



Università  
Ca' Foscari  
Venezia

Corso di Laurea Magistrale  
in  
Filologia e letteratura italiana

Tesi di Laurea

**«Nella sua casa, nel suo dolce mondo»:  
la dimensione domestica nella poesia di  
Giovanni Pascoli**

**Relatore**

Prof.ssa Michela Rusi

**Correlatori**

Prof. Domenico Cangiano

Prof.ssa Monica Giachino

**Laureanda**

Elena Amabile

Matricola 882392

**Anno Accademico**

2022 / 2023





# Indice

Introduzione .....	5
1. La dimensione domestica .....	8
1.1 L'importanza della casa nelle poesie pascoliane .....	8
1.2 <i>Psyche</i> : L'anima del poeta racchiusa all'interno della dimora .....	13
2. Le dimore di Pascoli nel corso del tempo .....	15
2.1 Introduzione .....	15
2.2 La casa natale di San Mauro .....	18
2.2.1 «Casa mia» .....	20
2.2.2 La dimora materna in <i>Romagna</i> .....	27
2.3 Gli anni a Rimini e a Bologna .....	30
2.4 La prima cattedra a Matera .....	33
2.5 Ricongiungimento e convivenza con le sorelle a Massa .....	35
2.6 Otto anni di insegnamento a Livorno .....	39
2.7 Il <i>locus amoenus</i> a Castelvecchio .....	42
2.8 Le docenze universitarie a Messina e a Pisa .....	53
2.9 Gli ultimi anni a Bologna .....	56
3. Descrizione della casa dall'esterno .....	59
3.1 <i>Intus e foris</i> nelle poesie di Pascoli .....	59
3.2 Alcuni esempi di rappresentazioni esterne delle case .....	61
3.2.1 La sinestesia nei componimenti pascoliani .....	63
3.2.2 Il tema della neve .....	68
3.2.3 L'importanza dei suoni: rintocchi di campane e «trr trr trr terit tirit...» ...	69
3.3 <i>Topos</i> del temporale .....	74
3.3.1 La simbologia dei colori: bianco e nero a confronto .....	76
3.4 La lampada: metafora dell'intimità domestica e "occhio" della casa .....	79
3.4.1 La lampada e il <i>topos</i> della cucitrice .....	82
3.4.2 «Una finestra, come una pupilla» .....	86
3.5 La dimora del pescatore .....	89

3.6 Una casa fuori dal tempo e dallo spazio .....	92
4. Descrizione della casa dall'interno .....	97
4.1 Introduzione al capitolo .....	97
4.2 La casa-nido nei componenti pascoliani .....	99
4.2.1 Le tre funzioni del "nido" .....	102
4.2.2 "Semimetafora" della casa-nido .....	105
4.2.3 Il nido ricostruito: la convivenza con le sorelle .....	110
4.3 La «gentile massaia di Casa Pascoli» .....	113
4.3.1 Riflessi omerici nel mito pascoliano della "reginella" .....	118
4.3.2 L'allontanamento della <i>reginella</i> dal nido .....	131
4.4 La cucina: il «valore vivente» della casa .....	136
4.4.1 Il focolare domestico .....	145
5. L'importanza della casa: il pellegrino senza dimora .....	156
5.1 Il tema del viaggio nei componenti pascoliani .....	156
5.2 La figura del <i>viandante</i> nella variante del <i>pellegrino</i> .....	159
6. Il camposanto come ultima casa .....	168
6.1 Il tema dei morti connesso alla dimensione domestica .....	168
6.2 Il cimitero: <i>locus amoenus</i> e <i>domus aeterna</i> .....	175
Conclusione .....	179
Bibliografia .....	182

## Introduzione

Il titolo di questa tesi «Nella sua casa, nel suo dolce mondo»<sup>1</sup> è tratto dal verso 244 del poemetto di Giovanni Pascoli *Il ciocco*, una riflessione cosmica ed esistenziale che ha origine dall'osservazione dell'interno di una dimora di campagna.

Ho scelto questa citazione perché rappresenta simbolicamente l'obiettivo del presente elaborato: sottolineare, nella produzione letteraria di Pascoli, l'importanza dell'immagine della casa e la centralità dell'ambiente domestico, attraverso i quali egli costruisce ad un tempo la sua poesia e la sua identità di poeta anche a livello pubblico.

Il progetto si sviluppa attraverso la selezione e l'analisi di una serie di componimenti che appartengono alle raccolte poetiche più importanti di Pascoli, tra le quali si annoverano *Myricae*, i *Canti di Castelvecchio* e le *Poesie varie*. Tuttavia, hanno ricoperto un ruolo importante nella mia lettura anche le testimonianze di figure vicine al poeta come la sorella Maria nell'opera *Lungo la vita di Giovanni Pascoli*, che di lui ha contribuito a delineare la versione più intima e riservata, fornendo informazioni sulle vicende biografiche e sulla produzione letteraria del fratello.

Per l'analisi dei passi che ho scelto ho applicato una serie di conoscenze e competenze acquisite durante il mio percorso accademico, ponendo particolare attenzione alle tecniche stilistiche e retoriche del poeta. A questo proposito, è necessario sottolineare il ruolo essenziale che ricoprono le figure retoriche all'interno dei componimenti pascoliani, tra le quali si annoverano le onomatopee e le sinestesie, legate a percezioni sensoriali quali la vista e l'udito. Tutti questi elementi rientrano all'interno del *simbolismo pascoliano*: l'utilizzo accorto della parola nella sua funzione evocativa, nella sua capacità di suscitare differenti sensazioni ed emozioni dalle quali emerge, da parte del poeta, una visione in profondità della natura.

Nello sviluppo di questo progetto, ho proceduto in modo graduale. Nel primo capitolo analizzo la frequenza con la quale la dimensione domestica, simbolo del ritrovo e dell'appartenenza al nucleo familiare, appare all'interno degli scritti di Pascoli e

---

<sup>1</sup> Si legge in G. PASCOLI, *Canti di Castelvecchio*, introduzione e note di G. Nava, Milano, Rizzoli, 1983, p. 159.

soprattutto l'importanza che assume la casa come luogo custode dell'anima, la *psyche*, del poeta.

Nel secondo capitolo procedo con la presentazione di tutte le dimore in cui ha vissuto Pascoli nel corso del tempo, volta a fornire nel dettaglio non solo una descrizione storica e topografica di esse, ma anche a sottolineare il valore simbolico che ogni singola dimora ha assunto per il poeta, la cui importanza si evince dalle testimonianze in prosa e in poesia sue o di coloro che hanno vissuto insieme a lui, come le sorelle Ida e Maria.

Nel terzo e nel quarto capitolo del presente elaborato, per la selezione dei componimenti presi in analisi, ho deciso di procedere adottando un andamento prospettico al fine di evidenziare un passaggio dall'esterno all'interno nella descrizione di Pascoli delle singole dimore al quale corrispondono differenti sentimenti e sensazioni, in base al cambiamento del punto di vista dell'io poetico. Da un lato, infatti, dalle poesie in cui è presente una descrizione esterna delle case emerge la paura di Pascoli nei confronti delle minacce del mondo e la sofferenza causata dal sentirsi escluso dall'ambiente familiare. Dall'altro lato, dall'analisi della descrizione dell'interno delle case, appare evidente il senso di accoglienza e di protezione che emana dall'ambiente domestico, entrambe rappresentate simbolicamente da *topoi* quali il focolare e il nido. A tal proposito, segnalo come particolarmente importante lo studio di Pier Vincenzo Mengaldo per la ricerca e l'analisi delle differenti funzioni e dei significati che può assumere l'immagine del nido all'interno di raccolte poetiche come *Myricae*.<sup>2</sup>

Nel quinto capitolo viene analizzata la figura del viandante, declinata nella più specifica versione del pellegrino senza dimora, che è figura della sofferenza e del dolore dell'io poetico per l'esclusione dalla dimensione domestica e dagli affetti famigliari.

Nel sesto capitolo si esamina il rapporto che intercorre tra la casa e i defunti, uno dei temi più importanti, ampiamente rappresentato nella produzione letteraria di Pascoli. Esso è strettamente connesso all'immagine del camposanto che nei componimenti sottoposti all'analisi non rappresenta solamente il luogo simbolo della sofferenza, del pianto e del lutto, ma è accostato all'immagine positiva della casa. Pertanto, il cimitero diviene il luogo della serenità, inteso come un *locus amoenus*, e soprattutto il simbolo dell'incontro

---

<sup>2</sup> Rinvio a P. V. MENGALDO, *Tra Myricae e i Canti di Castelvecchio*, in *Saggi pascoliani*, Bologna, Pàtron Editore, 2015, pp. 38-39.

e del ritrovo con i propri familiari defunti in quella che viene definita come l'ultima casa:  
la *domus aeterna*.



# 1. La dimensione domestica

## 1.1 L'importanza della casa nelle poesie pascoliane

La casa rappresenta una delle immagini più frequenti all'interno delle prose e delle poesie di Pascoli: essa diviene il luogo simbolo del ritrovo e soprattutto dell'appartenenza a una famiglia, cioè di persone che nella stessa dimora e nella compagnia dei propri cari trovano la quiete, la protezione e la felicità. Grazie al calore e all'accoglienza, la casa non è una semplice struttura, un edificio da descrivere, ma diviene il luogo in cui sono contenuti una serie di valori legati alla famiglia che, come ricorda Ferdinando Durand, rappresenta il «primo nucleo di ogni associazione, dove l'individuo si forma per operare nel mondo».<sup>3</sup> La casa diviene dunque il centro ideologico e sociale attorno a cui ruota ogni uomo, dove sin dai primi anni di vita egli plasma la propria identità, le prime sensazioni, i pensieri, i ricordi e le interazioni con chi abita nello stesso ambiente.

Pascoli infatti dimostra, sin da giovane, un grande interesse nella descrizione delle dimore e soprattutto quelle di campagna, legate alle sue origini. È quanto si legge, ad esempio, in un ricordo del poeta relativo a quando, bambino, frequentava il collegio di Urbino e, in attesa di essere riportato a casa dal padre insieme ai fratelli, vagheggiava la casa e i luoghi delle vacanze:

la casa nostra, i bagni a Bellaria, dove il mare conserva nelle sue lontananze voci che io non odo in alcun altro mare: voci lunghe, fioche, note – i prati delle rane, dove biancheggiava la tela che la mamma faceva imbiancare alla guazza, le case dei contadini, colla loro siepe di tamerici e col grave odor di stalla, dalle aie tutte pigolanti; quelle campagne, dove si sentono cantar le galline con un'allegria che da lontano dà subito l'idea del focolare e della felicità.<sup>4</sup>

Pascoli dapprima descrive il paesaggio, attraverso il richiamo ad una serie di percezioni sensoriali: l'udito tramite i suoni delle onde del mare definite come le «voci lunghe, fioche, note» e i pigolii degli animali che provengono dai cortili dei casolari di campagna («aie tutte pigolanti»); la vista è suggerita attraverso i panni stesi dalla madre del poeta, Caterina, nei prati imbiancati dalla «guazza», la rugiada del mattino; l'olfatto è suggerito tramite il «grave odor di stalla» e il profumo che indirettamente emerge dalla citazione della «siepe di tamerici», una pianta particolarmente cara al poeta, alla quale egli si

---

<sup>3</sup> F. DURAND, *I motivi profondi della poesia pascoliana*, Firenze, casa editrice G. D'Anna, 1969, p. 121.

<sup>4</sup> G. PASCOLI, *Poesie e prose scelte*, a cura di C. Garboli, Milano, Mondadori, 2002, 2 voll., I, pp. 878-879.

ispirerà attribuendo il nome latino di questa, *Myrica*, a una delle sue raccolte poetiche più importanti.

Pascoli pertanto descrive il paesaggio naturale, dapprima servendosi di tutta una serie di percezioni sensoriali, per poi concentrare l'attenzione sui casolari dei contadini che, al solo pensiero, infondono già in lui bambino la felicità, l'idea di protezione e soprattutto una sensazione di calore domestico, come quello di un focolare attorno al quale si riunisce la famiglia.

Infatti, lo stesso Cesare Garboli sottolinea l'importanza che assume proprio il nucleo familiare nei pensieri e negli scritti pascoliani:

L' "io" di Pascoli non è mai solo, è sempre in famiglia, inseparabile dalla famiglia, attaccato e incollato all'istituto familiare come la cozza allo scoglio e l'embrione all'utero. Se non ci fossero i famigliari – il pensiero e il ricordo della tragedia familiare –, il Pascoli darebbe a se stesso, al proprio segreto, alle proprie viscere, poca o nessuna importanza.<sup>5</sup>

L'io poetico che emerge dai componimenti di Pascoli è sempre legato alla propria famiglia, «come la cozza allo scoglio e l'embrione all'utero», che viene costantemente evocata attraverso le emozioni, le sensazioni e i ricordi del passato felice, precedente la «tragedia familiare» dell'assassinio del padre Ruggero e dalla quale ebbero origine tutta la serie di lutti, di difficoltà e di sventure degli anni successivi. La famiglia è stata segnata nel profondo da queste tragedie e lo stesso poeta, come afferma Garboli, ricorda costantemente la sofferenza e i propri cari: da un lato evoca l'apparizione dei famigliari defunti che si trovano nel camposanto, dall'altro volge il pensiero a chi è rimasto ancora in vita, come le sorelle Ida e Maria, sulle quali Pascoli proietta tutte le speranze di un possibile ricongiungimento e una ricostruzione del *nido* familiare.

Pertanto, raccolte poetiche come *Myrica* (1891), *Primi poemetti* (1897) e *Canti di Castelvecchio* (1903), presentano una serie di componimenti in cui si impone l'immagine della casa che, se analizzata nelle sue molteplici sfumature, permette di individuare numerose differenze per le caratteristiche e per le modalità con cui il poeta ne ha delineato i tratti. La più importante riguarda il punto di vista esterno o interno, attraverso il quale Pascoli descrive le dimore nei vari componimenti.

---

<sup>5</sup> Così in C. GARBOLI, *Trenta poesie familiari di Giovanni Pascoli*, Torino, Einaudi, 1990, pp. X-XI.

C'è il caso in cui il poeta rappresenta da vicino la casa e le persone che vi abitano, spesso in prima persona tramite l'esperienza diretta (*Romagna*)<sup>6</sup> oppure nella veste di colui che osserva l'ambiente domestico e le dinamiche familiari nella loro quotidianità (*Ida e O reginella*).<sup>7</sup>

Altrettanto importante è il punto di vista esterno con cui Pascoli sceglie di rappresentare le dimore, a partire da una prospettiva distaccata e lontana, attraverso gli occhi di un uomo o di un animale come il piccolo passero protagonista del componimento *L'uccellino del freddo*<sup>8</sup> nella raccolta dei *Canti di Castelvecchio*.

Pertanto, ciò che emerge dall'analisi delle differenti descrizioni di case nelle poesie pascoliane è un'alternanza continua tra un punto di vista interno e uno esterno, spesso suggerito attraverso quello che viene definito da Maurizio Vitta come «un doppio movimento»:

Ogni edificio presuppone, nella sua sostanza strutturale, un doppio movimento, dal fuori al dentro e dal dentro al fuori, ed è grazie a questo movimento che l'abitare si infinge nel disegno stesso della facciata non come semplice evocazione, ma come dato costitutivo, finalità lucidamente perseguita, essenza progettuale.<sup>9</sup>

In ogni dimora si compie «un doppio movimento», dall'esterno all'interno e viceversa, volutamente dettato dal «disegno stesso della facciata» e dalla struttura di ogni casa. Questo movimento bidirezionale non solo determina il cambiamento del punto di vista di Pascoli, «dal fuori al dentro e dal dentro al fuori» rispetto alle dimore, ma a esso sono collegati particolari sentimenti e sensazioni: l'accoglienza, la protezione e il calore dell'ambiente domestico, nel caso di una prospettiva interna; la sofferenza delle continue minacce del mondo esterno e l'esclusione dagli affetti familiari, nel momento in cui l'io poetico si trova al di fuori di essa.

Si tratta pertanto di una «finalità lucidamente perseguita», un'«essenza progettuale», non solo a livello strutturale, ma anche da parte del poeta nel tentativo di descrivere, attraverso questi due movimenti differenti, la propria condizione e le sensazioni che egli stesso nutre in quel momento.

---

<sup>6</sup> Si legge in G. PASCOLI, *Myricae*, a cura di G. Nava, Roma, Salerno Editrice, 1991, pp. 45-46.

<sup>7</sup> Rispettivamente in C. GARBOLI, *Trenta poesie familiari di Giovanni Pascoli*, cit., p. 236; e in G. PASCOLI, *Myricae*, cit., pp. 113-115.

<sup>8</sup> Rinvio a ID., *Canti di Castelvecchio*, cit., pp. 76-77.

<sup>9</sup> M. VITTA, *Dell'abitare: corpi, spazi, oggetti, immagini*, Torino, Einaudi, 2008, p. 141.

Sempre Maurizio Vitta sottolinea la grande importanza che intercorre nel rapporto tra l'interno e l'esterno, in particolare:

Questo rapporto tra interno ed esterno si esalta naturalmente nelle ore più buie, quando fiotti di luce artificiale irrompono dalle trasparenze degli edifici, punteggiandone variamente le sagome e lasciandone trapelare la vitalità interiore.<sup>10</sup>

È proprio «nelle ore più buie» che emerge ulteriormente la differenza tra le due condizioni spaziali differenti, l'interno e l'esterno delle dimore, in particolare nel momento in cui si accendono le lampade che, con la loro «luce artificiale», divengono i simboli della «vitalità interiore» della dimensione domestica, dove «le sagome» delle persone che vi abitano trapelano dalle finestre nelle ore notturne.

Proprio la lampada è una delle immagini più frequenti all'interno dei componimenti pascoliani come *Il gelsomino notturno*<sup>11</sup> e *La Befana*,<sup>12</sup> perché essa rappresenta per il poeta la metafora dell'intimità domestica ovvero lo strumento attraverso il quale poter analizzare, da una prospettiva esterna, tutto ciò che sta avvenendo nell'ambiente domestico di ogni singola casa.

Attraverso la lampada si esalta dunque questo rapporto tra l'esterno e l'interno delle dimore, dove spesso si riunisce la famiglia nel calore di un focolare (*A nanna*)<sup>13</sup> o alla luce di un lume; in particolare si sottolinea ancora di più l'importanza che assume la casa attraverso la descrizione del dolore e della sensazione di esclusione dalla dimensione casalinga di tutti coloro che non possiedono una dimora stabile. Infatti, secondo quanto sostiene Gaston Bachelard, la casa assume un ruolo essenziale per la vita e l'esistenza e «se mancasse, l'uomo sarebbe un essere disperso».<sup>14</sup>

---

<sup>10</sup> *Ivi*, p. 141.

<sup>11</sup> Il componimento è inserito in G. PASCOLI, *Canti di Castelvecchio*, cit., p. 246.

<sup>12</sup> Si legge in ID., *Poesie varie di Giovanni Pascoli, raccolte da Maria*, Bologna, Zanichelli, 1914, pp. 119-121.

<sup>13</sup> La prima attestazione del componimento è presente nella lettera di Pascoli inviata al Maestro, Giosuè Carducci, nel dicembre del 1886. La testimonianza è raccolta in M. PASCOLI, *Lungo la vita di Giovanni Pascoli*, Milano, Mondadori, 1961, p. 261.

<sup>14</sup> G. BACHELARD, *La poetica dello spazio*, Bari, Dedalo, 1975, p. 34.

A tal proposito, risulta interessante nelle poesie di Pascoli anche la figura del pellegrino, in componimenti come *Il cane notturno*<sup>15</sup> e *In cammino*,<sup>16</sup> rispettivamente analizzate nel quinto capitolo del presente elaborato, dove il poeta sottolinea l'importanza della casa attraverso la descrizione della condizione esistenziale di un viandante senza dimora.

L'immagine della casa è presente dunque in modo costante all'interno dei componimenti di Giovanni Pascoli. Essa adempie ad una serie di funzioni primarie ed essenziali per l'uomo, così individuate da Maurizio Vitta: «l'abitazione si rapprende in nucleo esistenziale, in struttura vissuta, e si fa nido, rifugio, segno identitario, modalità di appartenenza, orizzonte ideologico o sociale».<sup>17</sup> Ogni dimora rappresenta infatti non solo il «nido», il luogo accogliente e sicuro, o il «rifugio» dalle sofferenze e minacce del mondo esterno, ma diviene il «segno identitario» perché l'io interiore di ogni individuo plasma le proprie conoscenze, il carattere, i pensieri e i ricordi. Nella singola dimora ogni persona entra in contatto anche con il proprio *orizzonte sociale* ovvero definisce il rapporto e l'interazione con i propri famigliari che abitano all'interno della stessa casa.

---

<sup>15</sup> Inserito nella raccolta G. PASCOLI, *Odi e inni*, Bologna, Zanichelli, 1906, pp. 25-26. *Editio princeps* dell'opera, pubblicata a Bologna nel 1906 secondo il volere dell'Autore. A questa, seguiranno le edizioni del 1907 e del 1913, in cui l'Autore aggiunge ulteriori componimenti a quelli già presenti.

<sup>16</sup> Rinvio a ID., *Myricae*, cit., p. 295.

<sup>17</sup> M. VITTA, *Dell'abitare: corpi, spazi, oggetti, immagini*, cit., p. 311.

## 1.2 *Psyche*: L'anima del poeta racchiusa all'interno della dimora

Per sottolineare l'importanza della casa come luogo all'interno del quale si definiscono l'identità, i pensieri e i ricordi di Pascoli, è interessante sottolineare il ruolo che essa assume nel poema *Psyche*, che si legge nei *Poemi conviviali*.

In questo caso il poeta recupera Psyche, una delle figure più celebri appartenenti alla mitologia classica, non tanto per le vicende raccontate e legate alla figura di Eros,<sup>18</sup> quanto per il significato etimologico della parola greca ψυχή (*psyche*), la cui traduzione in italiano corrisponde al concetto di *anima*. In particolare, alla luce di tale significato, il poeta descrive la condizione di Psyche all'interno del palazzo interpretandolo come un luogo protetto all'interno del quale è racchiusa l'*anima* (ψυχή) di ogni individuo, compresa quella del poeta:

O Psyche, tenue più del tenue fumo  
ch'esce alla casa, che se più non esce,  
la gente dice che la casa è vuota;  
più lieve della lieve ombra che il fumo  
disegna in terra nel vanire in cielo:  
sei prigioniera nella bella casa  
d'argilla, o Psyche, e vi sfaccendi dentro,  
pur lieve sì che non se n'ode un suono;  
ma pur vi sei, nella ben fatta casa,  
chè se n'alza il celeste alito al cielo.  
(vv. 1-10)<sup>19</sup>

Il componimento inizia con il vocativo «O Psyche» (v. 1) rivolto alla protagonista dell'opera, l'anima, descritta come una figura «tenue», esile e leggiadra, al pari del fumo impalpabile, altrettanto «tenue», che fuoriesce dalla casa. Il poeta istituisce sin dal primo verso una stretta connessione tra Psyche e il fumo, una similitudine tra l'anima raccolta all'interno della dimora e il «tenue fumo» che rappresenta l'unico segnale di una presenza vivente all'interno dell'ambiente domestico.

All'inizio del componimento è ben chiara dunque l'idea secondo la quale la casa rappresenta il luogo all'interno del quale è racchiusa *psyche* perché, «se più non esce» (v. 2) il fumo, essa «è vuota» (v. 3) esattamente come un corpo umano senza la propria anima. È interessante l'utilizzo dell'immagine del fumo come segnale della presenza umana nella casa perché si tratta di un *topos* frequente all'interno dei componimenti di Pascoli, come

---

<sup>18</sup> Si legge in A. CERINOTTI, *Miti greci e di Roma antica*, Firenze, Giunti Editore, 2018, p. 413.

<sup>19</sup> G. PASCOLI, *Poemi conviviali*, a cura di G. Nava, Torino, Einaudi, 2008, pp. 253-255.

in *Dialogo* (vv. 25-26: «e dai bianchi e muti casolari / il fumo sbalza, qua e là turchino»),<sup>20</sup> *Ritorno* (vv. 84-85: «e le rupi scoscese e i casolari / da cui s'alzava, sfaccendando, il fumo»)<sup>21</sup> e *L'ultimo viaggio* (c. XIII, vv. 27-28: «e dalle case d'Itaca rupestre / balzava in alto il fumo mattutino»).<sup>22</sup>

Nei versi successivi il poeta riprende la similitudine tra l'anima, Psyche, e il fumo, perché la fanciulla viene definita «più lieve» (v. 4), più leggera e impercettibile, «della lieve ombra che il fumo» (v. 4) proietta sulla terra nel momento in cui si eleva e scompare nel cielo. *Psyche* è racchiusa all'interno della dimora, «prigioniera nella bella casa / d'argilla» (vv. 6-7) ma, pur abitandovi e lavorando senza emettere alcun suono, la sua presenza è pur sempre testimoniata dal «celeste alito» (v. 10) che si innalza al cielo. Interessante è l'utilizzo dell'espressione «celeste alito» con cui Pascoli intende indicare metaforicamente ancora una volta il fumo e allo stesso tempo l'anima, intesa come respiro o *soffio vitale*, presente in ogni essere vivente.

A tal proposito, Gaston Bachelard riflette proprio sulla dimensione domestica della casa come una «topologia del nostro essere intimo»,<sup>23</sup> il luogo all'interno del quale si plasma l'identità dell'io poetico, dove hanno origine le prime sensazioni, le emozioni, i pensieri e si depositano i ricordi che rimangono fissi nel nostro caso nella mente del poeta, divenendone per questo motivo lo *specchio della psiche*, l'anima, di Pascoli.

---

<sup>20</sup> G. PASCOLI, *Myricae*, cit., p. 121.

<sup>21</sup> ID., *Odi e inni*, cit., p. 83.

<sup>22</sup> ID., *Poemi conviviali*, Bologna, Zanichelli, 1905, p. 72. Seconda e definitiva edizione dell'opera. Rispetto alla prima versione del testo del 1904, secondo quanto riporta Pascoli nelle note (cfr. G. PASCOLI, *Poemi conviviali*, cit., p. 215), questa è stata corretta e accresciuta solo con l'introduzione del poema *I gemelli*.

<sup>23</sup> Dove si legge quanto Bachelard in K. ACKERMANN – S. WINTER, *Spazio domestico e spazio quotidiano nella letteratura e nel cinema dall'Ottocento a oggi*, Firenze, Franco Cesati Editore, 2014, p. 12.

## 2. Dimore di Pascoli nel corso del tempo

### 2.1 Introduzione

Il presente capitolo si propone analizzare alcune delle più importanti dimore dove Giovanni Pascoli ha vissuto, per molti anni o per un breve periodo della propria esistenza. L'indagine prevede la selezione di tutte quelle case che per il poeta hanno ricoperto un ruolo importante, tale da essere menzionate negli scritti in prosa e in poesia. Essa inoltre, seguendo un ordine cronologico, intende fornire allo stesso tempo informazioni a livello storico, biografico e familiare sull'autore.

La scelta di individuare e descrivere alcune dimore di Pascoli è dettata dal valore che queste assumono negli scritti e nel pensiero pascoliano perché la casa diviene il simbolo dell'unione, dell'accoglienza e della felicità che si può ritrovare nell'interno domestico.

Per questo motivo, si può affermare con certezza che, considerando la presenza costante dell'immagine della casa all'interno dei componimenti pascoliani, la mente e i pensieri del poeta sono continuamente proiettati al ricordo, al sogno e alla speranza di trovare una dimora dove poter vivere felice e lontano dalle sofferenze. Infatti, secondo quanto sostiene Bachelard, «l'inconscio è alloggiato bene, felicemente. Esso è alloggiato nello spazio della sua felicità. L'inconscio normale riesce sempre a mettersi a proprio agio».<sup>24</sup> Pertanto l'inconscio di Pascoli è protetto e sereno nell'interno casalingo, soprattutto se si tratta di dimore alle quali sono connessi i ricordi più belli e felici del poeta, come la casa materna di San Mauro di Romagna dove ha vissuto i primi anni della propria esistenza. In questo luogo, protetto dalle mura domestiche insieme ai propri fratelli e ai genitori, Pascoli ha trascorso un'infanzia di spensieratezza e serenità, prima dei numerosi lutti che avrebbero colpito di lì a poco la sua famiglia a partire dall'uccisione del padre, avvenuta il 10 agosto del 1867, alla quale poi sarebbero seguiti quello della sorella Margherita, della madre Caterina, del fratello Luigi e del maggiore Giacomo.

Tutti questi eventi hanno sconvolto profondamente l'animo del poeta, in una maniera tale da influenzare la sua produzione poetica, come si evince dall'assidua presenza all'interno dei componimenti di temi come il ricordo e l'evocazione dei morti, la sofferenza per la perdita e la nostalgia dei propri cari.

---

<sup>24</sup> G. BACHELARD, *La poetica dello spazio*, cit., p. 38.



Pertanto, alla luce di tutto ciò, è interessante sottolineare anche la grande importanza che assume la condizione dell'abitare all'interno di una dimora, soprattutto in rapporto a coloro con i quali si condivide il medesimo spazio domestico perché «l'identità, la permanenza, il luogo, le modalità d'uso e fruizione dell'abitazione, la stessa *casa*, sono valori immediatamente riconoscibili nella concretezza di un'esperienza condivisa».<sup>25</sup> Come sottolinea Maurizio Vitta, la *casa* non rappresenta una mera struttura architettonica ma, al contrario, si tratta del luogo in cui avviene «un'esperienza condivisa» degli stessi spazi. All'interno delle dimore prendono forma valori come «l'identità» del singolo, soprattutto nei primi anni di vita, in cui egli cresce attorno al calore e all'accoglienza dei propri famigliari; la «permanenza», la continuità del tempo che si trasforma in abitudine, in certezza e in consapevolezza di aver trovato un luogo di rifugio e di protezione, dove all'interno di quello spazio vi abitano delle persone con le quali condividere emozioni, sensazioni e attimi della propria esistenza; anche «le modalità d'uso» e la «fruizione dell'abitazione» influenzano tutti coloro che vivono nella dimora perché l'atto stesso dell'abitare prevede una conquista e un'appropriazione dello spazio domestico, in cui ognuno interpreta e definisce tutto ciò che sta avvenendo all'interno attraverso le proprie percezioni e soprattutto i rapporti con gli altri, in «un'esperienza condivisa».<sup>26</sup>

Pertanto, se all'*abitare* in una dimora sono connessi valori come l'*identità* del singolo e la *permanenza*, proprio «nell'abitudine si compie la congiunzione tra il dato puramente spaziale dell'abitazione, definito dal progetto architettonico e dai suoi oggetti, e l'esperienza vitale dell'abitante, definita dalla storia che si è impressa nella sua fisicità non meno che nella sua coscienza».<sup>27</sup>

Pertanto, ciò che sostiene Vitta è che nella vita quotidiana di un nucleo familiare che condivide i medesimi spazi domestici, sono racchiuse due forze che agiscono in contemporanea: da un lato la casa, con tutti i suoi spazi, l'arredamento e gli oggetti che la compongono, che rappresentano il «dato puramente spaziale dell'abitazione»; dall'altro invece è presente «l'esperienza vitale dell'abitante», ovvero il rapporto tra la casa e colui che vive all'interno, la cui connessione e influenza reciproca è determinata dall'abitare quotidianamente quello stesso spazio seguendo ritmi, consuetudini e azioni

---

<sup>25</sup> M. VITTA, *Dell'abitare: corpi, spazi, oggetti, immagini*, cit., p. 8.

<sup>26</sup> *Ibidem*.

<sup>27</sup> *Ivi*, p. 83.

che poi rimangono impresse nella «fisicità» e nella «coscienza» della singola persona, soprattutto nei primi anni di vita.

La dimensione della casa rappresenta dunque per Giovanni Pascoli il proprio universo individuale, lo spazio domestico all'interno del quale la quotidianità dell'abitare prende forma, assumendo lineamenti sempre più precisi, in rapporto agli oggetti e agli spazi che compongono la dimora ma soprattutto in relazione alle persone che rappresentano valori come l'unione, l'accoglienza e il nucleo centrale delle emozioni e dei sentimenti che plasmano i ricordi e la coscienza del poeta stesso.

Pertanto, in questo capitolo verranno analizzate dal punto di vista storico, biografico e familiare, le dimore all'interno delle quali Giovanni Pascoli ha vissuto, ponendo particolare attenzione ai componimenti poetici e alle testimonianze in prosa, soprattutto della sorella Maria, in cui sono racchiuse le emozioni, le sensazioni e i ricordi connessi a questi luoghi.

## 2.2 La casa natale di San Mauro

Giovanni Pascoli è nato il 31 dicembre del 1855 a San Mauro in Romagna, dal matrimonio tra Caterina Vincenzi Alloccatelli e Ruggero Pascoli avvenuto il 23 settembre 1849. Il poeta ha trascorso i primi della sua infanzia nella casa di San Mauro, di proprietà della madre che apparteneva alla nobile casata degli Alloccatelli di Sogliano al Rubicone, mentre il padre proveniva da una famiglia di stimati amministratori.<sup>28</sup>

In questo luogo il poeta ha vissuto insieme ai genitori e ai propri fratelli per sette anni fino al trasferimento nel palazzo La Torre della tenuta dei principi Torlonia, «dove il padre accompagnava il poeta già prima, insieme con i fratelli, nelle feste e nelle vacanze».<sup>29</sup> Ruggero infatti a quel tempo era amministratore della tenuta e per motivi logistici aveva deciso di portare con sé la propria famiglia a partire dal 1862 fino al 1867,<sup>30</sup> l'anno della sua uccisione avvenuta nella sera del 10 agosto sulla strada del ritorno a casa.

