossero puniti, sarebbe il padre a soffrire la loro punizione. Qualora invece i figli abbiano accettato con rassegnazione la violenza subita, come indica il defunto nella quindicesima terzina («Se poi si sono stretti, umili e proni / al lor destino», vv. 43-44), meriteranno gli elementi descritti nella strofa successiva: la benedizione («benedetti!», v. 46) e i «fiori semplici» (v. 47) che spettano ai «miti» (v. 48).

Nella terza parte della lirica, dalla diciassettesima fino alla ventiduesima strofa, inizia il riscatto positivo. Il padre torna alla «speranza» espressa nel verso 4, relativa a uno dei suoi figli: il poeta. Il defunto esprime il suo desiderio e speranza che proprio uno dei suoi figli, alzando «non la fronte e il mento, / ma il cuore! il cuore!» (vv. 51-52), rinunciando cioè alla superbia ma *attraversando* il male per farne materia di canto, sia riuscito a diventare un celebre poeta («se fosse, quel mendico, ora un poeta!», v. 54; «fosse, uno, immortale!», v. 60).

In questo modo, nelle due ultime terzine il padre immagina un funerale degno di un poeta: «con soavi inni» (v. 61), «il popolo suo» (v. 62), «in un giorno d’amor» (v. 63), il che ci rievoca le esequie descritte nelle prime strofe del componimento. Questa sorta di degna incoronazione poetica è la prefigurazione della morte del figlio, dunque il ritorno del figlio al cimitero che accoglie già i suoi cari. La poesia (e quindi l’intero ciclo del *Ritorno a San Mauro*) si chiude in questo modo con un ritorno alla terra natale, alla tomba familiare che è

⁶¹ Ivi, p. 455.

un'estensione della casa dell'infanzia e del nido. Inoltre, attraverso le sue liriche, il figlio poeta può restituire al padre la vita che l'assassino gli aveva tolto⁶² («che mi ridona ciò che gli donai, / che m'ha ridato ciò che tu m'hai tolto!», vv. 65-66).

Nel distico finale, è il figlio poeta a prendere la parola («Oh padre!», v. 67). Il camposanto, la notte, il cielo e gli astri («Vega, Aquila, Arturo», v. 67) sono in silenzio assoluto. In questo vuoto, dove «nessun Dio parla e promette e concede»⁶³, l'unica cosa che rimane è «la poesia come messaggio consolatore agli uomini»⁶⁴.

Sintetizzando il contenuto di questa ultima lirica del *Ritorno a San Mauro*, possiamo osservare che l'incontro spettrale avviene, in questo caso, tra padre e figlio, e non più con la figura materna. Pascoli risuscita momentaneamente il padre per renderlo autore di una vera e propria investitura poetica. Il padre sogna e dunque autorizza i lettori a pensare che Pascoli sia poeta, un poeta che ha saputo fare del trauma e del lutto la base e l'ispirazione per il suo canto. Proprio lo scintillio degli astri, alla fine della lirica, suggella l'incoronazione poetica.

Per quanto riguarda la struttura della poesia, possiamo osservare tre parti diverse. Nella prima, costituita soltanto dal verso 1, il figlio poeta prende la parola per introdurre la lirica. La seconda parte, invece, è formata dal lungo monologo del padre defunto, che occupa la maggior parte della lirica (dal verso 2 fino al verso 66). Allo stesso tempo, questa seconda parte può essere divisa in tre momenti diversi, a seconda della tematica: nel primo (dalla prima alla decima terzina), il padre descrive il funerale che sente nel camposanto, dedicato al suo omicida; nel secondo (dall'undicesima fino alla sedicesima strofa), rivolgendosi sempre al suo assassino, il defunto parla dei suoi figli con intenzioni protettive e speranzose; nel terzo (dalla diciassettesima alla ventiduesima terzina), invece, il padre sogna e desidera che uno dei suoi figli sia diventato poeta e che, alla sua morte, riceverà un cerimonioso funerale, proprio di

⁶² Così Giuseppe Nava in GIOVANNI PASCOLI, *Canti di Castelvecchio*, introduzione e note di Giuseppe Nava, cit., p. 406.

⁶³ GIORGIO BARBERI SQUAROTTI, *I miti e il sacro. Poesia del Novecento*, Cosenza, Pellegrini, 2003, p. 49.

⁶⁴ MARIO PAZZAGLIA, *Tra San Mauro e Castelvecchio. Studi pascoliani*, Firenze, La Nuova Italia, 1997, p. 103.

incoronazione poetica. Infine, la terza e ultima parte del componimento è costituita soltanto dal distico finale (versi 67 e 68). In questo modo, vediamo che la struttura non è chiara e circolare, poiché il componimento si apre e si chiude con le parole del figlio del defunto, vale a dire, del poeta.

Uno dei temi principali della lirica è proprio la poesia, interpretata mediante diverse concezioni. Da una parte, per esempio, percepiamo l'idea di poesia come impegno degno di gloria e virtù, il che provoca che i poeti più celebri siano onorati «con soavi inni» (v. 61). Dall'altra, è interessante anche il concetto di poesia come uno strumento utile che, in questo caso, servirebbe come «riparazione per la morte invendicata»⁶⁵ e come mezzo per mantenere il padre defunto *in vita*. Altre tematiche da notare –e anche viste nelle analisi poetiche precedenti– sono la morte, attraverso elementi come il camposanto e le esequie; la famiglia, soprattutto per quanto riguarda la figura dei figli; e il dialogo, che in questa poesia possiede un certo carattere teatrale. Un altro motivo interessante è la notte, scelta come scenario per il monologo paterno e come conclusione temporale di un ciclo poetico iniziato, come si è detto, all'alba con *Le rane*.

La metrica della poesia è semplice: 22 terzine di endecasillabi raggruppate in coppie, oltre a un distico conclusivo, il che ci offre un totale di 68 versi. Le terzine, doppie, hanno una rima incatenata con la sua corrispondente coppia, per cui seguono lo schema ABA CBC, DED FEF e così in successione. D'altra parte, la rima del distico è baciata: AA. Sono da evidenziare le numerose assonanze, un fenomeno già presente nelle poesie precedenti: in «u-i» («giungi», «Alcuni», «lungi»; vv. 31-33), in «o-i» («adorni», «fiori», «giorni»; vv. 46-48) o in «o-e» («rose», «Forse», «cose», «orme», «fronte», «dorme»; vv. 13-18). Interessante è anche la rima interna tra «esangue» e «sangue» (vv. 37, 39).

Il lessico della lirica, per quanto riguarda il discorso del padre, è molto ripetuto e concettoso. Tuttavia, si includono anche dei termini colloquiali o molto diretti («culla», v. 34;

⁶⁵ Così Giuseppe Nava in GIOVANNI PASCOLI, *Canti di Castelvecchio*, introduzione e note di Giuseppe Nava, cit., p. 9.

«buoni», v. 45), il che può anche ricordarci il carattere del discorso della madre nelle altre poesie. Ciononostante, possiamo anche trovare espressioni o sintagmi di registro più elevato o poetico, di cui un esempio è «soavità di rose» (v. 13). È anche interessante notare il latinismo «tetro» (v. 2) e il vocabolo «miseriōla», diminutivo tipico pascoliano, di stampo anche latino.

In relazione alla semantica, possiamo individuare diversi campi, anche se molto mescolati fra di loro dato il linguaggio concettoso del defunto. Da una parte, abbiamo il campo della famiglia e dei valori familiari («cari», v. 5; «figli», v. 31; «difendo», v. 40), oltre a quello della violenza («uccide», v. 23; «sangue», v. 26; «punite», v. 41). Dall'altra, possiamo osservare alcuni campi di carattere secondario, come quello della natura e del cosmo («semprevivi», v. 17; «astri», v. 67), quello della morte («fosse», v. 5; «dormire», v. 6) e quello della poesia («fuoco», v. 53; «poeta», v. 54).