Questa data infatti ha segnato profondamente il poeta, come si può notare dalla costante presenza del tema dei morti e della sofferenza nel ricordo dei propri cari come nel noto *X agosto*, inserito all'interno della raccolta di *Myricae*, e in *Casa mia* dei *Canti di Castelvecchio*. Tuttavia, la morte del padre è ricordata non solo per la violenza, l'imprevedibilità e la crudeltà dell'uccisione di Ruggero, ma anche perché questa data ha determinato l'inizio di tutta la serie di sofferenze e di lutti che hanno ulteriormente sconvolto l'intero nucleo familiare.

A partire da quell'agosto del 1867, i Pascoli cadono in una grave crisi economica che li costringe a ritornare alla casa materna di San Mauro nel settembre successivo. A questo seguono la morte della sorella Margherita per tifo e della madre Caterina avvenuta nel dicembre 1868 per «crepacuore»,<sup>31</sup> cioè per l'incapacità di sostenere le preoccupazioni e il dolore dell'ultimo anno. Nel 1871 muore anche il fratello Luigi per meningite.

Pertanto i superstiti della famiglia Pascoli, sei dei dieci fratelli in origine, guidati dal fratello maggiore Giacomo, si trasferiscono nello stesso anno nella città di Rimini, lasciando la dimora di San Mauro, come racconta la sorella Maria:

---

<sup>28</sup> Come ricordato da P. MORESSA, *Pianger di nulla. Gli affetti di Giovanni Pascoli*, Rimini, Raffaelli Editore, 2012, p. 13.

<sup>29</sup> M. PASCOLI, *Lungo la vita di Giovanni Pascoli*, cit., p. 43.

<sup>30</sup> Si legge *ivi*, p. 22.

<sup>31</sup> F. BIONDOLILLO, *La poesia di Giovanni Pascoli*, Firenze, casa editrice G. D'Anna, 1956, p. 5.

Qualche settimana dopo la dolorosa perdita di Gigino, tutti i fratelli, con la domestica Bibbiana e il fido cane Joli, si trasferirono a Rimini, e quasi subito anche noi sorelle andammo con loro.<sup>32</sup>

Nel 1874, tre anni dopo, la casa materna di San Mauro viene ristrutturata e sistemata in occasione delle nozze di Giacomo, tuttavia il 12 maggio 1876 muore anche lui, lasciando tutta la responsabilità della gestione della dimora e della cura dei fratelli minori a Giovanni. Il poeta, a causa dei numerosi problemi economici, è costretto a vendere la casa materna nel 1880<sup>33</sup> abbandonando definitivamente San Mauro. Egli ritornerà nei luoghi d'infanzia per un'ultima volta insieme alla sorella Maria solamente nella primavera del 1897:

Poi ci accompagnarono alla nostra casina, della quale erano allora proprietari i signori Pedriali che furono con noi di squisita gentilezza. Giovannino mi faceva notare che la casa non era piú come quando c'erano i nostri genitori [...] Egli desiderava molto di poter riacquistare quella casina in omaggio alla mamma, perché era sua, e avrebbe avuto intenzione di restituirla al suo primiero stato; ma tale acquisto si poteva rendere possibile se i signori Pedriali, che ci stavano tanto volentieri, fossero in seguito venuti nella determinazione di disfarsene.<sup>34</sup>

Attraverso questa testimonianza della sorella, traspare dunque il desiderio di Pascoli di poter riacquistare la casa di San Mauro «in omaggio alla mamma» e di riportare tutto come un tempo «al suo primiero stato», nel tentativo di stabilirsi definitivamente in questo luogo con Ida e Maria e di ritrovare quella felicità perduta ormai da tempo.

A tal proposito, proprio tra il 1899 e il 1900 a Pascoli si presenta l'occasione di comprare la dimora materna dai «signori Pedriali» ma, per l'indecisione e una serie di problemi economici, non porterà a termine l'acquisto e alla fine deciderà di stabilirsi nella casa di Castelvecchio.<sup>35</sup> Come afferma lo stesso Marco Veglia, l'abbandono del sogno di un possibile ritorno a San Mauro non sarebbe dettato solamente dalla mancanza di risorse economiche, ma soprattutto dalla volontà di lasciare la casa materna al mondo dei ricordi: «in un tal gesto, indeciso e inconcluso, si poté vedere che non era mosso da reale convinzione, essendo i suoi interessi ormai proiettati verso Castelvecchio».<sup>36</sup>

---

<sup>32</sup> Testimonianza riportata da Vicinelli in M. PASCOLI, *Lungo la vita di Giovanni Pascoli*, cit., p. 35.

<sup>33</sup> Rinvio a *Ivi*, p. 9.

<sup>34</sup> *Ivi*, p. 541.

<sup>35</sup> Si legge *ivi*, pp. 624-672.

<sup>36</sup> M. VEGLIA, *Pascoli. Vita e Letteratura. Documenti, Testimonianze, Immagini*, Lanciano, casa editrice R. Carabba, 2012, p. 19.

### 2.2.1 «Casa mia»

Della dimora di San Mauro, dove Pascoli è nato e ha vissuto i primi anni dell'infanzia, abbiamo una descrizione realizzata da Augusto Vicinelli nelle note all'opera *Lungo la vita di Giovanni Pascoli*, sulla base della testimonianza della sorella del poeta, Maria, e delle informazioni storiche e architettoniche riguardo la struttura, che sono state recuperate dallo stesso curatore:

La casa di San Mauro, che era di proprietà della madre, vide la nascita e i primi anni di Giovannino. A quella casa il Pascoli accennò più volte, anche nelle poesie; e in parte essa è come allora. L'ingresso però non era dove è oggi, ma si entrava dal cancello (verde) e poi – dal giardino in casa per quella che oggi è una delle entrate secondarie: la porta attuale fu aperta da Giacomo nel 1874, in occasione del suo matrimonio. [...] La facciata aveva al centro, nel piano superiore, invece dell'attuale finestra, una non grande apertura rotonda, come un oblò; non si sa se una terza finestra era anche fra le due del piano inferiore, dove ora è la porta. Anche dopo il 1874 furono fatte mutazioni: adesso, oltre ad avere tre finestre al piano superiore, la porta d'ingresso ha solo un gradino (forse per un rialzo stradale) mentre prima ne aveva tre. Sul cancello “il verde ombrello – della mimosa in fiore”; la casa si mostrava “tutta fiorita al muro – di rose rampicanti” con “tanta cedrina”; fiori e alberi diversi erano in quel giardino (quanti ne ricorda nei versi di *Casa mia!*); in fondo, un pioppo “alto e slanciato” spesso “chiassoso come un birichino” (veramente ce n'erano due; e un vecchio cedro). Ai ragazzi quello pareva un bosco; vi si imboscavano giocando alla guerra, con le spade fatte di lunghe foglie di giaggiolo e con le bacche di cipresso per proiettili. [...]

Al lato estremo sinistro del giardino stava la piccola e allora più rustica cappelletta della Madonna dell'Acqua.<sup>37</sup>

Come riporta Vicinelli, le informazioni sulla casa vedono nel corso del tempo un'evoluzione della dimora a livello strutturale, non solo per i lavori iniziati dal fratello Giacomo «nel 1874, in occasione del suo matrimonio», ma anche negli anni successivi quando vennero fatte delle «mutazioni». Nonostante le numerose modifiche strutturali, la casa presenta un cancello, in origine di color «verde», che si apre su un grande giardino dove i fratelli un tempo «vi si imboscavano giocando alla guerra». Questo è quanto ricorda anche la sorella Maria dei racconti di Giovanni sugli anni della propria giovinezza, quando giocava in quel giardino insieme a Luigi: «Uno dei divertimenti più grandi di Gigino e Giovannino era quello di corrersi dietro e di nascondersi tra gli alberi del giardino per non farsi prendere».<sup>38</sup> Qui infatti i ragazzi «vi si imboscavano giocando alla guerra», utilizzavano come spade le «lunghe foglie di giaggiolo», gli Iris, e come proiettili le «bacche di cipresso».

---

<sup>37</sup> Si legge in M. PASCOLI, *Lungo la vita di Giovanni Pascoli*, cit., pp. 8-9.

<sup>38</sup> *Ivi*, p. 12.

A sinistra del giardino si trova la «cappelletta della Madonna dell'Acqua», dove il poeta è nato<sup>39</sup> e a cui fa riferimento anche nel componimento *Ognissanti del 1910*, inserito all'interno della raccolta di *Poesie varie* della sorella Maria:

Per la tua dolce festa, oggi, a San Mauro  
io t'ho condotta, nella tua casina.

C'è l'albatrello, il gelsomino, il lauro,  
e la Madonna in mezzo alla cedrina.

Maria! Maria! perchè tu guardi e gemi?  
Ma c'erano anche allora i crisantemi!

Perchè ristai, con tutto il cuore assorto?  
Ma si sonava, e quanto, allora!, a morto!<sup>40</sup>

In questa poesia Pascoli immagina di portare la sorella Maria nella loro «casina» materna di San Mauro, dove hanno trascorso i primi anni dell'infanzia. Nei versi successivi viene descritto il giardino davanti alla dimora con «il gelsomino» e «il lauro» (v. 3). A essi si accompagna anche «la Madonna» (v. 4) con cui il poeta intende, attraverso una metonimia, la chiesetta della Madonna dell'Acqua «in mezzo alla cedrina», l'erba luisa.<sup>41</sup> Dunque, mentre nella prima parte del componimento domina la descrizione della casa insieme a tutto ciò che si trova attorno ad essa, nella seconda parte viene introdotto il tema del lutto e dei morti perché questo ritorno a San Mauro ha riportato alla luce tutto il dolore e la sofferenza per la scomparsa dei propri cari. Questo è suggerito all'interno del componimento attraverso una serie di elementi come il richiamo del poeta alla sorella Maria, alla quale domanda perché lei stia guardando e piangendo dinanzi alla vista della dimora materna.

Questa ripresa del tema dei defunti è suggerita anche dalla presenza dei «crisantemi» (v. 6), a cui Pascoli fa riferimento affermando che sono da sempre stati parte integrante delle piante e dei fiori nel giardino della casa. Essi infatti, secondo la tradizione folclorica occidentale, sono il simbolo per eccellenza della morte e della perdita dei propri cari. Il motivo sarebbe legato al periodo di fioritura dei crisantemi che si colloca tra la fine di ottobre e la prima metà di novembre, in concomitanza con le celebrazioni delle giornate dell'1 e 2 novembre, rispettivamente il giorno di Ognissanti, da cui prende il nome l'intero componimento pascoliano, e la Festa dei Morti, in cui si commemorano i defunti.

---

<sup>39</sup> Come ricordato da M. PAZZAGLIA, *Pascoli*, Roma, Salerno Editrice, 2002, p. 44.

<sup>40</sup> G. PASCOLI, *Poesie varie di Giovanni Pascoli, raccolte da Maria*, cit., p. 164.

<sup>41</sup> Rinvio al commento di G. Nava in G. PASCOLI, *Canti di Castelvecchio*, cit., p. 381.

A suggerire ulteriormente questo tema del lutto e dei morti, è la presenza nell'ultimo verso del componimento dell'elemento fonico delle campane con il caratteristico suonare «a morto», solitamente caratterizzato da rintocchi lunghi e lenti.

Il fatto che la dimora materna sia presente all'interno di questo componimento di *Ognissanti del 1910*, è precisato dallo stesso Vicinelli nella testimonianza raccolta all'interno di *Lungo la vita di Giovanni Pascoli*, perché egli stesso afferma che Pascoli avrebbe fatto riferimento «più volte» nei suoi componimenti a San Mauro: «A quella casa il Pascoli accennò più volte, anche nelle poesie».

A tal proposito, oltre a questo componimento, diviene particolarmente importante anche la poesia *Casa mia*, inserita all'interno della raccolta dei *Canti di Castelvecchio*, di cui Vicinelli riporta alcuni versi per descrivere proprio la dimora materna del poeta: «Sul cancello “il verde ombrello - della mimosa in fiore”; la casa si mostrava “tutta fiorita al muro - di rose rampicanti” con “tanta cedrina”; fiori e alberi diversi erano in quel giardino (quanti ne ricorda nei versi di *Casa mia!*)».<sup>42</sup>

Il componimento *Casa mia* è inserito nella sezione *Ritorno a San Mauro* dei *Canti di Castelvecchio*, al cui interno sono presenti nove poesie tra le quali si ricordano *Mia madre*, *Commiato*, *Tra San Mauro e Savignano*.<sup>43</sup> Tutte queste rappresentano dei “quadri” di carattere prevalentemente onirico,<sup>44</sup> dove Pascoli esprime sentimenti quali il rimpianto, il dolore e la sofferenza nel ricordo dei momenti felici del passato, evocati tramite i luoghi della giovinezza e l'immaginario colloquio con alcune figure dei propri cari defunti, in particolare la madre.

Infatti, nel componimento *Casa mia* ritorna la presenza della figura materna, in una regressione onirica, insieme all'immagine della casa di San Mauro che viene descritta nei minimi dettagli insieme ad una serie di evocazioni di tipo sensoriale ed emotivo.

Non a caso, questa poesia nel corso del tempo ha subito una serie di modifiche da parte di Pascoli nella scelta del titolo, dapprima *La mam<m>a*, successivamente *La casa e Il cancello*.<sup>45</sup> Tutti questi compaiono all'interno dei primi versi delle due strofe iniziali della

---

<sup>42</sup> Si legge in M. PASCOLI, *Lungo la vita di Giovanni Pascoli*, cit., pp. 8-9.

<sup>43</sup> Rinvio a G. PASCOLI, *Canti di Castelvecchio*, cit., p. 443.

<sup>44</sup> Come ricordato da G. CAPOVILLA, *Pascoli*, Roma, Laterza, 2000, p. 109.

<sup>45</sup> Si veda al riguardo P. V. MENGALDO, *Antologia pascoliana*, Roma, Carocci, 2014, p. 145.

poesia «**Mia madre** era al **cancello**» (v. 1) e «M'era **la casa** avanti» (v. 5), a dimostrazione di come i temi principali nel componimento siano proprio il colloquio con la figura materna defunta e la descrizione della dimora natale:

**Mia madre** era al **cancello**.

Che pianto fu! Quante ore!  
Lì, sotto il verde ombrello  
della **mimosa** in fiore!

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

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

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

– 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**.

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

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

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

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

[...]  
(vv. 1-40)<sup>46</sup>

---

<sup>46</sup> G. PASCOLI, *Canti di Castelvecchio*, cit., pp. 378-379.



Il componimento prende inizio con l'apparizione della figura della madre del poeta alle soglie della casa dinanzi al *cancello* laddove, al di sopra, si trova il «verde ombrello della mimosa in fiore» (vv. 3-4). È interessante come proprio questi due elementi, il cancello e la pianta di mimosa, rappresentino i «simboli della religione pascoliana, stazioni di una terrasanta»<sup>47</sup> perché la dimora simboleggia per Pascoli «una terrasanta» ovvero il luogo sacro dell'eterno ritorno attraverso la mente e i ricordi.

Infatti, secondo quanto sostiene Giorgio Petrocchi: «L'accurato rimpianto di un'infanzia felice, il senso struggente della famiglia lontana, delle care cose scomparse, ritornano nella piena dell'effusione patetica del Pascoli».<sup>48</sup> Dunque, per mezzo dei ricordi nella poesia *Casa mia* si può trovare in piena «effusione patetica» il rimpianto per quella felicità, quel senso di protezione e di serenità che da tempo sono venuti meno.

Nella seconda strofa appare l'immagine della casa «tacita al vespro puro» (v. 6), il cui muro è ricoperto dalle rose fiorite, «rampicanti» perché sono ancorate alla facciata della dimora, esattamente come il cancello era accompagnato dalla presenza della mimosa in fiore.

La medesima immagine si trova anche all'interno della lettera del 19 aprile del 1901 indirizzata al pittore De Carolis, dove il poeta descrive una fotografia della casa materna:

Quello che interessa è il cancello con sopravi quell'albero che è una *mimosa*. Attraverso il cancello s'intravede (non ostante l'ombra della mimosa) la porta (che allora era unica) d'ingresso. Lungo quel muro erano poi piante rampicanti che vestivano la muraglia: rose, gelsomino, erba luisa (cioè cedrina).<sup>49</sup>

In questa lettera appaiono gli stessi elementi del componimento poetico *Casa mia*: il cancello «con sopravi» la mimosa, la porta d'ingresso della dimora materna e la facciata con «piante rampicanti» come «rose, gelsomino, erba luisa».

Tuttavia, nonostante il poeta adotti lo stesso meccanismo accostando al *cancello* e alla *casa* piante come la *mimosa* e le *rose* durante la loro fioritura, in tutto il componimento prevale, secondo Pier Vincenzo Mengaldo, un'opposizione tra questi due elementi dove

---

<sup>47</sup> C. GARBOLI, *Trenta poesie famigliari di Giovanni Pascoli*, cit., p. 322.

<sup>48</sup> G. PETROCCHI, *Poesia e gusto del Pascoli latino*, in *Studi pascoliani*, Faenza, Lega, 1958, p. 183.

<sup>49</sup> La lettera viene menzionata da G. Nava in G. PASCOLI, *Canti di Castelvecchio*, cit., p. 381, n. 1.

«la pienezza della *casa* nella quale la madre non può più essere si oppone al *cancello*, simbolo di interdizione ed esclusione». <sup>50</sup> Proprio questa esclusione dal nucleo familiare e dalla casa simboleggiato dal cancello, preannuncia la sofferenza e il pianto con cui viene descritta nel componimento la figura della madre del poeta. Infatti nella maggior parte dei casi quando la donna prende la parola è «sazia / di lagrime» (vv. 9-10) e «il suo dire fioco / fioco, con qualche affanno» (vv. 19-20). La sua voce è disperata, singhiozzante e a tratti rotta dal pianto, come è suggerito da Pascoli attraverso l'uso dei puntini di sospensione «...» ai versi 12, 18 e 28.

La madre inoltre fa riferimento alla «disgrazia» (v. 11), la morte del padre, nel momento in cui proprio la casa materna è divenuta il luogo di rifugio, dopo l'inizio delle difficoltà economiche e dei successivi lutti che hanno portato la famiglia Pascoli a ritornare dalla Torre a San Mauro, dove tutti si sono riuniti e *ristretti un poco* (v. 17) insieme, nel tentativo di trovare la protezione e il conforto dinanzi alle continue sofferenze.

Il poeta procede successivamente nel componimento con la descrizione del giardino attorno alla casa dove si trovano le «bergamotte» (v. 16), piante di agrumi,<sup>51</sup> e i «cedri del viale» (v. 16). Immersi in questo paesaggio naturale, si possono ascoltare i suoni cupi e leggeri, quasi indistinti, delle «macroglosse» (v. 22), con cui Pascoli indica quella specie particolare di farfalle crepuscolari caratterizzate da una lunga proboscide, della quale si servono per prelevare il nettare dai fiori.

A questi si aggiungono le «peonie rosse» (v. 23) e i «giaggioli azzurri» (v. 24) che, esattamente come sono presentati nel testo poetico, danno origine ad una contrapposizione cromatica tra i colori dei fiori, che il poeta riprende anche ai versi 35-36 dove all'azzurro del «celestino lino» si oppone il rosso del «sangue» cosparsa sul «trifoglio», un chiaro riferimento alla morte del padre avvenuta in campagna, lungo la strada del ritorno a casa.

Nella settima strofa, a partire dal verso 25 è introdotto il sogno della vita domestica ideale secondo Pascoli, rappresentato dalla madre ormai defunta che, stando seduta, osserva e descrive le figlie Ida e Maria, intente a svolgere le faccende domestiche «col grembiul bianco» (v. 28), pur sempre «in lutto» per la perdita dei propri cari, genitori e fratelli.

---

<sup>50</sup> P. V. MENGALDO, *Antologia pascoliana*, cit., p. 147.

<sup>51</sup> Secondo P. V. Mengaldo si tratterebbe di piante di limoni (*Antologia pascoliana*, cit., p. 143)

Pertanto, nei versi 25-32 si alterna la contrapposizione tra i vivi, rappresentati dal poeta e dalle due fanciulle, e i morti<sup>52</sup> tramite la presenza della figura materna. A questi si aggiunge anche l'utopia pascoliana, l'ideale di vita domestica del poeta, nel tentativo di ritrovare all'interno di una medesima dimora insieme alle sorelle il riparo dalle minacce e dalle sofferenze della vita, un luogo di protezione nell'unione e negli affetti famigliari. Questa ideale di convivenza casalinga, così come è immaginato da Pascoli, è suggerito attraverso una serie di termini ed espressioni che foneticamente e semanticamente ne richiamano la dolcezza, la serenità e il senso di protezione come «tacita» (v. 6), «lieve» (v. 13), «dire fioco» (v. 19), «sussurri» (v. 21), «soave» (v. 30) e «mesta» (v. 39).

Nei versi successivi domina una forte contrapposizione tra la visione di una *vita soave* (v. 30) all'interno della casa e la sofferenza a cui si collega il tema dei morti, rappresentato dal sangue sul trifoglio, con cui il poeta richiama la morte del padre Ruggero.

Inoltre l'opposizione tra la felicità e la serenità dell'ambiente domestico e le minacce del mondo esterno è rappresentata anche ai versi 37-40 attraverso una serie di figure retoriche: il doppio parallelismo «le oscure / nubi» - «le sorelle pure» e «la mia tempesta» - «la madre mesta», ulteriormente accentuato dalle parole in rima perfetta e incrociata, e il chiasmo in termini di quantità, attraverso la contrapposizione tra la pluralità delle nuvole e delle due sorelle, e la singolarità della tempesta e della madre.

In questi versi avviene dunque la presentazione dell'ideale di ambiente domestico così come è stato concepito da Pascoli, in cui al sogno utopico si intrecciano i ricordi del passato perché, esattamente come osserva Gaston Bachelard, «esiste per ciascuno di noi una casa onirica, una casa del ricordo-sogno, perduta nell'ombra di un al di là rispetto al passato vero».<sup>53</sup> Pascoli intende dunque riprendere l'immagine della casa materna di San Mauro su cui proietta l'ideale di dimora a cui aspira, adottando come modello e ispirazione proprio il luogo dove è nato e ha trascorso gli anni felici dell'infanzia, trasformandola nella «casa del ricordo-sogno».

A questo ovviamente si aggiunge anche l'importanza delle piante e dei fiori che adornano il giardino, lo spazio attorno alla dimora, infatti:

---

<sup>52</sup> Come ricordato da C. CHIUMMO, *Ombre materne nei Canti di Castelvecchio*, in *Nel centenario dei canti di Castelvecchio. Atti del Convegno di studi indetto dall'Accademia pascoliana San Mauro Pascoli*, a cura di M. Pazzaglia, Bologna, Pàtron Editore, 2005, p. 98.

<sup>53</sup> G. BACHELARD, *La poetica dello spazio*, cit., p. 43.

Se si volesse tentare un'interpretazione psicoanalitica del testo, [...] la mimosa, le rose rampicanti, le bergamotte, i cedri, le macroglosse, le peonie, i giaggioli, apparirebbero allora non come semplici elementi esornativi o di contorno ma come oggetti essenziali in quanto costitutivi di un paesaggio interiore. È perché questo paesaggio esiste nella memoria che il sogno può esistere come realtà, in nulla diverso da ciò che vive nel ricordo.<sup>54</sup>

Pertanto, tutti questi elementi naturali non rappresentano semplicemente il contorno del ricordo della casa materna, ma diventano «oggetti essenziali» perché simboleggiano il «paesaggio interiore» così come è ricordato e soprattutto idealizzato dal poeta. Da ciò deriva una legittimazione del sogno, che può per questo divenire realtà, sulla base dei ricordi e della memoria dell'infanzia del poeta nella casa natale di San Mauro.

### 2.2.2 La dimora materna in *Romagna*

Ritornando alla descrizione della casa materna del poeta che ha realizzato Vicinelli in *Lungo la vita di Giovanni Pascoli*, nel delineare le caratteristiche della casa di San Mauro egli si serve non solo di espressioni e di termini presenti all'interno della poesia *Casa mia* dei *Canti di Castelvecchio*, ma utilizza anche alcuni versi del celebre componimento *Romagna*, raccolto all'interno di *Myricae*, in particolare quando fa riferimento a «in fondo, un pioppo “alto e slanciato” spesso “chiassoso come un birichino” (veramente ce n'erano due; e un vecchio cedro)»: <sup>55</sup>

Già m'accoglieva in quelle ore bruciate  
**sotto ombrello di trine una mimosa,**  
che fiorìa la mia casa ai dì d'estate  
co' suoi pennacchi di color di rosa;  
  
**e s'abbracciava per lo sgretolato**  
**muro un folto rosaio a un gelsomino;**  
guardava il tutto **un pioppo alto e slanciato,**  
chiassoso a giorni come un biricchino.  
(vv. 25-32)<sup>56</sup>

All'interno del componimento *Romagna*, si può ritrovare pertanto la descrizione della dimora materna di San Mauro, dove il poeta è nato e ha trascorso gli anni dell'infanzia. Pascoli riprende esattamente le stesse piante della poesia *Casa mia*, con la medesima

---

<sup>54</sup> F. CURI, *Il montaggio nei Canti di Castelvecchio*, in *Nel centenario dei canti di Castelvecchio. Atti del Convegno di studi indetto dall'Accademia pascoliana San Mauro Pascoli*, a cura di M. Pazzaglia, Bologna, Pàtron Editore, 2005, p. 124.

<sup>55</sup> M. PASCOLI, *Lungo la vita di Giovanni Pascoli*, cit., p. 9.

<sup>56</sup> G. PASCOLI, *Myricae*, cit., p. 45.

immagine dell'*ombrello di mimosa* (*Casa mia*: v. 3; *Romagna*: v. 26) a cui aggiunge in questo caso l'elemento cromatico attraverso i «suoi pennacchi di color di rosa» (v. 28). Inoltre il poeta riprende le rose rampicanti sul muro della dimora materna (*Casa mia*: vv. 7-8; *Romagna*: v. 30).

In questa poesia, a differenza di *Casa mia*, si aggiungono anche il «gelsomino» (v. 30) e il «pioppo alto e slanciato» (v. 31), a cui Vicinelli ha fatto riferimento nella descrizione della casa di San Mauro in *Lungo la vita di Giovanni Pascoli*.

Attraverso i componimenti poetici *Casa mia* e *Romagna*, si può pertanto comprendere l'importanza che ha assunto nel pensiero e nelle poesie pascoliane la dimora materna di San Mauro. Il poeta, attraverso l'evocazione dei ricordi e della figura della madre, ritorna costantemente all'immagine della casa, su cui proietta l'ideale di vita domestica al quale aspira. Infatti, a prova dell'importanza fondamentale che assume nell'inconscio del poeta la dimora di San Mauro, dove è nato e ha trascorso gli anni felici dell'infanzia, è interessante ciò che afferma Gaston Bachelard: «la casa natale è qualcosa più di un insieme di alloggi, è un corpus di sogni».<sup>57</sup>

Essa diviene dunque per il poeta il luogo onirico in cui, attraverso i ricordi, poter ritrovare la felicità e la serenità di un tempo, dove fuggire dalle sofferenze e dalle minacce del presente.

---

<sup>57</sup> G. BACHELARD, *La poetica dello spazio*, cit., p. 43.



*Figura 1: Fotografia della casa materna di Giovanni Pascoli a San Mauro di Romagna. A sinistra, in primo piano, si notano il cancello, «il verde ombrello / della mimosa in fiore» (vv. 3-4) e il «folto rosaio» (v. 30) a cui il poeta fa riferimento nei componimenti Casa mia e Romagna.<sup>58</sup>*

---

<sup>58</sup> Immagine tratta da M. PASCOLI, *Lungo la vita di Giovanni Pascoli*, cit., p. 45.

### 2.3 Gli anni a Rimini e a Bologna

Nel 1871, poco dopo la morte di Luigi colpito da meningite, Giovanni Pascoli si trasferisce a Rimini insieme ai suoi cinque fratelli: il maggiore e tutore legale Giacomo, Raffaele anche chiamato *Falino*,<sup>59</sup> Giuseppe e le sorelle minori Ida e Maria.

Giovanni lascia il collegio e raggiunge i fratelli a Rimini, dove la famiglia si ricompone in via San Simone (poi Serpieri) sotto la guida di Giacomo. Anche la domestica Bibbiana Raschi (con Joli, il cane di casa) si unisce al gruppo di fratelli. Giovanni studia al liceo in palazzo Gambalunga e dà prova di qualche buona intenzione poetica.<sup>60</sup>

Il poeta pertanto deve lasciare il collegio dei padri Scolopi e partire alla volta di Rimini insieme ai fratelli, alla domestica Bibbiana, che da anni si occupava dei giovani della famiglia Pascoli, e il cane di casa Joli.

In questo momento ha così fine un importante capitolo della vita di Giovanni determinato dall'abbandono del collegio che, secondo Massimo Castoldi, «roccaforte del classicismo e la cultura classica greca e latina, tra “monti di vocabolari e selve di grammatiche”, fu il fondamento della formazione di Giovanni Pascoli». <sup>61</sup> Infatti, negli anni trascorsi a Urbino, il poeta aveva ricevuto quella formazione classicista che lo ha accompagnato per tutta la vita e soprattutto ha profondamente influenzato l'intera attività letteraria. Un chiaro esempio dell'interesse per il mondo classico da parte di Pascoli è la raccolta *Traduzioni e riduzioni* (1923), nell'edizione curata dalla sorella Maria, in cui sono presenti delle trasposizioni in italiano di brevi componimenti e canti scritti in greco antico o in latino da celebri autori, come Catullo, Virgilio, Esiodo e Callimaco.

A questo si accompagnano anche i numerosi riferimenti all'interno dei propri componimenti poetici di alcuni personaggi celebri dell'antica Grecia, come l'eroe omerico Odisseo, e soprattutto tutta una serie di *topoi*, di espressioni e di epiteti classici come «dalle bianche braccia» (*O reginella, Myrica*, v. 10)<sup>62</sup> e «dagli aurei / capelli» (*Ida, Myrica*, vv. 21-22),<sup>63</sup> con cui il poeta è solito far riferimento alla sorella Ida, alla quale è connesso il mito della *reginella-massaia*.

---

<sup>59</sup> M. PASCOLI, *Lungo la vita di Giovanni Pascoli*, cit., p. 36.

<sup>60</sup> P. MORESSA, *Pianger di nulla. Gli affetti di Giovanni Pascoli*, cit., p. 22.

<sup>61</sup> M. CASTOLDI, *Pascoli*, Bologna, il Mulino, 2011, p. 9.

<sup>62</sup> G. PASCOLI, *Myrica*, cit., pp. 113-115.

<sup>63</sup> C. GARBOLI, *Trenta poesie famigliari di Giovanni Pascoli*, cit., p. 236.

Riguardo la dimora che ha ospitato i fratelli Pascoli negli anni della convivenza a Rimini, le poche informazioni che si possono ricavare provengono dalla testimonianza della sorella Maria:

L'appartamento, già scelto da Giacomo ed arredato con lettini di ferro e di legno, e con mobili di casa nostra, era in uno stabile interno di via San Simone, e si componeva del pianterreno e del primo piano. A pianterreno avevamo la cucina, la stanza da pranzo e un'altra stanzetta che serviva da ripostiglio. Al primo piano c'erano cinque camere e lo studio. C'era un altro appartamento al secondo piano abitato da una signora con una bimba. Il nostro appartamento era comodo e libero, non di lusso, ma pulito e arieggiato.<sup>64</sup>

In questo momento il poeta sta frequentando il liceo classico di Rimini secondo il volere di Giacomo che, nonostante le gravi difficoltà economiche, lavora come assessore comunale affinché tutti i suoi fratelli minori siano in grado di continuare, e soprattutto di completare, gli studi. Al tempo infatti, Raffaele e Giuseppe frequentavano il collegio, le sorelle Ida e Maria andavano «a scuola dalle Celibate»:

La vita che si conduceva a Rimini, perdurando le condizioni finanziarie già dette, era di una economia che appena consentiva il puro necessario. [...] Non c'era mica da pensare solo al mangiare! C'erano le spese scolastiche, di scarpe, di vestiario, di petrolio, di candele, di bucato ecc. Giacomo si struggeva per le aspre difficoltà che incontrava.

I tre fratelli minori andavano a scuola frequentando ognuno la classe cui erano stati promossi in collegio. Falino mi pare che facesse la 3<sup>a</sup> tecnica, e Giuseppe l'ultima elementare. Giovannino faceva la 2<sup>a</sup> liceale. Ida e Maria andavano a scuola dalle Celibate.<sup>65</sup>

Pertanto, in casa Pascoli i fratelli adottano un'economia ridotta all'essenzialità che consente «il puro necessario» perché tutte le spese della famiglia sono infatti concentrate sull'acquisto di materiale scolastico, di scarpe, di vestiti, di candele e del bucato.

Proprio in questi anni Giovanni completa il liceo classico e si iscrive all'università di Bologna, ottenendo l'assegnazione di una borsa di studio che gli permette di sostenere le spese degli studi. Non appena egli riceve la «lieta novella», provvede a cercare una dimora in città insieme al fratello maggiore Giacomo. Questo è quanto racconta la sorella Maria:

Giovannino si affrettò a comunicare la lieta novella a Giacomo, il quale pieno di gioia partì immediatamente alla volta di Bologna per cercargli una pensione adatta alle necessità di studio e non troppo cara. La cercarono insieme [...] e in breve la trovarono in una casa di Borgo San

---

<sup>64</sup> M. PASCOLI, *Lungo la vita di Giovanni Pascoli*, cit., pp. 35-36.