Per quanto riguarda la morfologia, possiamo osservare una predominanza dei nomi e dei verbi, questi ultimi raggruppati sotto una grande diversità di tempi e modi: passato remoto («Fu», v. 24), imperfetto («dormiva», v. 34), presente («vado», v. 16) o congiuntivo («fosse», v. 54). Importanti sono anche i pronomi «io» e «tu», usati per riferirsi sia al padre ucciso sia all'omicida, rispettivamente. Gli aggettivi, anche se non sono numerosi, offrono un tono più poetico alla lirica: «tetro» (v. 2), «lungo» (v. 3), «buoni» (v. 45). A volte possiamo trovarli persino sostantivati: «un grande» (v. 57). La sintassi è assai variata, ma non si percepiscono molte inarcature o iperbati. Ipotassi e paratassi sono utilizzate nella stessa misura: «Se fanno il male, li difendo io» (v. 40), «Io sogno!» (v. 58). Inoltre, come accade anche nelle altre poesie analizzate del ciclo, i periodi sintattici hanno un'ampiezza variabile. Infine, le costanti esclamazioni e domande retoriche dotano di maggior emotività il monologo del padre.

In relazione alla retorica e alla stilistica, vanno evidenziate le ripetizioni, continue lungo l'intero *Ritorno a San Mauro*, a volte perfino attraverso anafore («Oh!», vv. 22, 24; «se», vv. 40, 42, 43) o poliptoti («punì», v. 28; «punite», v. 41). Sono anche da notare i pleonasmi, non

soltanto nel verso 58 («Io sogno! Io sogno»), ma anche nel verso 20 («chi mi sperava il cuore»), anche se in questo ultimo caso potremmo assistere a un «calco dell'espressione più comune: «mi diceva il cuore»»⁶⁶. D'altra parte, possiamo osservare il parallelismo dei versi 65-66 («che mi ridona ciò che gli donai, / che m'ha ridato ciò che tu m'hai tolto!»). È anche importante la figura della reticenza, già presente nelle parole della madre in *Casa mia*, segnata dai punti sospensivi e caratteristica, in questa lirica, del discorso del padre defunto. Si può anche evidenziare la poetica figura etimologica dei versi 62-63 («amò», «amor»), oltre alla metafora del verso 4 («speranza», riferita al figlio poeta). Per concludere, un altro attributo stilistico è il fonosimbolismo: in particolare, la prima strofa è fitta di figure di suono, tra cui l'allitterazione costruita mediante suoni nasali («camposanto», «sonno», «pieno», «lungo», «pianto»).

⁶⁶ Così Giuseppe Nava in GIOVANNI PASCOLI, *Canti di Castelvecchio*, introduzione e note di Giuseppe Nava, cit., p. 405.

7. Conclusioni

Lungo lo svolgimento della presente tesina, si sono potute certamente trovare le risposte all'ipotesi iniziale. In primo luogo, l'ipotesi di lettura e interpretazione del ciclo poetico *Ritorno a San Mauro* come un *viaggio di ritorno* o *nóstos* è stata confermata attraverso il quinto capitolo (5. Il *nóstos*: origine e caratteristiche). In esso, abbiamo osservato che il ciclo è costruito intorno al passato e al paese natale del poeta, includendo tutti i motivi ed emozioni che derivano da questo *viaggio a ritroso*, come l'amore o la sofferenza.

In secondo luogo, l'ipotesi di una possibile tematica e retorica propri di un *nóstos* letterario è stata confermata nel sesto capitolo (6. Analisi del ciclo *Ritorno a San Mauro*, con i rispettivi punti 6.1., 6.2. e 6.3.). Da una parte, i temi predominanti nelle poesie riguardano la descrizione dei paesaggi, la continua speranza dell'io lirico di *tornare* e i personaggi familiari. Infatti, sono proprio i genitori a rappresentare un ruolo centrale nel *nóstos*. Da una parte, la figura materna, con cui il soggetto poetico entra in contatto attraverso colloqui fantasmatici, simboleggia il principio di realtà, costringendo il figlio ad accettare l'impossibilità di un ritorno al passato. Dall'altra, il padre illustra nella lirica *Tra San Mauro e Savignano* (ultima del ciclo del *Ritorno*) l'incoronazione o investitura poetica di suo figlio, le cui poesie *ridonano* la vita al padre ucciso. Oltre ai già menzionati, altri motivi costanti e specifici delle liriche sono, per esempio, il ricordo, la concezione dell'immobilità del tempo e il sentimento di appartenenza ad un luogo concreto.

Rispetto alla retorica, abbiamo potuto notare diversi tratti stilistici comuni alle poesie, tra cui il più caratteristico è la ripetizione. Questo procedimento retorico, infatti, è fittissimo e si articola in numerose figure: anafora, anadiplosi, poliptoto, parallelismo o figure etimologiche. In questo modo, il carattere ripetitivo dei componenti potenzia l'idea di circolarità e di *ritorno*, oltre alla loro appartenenza alla temperie del

Decadentismo. Dunque, possiamo affermare l'esistenza sia di una tematica sia di una retorica particolari e distintive dei *nóstoi* letterari.

A mio avviso, sono stati proprio i capitoli dedicati al *Ritorno a San Mauro* e al motivo del *nóstos* i più stimolanti da comporre. Da una parte, le informazioni studiate riguardo al ciclo poetico mi hanno permesso di intendere non soltanto la sua genesi, ma anche il suo processo di stesura, il suo obiettivo originale (creare una raccolta indipendente) e la sua curata struttura. Dall'altra, durante la stesura del capitolo destinato al *nóstos* ho potuto osservare le caratteristiche costitutive e rappresentative della *letteratura del ritorno*.

Allo stesso modo, anche costruire le appendici mi ha dato soddisfazione, soprattutto la prima, giacché include le nove liriche del *Ritorno a San Mauro* con le nostre corrispondenti traduzioni in spagnolo.

A mio parere, due sono stati gli ostacoli principali nella stesura della mia tesina. Il primo riguarda il capitolo dedicato al motivo del *nóstos*, dato che non è stato agevole reperire una bibliografia specifica su questa tematica come corrente o categoria letteraria, motivo per cui ho dovuto consultare fonti diverse allo scopo di ricavarne i punti essenziali. La seconda complicazione concerne le traduzioni delle poesie del ciclo, giacché l'autore utilizza termini botanici o animali tecnici, specifici e complicati da equiparare nella lingua di destino.

Ad ogni modo, al di là dei suoi inevitabili limiti, penso che il presente lavoro sia un approccio illustrativo e interessante allo studio del ciclo *Ritorno a San Mauro* e del motivo del *nóstos* trattato da una prospettiva decadentistica. In futuro, potrebbe venire ampliato inglobandovi un'analisi completa delle sei liriche restanti del ciclo poetico.

8. Bibliografia

- ANDREOLI, VITTORINO, *I segreti di casa Pascoli: il poeta e lo psichiatra*, Milano, BUR, 2006.
- ATIENZA, ALICIA MARÍA, *Elementos thanáticos y tensión narrativa en el nóstos de Odiseo*, in «Circe de clásicos y modernos», 2003, 8, pp. 32-52.
- BAKKER, EGBERT, *The meaning of meat and the structure of the Odyssey*, Cambridge, Cambridge University Press, 2013.
- BARBERI SQUAROTTI, GIORGIO, *Simboli e strutture della poesia del Pascoli*, Messina, G. D'Anna, 1976.
- BARBERI SQUAROTTI, GIORGIO, *I miti e il sacro. Poesia del Novecento*, Cosenza, Pellegrini, 2003.
- BARKER, ELTON e CHRISTENSEN, JOEL, *Odysseus's Nostos and the Odyssey's Nostoi: rivalry within the Epic Cycle*, in «Philologia Antiqua», 2014, 7, pp. 85-110.
- BARONI, PIETRO (a cura di), *Giovanni Pascoli e la misteriosa ansia comune*, Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2005.
- BAZZOCCHI, MARCO ANTONIO, *Circe e il fanciullino. Interpretazioni pascoliane*, Firenze, La Nuova Italia, 1993.
- BO, CARLO, *Letteratura come vita*, Milano, Rizzoli, 1994.
- CASTOLDI, MASSIMO, *Pascoli*, Bologna, Il Mulino, 2011.
- CAVALLUZZI, RAFFAELE, *Ancora nel 'romanzo' pascoliano: eros e thánatos*, in «Critica letteraria», 2017, 1, pp. 83-95.
- CECCHI, EMILIO, *La Poesia di Giovanni Pascoli*, Milano, Garzanti, 1968.
- CENCETTI, ALICE, *Giovanni Pascoli: una biografia critica*, premessa di Gianfranco Miro Gori e prefazione di Marino Biondi, Firenze, Le Lettere, 2019.

- COLICCHI, CALOGERO, *Giovanni Pascoli: introduzione e guida allo studio dell'opera pascoliana con una presentazione del decadentismo. Storia e Antologia della critica*, Firenze, Le Monnier, 1988.
- DAVERIO, ROSSELLA, *Invito alla lettura di Giovanni Pascoli*, Milano, Mursia, 1983.
- DE CAPRIO, VINCENZO, *Il "nostos" di Ulisse nei 'Poemi conviviali'*, in Bertolini, Lucia e Coppini, Donatella, *Gli antichi e i moderni. Studi in onore di Roberto Cardini*, Firenze, Polistampa, 2010, pp. 455-476 (vol. 3).
- DI ROCCO, EMILIA, *Nostalgia e desiderio del ritorno*, in «Strumenti critici», 2012, 1, pp. 71-98.
- GARBOLI, CESARE, *Trenta poesie famigliari di Giovanni Pascoli*, Macerata, Quodlibet, 2020.
- MAGNANI, NICOLÒ, *"Il bolide" di Giovanni Pascoli: struttura interna e significato di una poesia 'di confine'*, in «Nuova rivista di letteratura italiana», 2016, 2, pp. 183-203.
- MEDA, AMBRA, *Interpretare l'altrove: forme e codici della letteratura di viaggio*, in «Carte di viaggio», 2010, 3, pp. 9-20.
- MENGALDO, PIER VINCENZO (a cura di), *Antologia pascoliana*, Roma, Carocci, 2014.
- NAVA, GIUSEPPE, *Scritti pascoliani*, a cura di Massimo Castoldi, Bologna, Pàtron Editore, 2022.
- OLIVA, GIANNI, *Pascoli. La mimesi della dissolvenza*, Lanciano, Carabba, 2015.
- PAPPALARDO, EUGENIA, *Semantica dei colori nei 'Canti di Castelvecchio'*, in «La Rassegna della Letteratura Italiana», 1998, 2, pp. 500-520.
- PASCOLI, GIOVANNI, *Canti di Castelvecchio*, introduzione e note di Giuseppe Nava, Milano, Rizzoli, 1989.
- PASCOLI, GIOVANNI, *Il ritorno a San Mauro*, a cura di Giuseppe Leonelli, introduzione e commento di Cesare Garboli, Milano, Mondadori, 1995.

- PASCOLI, GIOVANNI, *Poesie*, 2 voll., Torino, UTET, 2002 (vol. 1: *Myricae; Canti di Castelvecchio*, a cura di Ivanos Ciani e Francesca Latini; introduzione di Giorgio Bárberi Squarotti).
- PAZZAGLIA, MARIO, *Tra San Mauro e Castelvecchio. Studi pascoliani*, Firenze, La Nuova Italia, 1997.
- PRADO-VILAR, FRANCISCO, *Nostos: Ulises, Compostela e a ineluctable modalidade do visible*, in Castiñeiras González, Manuel Antonio *et alii*, *Compostela e Europa: a historia de Diego Xelmírez*, Santiago de Compostela, S.A. de Xestión do Plan Xacobeo, 2010, pp. 260-269.
- RAMAT, SILVIO, *La poesia italiana 1903-1943. Quarantuno titoli esemplari*, Venezia, Marsilio, 1997.
- SIRACUSA, MARZIO, *L'onomatopea pascoliana dal "chiù" nominante del 1897 al "chiù" simbolico del 1909*, in «Antologia Vieusseux», 2005, 31, pp. 71-83.
- TARSI, MARIA CHIARA, *Giovanni Pascoli: l'impossibile ritorno alla madre*, in EADEM, *La figura materna nella trasposizione poetica*, Firenze, Atheneum, pp. 17-48, 1994.
- TROMBATORE, GAETANO, *Memoria e simbolo nella poesia di Giovanni Pascoli*, Reggio Calabria, Parallelo 38, 1975.
- ZECCHIN, GRACIELA CRISTINA, *Néstor: memoria épica y nóstos en Odisea 3.103-20*, in «Circe de clásicos y modernos», 2002, 7, pp. 303-318.

9. Appendice

9.1. Poesie del *Ritorno a San Mauro* con relative traduzioni in spagnolo

Le rane

Ho visto inondata di rosso
la terra dal fior di trifoglio;
ho visto nel soffice fosso
le siepi di pruno in rigoglio;
5 e i pioppi a mezz'aria man mano
distendere un penero verde
lunghe l'via che si perde
lontano.

10 Qual è questa via senza fine
che all'alba è sì tremula d'ali?
chi chiamano le canapine
coi lunghi lor gemiti uguali?
Tra i rami giallicci del moro
chi squilla il suo tinnulo invito?
15 chi svolge dal cielo i gomitoli
d'oro?

Io sento gracchiare le rane
dai borri dell'acque piovane
nell'umida serenità.
20 E fanno nel lume sereno
lo strepere nero d'un treno
che va...

Un sufolo suona, un gorgoglio
soave, solingo, senz'eco.
25 Tra campi di rosso trifoglio,
tra campi di giallo fiengreco,
mi trovo; mi trovo in un piano
che albeggia, tra il verde, di chiese;
mi trovo nel dolce paese
30 lontano.

Las ranas

He visto inundada de rojo
la tierra por la flor de trébol;
he visto en el blando foso
los setos de zarza en flor;
y los chopos más altos poco a poco
extender un fleco verde
a lo largo del camino que se pierde
a lo lejos.

¿Cuál es este camino sin fin
que al alba está tan trémulo de alas?
¿a quiénes llaman los zarceros⁶⁷
con sus largos gemidos iguales?
¿Entre las ramas amarillentas del moro⁶⁸
quién trina su gárrula invitación?
¿quién desenrolla desde el cielo los/
de oro? /ovillos

Yo siento graznar las ranas
desde las zanjas de las aguas de lluvia
en la húmeda serenidad.
Y hacen en la lumbre serena
el estrépito negro de un tren
que va...

Una flauta suena, un gorgoteo
suave, solitario, sin eco.
Entre campos de rojo trébol,
entre campos de amarillo forraje,
me encuentro; me encuentro en un/
que clarea, entre el verde, de iglesias;
me encuentro en el dulce pueblo
lejano.

⁶⁷ *Hippolais polyglotta*. In spagnolo *zarcero poliglota* o *zarcero común*.

⁶⁸ *Morus nigra*. In spagnolo detto anche *morera*.

Per l'aria, mi giungono voci
con una sonorità stanca.
Da siepi, lunghe ombre di croci
si stendono su la via bianca.

35 Notando nel cielo di rosa
mi arriva un ronzio di campane,
che dice: Ritorna! Rimane!
Riposa!

40 E sento nel lume sereno
lo strepere nero del treno
che non s'allontana, e che va
cercando, cercando mai sempre
ciò che non è mai, ciò che sempre
sarà...

Por el aire, me llegan voces
con una sonoridad cansada.
Desde setos, largas sombras de cruces
se extienden sobre el camino blanco.
Nadando en el cielo de rosa
me llega un zumbido de campanas,
que dice: ¡Vuelve! ¡Quédate!
¡Descansa!

Y siento en la lumbre serena
el estrépito negro del tren
que no se aleja, y que va
buscando, buscando siempre
aquello que no es nunca, aquello que/
será... /siempre

La messa

La squilla sonava l'entrata.
Diceva con voce affrettata:
Non entri? Non entri? Perché?

5 C'è un rito con fiori, con ceri,
con fiocchi d'incenso leggeri.
Su, entra, ché suono per te.

Udrai dopo un chiaro tintinno,
salire la gloria d'un inno
dall'organo che generà.

10 C'è un vecchio che mormora stanco
con tutto un suo tremolìo bianco
parole di felicità.

15 La panca vedrai dove un giorno
veniva coi piccoli intorno
tua mamma: venivi anche tu.

Pregava (tu padre non c'era)
pregava; ma quella preghiera
s'è forse smarrita laggiù.