<sup>65</sup> *Ivi*, p. 36.



Pietro, presso una buona famiglia di operai *sbianchizei*, ossia imbianchini. La padrona era una di quelle cordiali e pulite massaie bolognesi che danno affidamento al solo vederle, il marito e uno o due figli giovinotti stavano tutto il giorno al lavoro, all'infuori delle ore dei pasti. Non c'erano altri pensionanti, il che era quanto di meglio potessero desiderare. La camera a lui destinata era linda, convenientemente ammobigliata e di libertà; il vitto poteva essere quello della famiglia, se a lui fosse piaciuto stare a dozzina. Stabilirono la pensione e il pagamento mensile posticipato. Poi i due fratelli, contenti oltre ogni dire, andarono a festeggiare il successo davvero lusinghiero del concorso con un bel piatto di pasta asciutta in una modesta trattoria. Tutto lí. Ma avevano in cuore tanta soddisfazione che allontanava dal loro pensiero le ristrettezze finanziarie del presente e faceva loro intravedere un non lontano avvenire di sollievo e di tranquillità.<sup>66</sup>

Tuttavia nel 1876 la famiglia Pascoli è colpita, ancora una volta, dal lutto per la morte di Giacomo. Da questo momento Giovanni, in qualità di fratello maggiore, deve provvedere economicamente al sostentamento e alla tutela dei più piccoli di casa. Egli decide però di separarsi dalla propria famiglia: il poeta ritorna a Bologna per proseguire gli studi all'università, mentre le sorelle Ida e Maria sono affidate alla zia Rita, sorella della madre Caterina.

Pascoli continua così il percorso universitario e, dopo nove lunghi anni di permanenza nella città di Bologna, consegue finalmente la laurea il 17 giugno del 1882, nonostante le difficoltà economiche, le interruzioni degli studi dopo i primi due anni (dal 1875 al 1880) e i tre mesi e mezzo di carcere per il coinvolgimento politico con personalità come Andrea Costa, una delle figure di rilievo legate al socialismo italiano tra la fine del XIX e l'inizio del XX secolo.<sup>67</sup>

---

<sup>66</sup> M. PASCOLI, *Lungo la vita di Giovanni Pascoli*, cit., p. 46.

<sup>67</sup> Si legge in M. VEGLIA, *Pascoli. Vita e Letteratura. Documenti, Testimonianze, Immagini*, cit., pp. 80-81.

## 2.4 La prima cattedra a Matera

Nello stesso anno del conseguimento della laurea, Pascoli ottiene il suo primo incarico di insegnante di latino e di greco presso il Liceo Ginnasio Dini di Matera, dove arriva all'una di notte tra venerdì 6 e sabato 7 ottobre 1882.

Come racconta Giovanni Caserta, il poeta giunge in città malvolentieri, perché il trasferimento proroga ulteriormente il ricongiungimento con le sorelle Ida e Maria, affidate alle cure della zia materna. Quando arriva a Matera, «poiché non c'era possibilità di pagarsi un albergo, né aveva senso, data l'ora, riparatosi in un portone o sotto un arco, aspettò l'apertura della scuola, dove, in quei giorni, si stavano svolgendo gli esami di riparazione». <sup>68</sup> Insieme ad un suo compagno di viaggio, il poeta trascorre la notte seduto sulle proprie valige, al freddo e in un piccolo riparo per proteggersi dalla pioggia battente di quelle ore. <sup>69</sup>

Il preside del Liceo Dini procura un alloggio a Pascoli e al suo collega Antonio Restori, nei locali della Sottoprefettura, nell'ex convento di San Domenico. La struttura si sviluppa «su due piani: uno, una camera, a livello di strada, l'altro, forse una grotta, sotto il piano stradale». <sup>70</sup> Tuttavia, il poeta riscontra sin da subito una grande difficoltà nel riuscire a pagare l'affitto a fine mese e a questa preoccupazione si aggiungono anche le terribili condizioni in cui lui stesso viveva, perché in quel sottoscala di Matera «si sentivano i topi rosicchiare e si soffriva l'umido e lo scirocco». <sup>71</sup> Pertanto, nello stesso anno chiede al preside di poter alloggiare in

una stanzetta nel Liceo, piccola e remota dove porre un letticiuolo, e stare a studiare, senza disturbo dell'istituto, e senz'altro incomodo dei suoi superiori. Al preside prometteva: “lavorerò per la biblioteca e per me”, fu accontentato. Il lavoro di biblioteca fu condotto con solerzia e con qualche soddisfazione. <sup>72</sup>

Ottenuta la stanza del Liceo, il trasferimento permette sin da subito a Pascoli di risparmiare una parte del proprio stipendio non solo per poterla inviare a Ida e Maria, ma

---

<sup>68</sup> G. CASERTA, *Giovanni Pascoli a Matera (1882-1884)*. «*Lettere dall'Affrica*», Venosa, Osanna Edizioni, 2006, pp. 9-15.

<sup>69</sup> Come ricordato da M. VEGLIA, *Pascoli. Vita e Letteratura. Documenti, Testimonianze, Immagini*, cit., p. 172.

<sup>70</sup> G. CASERTA, *Giovanni Pascoli a Matera (1882-1884)*. «*Lettere dall'Affrica*», cit., p. 31.

<sup>71</sup> *Ivi*, p. 50.

<sup>72</sup> *Ivi*, p. 44.

anche per il possibile acquisto di una casa in futuro dove andare ad abitare insieme alle due sorelle.

In questo nuovo alloggio, Pascoli può inoltre conversare e dedicare più tempo ai propri studenti, fino a trascorrere intere giornate in spiegazioni e in chiarimenti:

I più provenivano dai paesi circostanti e alloggiavano in Convitto, mangiando insieme col loro professore nel primo anno e letteralmente convivendo con lui nel secondo. E facile credere che alcuni di loro, in difficoltà, gli si rivolgessero per spiegazioni e chiarimenti aggiuntivi. Si finiva col far scuola a tempo pieno e con lo stabilire un rapporto tutto confidenziale.<sup>73</sup>

A tal proposito, intorno alla professionalità e alla bravura di Pascoli, nella prima relazione riguardo il lavoro svolto da Pascoli nelle vesti di insegnante, il preside del Liceo Dini esprime in questi anni una grande preoccupazione perché riconosce in lui un grande insegnante «destinato a divenire bravissimo», che da un lato sarebbe «sprecato» per una città così piccola e isolata come Matera, ma allo stesso tempo rappresenta quella figura ideale in grado di liberare dall'emarginazione culturale e sociale la città e soprattutto le nuove generazioni di studenti.<sup>74</sup>

---

<sup>73</sup> Secondo quanto è riportato da G. CASERTA, *Giovanni Pascoli a Matera (1882-1884)*. «Lettere dall'Affrica», cit., p. 62.

<sup>74</sup> Si legge *Ivi*, p. 64.

## 2.5 Ricongiungimento e convivenza con le sorelle a Massa

La svolta per la carriera di Pascoli e soprattutto per il ritrovo con le sorelle Ida e Maria, avviene il 18 settembre del 1884 quando, con un decreto ministeriale, viene assegnata al poeta la cattedra di latino e greco del Liceo Pellegrino Rossi di Massa. Inizia così «una stagione felice della sua vita, tra gli affetti familiari, nuove e vecchie amicizie e la ricostruzione del nido».<sup>75</sup>

Proprio il trasferimento nella nuova città non solo permette a Pascoli di abbandonare definitivamente quella condizione di isolamento sociale in cui si aveva vissuto durante il soggiorno a Matera, ma rappresenta la possibilità di riunirsi con le sorelle dopo i lunghi anni durante i quali le fanciulle hanno vissuto insieme alla zia Rita, mentre il poeta completava gli studi universitari e i primi anni di insegnamento.

Non appena Giovanni riceve l'incarico, provvede sin da subito a trovare una casa in grado di accogliere insieme i tre fratelli, in quello che viene definito da lui stesso il *nido* ritrovato, un'immagine ricorrente nei pensieri e soprattutto nei componimenti pascoliani, alla quale il poeta associa la propria famiglia.

Pertanto, dopo aver organizzato il trasferimento e l'allestimento della nuova casa in Via della Zecca, le «colombelle spaurite»,<sup>76</sup> con cui affettuosamente Pascoli definisce le due sorelle minori, arrivano nella città di Massa il 3 maggio 1885.

Maria Pascoli descrive questo momento di gioia per il ricongiungimento con i suoi fratelli, dopo i lunghi anni di separazione e di sofferenza a causa delle gravi difficoltà economiche e i numerosi lutti famigliari:

Finalmente eravamo riuniti! Finalmente ci era dato mangiare insieme a una mensa nostra! Diceva Giovannino con gli occhi splendenti di pianto: “Se ci potesse vedere la mamma!” Oh! quella mamma! era sempre nel suo pensiero, era la guida di tutte le sue azioni! E col cuore rivolto a lei e al babbo incominciammo tutti e tre la nostra nuova vita che per Giovannino doveva essere piena di triboli e di spine.<sup>77</sup>

È proprio nel ritrovarsi di Giovanni, Ida e Maria che emergono i ricordi, soprattutto dei propri cari defunti. Il poeta infatti rievoca con nostalgia la figura della madre, a cui si accompagna poi anche quella del «babbo», mentre i fratelli si riuniscono per la prima volta insieme attorno alla «mensa». Tuttavia la mancanza dei genitori, la sofferenza per i

---

<sup>75</sup> M. VEGLIA, *Pascoli. Vita e Letteratura. Documenti, Testimonianze, Immagini*, cit., p. 173.

<sup>76</sup> M. PASCOLI, *Lungo la vita di Giovanni Pascoli*, cit., p. 228.

<sup>77</sup> *Ivi*, p. 231.

morti e la nostalgia di un passato sereno e felice, si attenuano grazie al calore e al sostegno reciproco in questa nuova convivenza fraterna.

Attraverso la testimonianza di Maria, si può ricavare inoltre una descrizione dettagliata della casa di Massa dove è avvenuto il ricongiungimento dei Pascoli:

La casa, anzi la villa, era a metà di una grande chiusa, in parte vitata e coltivata a ortaggi, e in parte folta di alberi di aranci e di limoni. [...] La villa, appartenente alla stessa padrona della chiusa, aveva per suoi confini, ai lati di levante e di ponente, di là di un agiato cortile, due alte siepi di bussolo; e di faccia, a mezzogiorno, il giardino tutto recinto di rose borrhaccine che allora erano in piena fioritura. [...] All'ingresso del giardino c'era una specie di capannina rivestita di passiflora, e nel centro una gigantesca magnolia. C'erano poi qua e là altri alberi tra cui un bellissimo mandarino, e da per tutto fiori fiori fiori. Era un incanto quel giardinetto! E prima di entrare in casa ci soffermammo un po' tutti e tre a contemplarlo. Poi Giovannino ci condusse a prender possesso della camera ch'egli ci aveva assegnata. Era la più bella di tutte. Il sole la inondava gioioso da due finestre laterali e da due finestre-porte a cristalli che si aprivano sopra una terrazza molto grande sovrastante il giardino. I due lettini nuovi e lustranti erano già in ordine al loro posto, non mancava che stendervi le lenzuola e le coperte. Che bel sonno ci promettevamo! La camera di Giovannino era molto inferiore, restava sul di dietro della villa, a tramontana. Aveva però un terrazzino a levante, sul quale giungeva coi suoi fiori e coi suoi frutti un bell'albero di limone. Dal terrazzino si accedeva a una stanzetta da bagno che Giovannino aveva tramutata in piccolo studio e vi aveva già raccolto i suoi pochi libri e le sue carte. Il salotto da pranzo era a pianterreno e restava sotto la nostra camera; aveva la stessa grandezza e le stesse aperture. L'aria e il sole non mancavano davvero.<sup>78</sup>

Una descrizione molto simile a quella riportata da Maria all'interno dell'opera *Lungo la vita di Giovanni Pascoli*, è presente nel componimento *Massa*, inserito nella raccolta delle *Poesie varie*:

Siede Massa tra lucida verzura  
d'aranci, a specchio del tirreno mare;  
vedi tagliente dietro lei spiccare  
come un zaffiro immenso la Tambura:

verdeggiante e declive in una pura  
chiarità d'alba il Belveder t'appare;  
sola, in disparte sembra minacciare  
nubi passanti la Brugiana oscura.

Mi sveglia il canto delle capinere  
tra le magnolie, e m'assopisce un lento  
ronzio di ruote e romba di gualchiere.

Come bimbo cullato io m'addormento;  
e allor fugge, allor vola il mio pensiero,  
ed in Romagna accanto a voi mi sento.

---

<sup>78</sup> *Ivi*, pp. 230-231.

(Massa, 1885)<sup>79</sup>

Si tratta di un sonetto scritto nei primi mesi del 1885, in un momento precedente all'arrivo delle sorelle nella città di Massa quando il poeta immagina, osservando il giardino della nuova casa, «cullato dal profumo degli aranci e dal canto delle capinere», di ricongiungersi con Ida e Maria.<sup>80</sup>

Il componimento si apre con la visione del giardino della dimora di Via della Zecca dove a partire dalle piante «d'aranci» (v. 2), attraverso un'attenta costruzione prospettica ascendente, il poeta giunge alla descrizione del paesaggio circostante. Infatti Pascoli fa riferimento ad un serie di elementi naturali che appartengono alla conformazione geografica del luogo: il mar Tirreno; il «tagliente» (v. 3) delle Alpi Apuane; il monte Tambura «una cima (1890 m) a forma, in alto, di piramide aguzza, che prende un colore bianco e blu a seconda della luce e dell'ora (mentre la base è plumbea)»;<sup>81</sup> la collina del Belvedere e la cima Brugiana.

Mentre nelle due quartine del sonetto prevalgono le percezioni sensoriali della vista, nella prima terzina domina la sfera dell'udito rappresentato dal «canto delle capinere» (v. 9) tra le piante di magnolia e dal «lento / ronzi di ruote e romba di gualchiere» (vv. 10-11) con cui il poeta indica la presenza umana, in particolare il rombo della *gualchiera*, una macchina utilizzata in ambito tessile per il trattamento della lana.

Un cambiamento significativo avviene nell'ultima terzina dove è introdotta la dimensione onirica, in contrapposizione alle tre strofe precedenti in cui prevale, al contrario, la descrizione realistica del paesaggio naturale. Il poeta si addormenta dunque come un «bimbo cullato» (v. 12) e nel mondo dei sogni la sua mente «vola» tra i pensieri e i ricordi, immaginando di essersi riunito con le sorelle Ida e Maria nella loro terra d'origine in Romagna.

---

<sup>79</sup> C. GARBOLI, *Trenta poesie famigliari di Giovanni Pascoli*, cit., pp. 220-221.

<sup>80</sup> E. GIOANOLA, *Giovanni Pascoli. Sentimenti filiali di un parricida*, Milano, Jaca Book, 2000, p. 83.

<sup>81</sup> C. GARBOLI, *Trenta poesie famigliari di Giovanni Pascoli*, cit., p. 213.



*Figura 2: Fotografia di casa Pascoli in Via della Zecca a Massa, durante gli anni di convivenza con le sorelle Ida e Maria.<sup>82</sup>*

---

<sup>82</sup> Immagine tratta da P. P. PASCOLI, *I luoghi della memoria e della poesia a San Mauro Pascoli, in Romagna*, 9 giugno 2020 (<<https://medium.com/giovanni-pascoli-narratore-dellavvenire/il-poeta-a-massa-83dcba790747>> 19 luglio 2023).

## 2.6 Otto anni di insegnamento a Livorno

Nel 1887 è assegnata a Pascoli la cattedra come professore presso il Liceo Ginnasio Guerrazzi e Niccolini, dove insegnerà per otto anni fino al 1895.

Ancora una volta, Maria racconta il trasferimento avvenuto alla fine di ottobre dello stesso anno, nella casa di via Micali a Livorno:

Il 31 ottobre di buon'ora, un barroccio accolse i nostri letti e quant'altro avevamo, e stradò per Livorno dove sarebbe giunto nel pomeriggio. Nella stessa mattina partí in treno Giovannino volendo, prima che arrivassimo noi sorelle, mettere su i letti e provvedere i mobili piú urgenti per farci trovare l'appartamento [...] un po' sistemato. Noi, con Ciribibí, l'alato compagno di Giovannino, ce ne andammo tristemente da Massa la mattina dopo, mentre nell'aria echeggiavano a festa le campane per la solennità di tutti i santi. Avremmo dovuto e voluto portar via con noi anche la gattina madre (la figlia era morta), ma essa all'ultimo momento non volle entrare nella canestra e scappò per la campagna. Demmo però l'incarico a un nostro buon vicino di portarcela appena potesse a Livorno. E nella settimana ce la portò. Tutti cosí dal ridente soggiorno di Massa, tutto profumo d'aranci e di limoni, ci trovammo in uno squallido appartamento a un quarto piano in via Micali.<sup>83</sup>

Se nella prima parte della testimonianza di Maria, prevale la descrizione del trasferimento da un punto di vista logistico, nella seconda parte emerge tutta la sofferenza e il malcontento nel lasciare il «ridente soggiorno di Massa, tutto profumo d'aranci e di limoni». Al contrario, ad attendere lei e Ida a Livorno, c'era «uno squallido appartamento al quarto piano».

Infatti, la sofferenza nei confronti del nuovo alloggio, «per il bisogno d'aria e di sole»<sup>84</sup> crescente, porta ben presto Pascoli a trovare un'altra dimora che potesse accogliere la famiglia: «Cercò un po' qua e là e in fine trovò una palazzina nella stessa via Micali, che faceva per lui e per noi, bella, grande e con giardino. Però non era libera ancora, bisognava aspettare qualche settimana per andare ad abitarla».<sup>85</sup>

Alla fine, poco tempo dopo, i fratelli Pascoli si trasferiscono nella nuova casa, un piccolo palazzo nella stessa via Micali, portando con sé i propri beni e i loro *tre compagni*: «Finalmente una mattina sui primi di luglio, coi nostri tre compagni, Ciribibí, un passero e la gattina, varcammo la soglia dell'ameno palazzetto».<sup>86</sup>

---

<sup>83</sup> M. PASCOLI, *Lungo la vita di Giovanni Pascoli*, cit., p. 277.

<sup>84</sup> *Ivi*, p. 291.

<sup>85</sup> *Ivi*, pp. 291-292.

<sup>86</sup> *Ivi*, p. 294.



Anche della nuova dimora a Livorno, è presente una descrizione, in questo caso realizzata dal pittore Antony De Witt che proprio in quegli anni ha frequentato casa Pascoli:

A Livorno, Pascoli abitava in una strada tranquilla quasi al margine della città. La breve via proseguiva di poco oltre la sua palazzina e terminava d'ogni lato in prati malpesti, per i quali tuttavia a Marzo spuntavano le primaverine e allora qualche vecchia donna piegata in due sul grembiule accoccolato, con in mano un coltelluzzo, vi cercava un po' di radicchio. [...] Vicino a quei prati, arrivavano d'un tratto i campi sementati a grano coi suoi germogli verdi d'incontro al mattone d'un muro rimasto ancora in piedi, o il nero d'un cancello scardinato.

La sua stanza da lavoro, al primo piano della casa, dava sul giardino, largo non più d'una corte ma zeppo di cespi, di fiori e di qualche rampicante: al di là si poteva godere il folto d'un parco, cupo di lecci e d'allori, dai quali allo svolar dei merli cadevano anche di qua ghiande o bacche risecchite. Alle prime dolciure le capinere, libere tra i rami, rispondevano come nelle strofe di Giovanni, ai versi dei canarini in gabbia.

Nella stanza s'ammucchiavano i libri per gli scaffali e sulle assi: libri illustri e saputi, tra' quali imperavano i grevi vocabolari delle lingue eroiche, ancora per lui vive e squillanti. Lì, sul tavolo, non posavano solo le brevi cartelle che possono bastare, musa beata, a trascriver versi (ed egli ne tracciava le lunghe o brevi linee colla sua scrittura minutissima, acuta e sbalzante) ma anco le pagine ampie e metodiche dell'esegesi e del commento dei classici.<sup>87</sup>

La dimora si trova «al margine della città» come dice la presenza di numerosi prati che in primavera si riempiono di primule, «primaverine», e i «campi sementati a grano». Dopo una breve descrizione del contesto esterno alla casa, De Witt procede con l'analisi degli interni della dimora dove vive il poeta, in particolare lo studio che si trova al primo piano, rivolto verso il giardino esattamente come nella casa a Massa. Tuttavia, in questo caso, a Livorno non ci sono piante d'aranci e di limoni ma «cespi», ciuffi d'erba qua e là, fiori e dei rampicanti che contribuiscono ad accentuare ulteriormente quella sensazione di sofferenza e nostalgia dell'*incantevole giardinetto*<sup>88</sup> di Massa.

Accanto alla casa di Livorno si trova un parco, abitato da piante di leccio e d'alloro insieme ai merli e alle capinere che all'arrivo della primavera, «alle prime dolciure» dialogano con i canarini di Pascoli esattamente «come nelle strofe di Giovanni», osserva De Witt.

Nello studio del poeta non mancano i libri sugli scaffali, in particolare quelli definiti «illustri e saputi» come i pesanti «vocabolari delle lingue eroiche», il latino e il greco che, contrariamente all'idea comune del tempo, per Pascoli sono «vive e squillanti».

---

<sup>87</sup> A. A. DE WITT, *Al tempo di Giovanni Pascoli*, in «La Nazione», Firenze, 25 febbraio 1933, pp. 54-55.

<sup>88</sup> M. PASCOLI, *Lungo la vita di Giovanni Pascoli*, cit., pp. 230-231.

Giovanni vive insieme alle sorelle a Livorno per otto anni, tuttavia nel 1895 l'equilibrio in cui avevano vissuto i tre fratelli fino a quel momento è dapprima destabilizzato e poi definitivamente distrutto dalla decisione di Ida di convolare a nozze con Salvatore Berti il 30 settembre dello stesso anno. Ha così fine l'illusione del poeta di poter ricostruire definitivamente il *nido* e di ritrovare la felicità e la serenità dopo tutte le sofferenze e i lutti che avevano colpito la famiglia.

Il matrimonio di Ida, «segna a livello privato un doloroso percorso di rinuncia, una progressiva chiusura destinata a culminare, proprio in corrispondenza della fine del periodo livornese, con il “ritiro” a Castelvecchio del 1895».<sup>89</sup>

Infatti, con la perdita della speranza e di tutte le illusioni a Livorno, Pascoli decide di procedere con l'acquisto di una dimora che possa ospitare sè e la sorella Maria, insieme ai loro animali. Inizialmente l'interesse ricade sulla casa materna di San Mauro, ma in seguito il poeta sceglie Castelvecchio di Barga come luogo per il proprio *ritiro*.

---

<sup>89</sup> M. VEGLIA, *Pascoli. Vita e Letteratura. Documenti, Testimonianze, Immagini*, cit., p. 191.

## 2.7 Il *locus amoenus* a Castelvecchio

La mattina del 15 ottobre 1895 Giovanni Pascoli, la sorella Maria e i loro animali domestici, tra i quali si annoverano il cane Gulì e i numerosi «uccellini in gabbietta», intraprendono il viaggio che li avrebbe portati, dapprima in treno a Lucca e successivamente in macchina, a Castelvecchio di Barga.<sup>90</sup>

Secondo Antony De Witt, il poeta riconosce sin da subito in questo paese la destinazione finale, dove poter trascorrere l'ultimo periodo della propria esistenza, e soprattutto egli considera Castelvecchio il luogo ideale in grado di soddisfare la «sua volontà di pace e di vita semplice, nella quale ritrovare finalmente il sapore dell'esistenza».<sup>91</sup> Infatti, dopo la delusione per il matrimonio di Ida e il crollo di ogni speranza riposta nel *nido* ricostruito, Pascoli cerca un luogo dove, a contatto con la natura e con gli animali, trovare la quiete e la felicità insieme alla sorella Maria e poter dedicarsi interamente alla produzione poetica.

Egli individua pertanto in Castelvecchio quel *locus amoenus* ideale, il luogo-simbolo della vita serena e felice di campagna, lontano dalle preoccupazioni, dalle sofferenze e dalle minacce del mondo urbano.

Si tratta di un'immagine letteraria che ha origine dalla tradizione classica ed è presente in opere come l'*Odissea* di Omero e gli *Idilli* di Teocrito, le *Bucoliche* di Virgilio e il *De rerum natura* di Lucrezio. Il *locus amoenus* è divenuto ben presto un *topos* anche nella letteratura italiana sin dalle origini, come è testimoniato dalla celebre canzone *Chiare, fresche et dolci acque* di Petrarca e da opere come il *Ninfale Fiesolano* e la *Commedia delle ninfe fiorentine* di Boccaccio. Tutti questi autori descrivono nelle proprie opere il *locus amoenus* come il luogo ideale dove pastori-cantori, immersi in un paesaggio agreste e idillico, trascorrono un'esistenza piacevole e tranquilla dedicandosi alla contemplazione della natura e alla produzione poetica.

Pascoli pertanto, esattamente come i poeti bucolici, desidera trovare questo *locus* e ritirarsi in «una solitudine operosa»,<sup>92</sup> dove non solo poter trovare conforto e sollievo dalle preoccupazioni e dalle sofferenze del mondo urbano, ma anche dedicarsi alla realizzazione e al completamento delle proprie opere.

---

<sup>90</sup> Come ricordato da M. PASCOLI, *Lungo la vita di Giovanni Pascoli*, cit., p. 466.

<sup>91</sup> A. A. DE WITT, *Pascoli e i suoi illustratori*, a cura di P. Paccagnini, Barga, Tipografia Gasperetti, 1990, p. 53.

<sup>92</sup> *Ibidem*.

Infatti al lungo periodo in cui egli ha vissuto insieme alla sorella nella dimora di Castelvecchio risalgono le edizioni dei *Primi poemetti* (1897), i *Canti di Castelvecchio* (1903), i *Poemi conviviali* (1904), *Nuovi poemetti* (1909), *Myricae* dal 1897 al 1911.

Per i primi sette anni di residenza a Barga, i due fratelli pagano l'affitto, tuttavia alla metà di febbraio del 1902 Pascoli riesce finalmente ad acquistare la dimora grazie alle cinque medaglie d'oro che aveva vinto negli ultimi dieci anni, a partire dal 1892, nel *Certamen poeticum Hoeufftianum*, il concorso di poesia latina ad Amsterdam.

I dettagli dell'acquisto sono testimoniati e riportati dalla sorella Maria:

Finalmente, poco prima della metà di febbraio, si firma il compromesso. E per integrare la somma da pagare subito, partono 5 medaglie d'oro olandese, che pur danno un'ultima delusione al poeta: solo 3666 lire mentre ne sperava più di 3900!; e le 300 lire restarono per un poco a debito col Caselli. Ma la casa è sua: e il 27 febbraio, anche se il poeta non è certo del contratto definitivo, "ecco all'improvviso un'iscrizione per il nostro castello (in latino enigmatico):

*Aurum defodi, quod si cubis, inspice si  
sanguis adhuc manet, sicubi laurus olet*<sup>93</sup>

Nonostante la delusione per la svalutazione dell'oro delle cinque medaglie, Pascoli porta a termine le pratiche per l'acquisto della casa di Castelvecchio e, nella felicità del momento, immagina di porre un'iscrizione latina presso la facciata del proprio «castello». Vicinelli, nelle note all'opera *Lungo la vita di Giovanni Pascoli*, ne riporta la possibile traduzione: «Ho sotterrato dell'oro, e se lo desideri, guarda se in qualche parte resta ancora del sangue, se in qualche luogo odora l'alloro».<sup>94</sup> L'iscrizione esprime il sacrificio di Pascoli, rappresentato simbolicamente dal «sangue», e l'amore per la poesia<sup>95</sup> suggerito dal profumo di «alloro», la pianta-simbolo per antonomasia della produzione poetica sin dalla tradizione classica antica.<sup>96</sup>

La poesia pertanto, oltre ad aver permesso a Pascoli di esprimere liberamente i suoi pensieri, le sofferenze e le speranze legate alle proprie vicende autobiografiche, è ciò che permette al poeta di vincere numerose volte il concorso e di acquistare con il denaro la dimora di Castelvecchio, il «rifugio» dove poter ritrovare la serenità e la felicità.

---

<sup>93</sup> M. PASCOLI, *Lungo la vita di Giovanni Pascoli*, cit., p. 688.

<sup>94</sup> *Ibidem*.

<sup>95</sup> E. GIOANOLA, *Giovanni Pascoli. Sentimenti filiali di un parricida*, cit., p. 51.

<sup>96</sup> A. CERINOTTI, *Miti greci e di Roma antica*, cit., p. 176.

La casa infatti diviene ben presto l'«*habitat* naturale»<sup>97</sup> di Pascoli e della sorella Maria, che vi abitano fino al 1912 a periodi alternati, quando il poeta non è occupato nell'insegnamento dapprima presso le università di Messina e di Pisa, poi in quella di Bologna in sostituzione al *maestro* Giosuè Carducci.

Riguardo la struttura della dimora di Castelvecchio, Vicinelli ha realizzato una ricostruzione e descrizione dettagliata a partire dalla testimonianza di Maria:

L'ampia casa a tre piani, con la bella altana aperta sulla valle della Corsonna e di fronte alle Apuane, aveva dietro sé un vasto orto, la "Chiusa", che si stendeva fino alla chiesa di San Niccolò col suo sonoro campaniletto. [...] "La villa si compone di tre piani: il primo piano si compone di una cucina, un salotto da pranzo ed altra stanza attigua. Il secondo piano di una sala, due salotti da uno dei quali si accede ad una terrazza coperta e di bella prospettiva, di camere da letto" (nella sistemazione pascoliana questo primo piano - che può servire a dare un'idea dell'insieme - ha il grande studio, le due stanze da letto dei fratelli, e altre tre camere, una delle quali - un salottino - dà sull'altana dalle eleganti bifore); [...]. Interessante la disposizione delle camere da letto dei due fratelli: in una infilata che parte dallo studio, sono due camere, e per arrivare alla seconda si deve passare attraverso la prima; in questa dormiva Giovanni, nell'altra Maria; una porta e un sottile muro separava le due stanze. Ma, come con limpida felicità disse a me Maria mentre visitavamo la casa, Giovanni volle che le due testate dei letti fossero appoggiate - da una parte e dall'altra - a quell'unico tratto di muro, "così riposando eravamo vicini, testa a testa"; e l'uscio rimaneva sempre aperto.<sup>98</sup>

È interessante inoltre la descrizione dello studio del poeta a Castelvecchio, noto non solo per la vasta quantità di volumi e saggi che egli ha raccolto nel corso del tempo, ma anche per la presenza all'interno di tre scrivanie, ad ognuna delle quali corrisponde una funzione differente:

uno scrittoio per la poesia italiana, uno per quella latina, ed uno per l'ermeneutica dantesca, dalla quale, per qualche tempo, Pascoli si illuse di ottenere i più prestigiosi riconoscimenti (va da sé che il numero perfetto dei tavoli costituisce una manifestazione estrinseca dell'incidenza che il simbolismo numerologico ha esercitato sul pensiero di Pascoli, tramite l'influsso mistico-dantesco).<sup>99</sup>

Pertanto, ogni «scrittoio» adempie alle tre attività principali alle quali Pascoli si sta dedicando in questi anni: la produzione poetica in italiano; la composizione di opere e di versi latini, la maggior parte dei quali erano destinati al *certamen poeticum* di Amsterdam;

---

<sup>97</sup> G. CAPOVILLA, *Pascoli*, cit., p. 80.

<sup>98</sup> Vicinelli ha ricostruito nel dettaglio la struttura della dimora di Castelvecchio attraverso l'intervista a Maria e ne ha inserito la descrizione nelle note al testo di M. PASCOLI, *Lungo la vita di Giovanni Pascoli*, cit., pp. 467-468.

<sup>99</sup> G. CAPOVILLA, *Pascoli*, cit., p. 82.

gli studi di «ermeneutica dantesca», il cui obiettivo era «fornire la ‘chiave’ per la decifrazione integrale della *Commedia*».<sup>100</sup> In quest’ultimo caso, si tratta di un lavoro che occupa Pascoli negli ultimi anni del XIX secolo e che, contrariamente alle speranze maturate, è stato fortemente criticato dagli studiosi per l’interpretazione eccessivamente soggettiva dei materiali.

Le tre scrivanie rappresentano dunque l’attività tripartita che Pascoli avrebbe condotto nella solitudine, nella serenità e nella quiete del *locus amoenus* di Castelvecchio.

Una simile descrizione della dimora a quella di Vicinelli, è presente all’interno del componimento poetico *L’ora di Barga*, inserito nella raccolta dei *Canti di Castelvecchio*, in cui il poeta descrive la vista dall’altana:

Al mio **cantuccio**, donde non sento  
se non le reste brusir del grano,  
il suon dell’ore viene col vento  
dal non veduto borgo montano:  
suono che uguale, che blando cade,  
come una voce che persuade.

Tu dici, È l’ora, tu dici, È tardi,  
voce che cade blanda dal cielo.  
Ma un poco ancora lascia che guardi  
l’albero, il ragno, l’ape, lo stelo,  
cose ch’han molti secoli o un anno  
o un’ora, e quelle nubi che vanno.

Lasciami **immoto** qui rimanere  
fra tanto **moto** d’ale e di fronde;  
e udire il gallo che da un podere  
chiama, e da un altro l’altro risponde,  
e, quando altrove l’anima è fissa,  
gli strilli d’una cincia che rissa.