20 T'udrai (sa il tuo nome!) chiamare
da quella... Ha le lagrime amare
del cuore che invano pregò.

Non entri? Anche tu piangerai.
Ma il piangere è buono, lo sai;
ma il piangere è buono, lo so.

25 Sonai per tua mamma... ma grave,
ma dolce, ma pia, come un Ave,
sonai per la madre che fu!

30 Sonai con rintocchi sì piani!
pensando che aveva lontani
voi, bimbi, che non vide più...

La misa

La campana tocaba la entrada.
Decía con voz precipitada:
¿No entras? ¿No entras? ¿Por qué?

Hay un rito con flores, con cirios,
con copos de incienso ligeros.
Vamos, entra, que toco para ti.

Oirás después un claro tintineo,
subir la gloria de un himno
desde el órgano que gemirá.

Hay un viejo que murmura cansado
con todo un temblor blanco suyo
palabras de felicidad.

El banco verás donde un día
venía con los pequeños alrededor
tu mamá: venías también tú.

Rezaba (tu padre no estaba)
rezaba; pero aquella oración
quizás se ha perdido allí.

Te oirás (¡sabe tu nombre!) llamar
por aquella... Tiene las lágrimas/
/amargas
del corazón que en vano rezó.

¿No entras? También tú llorarás.
Pero el llorar es bueno, lo sabes;
pero el llorar es bueno, lo sé.

¡Toqué por tu madre... pero grave,
pero dulce, pero piadosa, como un Ave,
toqué por la madre que fue!

¡Toqué con repiques tan planos!
pensando que os tenía lejanos
a vosotros, niños, que nunca más vio...

La tessitrice

Mi son seduto su la panchetta
come una volta... quanti anni fa?
Ella, come una volta, s'è stretta
su la panchetta.

5 E non il suono d'una parola;
solo un sorriso tutto pietà.
La bianca mano lascia la spola.

Piango, e le dico: Come ho potuto,
dolce mio bene, partir da te?
10 Piange, e mi dice d'un cenno muto:
Come hai potuto?

Con un sospiro quindi la cassa
tira del muto pettine a sé.
Muta la spola passa e ripassa.

15 Piango, e le chiedo: Perché non suona
dunque l'arguto pettine più?
Ella mi fissa timida e buona:
Perché non suona?

20 E piange, piange — Mio dolce amore,
non t'hanno detto? non lo sai tu?
Io non son viva che nel tuo cuore.

Morta! Sì, morta! Se tesso, tesso
per te soltanto; come, non so;
in questa tela, sotto il cipresso,
25 accanto infine ti dormirò. —

La tejedora

Me he sentado en el banquito
como una vez... ¿hace cuántos años?
Ella, como una vez, se arrimó
en el banquito.

Y sin el sonido de una palabra;
solo una sonrisa toda piedad.
La blanca mano deja el carrete.

Lloro, y le digo: ¿Cómo he podido
dulce bien mío, irme de tu lado?
Llora, y me dice con un gesto mudo:
¿Cómo has podido?

Con un suspiro entonces la caja
tira del mudo peine hacia sí.
Mudo el carrete pasa y repasa.

Lloro, y pregunto: ¿Por qué ya no
suena más, pues, el sonoro peine?
Ella me mira fijamente tímida y buena:
¿Por qué no suena?

Y llora, llora — Mi dulce amor,
¿no te han dicho? ¿No lo sabes tú?
Yo no estoy viva más que en tu/
/corazón.

¡Muerta! ¡Sí, muerta! Si tejo, tejo
para ti solamente; cómo, no sé;
en esta tela, bajo el ciprés,
a tu lado al final yo dormiré. —

Casa mia

Mia madre era al cancello.
Che pianto fu! Quante ore!
Lì, sotto il verde ombrello
della mimosa in fiore!

5 M'era la casa avanti,
tacita al vespro puro,
tutta fiorita al muro
di rose rampicanti.

10 Ella non anche sazia
di lagrime, parlò:
— Sai, dopo la disgrazia,
ci restringemmo un po'... —

15 Una lieve ombra d'ale
annunziò la notte
lungo le bergamotte
e i cedri del viale.

20 — ci restringemmo un poco,
con le tue bimbe; e fanno... —
Era il suo dire fioco
fioco, con qualche affanno.

S'udivano sussurri
cupi di macroglosse
su le peonie rosse
e sui giaggioli azzurri.

25 — Fanno per casa (io siedo)
le tue sorelle tutto.
Quando così le vedo,
col grembiul bianco, in lutto... —

30 Io vidi allor la mia
vita passar soave,
tra le sorelle brave,
presso la madre pia.

35 Dissi: — Oh! restare io voglio!
Vidi nel mio cammino
al sangue del trifoglio
presso il celeste lino.

Casa mía

Mi madre estaba en el portal.
¡Qué llanto fue! ¡Cuántas horas!
¡Allí, bajo el verde paraguas
de la mimosa en flor!

Me estaba la casa delante,
silenciosa al anochecer puro,
toda florecida en el muro
de rosas trepadoras.

Ella no todavía saciada
de lágrimas, habló:
— Sabes, después de la desgracia,
nos apretamos⁶⁹ un poco... —

Una ligera sombra de alas
anunció la noche
a lo largo de las bergamotas
y de los cedros de la arboleda.

— nos encogimos un poco,
con tus niñas; y hacen... —
Era su decir débil
débil, con algún resoplo.

Se oían susurros
oscuros de mariposas nocturnas⁷⁰
sobre las peonías rojas
y sobre los iris azules.

— Hacen por casa (yo siento)
tus hermanas todo.
Cuando así las veo,
con el mandil blanco, de luto... —

Yo vi entonces mi
vida pasar suave,
entre las hermanas buenas
junto a la devota madre.

Dije: — ¡Oh! ¡quedarme yo quiero!
Vi en mi camino
junto a la sangre del trébol
el celeste lino.

⁶⁹ È un'allusione ai problemi economici: siccome mangiavano meno, perdevano peso e dovevano stringere di più la cinghia.

⁷⁰ *Macroglossum stellatarum*. In spagnolo *esfinge colibrí*.

Qui sperderò le oscure
nubi e la mia tempesta,
presso la madre mesta,
40 tra le sorelle pure!

Lavorerò di lena
tutto il gran giorno; e sento
ch'alla tua parca cena
m'assiderò contento,

45 quando dal mio lavoro,
o la tua lieve mano
od il vocio lontano
mi chiamerà, di loro.

50 E sarò lieto e ricco
io delle mie fatiche,
quando ogni tenue chicco
germinerà tre spiche.

55 E comprerò leggiadre
vesti alle mie fanciulle,
e l'abito di tulle
alla lor dolce madre. —

60 Così dicevo: in tanto
ella piangea più forte,
e gocciolava il pianto
per le sue guancie smorte.

S'udivano sussurri
cupi di macroglosse
su le peonie rosse
e sui giaggioli azzurri.

65 — Oh! tu lavorerai
dove son io? Ma dove
son io, figliuolo, sai,
ci nevica e ci piove! —

70 Una lieve ombra d'ale
annunziò la notte
lungo le bergamotte
e i cedri del viale.

75 — Oh! dolce qui sarebbe
vivere? oh! qui c'è bello?
Altri qui nacque e crebbe!
Io sto, vedi, al cancello. —

¡Aquí dispersaré las oscuras
nubes y mi tempestad,
junto a la madre abatida,
entre las hermanas puras!

Trabajaré firmemente
todo el gran día; y siento
que a tu escasa cena
me sentaré contento,

cuando de mi trabajo,
o tu suave mano
o el vocerío lejano
me llame, de ellas.

Y seré feliz y rico
yo de mis fatigas,
cuando cada tenue grano
germine tres espigas.

Y compraré ligeros
vestidos para mis muchachas,
y el vestido de tul
para su dulce madre. —

Así decía: mientras tanto
ella lloraba más fuerte,
y goteaba el llanto
por sus mejillas apagadas.

Se oían susurros
oscuros de mariposas nocturnas
sobre las peonias rojas
y sobre los iris azules.