E suona ancora l’ora, e mi manda  
prima un suo grido di meraviglia  
tinnulo, e quindi con la sua blanda  
voce di prima parla e consiglia,  
e grave grave grave m’incuora:  
mi dice, È tardi; mi dice, È l’ora.  
(vv. 1-24)<sup>101</sup>

La poesia è stata pubblicata per la prima volta il 30 dicembre del 1900 nella rivista fiorentina «Marzocco»<sup>102</sup> ed è ambientata nella dimora di Castelvecchio. Attraverso la

---

<sup>100</sup> *Ibidem*.

<sup>101</sup> G. PASCOLI, *Canti di Castelvecchio*, cit., pp. 266-267.

<sup>102</sup> *Ivi*, p. 265.

descrizione del paesaggio circostante visto dall'altana, Pascoli esprime la serenità e la felicità che ha potuto ritrovare negli ultimi cinque anni nel *locus amoenus* di Barga.

Proprio la serenità ritrovata in questa nuova vita a Castelvecchio è suggerita attraverso il diminutivo vezzeggiativo «cantuccio» (v. 1) che, accompagnato all'aggettivo «mio», indica non solo il piccolo angolo da cui prende forma l'intero componimento ma anche la consapevolezza di appartenere a questo *locus amoenus*, che il poeta considera la propria casa.

Nella prima strofa Pascoli descrive una serie di percezioni fisiche legate alla sfera dell'udito in particolare il rumore delle «reste» (v. 2), un termine con cui il poeta indica le punte delle spighe di grano che si muovono a soffiare del vento. Inoltre, da lontano giunge il rintocco delle campane della chiesa di San Niccolò ed è proprio attraverso il «suon dell'ore» (v. 3) che Pascoli immagina poco lontano il «non veduto borgo montano» (v. 4). In questo caso, si tratta di un gioco di parole con cui il poeta fa riferimento a Barga, servendosi anche della figura retorica della litote «non veduto» per suggerire l'impossibilità di vedere fisicamente dall'altana il paese ma di poterlo chiaramente immaginare attraverso il rumore dei rintocchi delle campane, trasportato dal vento.

Proprio questo suono è definito dal poeta come monotono (v. 5: «uguale») e *carezzevole*, attraverso l'aggettivo di derivazione latina «blando» (v. 5), utilizzato anche da poeti come Lucrezio nell'espressione *blanda vox* e Virgilio in *blandis vocibus*.<sup>103</sup> Pascoli infatti fa un chiaro riferimento al *topos* classico del *locus amoenus*, il luogo-simbolo della vita felice e serena in campagna, che autori come Lucrezio e Virgilio hanno inserito all'interno delle proprie opere.

Inoltre, ad accentuare ulteriormente il significato dell'aggettivo *carezzevole* è la similitudine, e allo stesso tempo personificazione, che il poeta introduce al verso 6, in cui paragona il suono delle campane a quello di una voce umana «che persuade». I rintocchi infatti sono una presenza costante all'interno dell'intero componimento *L'ora di Barga*, attraverso l'utilizzo di una serie di termini ed espressioni che mimano il *din don dan*<sup>104</sup> del «sonoro campaniletto», il medesimo a cui ha fatto riferimento la sorella Maria nella descrizione della casa. L'effetto fonico è dettato dalla presenza all'interno di queste parole dell'occlusiva dentale *d*, accompagnata dalle vocali *a*, *e*, *i* e dalla consonante nasale *n*:

---

<sup>103</sup> *Ivi*, p. 267.

<sup>104</sup> *Ibidem*.

«**dici** [...] **dici** [...] **tardi**» (v. 7), «**cadi blanda**» (v. 8), «**fronde**; / e **udire** [...] **podere**» (vv. 14-15), «**risponde**, / e **quando**» (vv. 16-17), «**manda** / [...] **blanda**» (vv. 19-21).

Nella seconda strofa l'io poetico si rivolge con un *tu* colloquiale alla voce dalla quale è sollecitato ad abbandonare l'altana. L'io tuttavia si dichiara restio a tale richiesta per rimanere lì «un poco ancora» (v. 9) per osservare il paesaggio circostante.

Inizia così la descrizione del luogo, interamente legata alla sfera sensoriale della vista, attraverso una serie di elementi che appartengono al mondo naturale e degli animali, ricordo l'elencazione «l'albero, il ragno, l'ape, lo stelo» (v. 10). Si tratta di un'enumerazione costruita mediante il chiasmo, di piante e animali, e il climax discendente, in ordine di grandezza dal maggiore al minore, l'albero e lo stelo. A questa serie di figure retoriche presenti all'interno del verso, si inserisce un ulteriore climax discendente, legato alla durata temporale, ai versi 11-12 «ch'han molti **secoli** o un **anno** / o un'**ora**».

Nella terza e nella quarta strofa prevale invece la descrizione del paesaggio attraverso una serie di sensazioni prevalentemente uditive, in cui il poeta chiede ancora una volta di poter rimanere fermo, «immoto» (v. 13), in quel luogo mentre il mondo circostante è caratterizzato al contrario da un «moto d'ale e di fronde» (v. 14), un movimento continuo degli animali e della natura. A questi suoni, si aggiungono anche i versi di un gallo che comunica con un altro dal proprio «podere» (v. 15), «gli strilli d'una cincia» (v. 18) e di due campane: la prima, più piccola, è caratterizzata da un suono squillante, «tinnulo» (v. 21), paragonato ancora una volta ad un «grido di meraviglia» (v. 20); la seconda, più grande, è la stessa a cui il poeta ha fatto riferimento all'inizio del componimento e di cui riprende l'espressione «blanda / voce» (vv. 21-22).

Ancora una volta, questa lo esorta ad andarsene perché «È tardi; [...] È l'ora» (v. 24).





*Figura 3: Fotografia della casa di Giovanni Pascoli a Castelvechio di Barga, in alto a sinistra si possono notare le tre bifore dell'altana, il luogo da cui il poeta ha tratto ispirazione per il componimento L'ora di Barga. Spostata più al centro c'è la dimora del poeta.<sup>105</sup>*

---

<sup>105</sup> Immagine tratta da M. PASCOLI, *Lungo la vita di Giovanni Pascoli*, cit., p. 460.

Giovanni Pascoli vive nella dimora di Castelvecchio a partire dal 1895 alternando il soggiorno ai periodi in cui insegnava presso le città di Messina, di Pisa e di Bologna. Tuttavia, nei primi mesi del 1912 le condizioni di salute del poeta peggiorano a causa di una lunga malattia incurabile, un tumore maligno al fegato.

Egli deve dunque a trasferirsi a Bologna, lasciando definitivamente Barga il 18 febbraio. La sorella Maria descrive gli attimi precedenti alla partenza di Castelvecchio, sottolineando l'esitazione del fratello nella separazione dal proprio *locus amoenus*:

Ancora una volta, l'ultima, "si fermò"; ancora una volta con uno sguardo lungo, profondo ... abbracciò tutto quello che era intorno: le case di Barga e di Castelvecchio, il bel San Niccolò, e tutte le cose a Lui famigliari che avevano rivelato così intimamente e così profondamente alla sua anima le loro voci più recondite. Poi lo sguardo si posò sui monti a Lui tanto cari... In quel momento il cielo, che era coperto, si illuminò per uno squarcio nelle nubi. Si trattenne ancora, e parve dicesse: "Lo so che è l'ora, lo so che è tardi; - ma un poco ancora lascia che guardi..." [...].<sup>106</sup>

Pascoli si sofferma più volte ad osservare la dimora di Castelvecchio, il paese di Barga e il campanile della chiesa di San Niccolò, abbracciando con il proprio sguardo «tutte le cose a Lui famigliari». Secondo quanto sostiene la sorella, Giovanni aveva instaurato nel corso degli anni uno stretto legame con questo luogo, tale da rivelare alla sua anima in modo intimo e profondo segreti, sensazioni ed emozioni del paesaggio circostante attraverso le «voci più recondite». A tal proposito, è proprio in questo caso che Maria riprende il tema della *voce* della natura che parla e interagisce con Pascoli attraverso una serie di percezioni sensoriali come la vista e l'udito, esattamente come nel componimento *L'ora di Barga*, in cui il poeta fa riferimento alla «voce che persuade» (v. 6).

Prima di partire, Pascoli si ferma ancora e posa i propri occhi sui monti lontani, le Alpi Apuane, che egli era solito osservare dall'altana della casa di Castelvecchio. Ad un certo punto, come se la natura volesse rispondere all'ultimo sguardo malinconico del poeta, si apre uno «squarcio delle nubi» nel cielo coperto, per esortare Pascoli ad andarsene. Nel descrivere questo momento, la sorella Maria riporta le parole del poeta «Lo so che è l'ora, lo so che è tardi», che alludono chiaramente alla poesia *L'ora di Barga* in cui le medesime espressioni sono presenti per ben due volte: «È l'ora, tu dici, È tardi» (v. 7) e «È tardi; mi dice, È l'ora» (v. 24).

---

<sup>106</sup> M. PASCOLI, *Lungo la vita di Giovanni Pascoli*, cit., pp. 991-992.

La dimora di Castelvecchio, dopo la morte di Pascoli avvenuta il 6 aprile del 1912 nella casa dell'Osservanza a Bologna, diviene il luogo di sepoltura del poeta. La sua salma infatti viene portata a Barga e successivamente posta all'interno di un sarcofago di marmo, «su cui ramificano alcune rose, un nido d'uccelli è nell'intrico».<sup>107</sup> Per la tomba del fratello, Maria chiede allo scultore Leonardo Bistolfi che fossero realizzate delle decorazioni floreali, in particolare «alcune rose» perché simboleggiano il culto dei morti sin dalla tradizione classica. Questi fiori infatti erano utilizzati nell'antica Roma per la celebrazione dei *Rosalia*, le feste di commemorazione dei defunti che avvenivano nei mesi di maggio, giugno e luglio.<sup>108</sup>

Pertanto, Maria avrebbe deciso di adornare la tomba del fratello inserendo le rose non solo perché il tema e il culto dei morti sono una costante all'interno dei componimenti pascoliani ma soprattutto perché esso rappresenta un richiamo al mondo greco e latino a cui il poeta ha dedicato gran parte della sua esistenza, attraverso lo studio e l'insegnamento delle materie classiche presso i licei e le università.

Inoltre è interessante sottolineare anche la scelta di inserire il nido d'uccelli tra le decorazioni della tomba di Pascoli perché si tratta, ancora una volta, di un chiaro riferimento alla presenza ricorrente di questa immagine all'interno dei componimenti e ai molteplici significati che essa ha assunto in differenti occasioni. Sul nido infatti, il poeta ha proiettato l'immagine della propria famiglia da cui emergono non solo i ricordi felici del passato, precedenti alla sofferenza e ai numerosi lutti, ma anche i sogni di un futuro in cui Pascoli desidera ricongiungersi con le sorelle, Ida e Maria, per ricostruire il «nido» perduto.

Inoltre nella descrizione della tomba del poeta, Vicinelli sottolinea che «nelle due pareti laterali del sarcofago definitivo Maria volle fosse lasciata una piccola apertura, quasi una fessura, attraverso la quale si potesse toccare la cassa di legno. E ogni sera, quando prima di coricarsi pregava nella cappelletta, ella in tal modo faceva come un'ultima carezza al fratello».<sup>109</sup>

Infatti, dopo la morte di Pascoli, nella dimora a Barga vivrà solamente la sorella Maria che dedicherà l'intera esistenza al ricordo e alla memoria del fratello, curando la

---

<sup>107</sup> M. VEGLIA, *Pascoli. Vita e Letteratura. Documenti, Testimonianze, Immagini*, cit., p. 402.

<sup>108</sup> Come ricordato da H. BIEDERMANN, *Enciclopedia dei simboli*, Milano, Garzanti, 1991, p. 445.

<sup>109</sup> M. PASCOLI, *Lungo la vita di Giovanni Pascoli*, cit., p. 1026.

pubblicazione di raccolte poetiche come le *Poesie varie* (1914) e di opere in prosa come *Traduzioni e riduzioni* (1923):

[...] alla morte del fratello fu solo Mariù e non altri, in dialogo a volte faticoso con i suoi corrispondenti, ad assumere su di sé tutti gli oneri ed anche gli onori di un'eredità, non solo materiale, difficile comunque da gestire. Senza ritrarsi indietro, si lasciò assorbire forse più di quanto il fratello stesso avrebbe immaginato dal lavoro di mediazione e di tutela di un'opera, di una memoria e, ormai, di un mito.<sup>110</sup>

Contemporaneamente, in questi anni, la donna si occupa del restauro della dimora di Castelvechio, alla quale non apporta modifiche sostanziali preferendo mantenerne la struttura esattamente come era, negli anni in cui vi aveva vissuto con il fratello.

Nel 1926 la casa ottiene il riconoscimento di monumento nazionale e Maria decide di costruirvi accanto un asilo intitolato ai genitori Ruggero e Caterina Pascoli.

Quando muore Giovanni, la *candida soror* ha poco più di quarant'anni e le si para dinnanzi un cammino della vita ancora lungo e difficile (ancora altri quarant'anni) senza più il fratello accanto. Nei tempi che attraverserà - dalla prima guerra mondiale al secondo dopoguerra - si manterrà sempre coerente con le idee che l'hanno accompagnata fin da giovanissima.<sup>111</sup>

Alla morte di Giovanni infatti Maria decide di dedicare il resto della propria esistenza nella cura dell'eredità del fratello, mantenendosi «sempre coerente con le idee che l'hanno accompagnata fin da giovanissima». Inoltre la donna non solo ha affrontato la sofferenza per la perdita del fratello ma anche i momenti difficili dettati dai «tempi», «dalla prima guerra mondiale al secondo dopoguerra».

A tal proposito, proprio durante la Seconda Guerra Mondiale il territorio di Barga e i dintorni, come il resto d'Europa, sono stati protagonisti di alcuni scontri bellici:

Si avvicinava la terribile guerra; e dall'ottobre del 1944 all'aprile del 1945 Castelvechio, come quasi tutto il Barghigiano, fu terra di nessuno, ai margini della Linea Gotica, e subì gli orrori di una guerra combattuta fra due eserciti che si fronteggiavano pressoché immobili. Mariù, in questi lunghi sette mesi di bombardamenti, di mitragliamenti, di feroci scontri fra pattuglie, sempre rimase nella sua casa, fedele, vigile custode delle cose, della memoria, della tomba del Grande Fratello.<sup>112</sup>

---

<sup>110</sup> M. G. TAVONI - P. TINTI, *L'intermediazione necessaria fra "agenti", illustratori e Mariù, in Pascoli e gli editori: dal "mio editore primo" a Cesare Zanichelli*, Bologna, Pàtron editore, 2012, p. 244.

<sup>111</sup> *Ibidem*.

<sup>112</sup> C. CARRADINI – B. SERENI, *Omaggio di Barga a Giovanni e Maria Pascoli*, Barga, Tipografia Gasperetti, 1962, p. 25.

La casa di Castelvecchio, insieme ai territori circostanti del «Barghigiano», deve sopportare negli anni della guerra una serie «di bombardamenti, di mitragliamenti, di feroci scontri» in una condizione di «terra di nessuno». Proprio in questa circostanza avviene un episodio particolare riportato da Lorenzo Verzani in *Omaggio di Barga a Giovanni e Maria Pascoli* a partire dalla testimonianza di Luigina del Vigo, una delle suore che assistono Maria in questi anni, e che risale al momento in cui i territori di Barga e i dintorni vengono occupati dalle truppe tedesche:

*Castelvecchio era in quei giorni occupata dalle truppe tedesche. Una mattina alcuni soldati salirono a Caprona, si presentarono a casa Pascoli e vollero entrare: pretendevano delle seggiole per una loro riunione. Mentre rovistavano la casa, noi suore mai li perdemmo d'occhio. Allora i soldati si dettero a correre su e giù per le scale, in modo da impedirci di seguirli e di sorvegliarli. Io, non vedendo chiaro in questa manovra, corsi fuori, scesi fino alla cartiera Ricci, dov'era il Comando, e chiesi di essere ricevuta dal capitano. Questi mi fece entrare nel suo ufficio, mi ascoltò e subito inviò un motociclista a casa Pascoli. Nel frattempo, quei soldati si erano allontanati, ma.. l'orologio d'oro di Mariù e quello di Giovannino erano spariti. Il capitano tedesco, informato, si dichiarò pronto a ricercare e punire i colpevoli; fece schierare il reparto, poi invitò suor Celestina e suor Bonfiglia a indicare i responsabili. Le suore ne riconobbero uno; questi fece il nome degli altri: gli orologi saltarono fuori. Il capitano portò lui stesso la refurtiva a Mariù. Le suore pregarono tanto perchè i colpevoli non fossero puniti: furono, credo, mandati in prima linea.*

Suor Luigina Del Vigo<sup>113</sup>

Pertanto, Maria in questi lunghi anni nonostante i pericoli e le difficoltà adempie al ruolo di custode «fedele, vigile» della tomba del fratello, occupandosi della casa e soprattutto della memoria di Pascoli.

La donna vivrà a Castelvecchio fino alla morte, avvenuta il 5 dicembre del 1953 «a 88 anni e il luttuoso avvenimento ebbe larga eco sui giornali nazionali e su quelli locali».<sup>114</sup>

Come riportato nel suo testamento, la sua salma è posizionata sotto il sarcofago di marmo di Giovanni dove era solita pregare e, come già ricordato sopra, attraverso la piccola apertura, un «pertugio», toccare la bara del fratello:

Vissuta a Castelvecchio nella memoria di Giovanni, ha disposto che la propria sepoltura avvenga entro il sacello aperto presso l'entrata della loro casa. La tomba di Maria occupa un piccolo spazio; è posta sotto il sarcofago del fratello, accanto al quale ella ha sostato ogni giorno per oltre quarant'anni, toccando la sua bara attraverso un pertugio praticato sulla pietra.<sup>115</sup>

---

<sup>113</sup> *Ibidem.*

<sup>114</sup> M. G. TAVONI - P. TINTI, *L'intermediazione necessaria fra «agenti», illustratori e Mariù*, cit., p. 245.

<sup>115</sup> P. MORESSA, *Pianger di nulla. Gli affetti di Giovanni Pascoli*, cit., p. 121.

## 2.8 Le docenze universitarie a Messina e a Pisa

Negli anni in cui Giovanni Pascoli vive a Castelvecchio, dal 1895 fino al 1912, egli alterna il soggiorno a Barga con periodi in cui vive a Messina e a Pisa in seguito all'assegnazione delle cattedre universitarie.<sup>116</sup>

Infatti, il 27 ottobre 1897 egli viene nominato Professore Ordinario di Letteratura latina all'Università di Messina<sup>117</sup> e così il poeta insieme alla sorella Maria e al cane Gulí partono il 3 gennaio 1898, arrivando nello Stretto a circa metà del mese.<sup>118</sup>

Pascoli descrive il suo arrivo in Sicilia nella prolusione universitaria intitolata *Iter Siculum* che pronuncia davanti agli studenti il 24 gennaio del 1898:

Albeggiava. Ero nel paese degli aranci. Da una parte erano neri monti, dall'altra il mare. Ed ecco vidi anche nel mare una massa nera. Avanti ancora. Vidi una montagna immensa coperta di neve. E il sole spuntò dai monti Bruzii, e tutta la massa del mare s'illuminò di rosa, con grandi incisioni d'ombre. La Sicilia!<sup>119</sup>

I fratelli Pascoli, insieme al loro fedele cane Gulí trovano alloggio in via Legnano 66 al secondo piano. Maria offre una dettagliata descrizione della nuova dimora in una lettera inviata alla sorella Ida che risale al giorno successivo del loro arrivo in Sicilia, il 25 gennaio 1898:

La nostra casa consiste in appartamento grandissimo dove restano vuote diverse stanze. La cucina è al piano superiore. Cosa che non ci piace. Qua non vi sono focolari con camino: ci sono solo i fornelli. Del resto del mangiare ne facciamo poco e semplice: ci sfogheremo poi a Castelvecchio, dove fin d'ora desideriamo ritornare. Lo stretto è bello e l'aria è buona sebbene molto scirocchevole.<sup>120</sup>

La dimora di Messina si sviluppa su due livelli, con molte stanze vuote e la cucina al piano superiore che risulta scomoda per entrambi i fratelli. Maria, nonostante la casa poco confortevole e superiore alle loro esigenze, descrive il paesaggio dello Stretto alla sorella e lo definisce «bello» dove «l'aria è buona, sebbene molto scirocchevole».

---

<sup>116</sup> Si legge in M. PAZZAGLIA, *Pascoli*, cit., p. 55.

<sup>117</sup> M. VEGLIA, *Pascoli. Vita e Letteratura. Documenti, Testimonianze, Immagini*, cit., p. 229.

<sup>118</sup> Riprendo il dato da G. MOLONIA, *Pascoli e Messina. Centenario dalla morte (1912-2012)*, Messina, Futura Print Service, 2012, p. 7.

<sup>119</sup> M. VEGLIA, *Pascoli. Vita e Letteratura. Documenti, Testimonianze, Immagini*, cit., p. 229.

<sup>120</sup> Introdurre M. PASCOLI, *Lungo la vita di Giovanni Pascoli*, cit., pp. 579-580.

Giovanni e Maria rimangono a Messina fino al giugno del 1902 in occasione del termine dell'anno accademico e successivamente, come di consueto, ritornano a Barga dove a novembre ricevono la notizia dell'assegnazione a Pascoli della cattedra presso l'Università di Pisa:

Nel giugno del 1902, lasciando Messina per trascorrere, come di consueto, le vacanze estive a Castelvecchio, Pascoli non sa che non avrebbe più rivisto la città siciliana. A novembre, quando ormai sembra sicura la chiamata all'Università di Pisa, chiede e ottiene un periodo di congedo dall'insegnamento in Sicilia, che sarà prolungato per tutto l'anno accademico, visto che la nomina pisana arriverà solamente nell'aprile del 1903 e sarà accompagnata, in quello stesso mese, dal saluto ufficiale della *Gazzetta di Messina*, che ribadisce l'ammirazione della città per il poeta e manifesta il rammarico di una intera comunità per il suo allontanamento. Ma Pascoli non dimenticherà la città del profondo sud che lo ha accolto.<sup>121</sup>

Nei mesi successivi, il poeta è chiamato a insegnare *Grammatica greca e latina* presso l'Università di Pisa con un decreto di trasferimento in data 28 giugno 1903. In questo luogo rimarrà per due anni accademici (1903-1904 e 1904-1905).<sup>122</sup>

Vicinelli descrive l'arrivo dei fratelli Pascoli nella città di Pisa in *Lungo la vita di Giovanni Pascoli*, a partire dalla testimonianza di Maria:

Giovanni e Maria giungevano a Pisa, finalmente con una certa intenzione di stabilità, il giorno 17 novembre 1903 ed entravano nella casa di via Magenta 3, in “un primo piano soleggiato che dava, oltre la via, sopra un grande orto ricco di verde”, dimora per quasi due anni cara al poeta e forse rimpiaanta: luogo e tempo serenamente operosi, come la videro alcuni colleghi e pochi amici, fra cui i Giorgini; “son diventato borghese, o quasi”, scriveva il 16 gennaio; e fu l'ultima oasi cittadina feconda di complessa e studiosa attività.<sup>123</sup>

L'arrivo in città è fissato per il 17 novembre del 1903, la nuova dimora si trova in via Magenta numero 3 ed è composta da due piani, il superiore dei quali si affaccia su «un grande orto ricco di verde». Qui i fratelli Pascoli vivono quasi due anni e, a differenza di Messina, l'ambiente pisano permette non solo una convivenza piacevole ma soprattutto aiuta Giovanni nella sua «complessa e studiosa attività» che comprendeva l'insegnamento presso l'università e allo stesso tempo il lavoro di produzione poetica. Anche i «colleghi e i pochi amici» riconoscono in questo periodo un momento particolarmente produttivo per il poeta, infatti Vicinelli definisce la città di Pisa «l'ultima oasi cittadina feconda».

---

<sup>121</sup> M. VEGLIA, *Pascoli. Vita e Letteratura. Documenti, Testimonianze, Immagini*, cit., p. 236.

<sup>122</sup> Rinvio a *ivi*, p. 268.

<sup>123</sup> Si legge in M. PASCOLI, *Lungo la vita di Giovanni Pascoli*, cit., p. 732.



*Figura 4: Fotografia di casa Pascoli a Pisa in una cartolina di Maria Pascoli datata 21 giugno 1912.*<sup>124</sup>

---

<sup>124</sup> Immagine tratta da M. VEGLIA, *Pascoli. Vita e Letteratura. Documenti, Testimonianze, Immagini*, cit., p. 268.



## 2.9 Gli ultimi anni a Bologna

Dopo aver insegnato per due anni accademici presso l'Università di Pisa, Pascoli viene chiamato a Bologna per sostituire Giosuè Carducci nella cattedra di Letteratura italiana. Pertanto, il 2 gennaio 1906 lascia Castelvecchio dove era ritornato da poco al termine dell'incarico a Pisa. Dopo alcuni mesi, una volta ricevuta la notizia dell'assegnazione della cattedra, si reca a Bologna non più nell'antica veste di studente ma in quella di docente universitario, per iniziare il suo primo anno di insegnamento (1905-6), a cui ne seguiranno anche altri cinque, fino a quello del 1910-1911.<sup>125</sup>

Insieme al poeta ci sono la sorella Maria e i numerosi animali di casa Pascoli: i fratelli scelgono come residenza una dimora «discreta e appartata, appena fuori l'anello viario tracciato sul giro delle abbattute mura medioevali; la casetta sorge lungo la salita che da porta San Mamolo guarda l'Osservanza».<sup>126</sup>

Appena al di fuori della città, ai piedi di una collina, la nuova casa dei Pascoli è descritta nel dettaglio in *Lungo la vita di Giovanni Pascoli*:

L'appartamento occupato dai Pascoli si trovava non molto dopo l'inizio della salita al colle dell'Osservanza [...], a sinistra, un poco in dentro dalla strada. [...] Era (ed è) al penultimo piano (cioè al secondo, guardando dalla facciata anteriore; nella posteriore – quasi un basso c'è un piano di più): si componeva di un ingresso, a sinistra del quale erano due studioli uno, diceva, per la poesia, l'altro per ricevere gli studenti (i più frequentati da lui, con alti scaffali pieni di libri, ancora ben conservati a Castelvecchio, dove tutti i mobili bolognesi furono poi trasportati); a destra, su un corridoio che aveva un altro piccolo ingresso esterno e che conduceva a un terrazzo, si aprivano le stanze: sul lato destro del corridoio, la camera da letto di Giovanni, non grande, la cucina – allora con la grande cappa – e i servizi; questa parte guardava verso la città, dove campeggiavano le torri [...]; sul lato sinistro del corridoio erano la camera di Maria, più ampia, la stanza da pranzo, e in ultimo lo “studio bello” dove riceveva i personaggi importanti, ma che era quasi sempre chiuso.<sup>127</sup>

La casa di Bologna è stata negli anni tra il 1906 e il 1912 il luogo dove i fratelli Pascoli alloggiano durante i periodi di insegnamento all'università, alternando a questi i soggiorni presso la dimora di Castelvecchio. Tuttavia, nei primi mesi del 1912, le condizioni di salute del poeta peggiorano ed egli decide pertanto di trasferirsi definitivamente con la sorella nella casa dell'Osservanza. I fratelli giungono a Bologna il 18 febbraio alle 18 di sera. Sin da subito Giovanni viene sistemato nella camera «più grande e ariosa» della sorella Maria:

---

<sup>125</sup> Come ricorda M. VEGLIA, *ivi*, p. 344.

<sup>126</sup> P. MORESSA, *Pianger di nulla. Gli affetti di Giovanni Pascoli*, cit., p. 162.

<sup>127</sup> Come riporta Vicinelli in M. PASCOLI, *Lungo la vita di Giovanni Pascoli*, cit., pp. 812-813.

Non fu messo nella sua stanza da letto, la prima a destra sul corridoio, verso la facciata, ma in quella piú grande e ariosa, di fronte ad essa, dove solitamente dormiva Maria, e che dava sul giardino e verso il monte, con la vista di San Michele in Bosco. La stanza aveva una “ottomana” sulla quale ora, vestita, riposava Maria per l'assistenza al fratello. Così nemmeno la morte sarà avvenuta nel letto proprio del poeta.<sup>128</sup>

La camera si affaccia sul giardino sottostante e apre alla vista del monte dove si trova il complesso di San Michele in Bosco, che comprende la chiesa e il monastero. Nella stanza di Maria c'è un'«ottomana», un genere particolare di divano dalla forma rettangolare, molto simile ad un letto,<sup>129</sup> dove in quei giorni la donna dorme per assistere il fratello Giovanni. Infatti, in una confessione a Vicinelli, lei stessa afferma: «Io non abbandonai mai il mio posto alla destra del suo letto».<sup>130</sup>

Pascoli muore a causa di un tumore maligno al fegato «nella casa dell'Osservanza a Bologna il 6 aprile 1912, poco meno d'un mese dopo che aveva appreso la notizia della vittoria ad Amsterdam della tredicesima medaglia d'oro per uno i suoi poemetti latini migliori, *Thallusa*».<sup>131</sup>

---

<sup>128</sup> *Ivi*, p. 992.

<sup>129</sup> Rinvio a M. AGNELLINI, *Mobili italiani dell'Ottocento*, Milano, G. Mondadori & Associati, 1991, p. 119.

<sup>130</sup> M. PASCOLI, *Lungo la vita di Giovanni Pascoli*, cit., p. 1013.

<sup>131</sup> Come ricorda M. PAZZAGLIA, *Pascoli*, cit., p. 60.



*Figura 5: Fotografia di casa Pascoli a Bologna in Via dell'Osservanza.<sup>132</sup>*

---

<sup>132</sup> Immagine tratta da M. VEGLIA, *Pascoli. Vita e Letteratura. Documenti, Testimonianze, Immagini*, p. 13.

### 3. Descrizione della casa dall'esterno

#### 3.1 *Intus e foris* nelle poesie di Pascoli

L'interno e l'esterno delle dimore presenti nelle poesie di Pascoli esprimono sul piano spaziale un cambiamento di prospettiva al quale corrispondono, nella maggior parte dei casi, sentimenti o sensazioni differenti. Secondo quanto afferma Elio Gioanola in *Sentimenti filiali di un parricida*, nella poetica pascoliana sussiste una forte «contrapposizione di un *foris* tempestoso e di un *intus* di protezione e conforto».<sup>133</sup> Dunque l'esterno della casa diviene, contrariamente all'interno, il luogo in cui l'uomo è maggiormente esposto alle difficoltà e sofferenze della vita. A tal proposito, si ricorda infatti la morte del padre di Pascoli, ucciso la sera del 10 agosto del 1867 sulla strada del ritorno a casa dove ad aspettarlo c'era la sua famiglia, un episodio che segna profondamente la vita del poeta. L'omicidio diviene perciò il simbolo della pericolosità del *foris* e soprattutto della fragilità di ogni persona, quando è lontana dalla propria dimora e dai propri cari. Per questo motivo, la casa per il poeta diviene la parabola «della protezione di un interno contro le insidie dell'esteriorità maligna».<sup>134</sup>

Infatti, a dimostrazione di quanto fosse temuto da Pascoli l'abbandono della dimora e del "nido", si può rievocare un altro episodio importante: il matrimonio della sorella Ida avvenuto nel 1895. Si tratta di uno degli eventi più significativi della vita del poeta, perché l'allontanamento della fanciulla è stato da lui vissuto e interpretato come un abbandono, in quanto Pascoli aveva riposto in lei la fiducia di poter ricostruire il "nido" e dopo tutta la serie di lutti che aveva devastato la famiglia. A questo si aggiunge anche la preoccupazione che, una volta allontanati dal nido, i propri famigliari possano incorrere nelle ostilità e nei pericoli che si trovano nel *foris*, esattamente com'era successo per il padre in quella sera di agosto.

Dunque, questo capitolo si propone di delineare le caratteristiche e le modalità con cui Pascoli tratteggia e descrive le case da un punto di vista esterno, anche attraverso l'analisi di alcuni frequenti *topoi* che riguardano eventi atmosferici come il temporale, simbolo delle insidie del *foris*, oppure di piccoli oggetti che, pur essendo parte dell'arredamento domestico interno alle dimore, sono identificati e analizzati da Pascoli da una prospettiva

---

<sup>133</sup> E. GIOANOLA, *Giovanni Pascoli. Sentimenti filiali di un parricida*, cit., p. 91.

<sup>134</sup> *Ivi*, p. 80.

esterna, come la lampada che diviene l'“occhio” della casa immerso nell'oscurità della notte.

### 3.2 Alcuni esempi di rappresentazioni esterne delle case

Nella raccolta poetica dei *Primi poemetti*, nel componimento intitolato *Per casa*, si trova un esempio di descrizione dall'esterno di una dimora: «Vedea nell'ombra qualche muta stella / gli uomini arare. Nella mattinata / ci fu lo spruzzo d'una scosserella / La casa aveva aperto ogni impannata» (vv. 1-4).<sup>135</sup> In questi versi il poeta presenta l'immagine suggestiva di una casa in campagna alle prime ore dell'alba, quando ancora si vedono le ultime stelle prima del sorgere del sole. Gli uomini sono già al lavoro nei campi e la giornata è iniziata con una leggera pioggia, «scosserella», che ha bagnato il terreno. Immersa nel paesaggio si trova una dimora che, con l'arrivo dei primi spiragli di luce, ha aperto «ogni impannata». Con questo termine Pascoli indica un genere particolare di finestra tipica delle case più povere dell'epoca, specialmente quelle contadine, in cui al posto del vetro si utilizzano dei panni o della carta.

Nei versi iniziali del componimento si può dunque osservare non solo la grande attenzione ai dettagli con cui il poeta descrive l'ambiente contadino, ma anche il *modus operandi* che egli adotta nella descrizione del paesaggio attraverso lo spostamento progressivo dello sguardo dal cielo con le stelle, alla terra con i contadini che lavorano fino ad arrivare all'immagine centrale della casa. Infatti, è solo dopo l'apertura delle finestre che Pascoli entra finalmente nella dimora e può procedere nella presentazione di tutte le figure presenti al suo interno, come la fanciulla intenta a filare (vv. 10-11).<sup>136</sup> La descrizione esterna della casa contadina e dell'ambiente circostante sono dunque due elementi essenziali nel componimento per poter procedere, successivamente, con la rappresentazione di tutto ciò che sta avvenendo dentro.

Analoghe modalità si trovano anche all'interno di alcuni componimenti di quella che è la raccolta poetica più nota: *Myrica*. In particolare, *Dialogo* e *Il miracolo* presentano una serie di elementi in comune tramite i quali è possibile analizzare le modalità con cui il poeta descrive dapprima il medesimo paesaggio innevato e poi la casa dall'esterno, ma

---

<sup>135</sup> G. PASCOLI, *Primi poemetti*, Bologna, Zanichelli, 1907, p. 13. Tenuto conto del percorso editoriale dell'opera, le mie citazioni dalla raccolta fanno riferimento alla quarta edizione definitiva del 1907, curata dallo stesso G. Pascoli. A livello strutturale e filologico, non ci sono differenze rilevanti rispetto alla terza edizione del 1904 dove, al contrario, l'autore inserisce il nuovo titolo, *Primi poemetti*, per distinguere l'opera dalla raccolta poetica dei *Nuovi poemetti* (1909).

<sup>136</sup> *Ivi*, p. 13.

anche sottolineare l'importanza del colore bianco che, nelle poesie di Pascoli, è una presenza costante:

Fischia il grecale gelido, che rade:  
copre un tendone i monti solitari:  
a notte il vento rugge, urla: poi cade.

E tutto è bianco e tacito al mattino:  
nuovo: e dai bianchi e muti casolari  
il fumo sbalza, qua e là turchino.  
(vv. 21-26)<sup>137</sup>

In questo primo componimento, intitolato *Dialogo*, domina un paesaggio invernale in cui soffia il vento freddo e tagliente del nord-est e una serie di nuvole coprono, come «un tendone», le montagne. Tutto è completamente imbiancato e immerso in un profondo silenzio, in lontananza si possono scorgere dei *casolari* dai quali esce del fumo di color *turchino*, in contrapposizione al colore bianco che domina l'intera poesia.

A tal proposito Giuseppe Nava, curatore dell'edizione critica di *Myricae*, sottolinea la frequenza con cui Pascoli utilizza l'immagine del fumo all'interno dei propri componimenti,<sup>138</sup> tra i quali si annoverano il *Ritorno* della raccolta *Odi e inni* (vv. 84-85: «e le rupi scoscese e i casolari / da cui s'alzava, sfaccendando, il fumo»)<sup>139</sup> e *L'ultimo viaggio* inserito nei *Poemi Conviviali* (c. XIII, vv. 27-28: «e dalle case d'Itaca rupestre / balzava in alto il fumo mattutino»)<sup>140</sup>. Questi due componimenti sono dunque collegati a *Dialogo* per la presenza degli stessi elementi, i «casolari» e il «fumo», nonostante l'ambientazione differente: in *Dialogo* è presente un clima tipicamente agreste, mentre in *Ritorno* e *L'ultimo viaggio* a far da sfondo alle vicende è una dimensione marittima ed epica, in cui i protagonisti sono Odisseo e i suoi compagni. In *Ritorno* l'eroe omerico ritorna a casa, nella sua Itaca, ma a causa della prolungata lontananza non avverte più questi luoghi come «propri». Invece in *L'ultimo viaggio*, il canto XIII intitolato *La partenza* descrive «il salpare insieme faticoso e lieto degli uomini sulla nave»<sup>141</sup> insieme a Odisseo. Pertanto sebbene sussista una differenza di contesto tra la poesia *Dialogo* e questi due componimenti, tutti sono accomunati dalla medesima immagine: i casolari da

---

<sup>137</sup> G. PASCOLI, *Myricae*, cit., p. 121.

<sup>138</sup> *Ivi*, p. 121.

<sup>139</sup> ID., *Odi e inni*, cit., p. 83.

<sup>140</sup> ID., *Poemi conviviali*, cit., p. 72.

<sup>141</sup> P. V. MENGALDO, *Antologia pascoliana*, cit., p. 175.

cui fuoriesce il fumo, che per Pascoli diventano il simbolo della famiglia e soprattutto della protezione, del calore e della felicità che si può trovare all'interno di ogni dimora.

### 3.2.1 La sinestesia nei componimenti pascoliani

Ritornando al componimento di *Myrica*, *Dialogo*, è importante sottolineare la presenza dello stretto parallelismo sensoriale che intercorre tra il paesaggio e le case: entrambi sono di color bianco e completamente immersi nel silenzio. Attraverso l'accostamento dei dittici «bianco e tacito» e «bianchi e muti», il poeta descrive dunque la natura e i casolari mediante aggettivi che sono legati alla vista e all'udito, da cui ha origine una delle figure retoriche maggiormente presenti nella poetica pascoliana: la sinestesia.

Il termine *sinestesia* deriva dal greco antico συν-αἰσθάνομαι, in italiano “percepisco insieme”,<sup>142</sup> e con esso si intende «un tipo di metafora che consiste nel trasferimento di una sensazione A (ad es. visiva) per mezzo di una sensazione B appartenente ad un altro dominio sensoriale (ad es. tattile)».<sup>143</sup> Pertanto, essa appartiene alla categoria delle *figure retoriche di significato*, perché si avvale non dell'aspetto formale delle parole, grafie o suoni, ma di quello semantico. La sinestesia intende andare ben oltre il significato letterale e denotativo dei sostantivi, degli aggettivi e dei verbi di cui si serve, al fine di scavare nel profondo della lingua sino ad arrivare al valore connotativo, il messaggio che si cela sotto i singoli termini.

Per questo motivo, le sinestesie si propongono di risvegliare particolari emozioni e sensazioni attraverso l'utilizzo di termini che appartengono a molteplici sfere sensoriali, nel tentativo di dar origine a nuove immagini e attribuire significati differenti alle parole. Questa figura retorica è ampiamente utilizzata sin dall'antichità ed è legata a personalità illustri come Pitagora, che era solito associare i suoni ai numeri; Aristotele, che stabiliva correlazioni tra colori e suoni o la sfera sensoriale del tatto con quella dell'udito; infine Virgilio con i suoi *tacita lumina* (gli sguardi silenziosi).

La sinestesia è presente anche nella letteratura italiana delle origini: Dante nella *Commedia* accosta elementi visivi e uditivi in una semplice espressione come «luogo

---

<sup>142</sup> F. MONTANARI, *Vocabolario della lingua greca*, Torino, Loescher Editore, 2004, p. 2023.

<sup>143</sup> G. L. BECCARIA, *Dizionario di linguistica e di filologia, metrica, retorica*, Torino, Einaudi, 1994, p. 701.



d'ogni luce muto»<sup>144</sup> o Petrarca nel *Rerum Vulgarium Fragmenta* con «Chiare, fresche et dolci acque».<sup>145</sup>

Tuttavia, nel corso dell'Ottocento avviene un profondo cambiamento nella concezione della poesia e questa figura retorica ottiene una maggiore rilevanza proprio per il suo potere suggestivo, la capacità di suscitare particolari emozioni e sensazioni attraverso le parole. Pertanto la sinestesia viene utilizzata da poeti come Ugo Foscolo e Giacomo Leopardi, ma è attraverso il poeta francese Charles Baudelaire che questa assume un'importanza fondamentale divenendo uno dei suoi tratti distintivi.

Perfettamente in linea con l'epoca, tra la fine dell'Ottocento e l'inizio del Novecento, Pascoli viene influenzato profondamente dalla poesia francese, da essere addirittura definito da alcuni studiosi un *simbolista*. Elio Gioanola infatti sostiene che la poesia pascoliana di *Myricae* e dei *Canti di Castelvecchio* «al di là delle superficiali apparenze del sentimentalismo e del piccolo realismo campestre appare dominata da una sostanziale, per quanto spesso inconsapevole, vocazione simbolistica».<sup>146</sup>

Per comprendere i motivi per cui gli studiosi lo associano ai simbolisti francesi, è necessario analizzare quale sia per Pascoli il ruolo del poeta:

Il poeta è poeta, non oratore o predicatore, non filosofo, non storico, non maestro, non tribuno o demagogo, non uomo di stato o di corte. E nemmeno è, sia con pace del maestro, un artiere che foggia spada e scudi e vomeri; e nemmeno, con pace di tanti altri, un artista che nielli e ceselli l'oro che altri gli porga. A costituire il poeta vale infinitamente più il suo sentimento e la sua visione, che il modo col quale agli altri trasmette l'uno e l'altra. Egli, anzi, quando li trasmette, pur essendo in cospetto d'un pubblico, parla piuttosto tra sè, che a quello. Del pubblico, non pare che si accorga. Parla forte (ma non tanto!) più per udir meglio esso, che per farsi intendere da altrui. [...] Il poeta è colui che esprime la parola che tutti avevano sulle labbra e che nessuno avrebbe detta. Ma non è lui che sale su una sedia o su un tavolo, ad arringare. Egli non trascina, ma è trascinato; non persuade, ma è persuaso. (*Il fanciullino*, cap. XI)<sup>147</sup>

Questo passo è tratto dall'opera *Il fanciullino*, pubblicata nel 1897 e raccolta all'interno del volume *Giovanni Pascoli: Pensieri e discorsi*. È un trattato suddiviso in venti capitoli,

---

<sup>144</sup> D. ALIGHIERI, *Inferno* V, v.28, in *La Divina Commedia*, testo critico della Società Dantesca Italiana, riveduto col commento scartazziniano rifatto da G. Vandelli, Milano, Hoepli, 1949, p. 37.

<sup>145</sup> F. PETRARCA, *Canzoniere*, CXXVI, v.1, in *Canzoniere*, introduzione di U. Foscolo; note di G. Leopardi; a cura di U. Dotti, Milano, Feltrinelli, 2008, p. 156.

<sup>146</sup> E. GIOANOLA, *Regressione e repressione nella poesia di Pascoli*, in *L'analisi letteraria*, a cura di A. Marchese, Torino, Società Editrice Internazionale, 1979, p. 222.

<sup>147</sup> G. PASCOLI, *Pensieri e discorsi*, Bologna, Zanichelli, 1914, pp. 29-31. È la seconda edizione dell'opera, pubblicata nei due anni successivi alla morte di Pascoli. Non presenta sostanziali differenze a livello formale e contenutistico rispetto all'*editio princeps*, risalente al 1907. Entrambe comprendono gli scritti pascoliani dal 1895 al 1906.

in cui l'autore intende dare una definizione della poesia e soprattutto del ruolo del poeta che, secondo Pascoli, deve essere distaccato dalle vicende politiche e sociali del mondo che lo circonda. Egli percepisce e analizza l'universo nella sua interezza e purezza, attraverso i propri sensi e i sentimenti che nascono dalla *visione* reale e profonda della natura. Il poeta è colui che ha il coraggio di esprimere la propria idea liberamente, *trascinato e persuaso* dalle emozioni, attraverso l'interpretazione dei messaggi e dei simboli che si celano in natura e che solamente la poesia può rivelare.

In questo senso, Pascoli si rifà a Charles Baudelaire, in particolare a *Corrispondenze*, la poesia raccolta all'interno di *Les Fleurs du Mal* (1857):

La Natura è un tempio dove viventi colonne lasciano  
talvolta uscire confuse parole; l'uomo vi passa attraverso  
foreste di simboli che lo osservano con sguardi a lui  
familiari.

Come lunghi echi che in lontananza si confondono in una  
tenebrosa e profonda unità, vasta come la notte e come la  
luce del giorno, i profumi, i colori e i suoni si rispondono.  
(*Corrispondenze*, vv. 1-7)<sup>148</sup>

La natura nasconde una dimensione più profonda e inesplorata, trasmessa attraverso *foreste di simboli* che risvegliano nel poeta impressioni ed emozioni differenti. È in questo momento che si assiste all'incontro tra le varie sfere sensoriali perché come sostiene Baudelaire qui i *profumi*, i *colori* e i *suoni* (rispettivamente olfatto, vista e udito) coesistono e si intrecciano tra loro. Il ruolo del poeta è proprio quello di scoprire questi segni, interpretarli e rivellarli al mondo. Nel fare ciò, egli ricorre a tecniche stilistiche precise come la scelta accurata delle parole, della tipologia di versi e persino del suono perché l'obiettivo è costruire un testo che sia in grado di rivelare i significati nascosti della natura.

Per questo motivo Baudelaire e lo stesso Pascoli, utilizzano la parola nella sua funzione evocativa, nella capacità di suscitare sensazioni ed emozioni, servendosi di giunture sostantivo-aggettivo, di *figure retoriche di suono* come allitterazione, assonanza, onomatopea e di *significato* come metonimia, sinestesia e ossimoro:

Con la crisi della costruzione logica, e la conseguente riduzione del gioco sintattico e grammaticale, in un linguaggio ridotto a frasi brevissime (e quindi con pochi verbi) e pochissima

---

<sup>148</sup> C. BAUDELAIRE, *I fiori del male*, traduzione di G. Caproni; introduzione e commento di L. Pietromarchi, Venezia, Marsilio Editori, 2008, p. 79.

costruzione, l'elemento su cui è costretto a puntare il poeta è il lessico, cioè aggettivi e sostantivi. In questi limiti, per ottenere effetti nuovi e inediti, il Pascoli ricorre con estrema frequenza alla *junctura* sostantivo-aggettivo, facendole carico di grandissime responsabilità significative, in un gioco di opposizioni per cui i due termini sono quasi sempre semanticamente poco affini, se non addirittura contrastanti (per cui si assiste al dominio della metonimia, della sinestesia, dell'ossimoro).<sup>149</sup>

Esattamente come in *Dialogo* si possono allora ritrovare i dittici «bianco e tacito» e «bianchi e muti» che rappresentano l'incontro tra le sfere dell'udito e della vista: la sinestesia è pertanto una delle figure retoriche privilegiate da Pascoli. Mi limito a ricordare in funzione esemplificativa *Il gelsomino notturno*: «pigolìo di stelle» (v. 16),<sup>150</sup> *Primo canto*: «geme la luce dalle finestre» (v. 42)<sup>151</sup> e *La mia sera*: «cupo tumulto» (v. 13);<sup>152</sup> *La famiglia del pescatore*: «tremolìo di luce» (v. 3);<sup>153</sup> *Notte*: «tenebra sonora» (v. 6)<sup>154</sup> e *Alba festiva*: «Voce d'oro» (v. 8).<sup>155</sup>

Tutti sono accomunati dalla presenza di sinestesie brevi e immediate, costituite prevalentemente da termini appartenenti alle sfere sensoriali dell'udito e della vista, che rappresentano il tentativo di Pascoli di rivelare i *suoni*, le *voci* e la propria *visione* del mondo, adempiendo al ruolo del poeta così come era stato definito nel capitolo XI del *Fanciullino*. A tale riguardo, Alessandro Cazzato osserva:

L'intero mondo di natura che circonda il poeta è il regno delle impressioni sensoriali; la percezione intellettuale dei fenomeni è mediata da odori, da visioni fuggenti, ma soprattutto da suoni e voci. L'effetto sonoro infatti, in virtù della sua immediata e straordinaria forza comunicativa ed emozionale, è elemento privilegiato per la descrizione introspettiva ed emotiva.<sup>156</sup>

Ritornando all'analisi delle descrizioni esterne delle case nei componimenti pascoliani, molto simile a *Dialogo* è *Il miracolo*:

Vedeste in cielo bianchi lastricati  
con macchie azzurre tra le lastre rare;  
bianche le fratte, bianchi erano i prati,  
queto fumava un bianco casolare,  
sfogliava il mandorlo ali di farfalle.

<sup>149</sup> E. GIOANOLA, *Regressione e repressione nella poesia di Pascoli*, cit., p. 227.

<sup>150</sup> G. PASCOLI, *Canti di Castelvecchio*, cit., p. 246.

<sup>151</sup> *Ivi*, p. 257.

<sup>152</sup> *Ivi*, p. 288.

<sup>153</sup> ID., *Poesie varie di Giovanni Pascoli, raccolte da Maria*, cit., p. 27.

<sup>154</sup> ID., *Myricae*, cit., p. 223.

<sup>155</sup> *Ivi*, p. 26.

<sup>156</sup> A. CAZZATO, *La musica delle parole: Giovanni Pascoli*, Bari, Florestano, 2011, p. 16.

(vv. 2-6)<sup>157</sup>

Anche in questo caso Pascoli riprende l'immagine delle nuvole che, mentre prima creavano un «tendone», ora sono dei «lastricati» di color bianco da cui appare timidamente in alcuni punti il cielo azzurro. Nel paesaggio domina il colore bianco attraverso la presenza non solo della neve sui cespugli e sui prati, ma soprattutto dei petali dei fiori di mandorlo che sono paragonati a delle ali di farfalla. Anche in questo componimento è presente l'immagine del casolare bianco, immerso in uno scenario completamente innevato.

A differenza di altri componimenti in cui, per definire una dimora, appare il più generico termine *casa*, in questo caso il poeta ha deciso di utilizzare il più specifico *casolare*, che secondo Mengaldo è «consono al gusto “puntinistico” di Pascoli per la precisione lessicale, ovverossia per l'iponimo in luogo dell'iperonimo».<sup>158</sup> Infatti il secondo termine risulta più accurato e preciso nell'indicare non una dimora qualunque, ma un edificio con delle caratteristiche ben precise: il collocamento in un ambiente tipicamente rustico e la posizione isolata.

La sostituzione di *casa* con *casolare* è una tendenza comune all'interno dei componimenti pascoliani, come già osservato in *Dialogo* (v. 25: «bianchi e muti casolari»)<sup>159</sup> e *Ritorno* (v. 84: «i casolari»)<sup>160</sup>. Il termine appare anche in *Temporale (Myricae)*, v. 6: «tra il nero un casolare»<sup>161</sup>, *L'Avemaria (Primi poemetti)*, v. 36: «un lampo alitò sul casolare»<sup>162</sup> e *La Befana (Poesie varie)*, v. 12: «al casolare»<sup>163</sup>.

Dunque entrambe le poesie, *Dialogo* e *Il miracolo*, sono accomunate dallo stesso evento atmosferico e dall'immagine di una casa da cui fuoriesce il fumo, perfettamente in armonia con il paesaggio circostante grazie al colore bianco e al silenzio. A tal proposito, secondo quanto fin'ora sottolineato per il componimento *Dialogo*, anche *Il miracolo* presenta delle «rispondenze sinestetiche suoni-colori»<sup>164</sup> in cui alla natura completamente innevata, dalle nuvole ai cespugli e ai prati, si accompagna la quiete e

---

<sup>157</sup> G. PASCOLI, *Myricae*, pp. 128-129.

<sup>158</sup> P. V. MENGALDO, *Antologia pascoliana*, cit., p. 73.

<sup>159</sup> G. PASCOLI, *Myricae*, cit., p. 121.

<sup>160</sup> ID., *Odi e inni*, cit., p. 83.

<sup>161</sup> ID., *Myricae*, cit., p. 191.

<sup>162</sup> ID., *Primi poemetti*, cit., p. 35.

<sup>163</sup> ID., *Poesie varie di Giovanni Pascoli, raccolte da Maria*, cit., p. 119.

<sup>164</sup> P. V. MENGALDO, *Antologia pascoliana*, cit., p. 64.

l'assenza totale di suoni. Infatti, attraverso la visione del paesaggio imbiancato e il totale silenzio si può comprendere l'essenza stessa dei suoni e dei colori:

I suoni rivelano una durata, un'intensità, un timbro, i colori un'oscurità, una chiarezza, un tono. Timbri e toni hanno una possibile somiglianza, ma al di là di essi i suoni sembrano fuggire nella dimensione dello spazio che li custodisce (l'eco) e i colori vanno verso la dimensione del tempo che li conserva e li consuma: siamo spinti verso i colori della memoria così come alla risonanza dei luoghi.<sup>165</sup>

Pertanto, entrambi riguardano non solo due sfere sensoriali differenti, ma anche due concetti distinti: il suono è legato alla dimensione spaziale, in cui esso è custodito attraverso l'eco; al contrario, il colore è sottoposto al controllo e all'influenza del tempo che lo conserva e lo consuma. Attraverso l'accostamento di elementi visivi e fonici, Pascoli crea una sinestesia volta a esprimere l'essenza dei suoni e dei colori.

### 3.2.2 Il tema della neve

Ritornando al componimento *Il miracolo*, il tema della neve, rappresentato dal poeta attraverso la descrizione del paesaggio imbiancato, è stato spunto di riflessione da parte di Gaston Bachelard. Questi, ponendo particolare attenzione al rapporto che intercorre tra un panorama innevato e una casa, osserva che: «al di là della casa abitata, il cosmo invernale è un cosmo semplificato».<sup>166</sup> Inoltre Bachelard sostiene che la monotonia del colore bianco, derivata dalla coltre di neve che ricopre tutto, annulla progressivamente il mondo ad eccezione della casa che, al contrario, emerge e si distingue da ciò che la circonda. Questo è il caso dei componimenti di Pascoli, il *Dialogo* e *Il miracolo*, in cui entrambi i casolari, pur essendo immersi in uno scenario completamente bianco, si differenziano da esso grazie al fumo che fuoriesce dai camini.

Tuttavia, la contrapposizione tra questi due elementi non si limita all'effetto visivo, bensì Pascoli si propone ancora una volta di stabilire una distinzione tra l'*intus* e il *foris*: da un lato un luogo sicuro, protetto e intimo come la casa; dall'altro il mondo esterno, pervaso da insidie e sofferenze.

A questo proposito Bachelard sostiene:

Nella casa, tutto si differenzia, si moltiplica, dall'inverno essa riceve riserve di intimità, finezze di intimità. Nel mondo fuori della casa, la neve cancella i passi, imbrogliava i sentieri, spegne i rumori, maschera i colori: si ha la sensazione che si stia mettendo in moto una negazione cosmica

---

<sup>165</sup> M. BRUSATIN, *Storia dei colori*, Torino, Einaudi, 2000, p. X.

<sup>166</sup> G. BACHELARD, *La poetica dello spazio*, cit., p. 67.

a partire dall'universale biancore. Il sognatore di case sa bene tutto ciò, sente tutto ciò, e, attraverso la diminuzione d'essere del mondo esterno, conosce un aumento di intensità di tutti i valori di intimità.<sup>167</sup>

Pascoli, secondo quanto afferma lo studioso francese, sarebbe un «sognatore di case» che percepisce quanto la neve possa distruggere tutte le peculiarità della natura e del paesaggio attraverso la sua coltre bianca, ma è proprio in questo momento che la casa può emergere con tutta la forza divenendo portatrice di valori come l'intimità e soprattutto la quiete, la protezione e la sicurezza.

### 3.2.3 L'importanza dei suoni: rintocchi di campane e «trr trr trr terit tirit...»

Alle poesie prese sino ad ora in analisi per le descrizioni che esse contengono di case viste dall'esterno, si possono aggiungere anche due componimenti presenti nella raccolta dei *Canti di Castelvecchio*, intitolati *L'or di notte* e *L'uccellino del freddo*.

Nel primo il poeta intende descrivere da fuori ciò che sta avvenendo all'interno una casa di campagna nei momenti successivi al tramonto, con lo scendere della notte:

Nelle case, dove ancora  
si ragiona coi vicini  
presso al fuoco, e già la nuora  
porta a nanna i suoi bambini,  
uno in collo e due per mano;  
  
pel camino nero il vento,  
tra lo scoppiettar dei ciocchi,  
porta un suono lungo e lento,  
tre, poi cinque, sette tocchi,  
da un paese assai lontano:  
[...]  
(vv. 1-10)<sup>168</sup>

Sin dai primi versi viene menzionata una casa, in cui ci sono alcune persone riunite attorno al fuoco e una madre che sta portando i propri figli a dormire. È interessante la scelta da parte del poeta di allargare nella propria descrizione l'orizzonte perché evocando lo «scoppiettar dei ciocchi», collega il rumore di questi al «suono lungo e lento» delle campane di un paese distante, per istituire un contrasto non solo geografico, tra ciò che si trova vicino e lontano, ma soprattutto simbolico:

---

<sup>167</sup> *Ibidem.*

<sup>168</sup> G. PASCOLI, *Canti di Castelvecchio*, cit., p. 107.

E sono anche qui campane e campani e campanelle e campanelli che suonano a gioia, a gloria, a messa, a morto; specialmente a morto. Troppo? Troppa questa morte? Ma la vita, senza il pensiero della morte, senza, cioè, religione, senza quello che ci distingue dalle bestie, è un delirio, o intermittente o continuo, o stolido o tragico. D'altra parte queste poesie sono nate quasi tutte in campagna; [...] e non c'è suono che più si distingua sul fragor dei fiumi e ruscelli, su lo stormir delle piante, sul canto delle cicale e degli uccelli, che quello delle Avemarie.<sup>169</sup>

Nella prefazione ai *Canti di Castelvecchio* alla quale appartiene la sequenza sopra riportata, Pascoli sottolinea l'importanza delle campane e le differenti sfumature di significato che il loro suono assume: con un ritmo veloce e squillante, possono rappresentare simbolicamente la gioia e la celebrazione di un momento felice o, al contrario, con un rallentamento progressivo dei movimenti, annunciare la profonda sofferenza di un lutto. Il poeta infatti si sofferma sul tema della morte evidenziando come la consapevolezza propria dell'uomo che la vita è fragile e precaria è l'elemento che distingue le persone dagli animali, ignari invece di tutto ciò. Per questo motivo le poesie della raccolta *Canti di Castelvecchio* sono ambientate in uno scenario prevalentemente agreste, in cui il tempo è scandito dal suono delle campane, le «Avemarie», che diviene un indizio e un monito della presenza costante della morte.

Dunque, ancora una volta, Pascoli alterna il passaggio tra *intus* e *foris* della casa ma, a differenza di tutti gli altri componimenti analizzati sinora, in questo caso la descrizione procede con un andamento opposto: a partire dall'intimità di alcune persone riunite attorno a un focolare, che rappresentano valori come la felicità, la protezione e l'amore materno, fino al rintocco lontano di alcune campane che, al contrario, alludono al mondo dei morti e alla precarietà della vita.

Il secondo componimento, *L'uccellino del freddo*, si distingue rispetto a tutti gli altri perché si tratta di un caso particolare in cui Pascoli rappresenta dall'esterno una casa ma dal punto di vista di un piccolo uccello che, nel gelido inverno, si avvicina a un vetro di una finestra e descrive tutto ciò che vede dentro:

Tu frulli ad un tetto, ad un vetro.  
Così rompere odi lì sotto,  
così screpolare lì dietro.  
Oh! lì dentro vedi una vecchia  
che fiacca la stipa e la grecchia...  
*trr trr trr terit tirit...*

---

<sup>169</sup> *Ivi*, p. 57.

Vedi il lume, vedi la vampa.  
Tu frulli dal vetro alla fratta.  
Ecco un tizzo soffia, una stianza  
già croscia, una scorza già scatta.  
Ecco nella grigia casetta  
l'allegra fiammata scoppietta...  
*trr trr trr terit tirit...*  
(vv. 23-35)<sup>170</sup>

Attraverso gli occhi di un passero, Pascoli analizza l'interno di una casa dove si trova una donna anziana che sta rompendo i rami secchi dinanzi ad un fuoco, dal quale provengono «il lume» (la luce), «la vampa» (il calore) e il suono della «stianza» (il pezzo di legno che arde). Esattamente come nella poesia precedente, il poeta compie un movimento dall'interno all'esterno a partire dal volo del piccolo uccello sulla finestra, con la descrizione della donna anziana e del fuoco, fino alla visione della «grigia casetta».

La descrizione avviene attraverso il punto di vista del passero e questo cambio di prospettiva, da umana ad animale, è accentuata ulteriormente dal suono onomatopeico alla fine di ogni singola strofa «trr trr trr terit tirit...» (v. 7; v. 14; v. 21; v. 28; v. 35; v. 42), che imita lo sbattere veloce delle ali dell'uccello e che rappresenta una delle strategie poetiche pascoliane maggiormente analizzate sul piano letterario e linguistico, come ricorda Alessandro Cazzato:

[...] grande importanza assume la figura dell'onomatopea, vocaboli considerati tuttavia mai arbitrari dal Pascoli, capaci di stabilire un genuino rapporto tra linguaggio e mondo naturale, e che hanno spesso la funzione di livellare un determinato contesto fonico.<sup>171</sup>

A tal proposito, il critico Gianfranco Contini ha analizzato la “lingua di Pascoli” e ha individuato tre tipologie differenti di linguaggio: *pre-grammaticale* «se si tratta di linguaggio fono-simbolico, per esempio di onomatopee»,<sup>172</sup> attraverso il quale il poeta tenta di riprodurre i suoni della natura; *grammaticale* che comprende parole «esposte in una lingua provvista d'una sua struttura grammaticale»; *post-grammaticale*, a cui appartengono i termini di specifici ambiti del sapere, in particolare quello animale o botanico, ovvero «quando Pascoli estende il limite dell'italiano aggregando delle lingue speciali, annettendo poi quelle lingue specialissime che sono intessute di nomi propri».<sup>173</sup>

---

<sup>170</sup> *Ivi*, pp. 76-77.

<sup>171</sup> A. CAZZATO, *La musica delle parole: Giovanni Pascoli*, cit., p. 104.

<sup>172</sup> G. CONTINI, *Il linguaggio di Giovanni Pascoli*, in *Varianti e altra linguistica*, Torino, Einaudi, 1970, p. 224.

<sup>173</sup> *Ibidem*.



In base a questa suddivisione, l'espressione «trr trr trr terit tirit...» del componimento *L'uccellino del freddo* appartiene dunque alla prima categoria di linguaggio individuata da Contini, quello *pre-grammaticale*:

Questo linguaggio non ha niente che vedere in quanto tale con la grammatica; è un linguaggio agrammaticale o pregrammaticale, estraneo alla lingua come istituto. [...] abbiamo a che fare con lingua speciale, entità rara, preziosa, squisita, il cui funzionamento, la cui stessa esistenza è precisamente condizionata dalla differenza di potenziale rispetto alla lingua normale.<sup>174</sup>

Questa categoria comprende tutti quei termini che non fanno parte della lingua perché non adempiono a specifiche regole e funzioni grammaticali, per questo motivo viene definita come linguaggio *pre-grammaticale* o anche *a-grammaticale* per sottolinearne, attraverso il prefisso privativo a-, l'assenza di norme. Tuttavia, il fatto che tale linguaggio sia «estraneo alla lingua come istituto» non svaluta le sue funzioni e il suo potenziale perché si tratta pur sempre di una lingua *rara e preziosa* che ha il potere di esprimere i fenomeni naturali, facendo uso di figure retoriche di suono come le onomatopee. Per questo motivo, il linguaggio *pre-grammaticale* adottato da Pascoli, rappresenta per Contini «una voce della natura, dunque; della quale il poeta si fa interprete».<sup>175</sup>

Per la tendenza all'utilizzo frequente di onomatopee come «trr trr trr terit tirit...», si può parlare di *musicalità del verso pascoliano*, «una “linea nascosta” di corrispondenze tra parola poetica e suggestione sonora».<sup>176</sup> Il poeta «sembra voler adattare la parola ai suoni della natura»<sup>177</sup> e, proprio nel fare ciò, li “semantizza” ovvero associa a questi un significato preciso che intende accompagnare e completare il messaggio e il contenuto delle poesie, divenendo così parte integrante del testo: «i suoni (dato non-semantic) diventano semantici».<sup>178</sup>

Come sottolinea Gian Luigi Beccaria, la scelta di Pascoli deriva dalla consapevolezza che alla fine del XIX secolo la lingua italiana, non solo in uso ma anche quella delle istituzioni letterarie, è divenuta statica, passiva e ha perso i propri colori. Infatti, in questo momento storico emergono le prime riflessioni del linguista svizzero Ferdinand de Saussure sulla

---

<sup>174</sup> *Ivi*, pp. 222-223.

<sup>175</sup> *Ivi*, p. 233.

<sup>176</sup> A. CAZZATO, *La musica delle parole: Giovanni Pascoli*, cit., p. 5.

<sup>177</sup> G. L. BECCARIA, *Le forme della lontananza*, Milano, Garzanti, 1989, p. 165.

<sup>178</sup> *Ivi*, p. 172.

«sostanza fonica delle parole»<sup>179</sup> e l'importanza che il suono assume, a livello grafico e soprattutto semantico. Già Mallarmé aveva affermato che:

Le lingue moderne sono "imperfette" [...] hanno perduto la necessità mimetica, non contengono più l'immagine della cosa, che sta celata, sotterrata. Il linguaggio poetico è andato nel tempo regredendo. Occorre cercarvi sotto una nuova lingua.<sup>180</sup>

Per questo motivo, all'interno delle poesie pascoliane si evidenzia una particolare attenzione nella scelta e nella collocazione dei termini, un ampio utilizzo di onomatopee (v. 28: «trr trr trr terit tirit...») e la presenza di ripetizioni foniche attraverso allitterazioni (v. 29: «Vedi il lume, vedi la vampa»), anafore (vv. 24-25: «Così [...] / **così**»; v. 29: «**Vedi** [...], **vedi**») e consonanze (vv. 26-27: «vecchia / che fiacca»).