— ¡Oh! ¿tú trabajarás
donde estoy yo? ¡Pero donde
estoy yo, hijo, sabes,
aquí nieva y aquí llueve! —

Una ligera sombra de alas
anunció la noche
a lo largo de las bergamotas
y de los cedros de la arboleda.

— ¡Oh! ¿dulce aquí sería
vivir? ¡oh! ¿aquí se está bien?
¡Otro aquí nació y creció!
Yo estoy, ves, en el portal. —

80 M'era la casa avanti,
tacita al vespro puro,
tutta fiorita al muro
di rose rampicanti.

Me estaba la casa delante,
silenciosa al anochecer puro,
toda florecida en el muro
de rosas trepadoras.

Mia madre

Zitti, coi cuori colmi,
ci allontanammo un poco.
Tra il nereggiar degli olmi
brillava il cielo in fuoco.

5 ...*Come fa presto sera,*
 o dolce madre, qui!

Vidi una massa buia
di là del biancospino:
vi ravvisai la thuya,
10 l'ippocastano, il pino...

 ...*Or or la mattiniera*
 voce mandò il lui;

Tra i pigolli dei nidi,
io vi sentii la voce
15 mia di fanciullo... E vidi,
nel crocevia, la croce.

 ...*sonava a messa, ed era*
 l'alba del nostro dì:

E vidi la Madonna
20 dell'Acqua, erma e tranquilla,
con un fruscio di gonna,
dentro, e l'odor di lilla.

 ...*pregavo... E la preghiera*
 di mente già m'uscì!

Sospirò ella, piena
di non so che sgomento.
Io me le volsi: appena
vidi il tremor del mento.

25 ...*Come non è che sera,*
30 *madre, d'un solo dì?*

Me la miravo accanto
esile sì, ma bella:
pallida sì, ma tanto
giovane! una sorella!

35 bionda così com'era
 quando da noi partì.

Mi madre

Callados, con los corazones llenos,
nos alejamos un poco.
Entre el ennegrecer de los olmos
brillaba el cielo en fuego.

 ...*¡Qué rápido anochece,*
 oh dulce madre, aquí!

Vi una masa oscura
más allá del espino albar⁷¹:
allí reconocí la thuya,
el castaño de Indias, el pino...

 ...*Ahora mismo el mosquitero*⁷²
 su madrugadora voz mandó;

Entre los píos de los nidos,
yo allí escuché la voz
mía de niño... Y vi,
en el cruce, la cruz.

 ...*tocaba a misa, y era*
 el alba de nuestro día:

Y vi a la Virgen
del Agua, solitaria y tranquila,
con un ruido de falda,
dentro, y el olor de lila.

 ...*rezaba... ¡Y la oración*
 de la mente se me fue!

Suspiró ella, llena
de no sé qué conmoción.
Yo me dirigí a ella: apenas
vi el temblor del mentón.

 ...*¿Cómo no es más que noche,*
 madre, de un solo día?

Me la observaba al lado
frágil sí, pero bella:
pálida sí, ¡mas tan
joven! ¡una hermana!

 rubia así como era
 cuando nos dejó.

⁷¹ *Crataegus monogyna*. In spagnolo detto anche *majuelo*, *arto* o *espino blanco*.

⁷² *Phylloscopus collybita*. È un uccello dell'ordine dei passeracei.

Commiato

Una stella sbocciò nell'aria.
Le risplendé nelle pupille.
Su la campagna solitaria
tremava il pianto delle squille.

5 — È ora, o figlio, ora ch'io vada.
Sono stata con te lunghe ore.
Tra questi bussi è la mia strada;
la tua, tra quelle acacie in fiore.
Sii buono e forte, o figlio mio:
10 va dove t'aspettano. Addio!

...Venir con te? Ma non è dato!
Sai pure: m'han cacciata via.
Ci fu chi non mi volle allato
nel mondo, così larga via;
15 chi non permise che, sai pure,
stessi con le mie creature.

...Tu venir qui? Viene chi muore...
E tu vuoi dunque venir qui.
Sei stanco: è vero? Hai male al cuore.
20 Quel male l'ebbi anch'io, *Zvanî!*
È un male che non fa dormire;
ma che infine poi fa morire. —

Si chiudevano i casolari.
Cresceva l'ombra delle cose.
25 Ancor tra i lontani filari
traspariva color di rose.

— Ma dimmi, o madre, dimmi almeno,
se nel tramonto del suo giorno
tuo figlio si deve sereno
30 preparare per un ritorno!
se ciò che qualcuno ci prende,
v'è qualch'altro che ce lo rende!

Ricorderò quella preghiera
con quei gesti e segni soavi:
35 tuo figlio risarà qual era
allora che glieli insegnavi:
s'abbraccerà tutto all'altare:
ma fa che ritorni a sperare!

Despedida

Una estrella brotó en el aire.
Le resplandeció en las pupilas.
En el campo solitario
temblaba el llanto de las campanas.

- Es hora, oh hijo, hora de que yo vaya.
He estado contigo largas horas.
Entre estos bojes⁷³ está mi camino;
el tuyo, entre aquellas acacias en flor.
Sé bueno y fuerte, oh hijo mío:
ve donde te esperan. ¡Adiós!

...¿Venir/Ir contigo? ¡Pero no es dado!
Ya sabes: me han echado.
Hubo quien no me quiso al lado
en el mundo, tan largo camino;
quien no permitió que, ya sabes,
estuviese con mis criaturas.

...¿Tú venir aquí? Viene quien muere...
Y tú quieres pues/entonces venir aquí.
Estás cansado: ¿es cierto? Te duele el/
/corazón.
¡Aquel mal lo tuve también yo, *Zvanî!*
Es un mal que no deja dormir;
pero que al final te hace morir. —

Se cerraban los caseríos.
Crecía la sombra de las cosas.
Todavía entre las lejanas hileras
se transparentaba color de rosas.

— ¡Pero dime, oh madre, dime al menos,
si al anochecer de su día
tu hijo se debe sereno
preparar para un regreso!
¡si aquello que alguien nos coge,
hay algún otro que nos lo devuelve!

Recordaré aquella oración
con aquellos gestos y signos suaves:
tu hijo volverá a ser tal cual era
cuando se los enseñabas:
se abrazará todo al altar:
¡pero haz que vuelva a confiar!

⁷³ *Buxus*. In spagnolo detto anche *seto boj*.

40 A sperare e ora e nell'ora
così bella se a te conduce!
O madre, fa ch'io creda ancora
in ciò ch'è amore, in ciò ch'è luce!
O madre, a me non dire, Addio,
se di là è, se teco è Dio! —

45 Sfiuriva il crepuscolo stanco.
Cadeva dal cielo rugiada.
Non c'era avanti me, che il bianco
della silenziosa strada.

¡A confiar y ahora y en la hora
tan bella si es que a ti conduce!
¡Oh madre, haz que yo crea todavía
en lo que es amor, en lo que es luz!
¡Oh madre, a mí no (me) digas, Adiós,
si allá está, si contigo está Dios! —

Se marchitaba el crepúsculo cansado.
Caía del cielo rocío.
No había delante de mí, más que el/
/blanco
del silencioso camino.

Giovannino

In una breccia, allo smorir del cielo,
vidi un fanciullo pallido e dimesso.
Il fior caduto ravvisò lo stelo;
io nel fanciullo ravvisai me stesso.
5 Ci rivedemmo all'ultimo riflesso;
e sì: l'uno dell'altro ebbe pietà.

Gli dissi: — Tu sei qui solo soletto:
un mucchiarello d'alga presso il mare.
Hai visto un chiuso, e tu non hai più tetto;
10 di là c'è gente, e tu vorresti entrare.
Oh! quella casa è senza focolare:
non c'è, fuor che silenzio, altro, di là. —

Scosse i capelli biondi di su gli occhi.
— No! — mi rispose: — là c'è il/
/camposanto.
15 Tua madre ti riprende sui ginocchi;
tu ti rivedi i fratellini accanto.
Si trova un bacio quando qui s'è pianto;
si trova quello che smarrimmo qui. —

— O fior caduto alla mia vita nuova! —
20 io rispondeva, — o raggio del mattino!
Io persi quello che non più si trova,
e vano è stato il lungo mio cammino.
A notte io vedo, stanco pellegrino,
che deviai su l'alba del mio dì!

Felice te che a quello che rimpiango,
così da presso, al limitar, rimani! —
— Misero me, che fuori ne rimango,
25 così lontano come i più lontani!
Alla porta che s'apre alzo le mani,
30 ma tu sai ch'io... non posso entrarvi più.

Giovannino

Sobre un montón de grava, al palidecer/
/del cielo,
vi un niño pálido y desaliñado.
La flor caída reconoció el tallo;
yo en el niño me reconocí a mí mismo.
Nos volvimos a ver en el último reflejo;
y sí: el uno del otro tuvo piedad.

Le dije: — Tu estás aquí solo solito:
un montoncito de alga junto al mar.
Has visto un cementerio, y ya no tienes/
/techo;
allá hay gente, y tú querrías entrar.
¡Oh! aquella casa está sin chimenea:
más que silencio, no hay nada allá. —

Sacudió los cabellos rubios de sobre los/
/ojos.
— ¡No! — me respondió: — allá está el/
/camposanto.
Tu madre te vuelve a coger sobre las/
/rodillas;
tú vuelves a ver a los hermanitos cerca.
Se encuentra un beso cuando aquí se ha/
/llorado;
se encuentra aquello que perdimos/
/aquí.—

— ¡Oh flor caída a mi vida nueva! —
yo respondía, — ¡oh rayo de la aurora!
Yo perdí aquello que ya no se encuentra,
y vano ha sido el largo mío camino.
¡Por la noche yo veo, cansado peregrino,
que me desvié al alba de mi día!

¡Feliz tú que permaneces tan cerca
de aquello que añoro, en el umbral! —
— Pobre de mí, que fuera de él me/
/quedo,
tan lejano como los más lejanos!
A la puerta que se abre alzo las manos,
pero tú sabes que yo... allá no puedo/
/entrar más.

S'apre a tant'altri gracili fanciulli,
addormentati sui lor lunghi temi,
addormentati in mezzo ai lor trastulli;
s'apre appena e si chiude e par che tremi;
35 assai se, là, venir tra i crisantemi
vedo la rossa veste di Gesù!... —

Se abre a tantos otros gráciles niños,
dormidos sobre sus largos deberes,
dormidos en medio de sus juegos;
se abre apenas y se cierra y parece que/
/tiembla;
bastante si, allá, venir entre los/
/crisantemos
¡veo el rojo vestido de Jesús!... —

Il bolide

Tutto annerò. Brillava, in alto in alto,
il cielo azzurro. In via con me non c'eri,
in lontananza, se non tu, Rio Salto.

5 Io non t'udiva: udivo i cantonieri
tuoi, le rane, gridar rauche l'arrivo
d'acqua, sempre acqua, a maceri⁷⁴ e/
/poderi.

Ricordavo. A' miei venti anni, mal vivo,
pensai tramata anche per me la morte
nel sangue. E, solo, a notte alta, venivo

10 per questa via, dove tra l'ombre smorte
era il nemico, forse. Io lento lento
passava, e il cuore dentro battea forte.

15 Ma colui non vedrebbe il mio spavento,
sebben tremassi all'improvviso volo
d'una lucciola, a un sibilo di vento:

lento lento passavo: e il cuore a volo
andava avanti. E che dunque? Uno/
/schianto;
e su la strada rantolerei, solo...

20 no, non solo! Lì presso è il camposanto,
con la sua fioca lampada di vita.
Accorrerebbe la mia madre in pianto.

Mi sfiorerebbe appena con le dita:
le sue lagrime, come una rugiada
nell'ombra, sentirei su la ferita.

25 Verranno gli altri, e me di su la strada
porteranno con loro esili gridi
a medicare nella lor contrada,

El bólido

Todo se ennegreció. Brillaba, en alto en/
/alto,
el cielo azul. En el camino conmigo no/
/estabas,
en la lejanía, si no tú, Río Salto.

Yo no te oía: oía los guardavías
tuyos, las ranas, gritar roncadas la llegada
de agua, siempre agua, a tierras/
/encharcadas y fincas.

Recordaba. A mis veinte años, mal vivo,
pensé tramada también para mí la muerte
en la sangre. Y, solo, a noche alta, venía

por este camino, donde entre las/
/sombras pálidas
estaba el enemigo, quizás. Yo lento lento
pasaba, y el corazón dentro latía fuerte.

Pero aquel no vería mi miedo,
aunque temblaba al repentino vuelo
de una luciérnaga, a un silbido de viento:

lento lento pasaba: y el corazón al vuelo
iba delante. ¿Y qué pues/por tanto? Un/
/estruendo;
y sobre el camino agonizaría, solo...

¡no, no solo! Allí cerca está el/
/camposanto,
con su tenue lámpara de vida.
Acudiría mi madre en llanto.

Me rozaría apenas con los dedos:
sus lágrimas, como un rocío
en la sombra, sentiría sobre la herida.

Vendrán los demás, y a mí de sobre el/
/camino
llevarían con sus débiles gritos
para curarme en su paraje,

⁷⁴ Secondo Giuseppe Nava in GIOVANNI PASCOLI, *Canti di Castelvecchio*, introduzione e note di Giuseppe Nava, cit., p. 377, sono i «fossati dove vengono posti a macerare i fusti della canapa».

così soave! dove tu sorridi
eternamente sopra il tuo giaciglio
30 fatto di muschi e d'erbe, come i nidi!

Mentre pensavo, e già sentìa, sul ciglio
del fosso, nella siepe, oltre un filare
di viti, dietro un grande olmo, un/
/bisbiglio

truce, un lampo, uno scoppio... ecco/
/scoppiare
35 e brillare, cadere, esser caduto,
dall'infinito tremolio stellare,

un globo d'oro, che si tuffò muto
nelle campagne, come in nebbie vane,
vano; ed illuminò nel suo minuto

40 siepi, solchi, capanne, e le fiumane
erranti al buio, e gruppi di foreste,
e bianchi ammassi di città lontane.

Gridai, rapito sopra me: Vedeste?
Ma non v'era che il cielo alto e sereno.
45 Non ombra d'uomo, non rumor di péste.

Cielo, e non altro: il cupo cielo, pieno
di grandi stelle; il cielo, in cui sommerso
mi parve quanto mi pareva terreno.

E la Terra sentii nell'Universo.
50 Sentii, fremendo, ch'è del cielo/
/anch'ella.

E mi vidi quaggiù piccolo e sperso
errare, tra le stelle, in una stella.

¡tan suave! donde tú sonríes
eternamente sobre tu lecho
hecho de musgos y de hierbas, ¡como/
/los nidos!

Mientras pensaba, y ya sentía, sobre el/
/arcén
de la zanja, en el seto, más allá de una/
/hilera
de vides, detrás de un gran olmo, un/
/susurro

hostil, un relámpago, un estallido... he/
/aquí estallar
y brillar, caer, haber caído,
desde el infinito centelleo estelar,

un globo de oro, que se sumergió mudo
en los campos, como en nieblas vanas,
vano; e iluminó en su minuto

setos, surcos, cabañas, y los ríos
errantes en la oscuridad, y grupos de/
/bosques,
y blancos acervos de ciudades lejanas.

Grité, extasiado sobre mí: ¿Visteis?
Pero no había más que el cielo alto y/
/sereno.
No rastro de hombre, no ruido de/
/pisadas.

Cielo, y nada más: el cielo oscuro, lleno
de grandes estrellas; el cielo, en el cual/
/sumergido
me apareció todo cuanto me parecía/
/terreno.

Y la Tierra sentí en el Universo.
Sentí, conmovido, que es del cielo ella/
/también.

Y me vi aquí abajo pequeño y perdido
errar, entre las estrellas, en una estrella.

Tra San Mauro e Savignano

Una voce ora udii nel camposanto.
— Dal tetro sonno in pieno dì mi scosse
un lungo squillo che pareva di pianto.

5 E... Oh! speranza del mio cuor superba!
I miei cari lasciai nelle lor fosse
dormire avvolti in bianche fibre d'erba.

Cantavano un soave inno le trombe,
di pianto e gloria; ed echeggiava lento
su l'immobilità delle altre tombe.