Dunque, il poeta attribuisce una maggiore importanza al suono delle parole, attraverso il quale emergono sensazioni, emozioni, percezioni.

Un chiaro esempio è la ripetizione del suono «chiù» alla fine di ogni strofa (v. 8; v. 16; v. 24) nel componimento *L'assiuolo*,<sup>181</sup> nella sezione *In campagna* che fa parte di *Myricae*. Attraverso questa figura onomatopeica, Pascoli riprende il verso dell'uccello notturno a cui conferisce un valore semantico ben preciso, definito da Beccaria come il «lamento di un mondo misterioso, voce che proviene da una fonte invisibile, voce di ansia, di pena, di mistero, un soffio cosmico, un singulto notturno dell'universo».<sup>182</sup>

A questo proposito, il musicologo Alessandro Cazzato sostiene che il fascino dell'«elemento sonoro della parola» occupa nei componimenti di Pascoli un ruolo rilevante tale da poter:

operare un processo di selezione linguistica privilegiando il *calore*, il *timbro*, il *suono* di certe parole a discapito del loro significato più comune: vuol dire, in altri termini, che il suono diventa capace di dettare legge nel processo con cui viene compiuta una determinata scelta terminologica o lessicale.<sup>183</sup>

---

<sup>179</sup> Come ricorda Beccaria, *ivi*, p. 163.

<sup>180</sup> Raccoglio la citazione sempre da Beccaria, *ivi*, p. 164.

<sup>181</sup> Inserito in G. PASCOLI, *Myricae*, cit., pp. 187-190.

<sup>182</sup> G. L. BECCARIA, *Le forme della lontananza*, cit., p. 169.

<sup>183</sup> A. CAZZATO, *La musica delle parole: Giovanni Pascoli*, cit., p. 9.

### 3.3 *Topos del temporale*

Tuttavia a quella che può sembrare una semplice differenza spaziale tra l'interno e l'esterno delle case nei componimenti di Pascoli, corrisponde anche un forte contrasto nelle percezioni ed emozioni che il poeta prova per entrambe le dimensioni. Pascoli infatti considera il *foris* come un luogo pervaso da insidie, difficoltà e sofferenze, a cui l'uomo è continuamente esposto perché si trova in una posizione di estrema debolezza, all'esterno della propria dimora e lontano dai propri famigliari. La casa per questo motivo viene paragonata a «una fragile sfera che scava il suo spazio di resistenza nell'universo di un *foris* sempre minaccioso».<sup>184</sup>

Pertanto, in alcune poesie è possibile trovare il *topos* del temporale, un'immagine che compare spesso in raccolte come *Primi poemetti* e *Myricae*, e che rappresenta l'idea del pericolo che incombe al di fuori di ogni dimora. Un esempio è il componimento *L'Avemaria* nei *Primi poemetti*: «Ed un lampo alitò sul casolare, / e bianche bianche illuminò le strade» (vv. 36-37).<sup>185</sup> Negli ultimi versi, Pascoli conclude la poesia con l'immagine di un temporale che sta avanzando. Esattamente secondo il *modus operandi* del poeta, questo è suggerito dalla sinestesia realizzata tramite il vento che soffia sul casolare e il lampo che, con la propria luce, colora di bianco le strade e tutto il paesaggio circostante.

Ancora lo studioso francese Gaston Bachelard ha analizzato il *topos* del temporale, ponendo particolare attenzione proprio al soffio del vento e al bagliore del lampo, così osservando:

La casa non conosce inoltre più i drammi cosmici. Talvolta il vento spezza una tegola del tetto per uccidere un passante nella via: tale delitto riguarda, però, soltanto il passante attardato. Il lampo, per un istante, fa balenare il fuoco nei vetri della finestra, ma la casa non trema sotto i colpi del tuono. Essa non trema con noi e attraverso noi, nelle nostre case, serrate le une contro le altre, abbiamo meno paura.<sup>186</sup>

Bachelard fornisce un'interpretazione dei due fenomeni legati al temporale, sottolineandone la pericolosità per gli uomini quando essi si trovano nel *foris*: il vento può colpire un passante solo se quest'ultimo è esposto al pericolo e il lampo spaventa le persone solo se esse si trovano al di fuori della propria casa. Al contrario, nell'*intus* delle

---

<sup>184</sup> E. GIOANOLA, *Sentimenti filiali di un parricida*, cit., p. 185.

<sup>185</sup> G. PASCOLI, *Primi poemetti*, cit., p. 35.

<sup>186</sup> G. BACHELARD, *La poetica dello spazio*, cit., p. 55.

case gli uomini possono trovare il conforto e la protezione anche da eventi naturali distruttivi.

Lo studioso francese, nell'analisi del rapporto tra l'*intus* protettore e il *foris* temporalesco, approfondisce ancora di più il ruolo significativo della casa che assume addirittura delle sembianze umane:

In tal modo, contrapposti all'ostilità, alle forme animali della tempesta e dell'uragano, i valori protettivi e di resistenza della casa sono trasposti in valori umani. La casa acquista le energie fisiche e morali di un corpo umano, incurva la schiena sotto i rovesci, tende le reni. Sotto le raffiche, si piega quando occorre piegarsi, sicura di risollevarsi in tempo, negando sempre le sconfitte provvisorie.<sup>187</sup>

La casa è pronta a difendere chiunque vi sia rifugiato all'interno, sostenendo con forza ogni avversità che le si presenti dinanzi. Non è la prima volta che Bachelard attribuisce alle dimore delle sembianze umane perché egli afferma che ogni uomo nasce proprio all'interno di esse: «La vita incomincia bene, incomincia racchiusa, protetta, tutta tiepida nel grembo della casa».<sup>188</sup> Proprio a partire da questa riflessione, le dimore vengono paragonate dallo studioso francese a dei grembi umani o a delle grandi culle per la protezione, la sicurezza e la tranquillità che possono offrire alle persone: «Essa sostiene l'uomo attraverso le bufere del cielo e le bufere della vita, è corpo e anima, è il primo mondo dell'essere umano. Prima di essere “gettato nel mondo”, come professano i metafisici fulminei, l'uomo viene deposto nella culla della casa».<sup>189</sup> Per questo motivo, le persone vedono l'interno della casa come un luogo di protezione dai temporali, le «bufere del cielo», e soprattutto dalle difficoltà che si presentano lungo il cammino della propria esistenza, «le bufere della vita».

Il *topos* del temporale è presente anche in due componimenti della raccolta poetica di *Myricae* come *Temporale* e *Il lampo*, inseriti rispettivamente nelle sezioni *In campagna* e *Tristezze*. Il primo inizia con una descrizione del paesaggio circostante, prevalentemente nominale per la presenza dell'unico verbo «rosseggia» che tuttavia, secondo quanto sostiene Mengaldo, «in quanto coloristico è scarsamente verbale»<sup>190</sup> perché, pur

---

<sup>187</sup> *Ivi*, p. 73.

<sup>188</sup> *Ivi*, p. 35.

<sup>189</sup> *Ivi*, pp. 34-35.

<sup>190</sup> P. V. MENGALDO, *Antologia pascoliana*, cit., p. 74.

appartenendo alla categoria grammaticale del verbo, comunque rappresenta un'impressione visiva e cromatica del paesaggio, che lo sottrae così dalla sua funzione linguistica originaria:

Un bubbolio lontano.  
Rosseggia l'orizzonte,  
come affocato, a mare:  
nero di pece, a monte,  
stracci di nubi chiare:  
tra il nero un casolare:  
un'ala di gabbiano.<sup>191</sup>

In questo componimento appare centrale la presenza del temporale che si sta avvicinando e che viene segnalato, ancora una volta, attraverso le due percezioni sensoriali privilegiate da Pascoli: l'udito e la vista. Dapprima il poeta evoca il rumore dei tuoni in lontananza, successivamente inserisce una doppia opposizione di tipo spaziale e cromatico: da un lato il rosso dell'orizzonte verso il mare, suggerito attraverso il verbo «rosseggia» (v. 2) e il dantismo «affocato» (v. 3),<sup>192</sup> e dall'altro la profonda oscurità del nero in direzione delle montagne. A questo si aggiunge un ulteriore contrasto tra i colori del nero e del bianco nel momento in cui Pascoli riprende, ancora una volta, l'immagine del casolare che, illuminato da un lampo, appare per un istante più chiaro nell'oscurità del paesaggio in cui è immerso, come «un'ala di gabbiano».

### 3.3.1 La simbologia dei colori: bianco e nero a confronto

Proprio attraverso l'analisi di questi elementi si può comprendere l'importanza che assumono i due colori nei componimenti pascoliani, soprattutto nella loro opposizione, e si tratta di un valore non semplicemente cromatico ma anche simbolico. Secondo lo storico e antropologo francese Michel Pastoureau «è difficile non contrapporre il bianco al nero. I due formano una coppia quasi indissociabile, ancor più forte di quella costituita da altri abbinamenti di colore».<sup>193</sup> Egli infatti si è occupato di analizzare l'evoluzione dei due colori nel corso dei secoli, in particolare il differente significato che assumono nel corso dei secoli e nelle diverse culture. Inoltre ha sottolineato la contrapposizione che sussiste tra il bianco e il nero, risalente ad un'epoca più antica dell'umanità stessa:

---

<sup>191</sup> G. PASCOLI, *Myrica*, cit., p. 191.

<sup>192</sup> P. V. MENGALDO, *Antologia pascoliana*, cit., p. 73.

<sup>193</sup> M. PASTOUREAU, *Bianco. Storia di un colore*, Milano, Ponte alle Grazie, 2022, p. 8.

[...] formano una coppia di contrari. A dire il vero una simile dualità supera i semplici fatti linguistici e lessicali: la si trova nella vita sociale e religiosa di moltissimi popoli, ed è probabile che risalga a un'epoca molto più antica della storia dell'umanità. La semplice alternanza del giorno e della notte, della luce e del buio deve essere stata sufficiente per mettere in campo la prima contrapposizione dei due colori. La cultura ha fatto il resto, trasformandoli in archetipi del chiaro e dello scuro.<sup>194</sup>

Pastoureau sostiene che l'opposizione *bianco-nero* non ha origine dall'uomo ma dalla natura e dal tempo, nell'alternanza tra il giorno e la notte, la luce e il buio. Solo successivamente i popoli hanno attribuito a questi colori dei nomi e dei significati differenti.

Pertanto, anche in *Temporale* il nero e il bianco risultano in forte contrapposizione tra loro e soprattutto rimandano simbolicamente a concetti differenti: il primo rappresenta ciò che non si può vedere, il mistero e i pericoli che si celano dietro all'oscurità; il secondo, al contrario, simboleggia la rivelazione, ciò che è chiaro agli occhi dell'osservatore e la sicurezza che ne consegue.

Allo stesso tempo il nero rappresenta la morte, il lutto e la sofferenza; mentre il bianco la purezza e la protezione della casa, come i muri del casolare di *Temporale* o le candide lenzuola di un corredo matrimoniale (come ne *Il corredo*,<sup>195</sup> *Nuovi poemetti*).

I due colori sono dunque in contrapposizione tra loro non solo per il fatto che simboleggiano il contrasto tra l'ignoto e il conosciuto, ma soprattutto perché il bianco incarna l'intimità della casa e dell'*intus*, con la sicurezza e la protezione, mentre il nero rappresenta il dolore e la sofferenza per la morte dei propri cari.

Per ritornare al *topos* del temporale, molto simile al componimento precedente è la poesia *Il lampo*:

E cielo e terra si mostrò qual era:  
la terra ansante, livida, in sussulto;  
il cielo ingombro, tragico, disfatto:  
bianca bianca nel tacito tumulto  
una casa apparí sparí d'un tratto;  
come un occhio, che, largo, esterrefatto,  
s'aprí si chiuse, nella notte nera.<sup>196</sup>

---

<sup>194</sup> *Ivi*, p. 52.

<sup>195</sup> Si legge in G. PASCOLI, *Nuovi poemetti*, Bologna, Zanichelli, 1918, pp. 127-129.

<sup>196</sup> G. PASCOLI, *Myrica*, cit., pp. 236-237.

In questa poesia, Pascoli sottolinea sin da subito la condizione di stravolgimento della terra e del cielo durante un temporale attraverso due climax ascendenti, rispettivamente «ansante, livida, in sussulto» e «ingombro, tragico, disfatto». Nei versi successivi il poeta inserisce l'immagine di una casa «bianca bianca» (v. 4) che appare e scompare tra i lampi. La ripetizione consecutiva del termine, come precedentemente sottolineato, rappresenta una delle tecniche fonico-stilistiche maggiormente utilizzate da Pascoli insieme alle onomatopee, allitterazioni e assonanze, che «rivela un orientamento verso la parola esposta [...] per essere nel verso scandita e pronunciata».<sup>197</sup> Pertanto, attraverso la citazione per ben due volte di «bianca», Pascoli intende sottolineare non solo l'opposizione tra l'oscurità del paesaggio con la «notte nera» e la casa, ma anche l'importanza simbolica che assume questo contrasto.

Dunque, *Temporale* e *Il lampo* sono accomunati dall'utilizzo di alcuni elementi caratteristici e soprattutto dalla stessa struttura che vede all'inizio di ciascun componimento il temporale e, solo successivamente, la presenza di una casa. Il poeta intende sottolineare ancora una volta l'opposizione tra il *foris* minaccioso e l'*intus* protettivo.

In particolare, è interessante il fatto che proprio questo evento atmosferico abbia accompagnato Pascoli durante la celebrazione del suo funerale. È testimoniato infatti dalla sorella Maria, nell'opera *Lungo la vita di Giovanni Pascoli*, che quel giorno il trasporto del feretro del poeta avvenne durante lo scoppio di un violento temporale:

In Toscana incominciò il temporale che accompagnò il feretro: ma ad ogni stazione gente e fiori. Si giunse alla stazione di Fornaci di notte: continuava a piovere. Un carro funebre, sotto il vento che spegneva le torce e faceva sfiorire le ghirlande, avanzò - tra una folla silenziosa - fino al cimitero di Barga. Gli studenti bolognesi che portarono la salma verso il loculo sembravano osteggiare la benedizione: per timore di incidenti [...] il Prefetto diede ordine di far tutto in fretta. "Pieno del mio diritto e per volontà della sorella Maria, che era lì presente, benedii la salma", ma senza le esequie solenni: poi il feretro fu subito, sempre il 9 aprile nella notte, con incredibile furia, rinchiuso nel loculo provvisorio. Il Commissario prefettizio si affrettò a telegrafare alla Prefettura: "Sotto pioggia torrenziale salma Pascoli trasportata cimitero e tumulata ore 23. Nessun incidente. SALERNI". Ancora un motivo di tristezza oltre la morte!<sup>198</sup>

---

<sup>197</sup> G. L. BECCARIA, *Le forme della lontananza*, cit., p. 164.

<sup>198</sup> M. PASCOLI, *Lungo la vita di Giovanni Pascoli*, cit., p. 1025.

### 3.4 La lampada: metafora dell'intimità domestica e "occhio" della casa

Nelle numerose descrizioni esterne delle case che si leggono nella poesia pascoliana, si possono individuare una serie di elementi in comune, e tra questi vi è la lampada che permette all'osservatore di vedere, da fuori, tutto ciò che sta avvenendo all'interno delle varie dimore. Infatti, questo oggetto viene evocato più volte attraverso l'utilizzo di termini come *lumicino* (*Il sole e la lucerna*, v. 5),<sup>199</sup> *lampanino*<sup>200</sup> e *lume* (*Il gelsomino notturno*, v.11).<sup>201</sup> Tuttavia, nonostante vi sia una leggera differenza lessicale, essi rimandano tutti al medesimo oggetto che nelle ore più buie della notte illumina le stanze delle case e coloro che vi abitano. Pertanto, la lampada diventa la «metafora dell'intimità domestica»,<sup>202</sup> corredata da sensazioni quali protezione e affetto familiare, a cui Pascoli può accedere attraverso il contrasto tra l'oscurità del *foris* e la luce dell'*intus*. Ancora lo studioso francese Gaston Bachelard ha studiato il rapporto che intercorre tra la lampada e la casa, nell'analisi dello spazio domestico e del suo significato simbolico sul piano letterario. Egli, infatti, sostiene che «la lampada della sera, sulla tavola familiare, è anche il centro di un mondo. La tavola rischiarata dalla lampada è, da sola, un piccolo mondo».<sup>203</sup> Questo oggetto diventa dunque il mezzo attraverso cui non solo la casa può essere illuminata nelle ore più buie, ma anche il centro dell'intimità domestica dove tutta la famiglia, riunita attorno alla sua luce, può trovare la felicità, la quiete e la protezione.

Tra le poesie più celebri dove ricorre la lampada, si ricorda *Il gelsomino notturno* inserito all'interno della raccolta dei *Canti di Castelvecchio*. Si tratta di un *epitalamio*, un canto composto in occasione delle nozze dell'amico Gabriele Briganti:

Da un pezzo si tacquero i gridi:  
là sola una casa bisbiglia.  
Sotto l'ali dormono i nidi,  
come gli occhi sotto le ciglia.

Dai calici aperti si esala  
l'odore di fragole rosse.  
Splende un lume là nella sala.  
[...]

---

<sup>199</sup> Raccolto in G. PASCOLI, *Canti di Castelvecchio*, cit., pp. 136-137.

<sup>200</sup> Si legge in ID., *Lettere ad Alfredo Caselli*, a cura di F. Del Beccaro, Milano, Mondadori, 1968, pp. 866-867.

<sup>201</sup> ID., *Canti di Castelvecchio*, cit., p. 246.

<sup>202</sup> Nota n. 11 del commento di G. Nava, *ivi*, p. 247.

<sup>203</sup> G. BACHELARD, *La poetica dello spazio*, cit., p. 193.



Passa il lume su per la scala;  
brilla al primo piano: s'è spento...  
(vv. 5-11; vv. 19-20)<sup>204</sup>

Il componimento è noto per l'attenzione con cui il poeta descrive l'ambiente, la natura e la casa, nella prima notte di nozze di una giovane coppia e per le allusioni erotiche che trapelano dai versi. È proprio attraverso il *lume* che egli ricostruisce i passaggi dei due sposi da una stanza all'altra, «su per la scala» fino alla camera da letto dove questo «s'è spento...». Pascoli utilizza la punteggiatura, in particolare i puntini sospensivi, per suggerire l'affievolirsi progressivo della luce, che lascia spazio al buio e al mistero di ciò che avverrà nei momenti successivi all'interno della casa. La lampada dunque diviene un elemento essenziale per intuire dall'esterno la notte di nozze dei due sposi e questo è sottolineato non solo dalla replicazione del termine *lume-lume* (v. 11; v.19), ma anche dalla ripetizione della consonante laterale L al verso 11: «Splende un lume là nella sala».

Un'altra poesia che presenta degli elementi molto simili è *Piano e monte* della raccolta *Myricae* (sezione *Tramonti*): «via via con fragore interrotto / si serra la casa tranquilla: / è chiusa: nel bianco salotto / la tacita lampada brilla» (vv.17-20).<sup>205</sup> Anche in questo caso, come *Il gelsomino notturno*, si può ritrovare la tipica ambientazione notturna e come protagonista una casa, descritta da un punto di vista esterno. Interessante è la presenza di una lampada che, emettendo luce, permette all'osservatore di vedere il salotto di color bianco. Attorno ad essa il poeta inoltre costruisce una sinestesia attraverso l'accostamento dell'aggettivo «tacita» e il verbo «brilla», rispettivamente associati ai sensi dell'udito e della vista che, come precedentemente sottolineato, rappresentano una costante all'interno dei componimenti pascoliani.

Pascoli adopera lo stesso *modus operandi* anche nel componimento *La Befana*, inserito all'interno di *Poesie varie*, la raccolta poetica realizzata dalla sorella Maria: «Nel 1912, a circa un mese dalla morte, Maria P. cura, oltre ad una quinta riedizione dei *Primi poemetti*, un volume di *Poesie varie* che, riordinato l'anno successivo (ma con data 1914), presenta tra l'altro le poesie giovanili e 'famigliari'». <sup>206</sup> Tra i componimenti della raccolta si trova anche *La Befana*, dove a descrivere da fuori ciò che avviene all'interno del

---

<sup>204</sup> G. PASCOLI, *Canti di Castelvecchio*, cit., p. 246.

<sup>205</sup> ID., *Myricae*, cit., p. 262.

<sup>206</sup> G. CAPOVILLA, *Pascoli*, cit., p. 212.

casolare non è il poeta bensì la donna anziana che appartiene alla tradizione folclorica italiana e che secondo una credenza comune, nella notte tra il 5 e il 6 gennaio, porta i doni ai bambini più buoni:

E s'accosta piano piano  
alla villa, al casolare,  
a guardare, ad ascoltare  
or più presso or più lontano.  
Piano piano, piano piano.

Che c'è dentro questa villa?  
uno stropiccio leggiadro.  
Tutto è cheto, tutto è nero.  
Un lumino passa e brilla.  
[...]  
Il lumino brilla e scende,  
e ne scricchiolano le scale:  
il lumino brilla e sale,  
e ne palpitano le tende.  
Chi mai sale? chi mai scende?  
[...]  
Co' suoi doni mamma è scesa,  
sale con il suo sorriso.  
Il lumino le arde in viso  
come lampana di chiesa.  
Co' suoi doni mamma è scesa.  
[...]  
La Befana sta sul monte.  
Ciò che vede è ciò che vide:  
c'è chi piange, c'è chi ride:  
essa ha nuvoli alla fronte,  
mentre sta sul bianco monte.  
(vv.11-19; vv.26-35; vv.61-65)<sup>207</sup>

Pascoli rallenta progressivamente la scena attraverso una serie di tecniche retoriche e stilistiche: la ripetizione per ben tre volte dell'espressione «piano piano» ai versi 11 e 15 o di «or più [...] or più» al verso 14; l'utilizzo dei verbi «guardare» e «ascoltare» che appartengono alle sfere sensoriali della vista e dell'udito, particolarmente privilegiate dal poeta. Secondo una tecnica cinematografica, Pascoli intende così avvicinare lentamente l'occhio dell'osservatore, che coincide con quello della Befana, al casolare da cui poi avrà inizio la descrizione di ciò che sta avvenendo all'interno. Mentre «tutto è nero», ecco dunque apparire un lume che diviene lo strumento necessario per vedere una figura umana mentre sale e scende le scale di casa. Ad un certo punto è proprio la luce della lampada che, illuminando il volto di questa, rivela una madre intenta a tenere in mano dei doni per

---

<sup>207</sup> G. PASCOLI, *Poesie varie di Giovanni Pascoli, raccolte da Maria*, cit., pp. 119-121.

i propri bambini. Il tutto è osservato dalla Befana che da un «bianco monte» può godere di quegli attimi d'intimità domestica nel casolare.

Dunque, in questi tre componimenti analizzati, il poeta ha descritto dall'esterno alcune dimore durante le ore buie della notte. Pertanto, il lume assume un ruolo fondamentale per comprendere ciò che sta avvenendo all'interno di ogni casa, in particolare nell'osservazione dell'intimità domestica e delle varie dinamiche di una famiglia o di una giovane coppia di sposi.

L'importanza della lampada è ulteriormente dimostrata da un altro componimento raccolto all'interno dei *Canti di Castelvechio, Il sole e la lucerna*, in cui è l'oggetto stesso a diventare protagonista della poesia: «In mezzo ad uno scampanare fioco / sparse e batté su taciturne case / il sole, e trasse d'ogni vetro il fuoco. / C'era ad un vetro tuttavia, rossastro / un lumicino. Ed ecco il sol lo invase, / lo travolse in un gran folgorio d'astro» (vv.1-6).<sup>208</sup> Il poeta, in questi versi, ha continuato a procedere con un movimento dall'esterno all'interno a partire dai raggi del sole che, dal generale al particolare, colpiscono le case, le finestre e alla fine il «lumicino». Riguardo l'origine della composizione di questa poesia, esiste una testimonianza in prosa racchiusa in una lettera che Pascoli invia all'amico Alfredo Caselli: «Le campane sparse là fra la nebbia salutavano l'alba: qualche vetro lontano guizzava al primo raggio di sole: profondo fra le grigie casette basse, vedemmo fuori d'una finestra un lampanino ancora acceso, con l'olio che sfrigolava, la finestra era accallata e il lumicino era fuori sul davanzale».<sup>209</sup> Attraverso l'utilizzo di ben due termini, «lampanino» e «lumicino», il poeta concentra l'attenzione su questo oggetto che è rimasto acceso per tutta la notte fuori da una finestra.

### 3.4.1 La lampada e il *topos* della cucitrice

Anche all'interno della raccolta poetica di *Myricae*, nel componimento intitolato *Ida e Maria*, è presente una lampada che addirittura assume le sembianze umane: «mentre vi mira bionde la lucerna / silenziosa» (vv.11-12).<sup>210</sup> Questa è concentrata a osservare le sorelle Pascoli, intente a tessere con le «mani d'oro» (v.1; v.5; v.9) e le «tenui dita» (v.1). Infatti, in questo componimento si inserisce anche il *topos* della cucitrice che appare come tema costante nella poesia domestica tra la fine dell'Ottocento e l'inizio del Novecento.

---

<sup>208</sup> G. PASCOLI, *Canti di Castelvechio*, cit., pp. 136-137.

<sup>209</sup> ID., *Lettere ad Alfredo Caselli*, cit., pp. 866-867.

<sup>210</sup> ID., *Myricae*, cit., p. 168.

Secondo quanto sostiene Cesare Garboli, rappresenta un «motivo d'epoca, la spola della tessitrice si associa ai sogni e incanti di ragazze (il corredo), in parallelo con l'ago, il ricamo [...], e l'arcolaio delle filatrici sotto la lucerna tardoimpressionista».<sup>211</sup>

Pertanto, oltre a Pascoli, si annoverano poeti come Guido Mazzoni con *La macchina da cucire*<sup>212</sup> (vv. 29-32: «Bianchi miracoli / d'orli e costure / alacre artefice / tenta ella pure») e Severino Ferrari con un breve componimento inserito all'interno della raccolta poetica *Bordatini*<sup>213</sup> (VI, vv.3-5: «Mentre china al lavoro / guidavi colla man l'opra dell'ago / che in sulla tela rapido scorrea»), dedicata all'amico Giovanni Pascoli.

È interessante sottolineare il fatto che il poeta ha deciso di inserire in *Ida e Maria* la lampada come elemento fondamentale non solo per vedere ciò che stanno facendo le sorelle, ma soprattutto per poter descrivere questo piccolo momento d'intimità domestica di una famiglia, da poco ricostituita dopo una serie di lutti e difficoltà che hanno recato grandi sofferenze al poeta.

Infatti, la prima testimonianza della poesia risale alla pubblicazione nella rivista fiorentina *Vita Nuova* del 18 agosto 1889, con cui Pascoli collaborava in quegli anni,<sup>214</sup> mentre viveva insieme alle due fanciulle. Questo periodo è ricordato dal poeta come un momento di felicità ritrovata dopo la lunga separazione dalle sorelle che, in seguito alla morte della madre e dei fratelli, erano state affidate alla zia Rita Vincenzi a Sogliano mentre Pascoli continuava gli studi presso l'Università di Bologna.

Una volta assunto come professore al liceo Pellegrino Rossi di Massa, il 3 maggio 1885 si trasferisce nella città toscana insieme a Ida e Maria per ricostituire la famiglia, il *nido*. Da questo momento inizia la prima convivenza fraterna, che viene descritta nella sua quotidianità domestica dalla sorella Maria:

Ecco ora qualche cenno di quella nostra prima convivenza. L'Ida, essendo la maggiore, ebbe le redini dell'azienda domestica. [...] Il mangiare lo preparava l'Ida; gradiva di occuparsene da sé. Io ebbi subito da rassettare le cose personali di Giovannino e da fargli qualche camicia e qualche paio di calzettini, di cui aveva urgente bisogno. Poi mi misi con l'Ida a cifrare la nuova biancheria e a fare altri lavoretti per lui e per noi secondo la necessità e i mezzi che erano molto limitati.<sup>215</sup>

---

<sup>211</sup> C. GARBOLI, *Trenta poesie famigliari di Giovanni Pascoli*, cit., p. 306.

<sup>212</sup> G. MAZZONI, *Voci della vita: versi*, Bologna, Zanichelli, 1893, pp. 77-81.

<sup>213</sup> S. FERRARI, *Bordatini*, Ancona, Morelli, 1885, p. 23.

<sup>214</sup> Come ricorda G. Nava in G. PASCOLI, *Myricae*, cit., p. 167.

<sup>215</sup> *Ivi*, p. 232.

Da questa testimonianza si rivelano alcuni dettagli privati sulla vita dei tre fratelli a Massa, in cui a Ida vengono affidate le responsabilità di gestione della casa, mentre Maria si occupa della sistemazione delle camere e soprattutto di cucire «qualche camicia e qualche paio di calzeti» per il fratello. Proprio all'interno di questo quadro domestico e familiare, il poeta ha preso ispirazione per comporre la poesia *Ida e Maria*.



Figura 6: Le sorelle Ida e Maria, raffigurate mentre filano di notte alla luce della lampada. Illustrazione del pittore Adolfo Tommasi, inserita all'interno della settima edizione della raccolta poetica di *Myricae*.<sup>216</sup>

---

<sup>216</sup> G. PASCOLI, *Myricae*, Livorno, Raffaello Giusti, 1905, p. 113. (<https://archive.org/details/myricae00pascgoog/page/n135/mode/2up> 26 settembre 2023)

Allo stesso periodo risale il componimento *La cucitrice di Myricae*, scritto negli anni in cui Pascoli ha vissuto insieme alle sorelle tra le città di Massa e Livorno. In questo caso la protagonista del componimento è Maria:

c'è del biondo alla finestra  
tra un basilico e una menta:  
è Maria che cuce e cuce.

Per chi cucì e per che cosa?  
un lenzuolo? un bianco velo?  
Tutto il cielo è color rosa,  
rosa e oro, e tutto il cielo  
sulla testa le riluce.

Alza gli occhi dal lavoro:  
una lagrima? un sorriso?  
Sotto il cielo rosa e oro,  
chini gli occhi, chino il viso,  
ella cuce, cuce, cuce.  
(vv.8-20)<sup>217</sup>

Il poeta descrive con attenzione la sorella intenta a tessere alla finestra di casa, attraverso una serie di tecniche stilistiche e retoriche: le ripetizioni del verbo cucire, nelle varianti «cucì» (v.11) e «cuce» (v.10; v.20); le due epanalessi nell'ultimo verso alla fine delle strofe (v.10: «che **cuce** e **cuce**»; v.20: «ella **cuce**, **cuce**, **cuce**»); la ripresa della rima -uce attraverso il verbo «riluce» (v.15); l'allitterazione dell'occlusiva velare sorda C (vv.10-11: «che cuce e cuce // Per chi cucì e per che cosa?»). Pertanto, tutto il componimento ruota intorno alla figura femminile di Maria e all'atto del tessere che suscita nel poeta la curiosità, come è dimostrato dalla presenza di numerose interrogative dirette (vv.11-12; v.17).

Pascoli inoltre inserisce nel componimento alcuni colori come il *bianco* del velo e il *rosa* e l'*oro* di cui si è colorato il cielo in quel momento, durante il tramonto del sole. In particolare, le differenti sfumature cromatiche non dominano solamente l'atmosfera e il paesaggio circostante, ma si riflettono anche sul volto della sorella Maria che si trova accanto alla finestra e che, per questo motivo, viene investita completamente da questa luce colorata:

---

<sup>217</sup> G. PASCOLI, *Myricae*, cit., pp. 39-40.

Qui le cose non stanno da sole, e sono invece dolce contorno a un'anima: quella della sorella Maria, che Giovannino (egli voleva essere chiamato solo così dagli amici e dalla gente del popolo) amò tenerissimamente, come sorella e come figlia. E Maria al grande fratello fu molto devota.<sup>218</sup>

Pur essendo un'immagine ricorrente nella letteratura italiana di questo periodo, la figura della *cucitrice*, che emerge in entrambi i componimenti pascoliani, analizzati attraverso le figure di Ida e Maria, ha sempre suscitato un grande interesse da parte del poeta sin da quando era giovane, esattamente come racconta la sorella in *Lungo la vita di Giovanni Pascoli*: «era come una fusione nel suo pensiero di tutte quelle tessitrici che, quando era ragazzo andava a vederle tessere, gli facevano con simpatia posto sulla panchetta».<sup>219</sup> Il poeta, nei luoghi della sua giovinezza, era solito avvicinarsi alle donne intente a tessere che gli mostravano, compiaciute, l'abilità con cui maneggiavano ago e filo.

Pertanto componimenti come *Ida e Maria* e *La cucitrice*, non solo rappresentano l'interesse del poeta per questa attività, nata sin da quando era giovane, ma soprattutto l'attenzione e la cura di Pascoli nei confronti delle sorelle, nell'intimità domestica e familiare di quegli anni.

### 3.4.2 «Una finestra, come una pupilla»

Fino a questo momento ho preso in esame alcune poesie in cui il tema centrale è la lampada, soprattutto in relazione alla casa e ciò che sta avvenendo al suo interno. Tuttavia, si può individuare un profondo cambiamento nella concezione del lume in *Mezzanotte*, appartenente alla sezione di *Myricae* intitolata *Finestra illuminata* dove sono raccolti nove madrigali collegati tra loro per la presenza di questa immagine a cui, come si può comprendere, è inevitabilmente legata anche la presenza di un lume.