10 La mia sussultò sola. Era d'un grande
popolo il passo... mi pareva che al vento
s'escalasse l'odor delle ghirlande...

15 Chi venne in pia soavità di rose
alla sua pace? Forse... Ora che ai vivi
apri l'anime, o notte, ombri le cose;

vado: la voglio rimirar, con l'orme
del pensiero ma già sui semprevivi
calma, la fronte di colui che dorme.

20 Odor di fiori mi conduce ov'egli
dorme... Non è chi mi sperava il cuore.
Non è. Non è... Ma chi sei tu? Tu vegli!

Entre San Mauro y Savignano

Una voz ahora oí en el camposanto.
— Del oscuro sueño en pleno día me/
un largo ruido metálico que parecía de/
/sacudió
/llanto.

Y... ¡Oh! esperanza de mi corazón/
/soberbia!
Mis seres queridos dejé en sus fosas
dormir envueltos en blancas fibras de/
/hierba.

Cantaban un suave himno las trompetas,
de llanto y gloria; y resonaba lento
sobre la inmovilidad de las otras/
/tumbas.

La mía se sobresaltó sola. Era el paso de
un gran pueblo... me parecía que al/
se emanase el olor de las guirnaldas...
/viento

¿Quién vino en pía suavidad de rosas
a su paz? Quizás... Ahora que a los/
abres las almas, oh noche, sombreas las/
/cosas;

voy: la quiero volver a mirar, con las/
/huellas
del pensamiento pero ya sobre las/
/siemprevivas
calmada, la frente de aquel que duerme.

Olor de flores me conduce a donde él
duerme... No es quien el corazón/
/esperaba.
No es. No es... ¿Pero quién eres tú?/
/¡Tú velas!

Oh! non hai pace!... Io so chi sei... chi/
/eri
Tu sei colui che uccide e che poi muore.
Oh! son anni, son anni anni... Fu ieri.

¡Oh! ¡no tienes paz!... Yo sé quién/
/eres... quién eras.
Tú eres aquel que mata y después muere.
¡Oh! hace años, hace años años... Fue/
/ayer.

25 Tu non hai fatto che bagnare la fossa
tua del mio sangue. E tu davi la morte
che ignoravi? Ma eri anche tu d'ossa.

Tú no has hecho más que bañar la fosa
tuya de mi sangre. ¿Y tú dabas la muerte
que ignorabas? Pero eras también tú de/
/huesos.

L'uomo non ti punì? Tu dalla vita
giungi tra i fiori? Hai oggi dalla morte
30 la pena che sarebbe oggi finita.

¿El hombre no te castigó? ¿Tú de la vida
llegas entre las flores? Tienes hoy de la/
/muerte
la pena que habría hoy terminado.

Riposeresti... Oh! i figli miei! Tu giungi
or dalla vita. Alcuni già qui sono
con me, con noi. Gli altri, non so, ma/
/lungi.

Descansarías... ¡Oh! ¡los hijos míos! Tú/
/llegas
ahora de la vida. Algunos ya están aquí
conmigo, con nosotros. Los demás, no/
/sé, pero lejos.

Una dormiva ancora nella culla.
35 Tutti piccoli, tristi, in abbandono
e scoramento... Ne sai nulla?... Nulla.

Una dormía todavía en la cuna.
Todos pequeños, tristes, en abandono
y abatimiento... ¿No sabes nada de/
/esto?... Nada.

Avevi i tuoi... Ma io, io ombra esangue,
io di qui sopra le lor nude vite
getto il mantello del mio puro sangue.

Tenías a los tuyos... Pero yo, yo sombra/
/pálida,
yo desde aquí sobre sus desnudas vidas
despliego el manto de mi pura sangre.

40 Se fanno il male, li difendo io, sorto
su loro. Uomini, me me non punite,
se chi m'uccise, infuria su me morto!

Si hacen el mal, los defiendo yo, alzado
sobre ellos. ¡Hombres, a mí a mí no (me)/
/castiguéis,
si quien me mató, se enfurece sobre mí/
/muerto!

45 Se poi si sono stretti, umili e proni
al lor destino e nella terra amara
per bontà loro vollero esser buoni;

oh! benedetti! E il tristo ieri adorni
oggi di fiori semplici la cara
miseriòla dei lor miti giorni.

50 Ma se alcuno di loro, dallo stento
della sua giovinezza, a poco a poco
avesse alzato, oh! non la fronte e il/
/mento,

ma il cuore! il cuore! se dalla sua creta
insanguinata avesse tratto il fuoco!
se fosse, quel mendico, ora un poeta!

55 fosse un consolatore, egli cui niuno
consolò! fosse, il derelitto, un forte!
un grande fosse l'orfano digiuno!...

60 Io sogno! Io sogno, o muto autor del/
/male!
ma se di quelli che dannasti a morte
col padre loro, fosse, uno, immortale!

Oh! se qui, con soavi inni, a' suoi morti
ch'egli amò tanto, il popolo suo mai,
in un giorno d'amor, non lo riporti;

Si después se han estrechado, humildes/
/y sumisos
a su destino y en la tierra amarga
por bondad ellos quisieron ser buenos;

¡oh! ¡benditos! Y el triste ayer adorne
hoy de flores simples la querida
pequeña miseria de sus mansos días.

Pero si alguno de ellos, desde la pobreza
de su juventud, poco a poco
hubiese alzado, ¡oh! ¡no la frente y el/
/mentón,

sino el corazón! ¡el corazón! si de su/
/arcilla
ensangrentada hubiese sacado el fuego!
¡si fuese, aquel mendigo, ahora un poeta!

¡fuese un confortador, él a quien nadie
confortó! ¡fuese, el desamparado, un/
/fuerte!
¡un grande fuese el huérfano indigente!...

¡Yo sueño! ¡Yo sueño, oh mudo autor/
/del mal!
¡pero si de aquellos a los que condenaste/
/a muerte
con el padre suyo, fuese, uno, inmortal!

¡Oh! si aquí, con suaves himnos, a sus/
/muertos
que él amó tanto, el pueblo suyo,
en un día de amor, lo devolviera;

65 io là sarò, col figlio mio sepolto,
che mi ridona ciò che gli donai,
che m'ha ridato ciò che tu m'hai tolto! —

yo allí estaré, con mi hijo enterrado,
que me devuelve aquello que yo le di,
¡que me ha devuelto lo que tú me has/
/quitado! —

Oh padre! Gli astri... Vega, Aquila,
/Arturo...
splendeano sopra il camposanto oscuro.

¡Oh padre! Los astros... Vega, Águila,
/Arturo...
resplandecían sobre el camposanto/
/oscuro.

9.2. Iconografia⁷⁵



1. Ruggero Pascoli, padre di Giovanni Pascoli, assassinato nel 1867.



2. Caterina Vincenzi Allocatelli, madre del poeta, morta nel 1868.



3. Casa natale di Giovanni Pascoli, a San Mauro.



4. La Torre, proprietà del principe Torlonia amministrata da Ruggero Pascoli, e il Rio Salto (San Mauro).

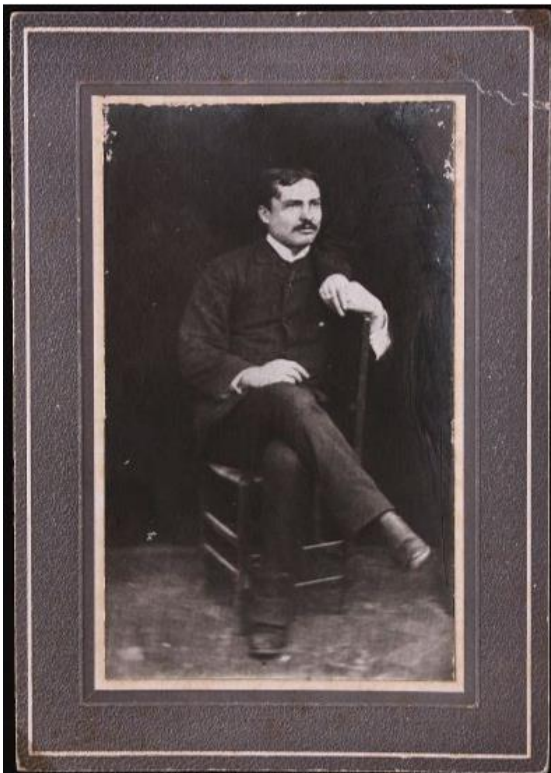
⁷⁵ Tutte le immagini, tranne la seconda, sono state prese dal portale in linea *Giovanni Pascoli nello specchio delle sue carte*, accessibile attraverso il link «<https://pascoli.archivi.beniculturali.it/index.php?id=2>» (ultima data di visita: 28/06/2023). La seconda immagine, invece, è stata presa dal giornale in linea *Sette Sere*, accessibile attraverso il link «<https://www.settesere.it/>» (ultima data di visita: 28/06/2023).