In questo caso Pascoli non riprende l'immagine della lampada in modo diretto ma ne richiama la presenza attraverso la finestra che con la luce si trasforma in una «pupilla», in opposizione all'oscurità della notte: «Tutto è chiuso, senza forme, / senza colori, senza vita. Brilla, / sola nel mezzo alla città che dorme, / una finestra, come una pupilla» (vv.7-10).<sup>220</sup> Con la scelta del termine «pupilla», il poeta intende costruire un'immagine suggestiva servendosi della figura retorica della *sineddoche*, con cui allude all'occhio. Infatti, come sottolinea Giuseppe Nava, gli accostamenti *finestra-pupilla* o *casa-occhio*

---

<sup>218</sup> F. DURAND, *I motivi profondi della poesia pascoliana*, cit., p. 19.

<sup>219</sup> Testimonianza raccolta da Vicinelli in M. PASCOLI, *Lungo la vita di Giovanni Pascoli*, cit., p. 538.

<sup>220</sup> G. PASCOLI, *Myricae*, cit., p. 137.

sono delle immagini ricorrenti all'interno dei componimenti di Pascoli come: *Il lampo di Myricae* (vv.5-6: «una casa apparì sparì d'un tratto; / come un occhio»<sup>221</sup>) e *La bollitura dei Primi poemetti* (vv.4-5: «Ma non lontana è l'umile casetta / con gli occhi aperti delle sue finestre»<sup>222</sup>).

Dunque, all'interno delle poesie di Pascoli esiste uno stretto collegamento tra i quattro elementi: la casa, la finestra, la lampada e l'occhio. A questo proposito, Bachelard ha analizzato il rapporto che intercorre tra di essi e afferma: «La lampada alla finestra è l'occhio della casa».<sup>223</sup> Le singole dimore assumono le sembianze umane divenendo dei volti che, grazie al lume, emergono dall'oscurità della notte e rivelano ad un osservatore esterno tutto ciò che sta avvenendo dentro di esse: «Con la sua sola luce, la casa è umana, vede come un uomo, è un occhio aperto sulla notte».<sup>224</sup> In particolare, come sottolinea Bachelard, l'accostamento tra la finestra e l'occhio è possibile solamente grazie alla presenza di una lampada accesa: «essa, nel regno della immaginazione, non viene mai accesa al di fuori. È luce chiusa che può soltanto filtrare al di fuori».<sup>225</sup> Dunque, per riassumere il rapporto che intercorre tra i quattro elementi: il *lume* acceso in una stanza diffonde la propria luce all'esterno della *casa* attraverso la *finestra*, da cui poi un osservatore esterno può vedere tutto ciò che avviene dentro e può paragonare l'intera immagine ad un volto umano di cui l'unica fonte luminosa è l'*occhio*, in mezzo all'oscurità della notte.

Per concludere la rassegna di poesie in cui Pascoli inserisce il tema della lampada e l'analisi della sua importanza in rapporto alla casa, è interessante riportare l'immagine raffigurata nel quadro del pittore Augusto Majani che ritrae proprio Casa Pascoli, a Bologna, nella notte in seguito alla morte del poeta. In primo piano si vede una finestra illuminata che, se osservata dall'esterno, permette di vedere cosa sta succedendo in quella stanza, la stessa che ha ospitato Pascoli nei suoi ultimi momenti di vita. Anche in questo caso, la lampada diviene l'"occhio della casa" e lo strumento per indagare l'intimità domestica. Tuttavia, essa è legata in modo inscindibile al poeta non solo nella poesia ma, grazie a questa immagine, anche ai suoi ultimi istanti di vita.

---

<sup>221</sup> *Ivi*, p. 237.

<sup>222</sup> G. PASCOLI, *Primi poemetti*, cit., p. 111.

<sup>223</sup> G. BACHELARD, *Poetica dello spazio*, cit., p. 61.

<sup>224</sup> *Ivi*, p. 62.

<sup>225</sup> *Ivi*, p. 61.





*Figura 7: Facciata interna della casa di Bologna, la notte dopo la morte del poeta, in un disegno del pittore Augusto Majani. La finestra illuminata (la terza da destra al penultimo piano) segna la stanza dove Pascoli ha trascorso gli ultimi attimi di vita.<sup>226</sup>*

---

<sup>226</sup> M. PASCOLI, *Lungo la vita di Giovanni Pascoli*, cit., p. 909.

### 3.5 La dimora del pescatore

Nelle varie descrizioni esterne delle case analizzate fino a questo momento, l'ambientazione è prevalentemente agreste con casolari e ville di campagna. Tuttavia, in alcuni casi Pascoli decide di spostare l'attenzione su un contesto differente come nel componimento *La famiglia del pescatore*, inserito tra le *Poesie varie*. Qui il poeta descrive una povera e semplice «capanna» vicino al mare:

È notte: la capanna è ben meschina,  
ma chiusa; e dentro è piena d'ombra, eppure  
si sente quasi un tremolio di luce  
tra quel buio crepuscolo, che guizza.  
Lenze di pescatori sono appese  
alle pareti, e in fondo ove sull'asse  
scintilla qualche povera stoviglia,  
si vede un letto con lunghe cortine  
abbassate. C'è poi, proprio d'accanto,  
sopra di vecchie panche un pagliericcio,  
dove sonnecchian cinque bimbi. È un nido.  
Nido d'anime. Sopra il focolare  
veglia qualche favilla, e pel soffitto  
un subito baglior spesso ne corre.  
Con la fronte sul letto, inginocchiata,  
prega una donna, e pensa e impallidisce.  
È la madre. Ed è sola. Di fuor, bianco  
di schiuma, al cielo ai venti ed agli scogli  
l'Oceano getta il suo cupo singhiozzo.  
(vv.1-19)<sup>227</sup>

Sin dai primi versi il poeta illustra con particolare attenzione la capanna, definita povera (v.1: «meschina»), chiusa e soprattutto immersa nella totale oscurità, dell'esterno e dell'interno. Tuttavia, nell'ombra della notte, il poeta «sente quasi tremolio di luce» attraverso il quale può finalmente indagare e descrivere ciò che i suoi occhi vedono dentro la capanna. Questa espressione utilizzata da Pascoli risulta significativa sotto molteplici aspetti: intende sottolineare il momento di rivelazione nella completa oscurità della notte, costituisce il chiaro indizio della presenza umana all'interno della casa e soprattutto rappresenta un'espressione sinestetica complessa attraverso l'accostamento del verbo «si sente», appartenente alla sfera sensoriale dell'udito, con «un tremolio di luce [...] che guizza», che al contrario è possibile riconoscere solo attraverso il senso della vista.

---

<sup>227</sup> G. PASCOLI, *Poesie varie di Giovanni Pascoli, raccolte da Maria*, cit., p. 27.

Pascoli attribuisce dunque a questa espressione una grande importanza per i molteplici significati che si possono associare ad essa e, per questo motivo, il termine «tremolio» è stato oggetto di numerosi studi insieme a «tremulo» (v.4) e «stridule» (v.5) del componimento *Patria*<sup>228</sup> di *Myrica*.

Alfonso Traina definisce questi termini delle «cellule-onomatopeiche»,<sup>229</sup> ovvero delle parole tematiche che, oltre a richiamare attraverso la loro costituzione il suono a cui fanno riferimento, condizionano profondamente il testo all'interno del quale sono collocate, producendo «sul verso e sugli immediati contorni effetti di discorso legato».<sup>230</sup>

In particolare il «tremolio di luce» che viene menzionato nel componimento *La famiglia del pescatore*, si colloca in una posizione intermedia e oscillante non solo tra le due sfere sensoriali, dell'udito e della vista, ma anche tra gli opposti come l'oscurità della notte e la luce di una lampada, come è sempre Beccaria a precisare:

[...] non vale tanto per quello che significa, non è provvisto di una portata nozionale ben precisa: ricopre una gamma analogica estesissima sino a comportare anche, o ad invadere, il campo semico contrario: da luce, suono, movimento e suono, sino ad assenza di suono, 'ombra', silenzio. È un vettore di dissolvenze dei contenuti (oltre che della testura sonora), un aggettivo che non definisce *a priori* l'oggetto, ma cambia continuamente dimora, vagando intorno alla cosa liberamente.<sup>231</sup>

Pertanto, attraverso l'utilizzo di parole come *tremolio*, il poeta sceglie l'indeterminatezza e preferisce esprimere nei propri componimenti una condizione variabile e oscillante non solo tra sfere sensoriali differenti, dalla vista all'udito, ma anche tra termini antitetici come *luce-ombra* o *silenzio-suono*. Questo avviene in Pascoli grazie all'abbassamento, e in alcuni casi alla rottura, dei confini rigorosi che intercorrono tra i sensi o i singoli concetti, da cui hanno origine complesse espressioni sinestetiche e ossimoriche.

Ritornando all'analisi del componimento *La famiglia del pescatore*, in questi versi dunque sono presenti dei temi costanti nelle poesie di Pascoli come la luce di una piccola lampada nell'oscurità della notte, la famiglia intesa come nido e soprattutto il focolare che diviene il luogo del ritrovo e della protezione dell'*intus*, in opposizione alle minacce del *foris*. Tuttavia, non si parla più di un casolare o di una villa di campagna, bensì di una «capanna ben meschina», immersa nell'oscurità della notte, all'interno della quale sono

---

<sup>228</sup> Inserito in G. PASCOLI, *Myrica*, cit., pp. 34-35.

<sup>229</sup> A. TRAINA, *Il latino del Pascoli. Saggi sul bilinguismo poetico*, Firenze, Le Monnier, 1971, p. 249.

<sup>230</sup> G. L. BECCARIA, *Le forme della lontananza*, cit., p. 167.

<sup>231</sup> *Ivi*, p. 168.

appese alle pareti le lenze dei pescatori e al posto dei comodi letti ci sono delle panche di legno con un po' di paglia, come un piccolo nido, dove dormono dei bambini. C'è anche una donna che prega, sola, mentre attende preoccupata il ritorno del marito partito in un viaggio per mare. Proprio per questo, dietro la sua figura si potrebbe celare la madre del poeta vittima due volte dei pericoli del *foris*: dapprima per l'uccisione del marito mentre tornava a casa e poi per l'inizio di tutta la serie di lutti nella sua famiglia.

Nel frattempo, il poeta evoca nel componimento le onde che con la loro schiuma rimandano al bianco, un colore particolarmente importante per Pascoli. Oltre a ciò, sono presenti altri elementi che sottolineano il cambiamento nell'ambientazione: il vento, gli scogli e l'oceano con il suo movimento simile ad un «cupo singhiozzo».

Ancora una volta Pascoli adotta sempre lo stesso *modus operandi* attraverso un cambio di prospettiva dall'esterno all'interno della capanna, per poi ritornare a descrivere il paesaggio marino al di fuori di essa.

### 3.6 Una casa fuori dal tempo e dallo spazio

Tra le descrizioni dall'esterno delle dimore che Pascoli ha realizzato si annoverano anche quelle presenti nelle varie traduzioni dal latino e dal greco. Un esempio è la casa della maga Circe, «la figlia del sole, ora maliarda, ora addottrinatrice»,<sup>232</sup> direttamente tratta dall'*Odissea* di Omero e inserita all'interno delle *Traduzioni e riduzioni* (1923), raccolte dalla sorella Maria. All'interno di questo volume si possono trovare le traduzioni di brevi componimenti, episodi e canti in latino e in greco antico di autori come: Virgilio, Orazio, Catullo, Callimaco, Teocrito ed Esiodo. Dalla lettura e dall'analisi di queste traduzioni traspare l'interesse di Pascoli per il mondo classico nelle sue molteplici sfaccettature: «eroi, fanciulli, madre, natura, morte. Ciò che Egli più ammirava, ciò che più amava, ciò che più pensava».<sup>233</sup>

A infondere in lui la passione per il greco e il latino, era stato proprio il poeta Giosuè Carducci, suo docente negli anni dell'Università di Bologna, a cui egli succede nel 1906 nella cattedra di letteratura italiana.<sup>234</sup> Pascoli inserisce all'interno dei propri componimenti alcuni elementi di stampo classico: a livello formale utilizza ampiamente il novenario, un verso «“barbaro” nel senso carducciano del termine, [...] con regolarità ritmica notevole, data la rigidissima osservanza della posizione degli accenti»;<sup>235</sup> a livello contenutistico invece riprende immagini, personaggi ed episodi tratti da opere come l'*Iliade*, l'*Odissea* e l'*Eneide*. L'esempio più evidente è dato dal *topos* del viandante, l'uomo senza casa e senza terra, che appare in numerosi componimenti pascoliani, come il *Ritorno da Odi e inni* e *L'ultimo viaggio dei Poemi Conviviali*, in cui il protagonista principale è uno dei personaggi più importanti della letteratura greca, l'errabondo per eccellenza: Odisseo.

Per questo motivo, alcuni studiosi definiscono questa ripresa, formale e contenutistica, come «un'attrazione» per il mondo classico. Ecco quanto afferma Guido Capovilla:

L'attrazione verso l'antico, [...] sembra offrirsi come un'alterità fondamentale, come una dimensione mortuaria verso la quale piegarsi indipendentemente dall'esercizio della poesia italiana, dilatando in piena autonomia spunti che offrono ampi margini dell'autoidentificazione.<sup>236</sup>

---

<sup>232</sup> G. PASCOLI, *Sul limitare, prose e poesie scelte per la scuola italiana*, Milano, Remo Sandron, 1900, p. XXIII.

<sup>233</sup> ID., *Traduzioni e riduzioni, raccolte e riordinate da Maria*, a cura di M. Pascoli, Bologna, Zanichelli, 1923, p. V.

<sup>234</sup> Si legge in M. PASCOLI, *Lungo la vita di Giovanni Pascoli*, cit., p. 811.

<sup>235</sup> A. CAZZATO, *La musica delle parole: Giovanni Pascoli*, cit., p. 73.

<sup>236</sup> G. CAPOVILLA, *Pascoli*, cit., p. 69.

A tal proposito, Pascoli stesso sottolinea il valore educativo delle opere e degli autori classici nella *Nota per gl'insegnanti*, all'interno dell'antologia scolastica *Sul limitare*:

E consoliamoci con la considerazione che il nuovo abbonda intorno ai giovinetti, o sovrabbonda, e che, proposto come esempio, non è poi tanto utile. Meglio vivificare l'antico, che da questo viene l'ispirazione, da quello non scende che l'imitazione; e l'imitazione uccide, mentre l'ispirazione crea.<sup>237</sup>

Dunque, secondo il poeta, il presente è il risultato di un processo d'imitazione ed emulazione dell'antico, di *imitatio et aemulatio*, esattamente secondo quanto professavano gli umanisti italiani nel XV secolo per i quali, alla riscoperta dei classici, corrispondeva una ripresa e un tentativo di eguagliare la grandezza degli autori latini e greci. Per questo motivo Pascoli sostiene che il *nuovo*, nella realtà che circonda i giovani, è pur sempre un'imitazione del passato. La soluzione è «vivificare l'antico» ovvero recuperare le opere classiche e adottare un punto di vista differente, volto a trarre ispirazione dagli autori antichi, non semplicemente imitarli.

Questo è ciò che traspare ad esempio dalla traduzione che Pascoli ha realizzato del passo dell'*Odissea* in cui viene descritto il palazzo di Circe nell'isola di Eea, nel capitolo intitolato *La casa della maga* di *Traduzioni e riduzioni*:

E ritrovarono in mezzo alle macchie la casa di Circe,  
fatta di pietre pulite, in un luogo difeso all'intorno.  
C'erano lupi all'intorno, che stanno pei monti, e leoni,  
ch'essa incantò con dar loro fattura dell'erbe cattive.  
Non si scagliarono questi sugli uomini, ch'anzi sui quattro  
piedi battendo le lunghe lor code, si misero lenti.  
Come d'intorno al padrone, allorchè dal convito ritorna,  
cani scodinzolano (sempre buoni bocconi ha per loro)  
simili intorno di questi, ma lupi fort'unghi e leoni,  
scodinzolavano, ed essi tremarono avanti que' mostri.  
Stettero sul limitare della diva dai riccioli belli:  
Circe s'udiva cantare di dentro con voce soave,  
mentre tesseva una grande sua tela immortale: una tela  
lucida, morbida, bella, di quelle che tessono in cielo.<sup>238</sup>

---

<sup>237</sup> G. PASCOLI, *Sul limitare, prose e poesie scelte per la scuola italiana*, cit., p. XXIX.

<sup>238</sup> G. PASCOLI, *Traduzioni e riduzioni*, pp. 80-81.

La traduzione pascoliana inizia con la descrizione esterna della casa di Circe, «fatta di pietre pulite», immersa in un paesaggio di montagna e difesa da tutto ciò che vi è intorno. In questo luogo abitano animali selvatici e pericolosi come lupi e leoni, vittime delle «erbe cattive» della maga. La presenza di quest’ultimi è spiegata dallo stesso Omero: tutti gli uomini che approdano nell’isola di Circe a seconda del proprio carattere vengono trasformati in maiali, come i compagni di Odisseo, oppure in leoni o lupi.

Attraverso l’analisi di questi primi versi, si possono comprendere non solo le modalità con cui Pascoli rende in italiano il passo omerico, ma anche i tratti stilistici personali che inserisce nella traduzione del passo. Così essa viene analizzata da Pier Vincenzo Mengaldo:

Il grande e maestoso fluire epico di Omero, tendenzialmente isocrono, è continuamente sottoposto a cambi di ritmo e di sintassi, frammentazioni, sobbalzi [...]. La punteggiatura altrettanto fitta [...] rallenta il verso con incisi, opposizioni di lunghezza dei membri sintattici e messe in rilievo di singoli elementi, anche brevissimi, che rompono la continuità del discorso sospingendo l’attenzione del lettore verso i dettagli in sé.<sup>239</sup>

Il critico sottolinea la tendenza pascoliana all’ampio utilizzo della punteggiatura, in particolare della virgola, e soprattutto la volontà di spezzare i costrutti sintattici soggetto-predicato attraverso l’inserimento di una serie di preposizioni, principalmente incidentali o relative («C’erano lupi all’intorno, **che** stanno pei monti, e leoni, / **ch**’essa incantò con dar loro fattura dell’erbe cattive»). Attraverso queste strategie stilistiche il poeta concentra l’attenzione sugli oggetti e sulle persone, esaltandone i particolari, e soprattutto inserisce un rallentamento progressivo nella descrizione delle vicende non solo attraverso la punteggiatura, ma anche tramite le ripetizioni («**scodinzolavano** [...] / simili intorno di questi, ma lupi fort’unghi e leoni, / **scodinzolavano**»). Il risultato, secondo quanto sostiene Mengaldo, è un insieme di proposizioni additive o intersecate le une con le altre, tanto da considerare «quasi un miracolo che il grande traduttore riesca comunque a mantenere la linea ampia del racconto pur frammentandola e ondulandola continuamente».<sup>240</sup>

---

<sup>239</sup> P. V. MENGALDO, *Pascoli traduttore di Omero (e di altri)\**, in *Per Giovanni Pascoli nel primo centenario dalla morte. Atti del Convegno di Studi Pascoliani*, a cura di N. Ebani, Verona, 21-22 marzo 2012, Pisa, Edizioni ETS, 2013, p. 24.

<sup>240</sup> *Ibidem*.

Dopo aver descritto come appare da fuori il palazzo, il testo procede nel raccontare ciò che sta avvenendo all'interno dove si trova la maga «dai riccioli belli», intenta a cantare con la sua «voce soave» e a tessere una tela:

Circe non è più, per me, la maga che imbestia gli uomini, ma la dea che ammansa le fiere. Questa faccia sola io vedo, ora, di lei. Essa è la figlia del sole: la luce, dunque. Tesse una gran tela [...] E questa tela che sarà? Quella del pensiero umano: la tela in cui l'ordito è il *noto* e il ripieno è il *nuovo*, la tela che non si sa quando ella fu piegata sul subbio, ma si sa bene che non ne sarà spanata mai.<sup>241</sup>

Il poeta riprende il passo dell'*Odissea* ma sottolinea e interpreta alcuni elementi associando a essi dei significati simbolici: la figura femminile di Circe non rappresenta più la maga che trasforma gli uomini in animali, bensì è colei che placa la ferocia delle bestie; inoltre, proprio per il fatto di essere la «figlia del sole», diviene la personificazione della luce e a lei è stato assegnato il compito di rivelare agli uomini i misteri del «pensiero umano» che, per Pascoli, è raffigurato dalla tela. Da un lato l'ordito corrisponde a ciò che è «noto» agli uomini e dall'altro il ripieno rappresenta il «nuovo», ciò che ancora non si conosce. Inoltre, il parallelismo *tela-pensiero umano*, viene ulteriormente approfondito specificando che se agli uomini non è dato conoscere il momento in cui ha avuto origine l'intelletto degli uomini, quando la *tela* venne posta per la prima volta «sul subbio», vi è la consapevolezza che il *pensiero* non avrà mai fine perché essa non verrà mai spanata.

Ritornando all'analisi del palazzo della maga, in questo passo si può ritrovare il tipico procedimento utilizzato frequentemente da Pascoli: una descrizione dapprima del *foris* della casa e solo successivamente di ciò che sta avvenendo all'interno. Infatti, è importante sottolineare l'attenzione con cui si descrive la soavità del canto e la straordinaria bellezza della tela che la maga sta realizzando. Dunque, ancora una volta, è presente il contrasto tra l'*intus* e il *foris* della casa: da una parte c'è il palazzo con la sua tranquillità e protezione, dall'altra c'è il paesaggio circostante abitato da animali feroci e spaventosi come i lupi e i leoni.

Inoltre, è interessante la lettura da parte di Pascoli dell'intera ambientazione dell'episodio:

viene invertito anche il significato dell'isola dove sorge il palazzo della maga: non un'isola sciagurata, ma l'isola dell'Aurora, una «terra luminosa dove è il riposo per il corpo e la gioia per

---

<sup>241</sup> G. PASCOLI, *Sul limitare, prose e poesie scelte per la scuola italiana*, cit., p. VIII.



lo spirito; la terra dove è la **Scuola**, dove è la **Scienza**". Il luogo, soprattutto, dove abita la "**Poesia**", di cui è simbolo il canto della dea che si sente dal vestibolo: la Poesia che frena il desiderio e anestetizza le passioni, insegnando ad accontentarsi di ciò che si ha.<sup>242</sup>

Ancora una volta, esattamente come per la figura di Circe e la tela, Pascoli fornisce un'interpretazione del palazzo che non solo rappresenta la dimora della maga e il luogo di protezione dai possibili pericoli dell'esterno, bensì anche la casa della Poesia, suggerita simbolicamente attraverso il canto soave di Circe che, nella sua semplicità, invita gli uomini «ad accontentarsi di ciò che si ha» per evitare di incorrere in quella che i Greci chiamavano *hybris*, la tracotanza.

---

<sup>242</sup> G. PASCOLI, *Poesie e prose scelte*, II, cit., pp. 126-127.

## 4. Descrizione della casa dall'interno

### 4.1 Introduzione al capitolo

Dopo aver analizzato i differenti significati che assumono le descrizioni dall'esterno delle dimore presenti nei componimenti di Pascoli, questo capitolo intende analizzare gli interni domestici, ponendo particolare attenzione alle immagini e ai *topoi* che sono stati utilizzati dal poeta per descrivere l'*intus* della casa e i sentimenti e le emozioni a esso connessi.

Dapprima si sottolinea l'importanza che assume nelle poesie pascoliane il tema della casa-nido, quando all'accoglienza dell'interno casalingo è collegata la morbidezza che si può trovare nei nidi degli uccelli. Pascoli riprende questa immagine e la associa alle dimore umane attraverso una metafora di tipo ornitologico, per sottolineare la contrapposizione simbolica tra l'*intus* e il *foris*. Entrambi infatti, casa e nido, proteggono le persone e gli uccelli dalle difficoltà e dalle minacce del fuori. Tuttavia, dal momento che questa immagine compare con particolare assiduità all'interno delle poesie di Pascoli, il nido, come ha sottolineato Pier Vincenzo Mengaldo,<sup>243</sup> può assumere tre funzioni distinte all'interno dei componimenti di Pascoli: letterale come nel caso di *La domenica dell'ulivo*, *Il nido* e *Romagna*; "semimetaforica" nel *X agosto*; metaforica come in *Anniversario*.

Successivamente l'analisi procede con la descrizione dell'*intus* domestico della casa in relazione a coloro che vivono all'interno, in particolare nel momento in cui inizia la convivenza fraterna tra Giovanni Pascoli e le sorelle, Ida e Maria. Proprio a questo periodo risale la nascita e lo sviluppo del tema della *reginella-massaia*, associato alla maggiore delle due fanciulle. A lei sono affidate le «redini dell'azienda domestica»,<sup>244</sup> in una molteplicità di ruoli che sottolineano la grande importanza che assume Ida nei componimenti pascoliani e nell'illusione del poeta nel poter ricostruire definitivamente il nido, distrutto in precedenza dai numerosi lutti che hanno colpito la famiglia.

---

<sup>243</sup> Cfr. P. V. MENGALDO, *Tra Myricae e i Canti di Castelvecchio*, in *Saggi pascoliani*, cit., pp. 38-39.

<sup>244</sup> M. PASCOLI, *Lungo la vita di Giovanni Pascoli*, cit., p. 232.

Pertanto sono presi in esame componimenti come il madrigale *O reginella* (*Myricae*), *Ida* (*Myricae*) e *La tovaglia* (*Canti di Castelvecchio*).

In seguito, vengono individuati alcuni aspetti specifici degli interni domestici, in particolare la cucina con l'immagine del focolare, simbolo dell'accoglienza e della protezione dell'*intus*, oltre che il luogo del ritrovo per antonomasia di un'intera famiglia. In questo paragrafo vengono analizzati componimenti come *La bollitura* (*Primi poemetti*), *La canzone del girarrosto* (*Canti di Castelvecchio*) e *Il giorno dei morti* (*Myricae*).

In conclusione, questo capitolo intende sottolineare l'importanza che assume l'interno casalingo nelle poesie di Pascoli, il luogo dove nascono e si delineano i rapporti familiari, in cui prendono forma i ricordi e soprattutto quello nel quale tutti coloro che vi abitano, nell'unione e nel sostegno reciproco, possono ritrovare valori come il conforto, la protezione e l'accoglienza.

## 4.2 La casa-nido nei componimenti pascoliani

L'interno delle case, come luogo di protezione e d'intimità domestica, è associato da Pascoli all'immagine del "nido", il piccolo rifugio che costruiscono gli uccelli per deporre e covare le proprie uova. Esso è composto da una parte esterna resistente e solida formata da piccoli rami intrecciati tra loro, all'interno invece da materiali morbidi e delicati come piume e paglia. Pascoli riprende l'immagine del nido che diviene una costante all'interno dei suoi componimenti, soprattutto nelle raccolte poetiche di *Myricae* e dei *Canti di Castelvecchio*. In questo caso, il poeta lo associa alle dimore umane attraverso una metafora di tipo ornitologico, fondata sulla contrapposizione tra l'*intus* e il *foris*. Entrambi infatti, casa e nido, presentano una superficie esterna resistente, che protegge dalle difficoltà e dalle minacce del fuori, e all'interno un fondo morbido e accogliente, simbolo del calore e della protezione, nel luogo dove si riunisce tutta una famiglia. Secondo quanto sostiene Elio Gioanola:

[le] immagini del nido [...] vengono a configurare, tanto nella forma della casa degli uccelli quanto nelle forme indirette della culla o della casa, una condizione chiusa e protetta, di autosufficienza alimentare e affettiva.<sup>245</sup>

Pascoli intende sottolineare ancora una volta il profondo contrasto che intercorre tra l'esterno della casa, il *foris* pieno di insidie e sofferenze, e l'interno, «una condizione chiusa e protetta» dove sono raccolti gli affetti famigliari. Pertanto, il poeta ritorna con maggiore frequenza a questo pensiero, non solo attraverso la descrizione delle dimore dall'esterno e dall'interno, ma servendosi di immagini e di metafore in sostituzione della casa quali il nido di uccelli o la culla di un neonato, che sono in grado di rappresentare le medesime sensazioni di conforto e d'intimità domestica. Per questo motivo: «la casa viene connessa a immagini di riposo, di felicità, di calore originario. Immaginata come nido, grembo o culla, è ricettacolo dei valori di sicurezza e di protezione».<sup>246</sup>

Un esempio è il componimento *Il tuono*, inserito all'interno della raccolta poetica di *Myricae* nella sezione *Tristezze*, dove allo scoppio di un forte temporale nella «notte nera» si contrappone, negli ultimi due versi, la figura di una madre intenta a confortare il proprio figlio cantando una canzone e muovendo la sua culla:

---

<sup>245</sup> E. GIOANOLA, *Sentimenti filiali di un parricida*, cit., p. 185.

<sup>246</sup> K. ACKERMANN – S. WINTER, *Spazio domestico e spazio quotidiano nella letteratura e nel cinema dall'Ottocento a oggi*, cit., p. 12.

E nella notte nera come il nulla,  
a un tratto, col fragor d'arduo dirupo  
che frana, il tuono rimbombò di schianto:  
rimbombò, rimbalzò, rotolò cupo,  
e tacque, e poi rimareggiò rinfranto,  
e poi vanì. Soave allora un canto  
s'udi di madre, e il moto di una culla.<sup>247</sup>

L'immagine della culla rappresenta simbolicamente la protezione e il calore materno, in contrapposizione all'esterno della dimora, minacciato da un violento temporale. Il tutto è ulteriormente accentuato dalle molteplici scelte retorico-stilistiche attuate dal poeta, per sottolineare l'elemento centrale dell'intero componimento: la *culla*. La prima strategia adottata da Pascoli è una contrapposizione fonica tra parole onomatopoeiche: alcune richiamano il rombo dei tuoni come «rimbombò» (vv. 3-4), «rimbalzò» (v. 4), «rotolò» (v. 4) e «rimareggiò» (v. 5), con le quali il poeta descrive la forza distruttrice della natura durante l'evento atmosferico del temporale; a queste si contrappone l'aggettivo «soave» (v. 6) nel definire il suono del canto della madre, che rappresenta simbolicamente la dolcezza della figura femminile e la protezione nell'*intus* domestico.

A sottolineare ulteriormente l'immagine della «culla» è la struttura dell'intera poesia come *ringkomposition*, “composizione ad anello”, cioè un componimento in cui l'inizio si ricollega alla fine attraverso particolari strategie retoriche, stilistiche o foniche. Nel caso della poesia *Il tuono*, il termine *culla* in posizione finale dell'ultimo verso, si collega in rima perfetta con la parola «nulla» alla fine del primo verso. Si tratta di un tentativo di ripresa rimica tutta incentrata attorno al termine e all'immagine della culla, come luogo-simbolo dell'interno protettivo e accogliente della casa, in contrapposizione ai pericoli e alle sofferenze dell'esterno, come ricorda Gioanola:

Nella forma più originaria, il nido si presenta nell'immagine della culla, in cui si realizza in pienezza il rapporto di assoluto conforto e protezione madre-figlio, in un limbo di dimenticanza del mondo e dei suoi pericoli e pene, nel calore di una dipendenza del tutto appagante.<sup>248</sup>

Pertanto, l'accostamento *casa-culla* o *casa-nido* è stato oggetto di numerosi studi e riflessioni letterarie, non solo in rapporto alla figura di Pascoli e ai suoi componimenti ma all'intera letteratura italiana degli ultimi due secoli. In particolare Kathrin Ackermann e Susanne Winter, in *Spazio domestico e spazio quotidiano nella letteratura e nel cinema*

---

<sup>247</sup> G. PASCOLI, *Myricae*, cit., pp. 237-238.

<sup>248</sup> E. GIOANOLA, *Regressione e repressione nella poesia di Pascoli*, cit., p. 223.

dall'Ottocento a oggi, hanno individuato una connessione tra i componimenti poetici di Pascoli e il romanzo *I Malavoglia* (1881) di Giovanni Verga (1840-1922), riguardo l'immagine del nido e il significato simbolico che assume in entrambi:

Nella maggior parte della narrativa del XIX secolo la casa è vista come un guscio nel quale ritirarsi per sfuggire alle pressioni del mondo, perché luogo di quiete e serenità. Nel romanzo del 1881 lo scrittore siciliano si conforma alla tradizione letteraria e negli appunti propedeutici alla stesura del romanzo annota i seguenti proverbi, utilizzati poi da Padron 'Ntoni per descrivere la casa del nespolo:

*Biatu chiddu oceddu chi fa lu nido a lu so paiseddu;*  
*Casa mia, mamma mia;*  
*A ogni uccello il suo nido è bello;*<sup>249</sup>

Verga dunque, attraverso la voce di Padron 'Ntoni, paragona la casa a un nido e le persone che vi abitano a degli uccelli felici, soprattutto se la propria dimora si trova nel «paiseddu», il paese d'origine. A questo si collega l'*ideale dell'ostrica*, un'immagine costante all'interno del romanzo de *I Malavoglia* che rivela la convinzione dell'autore, espressa attraverso la voce dei personaggi, secondo cui ogni uomo deve rimanere ancorato alla famiglia e alla casa, il *nido*, perché è l'unico modo per sopravvivere «alle pressioni del mondo» che consumano e divorano ogni essere vivente. L'idea di Pascoli non è diversa, perché egli vede in esso il luogo di protezione dalle insidie di un esterno pericoloso.