5. Giovanni Pascoli con le sorelle Maria e Ida.



6. Pascoli in abito accademico negli anni bolognesi.



7. Il poeta nel periodo di insegnamento a Matera.



8. Una delle immagini più conosciute di Giovanni Pascoli, a settembre del 1904.



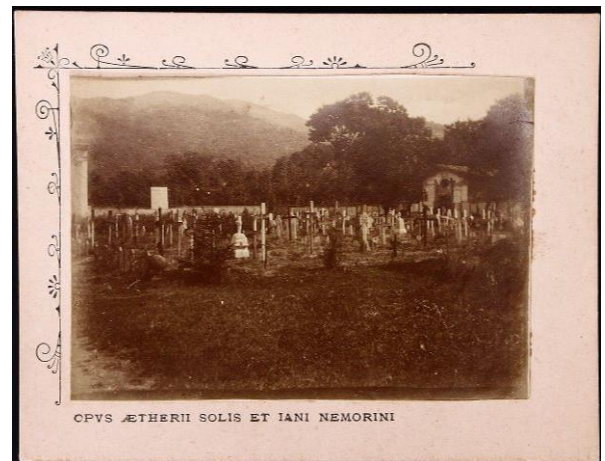
9. Pascoli nel suo studio a Castelvechio.



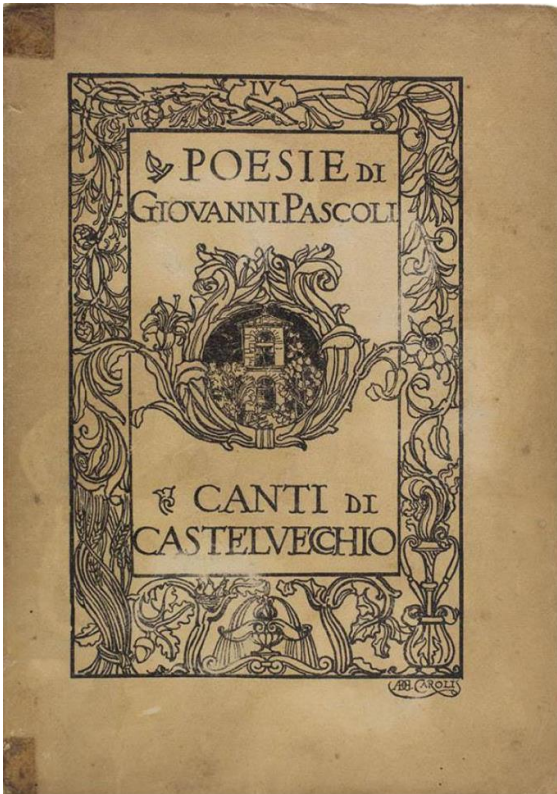
10. Ritratto fotografico dell'autore dedicato alla sorella Maria (Bologna, maggio del 1910).



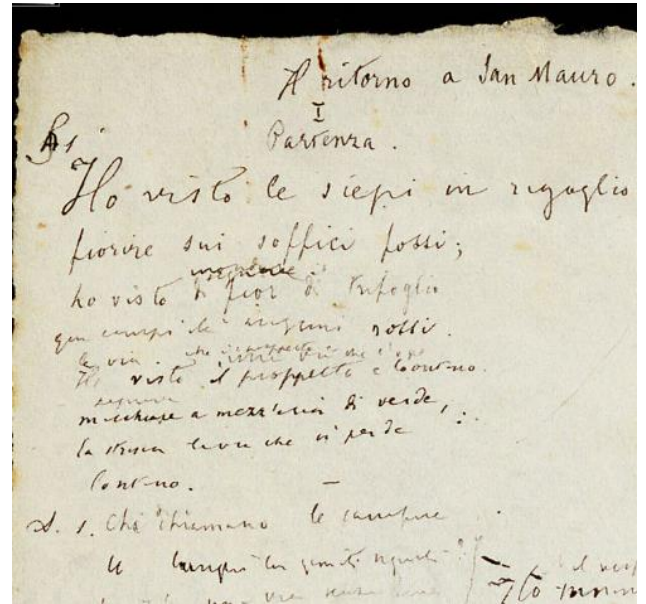
11. Giovanni Pascoli nel giardino della casa di Castelvechio, con la sorella Maria.



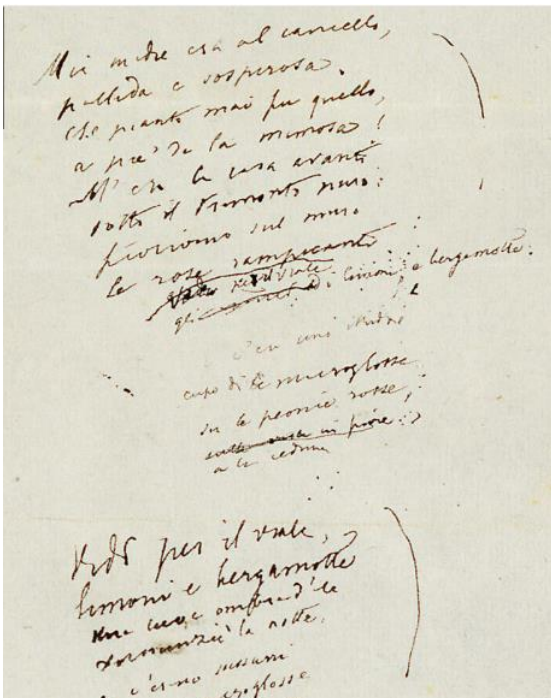
12. Foto del cimitero, scattata da Pascoli o da sua sorella Maria.



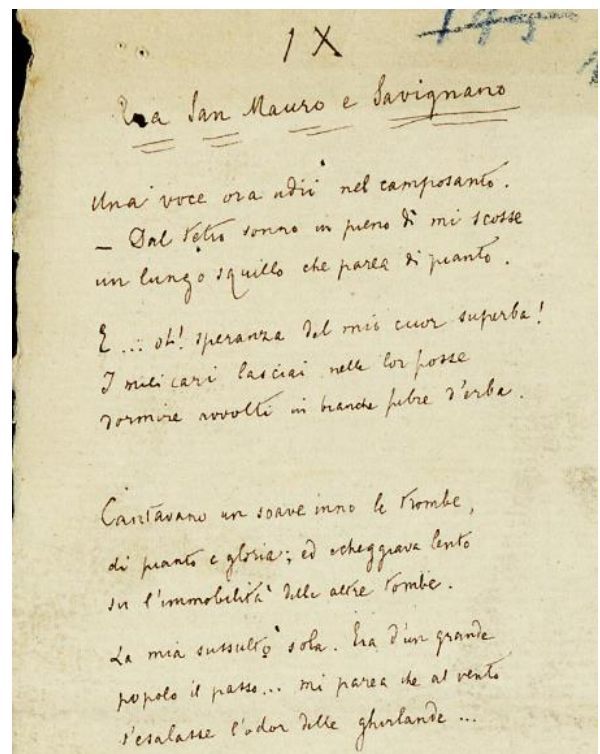
13. Copertina della prima edizione dei *Canti di Castelvecchio* (1903).



14. Abbozzi in prosa e in verso del primo componimento del *Ritorno a San Mauro*, *Le rane*, di cui si può leggere il titolo originale, *Partenza* (dettaglio della foto originale).



15. Abbozzo di *Casa mia*, seconda lirica analizzata nel nostro lavoro (dettaglio della foto originale).



16. Stesura completa ma non definitiva di *Tra San Mauro e Savignano*, nona e ultima poesia del *Ritorno* (dettaglio della foto originale).