Tuttavia, l'accostamento *casa-nido*, non solo è presente nella letteratura italiana e straniera, ma anche in ambito artistico come ha osservato Gaston Bachelard relativamente a una delle numerose lettere che il pittore olandese Vincent Van Gogh (1853-1890) inviò al fratello Théo:

Il nido, come ogni immagine di riposo, di tranquillità, si associa immediatamente all'immagine della casa semplice. Dall'immagine del nido all'immagine della casa o viceversa, i passaggi non possono che avvenire sotto il segno della *semplicità*. Van Gogh, pittore di molti nidi e capanne, scrive a suo fratello: “La capanna dal tetto di canne mi ha fatto pensare al nido di uno scricciolo”. All'occhio del pittore, si verifica forse un raddoppiamento di interesse, se, dipingendo un nido, pensa una capanna, e, se, dipingendo una capanna, pensa ad un nido.<sup>250</sup>

---

<sup>249</sup> K. ACKERMANN – S. WINTER, *Spazio domestico e spazio quotidiano nella letteratura e nel cinema dall'Ottocento a oggi*, cit., p. 22.

<sup>250</sup> G. BACHELARD, *La poetica dello spazio*, cit., p. 122.

Pertanto, anche nella pittura la casa viene associata a questa immagine perché Van Gogh vede in ogni capanna realizzata con frasche, paglia e canne di bambù, un nido di uccelli. Ha origine così ciò che Bachelard definisce un «raddoppiamento di interesse», in cui casa e nido non solo si sovrappongono per la stessa struttura e funzione, ma si sostituiscono l'uno con l'altra. Ne sono prova alcuni quadri celebri come *Capanna al crepuscolo* (1885) e *Tre capanne bianche a Saintes-Maries, Arles* (1888). Osservando entrambe le rappresentazioni, si può vedere chiaramente il tentativo di Van Gogh di evidenziare la struttura di queste umili dimore umane attraverso uno stile pittorico fatto di pennellate rapide e sovrapposte, “a bastoncini” o linee sottili, al fine di rendere in modo realistico le frasche della capanna a cui, indirettamente, l'artista associa gli intrecci dei rami dei nidi degli uccelli.

#### 4.2.1 Le tre funzioni del “nido”

Il nido rappresenta dunque una costante all'interno dei componimenti pascoliani e, nel corso del tempo, è stato oggetto di analisi da parte degli studiosi che hanno individuato nelle poesie di Pascoli declinazioni differenti di questa immagine. In particolare Pier Vincenzo Mengaldo sostiene che il *nido* può assumere tre funzioni distinte:<sup>251</sup> la prima quando il poeta allude alla dimora degli uccelli, in cui egli preferisce rimanere esclusivamente sul piano letterale e denotativo del termine; con la seconda funzione Pascoli entra nell'ambito della *semimetafora*: quando il nido viene menzionato egli rievoca l'immagine della casa e la sofferenza della propria famiglia, distrutta dopo tutta la serie di lutti a partire dalla morte del padre; con la terza funzione, il poeta rientra interamente nel piano metaforico e connotativo della parola, in cui avviene una sostituzione completa della casa con il *nido ricostruito*, in cui Pascoli esprime la propria felicità per la convivenza con le sorelle Ida e Maria, nella città di Massa a partire dal 1885.

Alla funzione primaria del “nido” appartengono i componimenti *La domenica dell'ulivo*, *Il nido* e *Romagna*, tutti inseriti all'interno della raccolta poetica di *Myrica*.

Nel primo, il poeta riprende il proverbio diffuso “La domenica dell'ulivo, ogni uccello fa il suo nido”,<sup>252</sup> che si riferisce alla Domenica delle Palme, quella che precede la Pasqua e che ricorda l'ingresso di Gesù a Gerusalemme. È in questo momento dell'anno,

---

<sup>251</sup> P. V. MENGALDO, *Tra Myrica e i Canti di Castelvecchio*, in *Saggi pascoliani*, cit., pp. 38-39.

<sup>252</sup> Come ricordato da G. Nava in G. PASCOLI, *Myrica*, cit., p. 175.

generalmente all'inizio della primavera, che gli uccelli sono soliti recuperare i «fucelli» per costruire il proprio nido:

Hanno compiuto in questo dì gli uccelli  
il nido (oggi è la festa dell'Ulivo)  
di foglie secche, radiche, fucelli;  
quel sul cipresso, questo su l'alloro  
al bosco, lungo il chioccolo d'un rivo,  
nell'ombra mossa d'un tremolio d'oro.  
(vv. 1-6)<sup>253</sup>

L'immagine dominante è quella del *nido* e nei versi 1-3 il poeta ne evoca la costruzione con «foglie secche, radiche, fucelli» durante «la festa dell'Ulivo». Successivamente sposta l'attenzione sulla presenza di numerosi nidi che si possono trovare in natura, dal «cipresso» alla pianta di «alloro», nel «bosco» e nei pressi di un fiume. Pertanto, in questo componimento Pascoli applica la prima funzione del nido, rimanendo sul piano letterale del termine e limitandosi a descriverne la costruzione, da parte degli uccelli, nel periodo primaverile.

La stessa modalità è stata adottata anche nel componimento *Il nido*: «Dal selvaggio rosario scheletrito / penzola un nido. Come, a primavera, / ne prorompeva empinando la riviera / il cinguettio del garrulo convito» (vv. 1-4).<sup>254</sup> Anche in questo caso il poeta fa riferimento al nido in modo letterale, limitandosi a descrivere la dimora di alcuni uccelli durante l'inverno, che è suggerito dal «rosario scheletrito» privo di foglie e di fiori. In contrapposizione alla stagione fredda, vi è il ricordo del «cinguettio» durante la primavera di quegli stessi uccelli che ora non ci sono più ma che prima costituivano un «garrulo convito», un'espressione con cui Pascoli indica scherzosamente il banchetto dei volatili. Sempre alla prima funzione del «nido» appartiene il verso 14 di *Romagna*: «e di tra gli olmi, nido alle ghiandaie».<sup>255</sup> In questo caso il poeta descrive una specie particolare di uccello che appartiene alla famiglia dei corvi e che si nutre principalmente di ghiande. Proprio attraverso l'uso del tecnicismo «ghiandaie», si comprende l'intento pascoliano di concentrarsi prevalentemente sulla funzione primaria del nido, in cui dimostra una grande attenzione per il mondo animale, in particolare quello ornitologico, senza alcuna allusione alle proprie vicende autobiografiche.

---

<sup>253</sup> *Ibidem.*

<sup>254</sup> *Ivi*, p. 232.

<sup>255</sup> *Ivi*, p. 44.





*Figura 8: Rappresentazione di un nido d'uccelli. È una delle quindici incisioni clacografiche realizzate da Luciana Ecchiotti Dalbosco ed esposte nella mostra Fiori nelle Poesie di Giovanni Pascoli (26 Ottobre 2013 - 26 Aprile 2014) presso Museo Casa Pascoli, in occasione del centenario della morte del poeta.<sup>256</sup>*

---

<sup>256</sup> L. ECCHIOTTI DALBOSCO, *Fiori nelle Poesie di Giovanni Pascoli*, in San Mauro Pascoli, Museo Casa Pascoli. (<http://www.casapascoli.it/servizi/Menu/dinamica.aspx?idSezione=24047&idArea=24052&idCat=24052&ID=24052&TipoElemento=area>) 19 luglio 2023)

#### 4.2.2 “Semimetafora” della casa-nido

Tuttavia, il componimento *Romagna* permette di riflettere sulla seconda funzione del nido, quella che Mengaldo riconosce come *semimetaforica*, in cui esso è associato all'immagine della casa, in particolare ai lutti che hanno sconvolto il poeta a partire dalla morte del padre. In questa poesia la parola “nido” è presente tre volte: la prima al verso 14 che, secondo quanto analizzato in precedenza, rimanda al significato letterale del termine; mentre negli altri due casi, ai versi 33 e 49, il poeta adempie alla seconda funzione, una *semimetafora* in cui la casa viene sostituita dall'immagine del nido in relazione ai lutti della propria famiglia. Pertanto, nel componimento *Romagna* il termine compare nei tre versi (v. 14; v. 33; v. 49) assumendo ogni volta un significato sempre più importante, in quello che può essere definito un *climax* ascendente: il primo nido è quello delle ghiandaie, in cui Pascoli si limita a descriverne la presenza in mezzo agli olmi; il secondo diviene una *semimetafora* con cui il poeta sostituisce il termine *casa* e associa ad esso i ricordi e il suo fantasticare da fanciullo attraverso le proprie letture preferite; il terzo *nido*, pur adempiendo sempre alla seconda funzione, introduce la svolta drammatica con l'associazione di questa immagine ai numerosi lutti e all'abbandono della casa.

Era il mio nido: dove, immobilmente,  
io galoppava con Guidon Selvaggio  
e con Astolfo; o mi vedea presente  
l'imperatore nell'eremitaggio.

E mentre aereo mi poneva in via  
con l'ippogrifo pel sognato alone,  
o risonava nella stanza mia  
muta il dettare di Napoleone;  
(vv. 33-40)<sup>257</sup>

In questi versi il termine *nido* viene menzionato per la seconda volta all'interno dell'intero componimento di *Romagna*, quando il poeta sta ricordando gli anni felici prima della morte del padre. La casa viene dunque sostituita dall'immagine del nido, un luogo di protezione e felicità, in cui Pascoli può fantasticare attraverso la lettura di opere come *l'Orlando furioso* di Ludovico Ariosto e il *Memoriale di Sant'Elena* del conte di Las Cases.<sup>258</sup> Entrambe sono suggerite nella prima strofa attraverso le figure di «Astolfo» con il cugino «Guidon Selvaggio» e l'«imperatore nell'eremitaggio»; nella seconda strofa tramite «l'ippogrifo», l'animale fantastico con cui Astolfo recupera il senno di Orlando,

<sup>257</sup> G. PASCOLI, *Myricae*, cit., pp. 45-46.

<sup>258</sup> Come ricordato da G. Nava, *ivi*, p. 45.

e «il dettare di Napoleone» nel suo ultimo esilio. Secondo Pier Vincenzo Mengaldo, proprio in questi versi la casa del poeta viene ricordata come un nido «caldo, chiuso, segreto, raccolto in una sua esistenza senza rapporti con l'esterno, ma brulicante di complici intimità, di istinti e affetti viscerali, sotto il segno di quasi tribali miti, di un linguaggio privato, esclusivo».<sup>259</sup> Pertanto, la stanza diviene uno spazio chiuso e protettivo dove Pascoli trascorre la propria fanciullezza lontano dal mondo esterno. In questo luogo, egli costruisce una realtà alternativa con un linguaggio *privato* ed *esclusivo*: un insieme di suoni, di parole e di emozioni che nascono dall'interazione del poeta con personaggi e animali fantastici o figure storiche come Napoleone.

Da questi ricordi, evocati tramite la *semimetafora* del nido, emerge un processo di «regressione all'infanzia»<sup>260</sup> in cui Pascoli tenta, attraverso l'immaginazione, di ritrovare quel calore, quell'intimità e quella serenità che un tempo era racchiusa all'interno della propria casa, in un'esistenza felice senza contatti con la pericolosità e le minacce dell'esterno.

Nella terza ripresa dell'immagine del *nido* nel componimento *Romagna*, il poeta adempie sempre alla funzione *semimetaforica* ma in questo caso il termine viene associato alla casa e in particolare al ricordo traumatico dei lutti famigliari e alla sofferenza per la vendita della dimora materna, in seguito alla morte del fratello Giacomo (1879-1880):<sup>261</sup>

Ma da quel nido, rondini tardive,  
tutti tutti migrammo un giorno nero:  
io, la mia patria or è dove si vive:  
(vv. 49-51)<sup>262</sup>

La casa diviene dunque un *nido* che i componenti della famiglia hanno abbandonato, come delle «rondini tardive» in un giorno funesto, «nero». Tuttavia, anche coloro che sono rimasti in vita, esattamente come i defunti, sono costretti a lasciare la dimora materna. Da questo momento il poeta non ha più una «patria», un luogo dove poter ritrovare la protezione e l'accoglienza della casa-nido. Si tratta di un evento che sconvolge profondamente Pascoli a cui si aggiunge, alla sofferenza per i numerosi lutti, anche la sensazione di impotenza nel vedere quello che un tempo era il proprio *nido*, luogo di

---

<sup>259</sup> P. V. MENGALDO, *Tra Myricae e i Canti di Castelvecchio*, cit., p. 286.

<sup>260</sup> E. GIOANOLA, *Regressione e repressione nella poesia di Pascoli*, cit., p. 223.

<sup>261</sup> Come ricordato da G. Nava in G. PASCOLI, *Myricae*, p. 47.

<sup>262</sup> *Ibidem*.

felicità e di ritrovo della famiglia, abitato da qualcun altro. A tal proposito, Giovanni Barberi Squarotti afferma che:

La disgregazione è completa: la tragedia è nell'abbandono del caldo chiuso animale, della monade incomunicante (se non per forzatura dall'esterno, per violenza), e impossibile diviene ogni ritorno al “nido” di un tempo se altri ora lo occupano [...].<sup>263</sup>

Proprio uno dei componimenti pascoliani più celebri, in cui si esprime la profonda sofferenza del poeta nei confronti della violenta uccisione del padre e dove la famiglia, è *X agosto* che appartiene alla raccolta *Myricae*, nella sezione *Elegie*. La poesia è stata pubblicata per la prima volta sulla rivista fiorentina il *Marzocco* il 9 agosto 1896, alla vigilia dell'anniversario della morte del padre, con una dedica indirizzata agli assassini di Ruggero: «Questo ricordo del X agosto 1867 io dedico ad alcuni ignoti uomini atroci; siano essi ora spettri che vagolano perpetuamente dal luogo ove uccisero al luogo ove furono uccisi»:

Ritornava una rondine al **tetto**:

**l'uccisero**: cadde tra spini:  
ella aveva nel becco un insetto:  
la cena de' suoi rondinini.

**Ora è là**, come in croce, che tende  
quel verme a quel **cielo lontano**;  
e il **suo nido** è nell'ombra, che attende,  
che pigola sempre più piano.

Anche un uomo tornava al **suo nido**:

**l'uccisero**: disse: Perdono;  
e restò negli aperti occhi un grido:  
portava due bambole in dono.

**Ora là**, nella casa romita,  
lo **aspettano, aspettano** in vano:  
egli immobile, attonito, addita  
le bambole al **cielo lontano**.

(vv. 5-20)<sup>264</sup>

L'intera poesia è costruita attorno al parallelismo tra una rondine e il padre del poeta, vittime della stessa sorte tragica. Nei versi 5-12 è descritta l'uccisione del volatile mentre tornava al «tetto» con un insetto per i «suoi rondinini», i quali ora attendono invano emettendo pigolii sempre più fiochi. Nelle due strofe successive (vv. 13-20), il

---

<sup>263</sup> G. B. SQUAROTTI, *Interpretazione della simbologia pascoliana*, in «Lettere Italiane», vol. 15, no. 3, 1963, p. 289. (<<http://www.jstor.org/stable/26248833>> 14 Luglio 2023).

<sup>264</sup> G. PASCOLI, *Myricae*, cit., pp. 158-160.

protagonista è Ruggero che, esattamente come la rondine, ha perso la vita mentre stava ritornando a casa dalla propria famiglia con due bambole per le figlie.

La parola «nido» viene menzionata nella poesia per due volte, ai versi 11 e 13, tuttavia con una differenza nel significato: nel primo caso, al verso 11, Pascoli la utilizza per indicare il nido di «rondinini» che attendono il ritorno della madre, quindi rimanda al suo significato letterale e alla prima funzione individuata da Mengaldo; nel secondo caso, al verso 13, con questa immagine il poeta indica la «casa romita» dove è raccolta un'intera famiglia che attende il ritorno del padre. Pertanto, il verso 13 rappresenta il caso più evidente in cui il *nido* adempie alla seconda funzione. Infatti, questa *semimetafora* che intercorre tra il nido e la casa, è accentuata ulteriormente da una serie di elementi a livello contenutistico e formale.

Nel primo caso si evidenzia la scelta del poeta nel dedicare all'uccello e al padre due strofe ciascuno, in cui la prima (vv. 5-8; vv. 13-16) descrive l'uccisione di entrambi mentre ritornano al proprio nido, rispettivamente con un insetto nel becco e due bambole; la seconda invece (vv. 9-12; vv. 17-20) descrive la vana attesa dei «rondinini» e della famiglia.

A livello formale sono presenti numerose figure retoriche: due anfore «Ora è là» (v. 9) / «Ora là» (v. 17) entrambe all'inizio della seconda strofa e «l'uccisero» (v. 6; v. 14) al secondo verso della prima; l'epifora, cioè la ripetizione a fine verso dell'espressione «cielo lontano» (v. 10; v. 20) a cui la rondine e l'uomo tendono rispettivamente il cibo e le due bambole; l'epanalessi «aspettano, aspettano in vano» (v. 18) che insieme al verbo «attende» (v. 11), indica la vana attesa delle rondini e dei famigliari per il ritorno dell'uccello e del padre; la ripetizione dell'espressione «suo nido» (v. 12; v. 14) con cui il poeta indica entrambi i nuclei, prima quello animale e poi quello umano; la sineddoche «tetto» (v. 6) per la casa intera, dove si sta dirigendo la rondine. Proprio la scelta di quest'ultimo termine, *tetto*, permette di sottolineare l'abile inversione di contesto che il poeta ha realizzato ai versi 6 e 14, in cui la rondine ritorna alla propria dimora e il padre Ruggero al nido. Attraverso questo espediente si comprende ancor più chiaramente il parallelismo *nido-casa* e *rondine-uomo* che domina nell'intero componimento.

A tal proposito, Giuseppe Nava ha sottolineato che Pascoli avrebbe tratto ispirazione da un passo della *Pentecoste*, uno degli *Inni Sacri* di Alessandro Manzoni:

come la piccioletta  
prole al suo nido stringesi

e della madre aspetta  
indarno il noto vol,

ella tornando al tepido  
nido con l'esca usata  
per l'aria insanguinata  
cadde percossa al suol.<sup>265</sup>

Il protagonista è un uccello, in questo caso una tortora, ucciso mentre si sta recando dalla «picciotta prole» che attende inutilmente nel «tepido nido» il suo ritorno. Alla luce di ciò, sono dunque numerosi gli elementi che accomunano questo passo al *X agosto*: l'uccisione del volatile durante il ritorno alla propria dimora; la presenza della «prole» e dei «rondinini» nella *casa-nido*; la vana attesa, suggerita nei versi della *Pentecoste* attraverso l'utilizzo dell'avverbio «indarno» e nel componimento pascoliano con «in vano». Tuttavia, è proprio Pascoli che sottolinea più profondamente la speranza per il ritorno a casa della rondine e del padre, attraverso una serie di espedienti stilistici come il rallentamento progressivo delle vicende, sottolineato dall'affievolirsi del pigolio dei *rondinini* (v. 13) e la ripetizione del verbo *aspettare* in «aspettano, aspettano in vano» (v. 18).

Pertanto, in *Romagna* e *X agosto*, Pascoli associa l'immagine del nido alla casa sostituendo, talvolta, l'uno con l'altra. Ciò che emerge da questa scelta è il tentativo da parte del poeta di sottolineare la contrapposizione tra l'interno accogliente e protettivo, dove animali e uomini possono sentirsi al sicuro, e l'esterno che al contrario è pervaso da pericoli e insidie. Così Gioanola:

Il nido è insomma figura dell'«incapacità di vivere». Il Pascoli attraverso questa immagine esprime la sua paura del mondo, della vita e degli uomini: non per nulla quando compare il simbolo, del nido, esso è sempre accompagnato dal motivo contrastante del pericolo [...] in una tipica contrapposizione dentro-fuori, dove da un lato si accumulano gli elementi del conforto, del calore, della protezione, dall'altra quelli della minaccia, del terrore, dell'angoscia.<sup>266</sup>

Secondo quanto sostiene Elio Gioanola, il motivo per il quale Pascoli sottolinea la pericolosità dell'esterno, soprattutto attraverso la «tipica contrapposizione dentro-fuori», è motivato dalla paura e dall'inquietudine che suscita il *foris* nell'animo del poeta. Questa

---

<sup>265</sup> Come si legge in *Myricae*, cit., p. 158. Il testo a cui fa riferimento risale alla stesura iniziale della *Pentecoste* di Manzoni (1817), modificata e pubblicata successivamente nel 1822.

<sup>266</sup> E. GIOANOLA, *Regressione e repressione nella poesia di Pascoli*, cit., p. 223.

concezione del mondo esterno deriva dal trauma dell'uccisione del padre Ruggero ed è proprio nel componimento del *X agosto* che Pascoli dà voce ai propri pensieri, attraverso il dolore e l'angoscia dell'attesa di un suo possibile ritorno a casa dell'uomo e della rondine. Tra i versi della poesia si cela un'esortazione a rimanere all'interno del nido, l'unico luogo di protezione dai pericoli del mondo esterno:

essere 'dentro', lo sappiamo fin troppo bene, non è sicurezza di possesso, ma difesa precaria contro l'angoscia del 'fuori' e la meta del desiderio, il nido, è posta all'infinito, nel non-luogo del desiderio.<sup>267</sup>

Il *nido* rappresenta dunque il luogo in cui il poeta può difendersi dalle minacce del *fuori* e, consapevole di ciò, desidera costantemente ritornarvi per ritrovare serenità e protezione dalle minacce esterne. Dopo che il nido è stato distrutto, a partire dalla morte del padre Ruggero, per il poeta esso diviene «la meta del desiderio», come è testimoniato dalla frequente presenza dell'immagine all'interno dei componimenti. Pascoli tenta infatti di individuare tutti quegli elementi che possono rievocare il nido, attraverso l'osservazione della natura e degli animali o l'accurata descrizione delle dimore umane, dall'esterno e dall'interno. Nei versi traspare una richiesta del poeta «posta all'infinito»: il desiderio di ritrovare e di ricostruire il nido distrutto.

#### 4.2.3 Il nido ricostruito: la convivenza con le sorelle

Con la terza funzione del *nido* individuata da Mengaldo, il poeta entra nel piano metaforico e connotativo della parola. Questo passaggio implica una sostituzione completa del termine *casa* con l'immagine del nido, in particolare coincide con il momento di ritrovo del poeta con le sorelle e l'inizio del periodo di "convivenza fraterna" a Massa nel maggio del 1885. Si tratta di un progetto a cui aspira ormai da tempo, come è testimoniato dalle numerose lettere che ha scritto alle sorelle nei mesi precedenti al loro ricongiungimento:

Tra pochi giorni avrete le prime descrizioni. Dentro ottobre io avrò fatto le pratiche presso la zia e accomodato la casa ridente che v'accoglierà, e vi verrò a prendere.

Bologna, Settembre 1884<sup>268</sup>

[...] è meglio preparare e assestare le cose per benino. Per esempio aspettare sino a Natale. Ma bisogna che io sappia subito formalmente le vostre intenzioni, perché io sono continuamente in

<sup>267</sup> ID., *Giovanni Pascoli. Sentimenti filiali di un parricida*, cit., p. 269.

<sup>268</sup> La lettera si legge in M. PASCOLI, *Lungo la vita di Giovanni Pascoli*, cit., pp. 203-204.

pratiche. Per esempio m'era capitato un appartamento in una bella piazza, ammobigliato in casa d'un signore anziano con la sua signora pure anziana. [...] Alla zia quando fosse venuta l'ora io scriverei in questo senso: che sono pronto a tenervi con me sempre, lasciando pur tuttavia al vostro tutore o tutrice l'amministrazione di ciò che avete. Se la zia non vuole rinunciare a voi, io vi ricondurrei a lei ogni anno nelle vacanze;

Massa di Carrara, 20 ottobre 1884<sup>269</sup>

Negli ultimi mesi del 1884, Pascoli chiede alle sorelle la conferma per poter procedere con l'organizzazione del loro trasferimento e soprattutto per scegliere la casa dove poter ricostruire il nido. Nel frattempo, egli fa visita ad alcune dimore della città di Massa, al fine di poter trovare un luogo che possa adempiere alle esigenze famigliari ed economiche dei fratelli. Pascoli si occupa anche dell'organizzazione burocratica riguardante i beni delle sorelle che, in quel momento, sono proprietà della zia in quanto tutrice.

Anche Maria dimostra un grande entusiasmo per il ricongiungimento con il fratello, sin dal momento in cui ha ricevuto la notizia dell'assegnazione della cattedra a Giovanni presso il liceo della città: «Che gioia! Quale migliore sede per il nostro sogno? e anche Massa ci appariva una città di sogno: fiori, aranci, limoni, clima dolce, mare, un paradiso!».<sup>270</sup>

È proprio in questo momento che nei componimenti pascoliani avviene l'assimilazione definitiva della casa con l'immagine del nido, in cui si può riconoscere la funzione metaforica del termine così come è stata identificata da Mengaldo. Un esempio è la poesia *Anniversario*, inserita all'interno della raccolta di *Myricae* nella sezione dei *Ricordi*:

Sappi – e forse lo sai, nel camposanto –  
la bimba dalle lunghe anella d'oro,  
e l'altra che fu l'ultimo tuo pianto,  
sappi ch'io le raccolsi e che le adoro.

Per lor ripresi il mio coraggio affranto,  
e mi detersi l'anima per loro:  
hanno un tetto, hanno un nido ora, mio vanto;  
e l'amor mio le nutre e il mio lavoro.

Non son felici, sappi, ma serene:  
il lor sorriso ha una tristezza pia:  
io le guardo – o mia sola erma famiglia! –  
(VII, vv. 1-11)<sup>271</sup>

---

<sup>269</sup> *Ivi*, p. 209.

<sup>270</sup> *Ivi*, p. 195.

<sup>271</sup> G. PASCOLI, *Myricae*, cit., p. 57.



Il componimento è stato scritto il 31 dicembre 1890 e il poeta racconta del nido riunito alla madre defunta, la quale ora si trova nel «camposanto». Pascoli le racconta di essersi ricongiunto con le sorelle Ida e Maria, rispettivamente menzionate come: «la bimba dalle lunghe anella d'oro» (v. 2), un riferimento ai lunghi capelli biondi della fanciulla che diventano una caratteristica costante anche in altre poesie come *A Ida* (v. 1: «O capo biondo»);<sup>272</sup> «l'altra che fu l'ultimo tuo pianto» (v. 3), espressione con cui Pascoli si rivolge a Maria che, rispetto alla sorella, ricopre un ruolo secondario per importanza, come è testimoniato dall'utilizzo del pronome indefinito *l'altra*.

Riguardo al componimento, il poeta dimostra il grande impegno nel provvedere alla cura di Ida e Maria. Dopo aver recuperato tutte le forze e il «coraggio affranto» dai numerosi lutti che hanno colpito la propria famiglia, Pascoli rassicura la madre rivelandole di essere riuscito a procurare una casa per sé e le due sorelle. Nel far ciò, utilizza l'espressione «hanno un tetto, hanno un nido ora» in cui non solo è presente la stessa sineddoche del componimento *X agosto*, «tetto» (v. 6) per intendere la casa, ma con essa si compie la sostituzione completa di questa con l'immagine del nido, adempiendo così alla terza funzione del termine.

Pertanto, attraverso l'analisi di tutti i componimenti menzionati sino a questo momento, si può comprendere l'importanza che assume il termine *nido* e quanto questa immagine ricorra all'interno delle opere e del pensiero pascoliano. L'obiettivo della ricerca è stato dapprima individuare la ricorrenza della parola *nido* all'interno delle poesie di Pascoli e successivamente analizzare le differenti funzioni che l'immagine assume in ogni situazione, adottando la prospettiva elaborata da Pier Vincenzo Mengaldo come criterio di selezione e analisi.

---

<sup>272</sup> ID., *Poesie varie di Giovanni Pascoli, raccolte da Maria*, cit., p. 97.

### 4.3 La «gentile massaia di Casa Pascoli»

Nell'indagine dell'interno domestico attraverso le poesie pascoliane, riveste un ruolo importante la figura femminile incarnata da Ida che, definita dapprima con il termine *massaia* e successivamente con l'appellativo omerico *reginella*, diviene un tema dominante nei componimenti di Pascoli a partire dal 1884.

Il poeta riconosce nella sorella la possibilità di ricoprire la funzione di *casalinga*, colei a cui sono affidate le «redini dell'azienda domestica»,<sup>273</sup> dalla pulizia della casa alla cura della propria famiglia. Questo ruolo, attribuito nel corso dei secoli alle figure femminili, appartiene ad una lunga tradizione antica, la cui origine risale all'epoca romana con l'immagine della matrona romana, definita *mater familias*. Nell'ideologia comune del tempo, con questa espressione si indicava una donna, in genere moglie e madre, dedita alla gestione della *domus*, al controllo della servitù e all'educazione dei figli secondo i valori del tempo, i *mores maiorum*. Tuttavia, il ruolo della casalinga ha subito nei secoli dei cambiamenti, in particolare a partire dal 1200 ha cominciato a diffondersi il termine *massaia* per indicare nello specifico le donne delle classi sociali medio-basse, borghesi e contadine, delle piccole città o della campagna che si occupano della cura della casa e della propria famiglia. A ciò si aggiunge anche l'impegno a fornire aiuto al marito, nella lavorazione della terra o nella conduzione dell'attività artigianale e commerciale, svolgendo mansioni più leggere ma pur sempre importanti.<sup>274</sup>

A partire dal XVIII secolo, nell'ambiente domestico agreste avviene un ulteriore sviluppo del ruolo della casalinga come conseguenza di una divisione ancora più accentuata dei lavori tra uomo e donna. Da questo momento, il termine *massaia* non indica solamente una moglie e una madre, ma riconosce alla figura femminile anche il ruolo di amministratrice e di protettrice del focolare domestico, il simbolo dell'*intus* della casa, attorno al quale si riunisce un'intera famiglia. Questo è il luogo dove sono racchiusi valori come la felicità, l'accoglienza e la protezione:

Si rimarca cioè una divisione del lavoro fra i sessi, già presente nelle epoche pregresse, ma ora connotata da un'ideologia che enfatizza la differenza di doveri e di responsabilità. Mondata da ogni forza oscura, la figura femminile è trasformata in un modello esemplare: madre e “angelo del focolare”.<sup>275</sup>

---

<sup>273</sup> M. PASCOLI, *Lungo la vita di Giovanni Pascoli*, cit., p. 232.

<sup>274</sup> E. DE MARCHI – F. ANGELI, *Dai campi alle filande. Famiglia, matrimonio e lavoro nella “pianura dell'Olona” (1750-1850)*, Milano, FrancoAngeli, 2009, p. 233.

<sup>275</sup> I. FORINO, *La cucina - Storia culturale di un luogo domestico*, Torino, Einaudi, 2019, p. XXII.

Imma Forino si è occupata dell'evoluzione della figura della casalinga-massaia nel corso del tempo e ha studiato in particolare il rapporto che intercorre tra la donna e la casa, sottolineando come il passaggio decisivo avvenga nel Settecento, quando si assiste a un cambiamento nella visione della figura femminile. In questo momento nasce una consapevolezza maggiore sull'importanza del ruolo della donna all'interno delle dimore e per questo motivo essa viene definita l'«angelo del focolare». La casalinga diviene l'*angelo protettore del focolare*, colei che è in grado, attraverso l'amministrazione e la cura della casa, di creare un ambiente interno accogliente e sicuro per tutti i membri della propria famiglia.

Sulla stessa linea di pensiero, anche Pascoli cerca una figura femminile su cui proiettare l'ideale della casalinga-massaia e la scelta ricade all'inizio su entrambe le sorelle, Ida e Maria, per poi fissarsi definitivamente sulla prima, la maggiore, a partire dal ricongiungimento dei tre fratelli a Massa nel maggio del 1885. Già nei mesi che precedono la *ricostruzione del nido*, Pascoli scrive numerose lettere per aggiornare le sorelle sull'organizzazione del loro trasferimento in città e, attraverso queste carte, traspare l'idea della *massaia* e il tentativo da parte di Giovanni di stabilire sin da subito i ruoli che i tre fratelli ricopriranno all'interno della futura Casa Pascoli. Questo è riportato nella lettera datata 5 ottobre 1884, mentre il poeta si trova a Massa:

Ricordatevi che non vi posso promettere una vita molto grassa, almeno quest'anno; ma, per me, sono sicuro che sarebbe felicissima. Io provvederei nel caso, soltanto alcuni mobili, come lettini di ferro, biancheria da letto e da tavola, coperte etc.; [...] Voi sarete buone massaie, e io accanto a voi solleciterò l'avvenire che sarà, credete, brillante.<sup>276</sup>

In questo momento, Pascoli si occupa della ricerca di una dimora adeguata alla prossima convivenza tuttavia, a causa delle risorse economiche limitate, egli avverte sin da subito le sorelle di non essere in grado di offrire loro una vita «molto grassa» ma limitata, con solamente l'essenziale come letti per dormire, biancheria e coperte. Il poeta, immaginando il futuro insieme a Ida e Maria, definisce le due fanciulle delle «buone massaie» e stabilisce così, anzitempo, il ruolo che esse ricopriranno una volta che la convivenza fraterna avrà inizio.

---

<sup>276</sup> In M. PASCOLI, *Lungo la vita di Giovanni Pascoli*, cit., p. 204.

Aveva così inizio la grande illusione degli anni di Massa (primavera dell'85-autunno dell'87); o meglio il mito del nido ricostruito, sperata sede del ritorno dell'infanzia felice; e con attanti mistici che ne osservano i rituali: Giovanni, padre, ma anche figlio, Ida, la sposa la regina della casa, una madre nella fiorente giovinezza, e anche Maria, madre e insieme figlia, con nel volto pallido la memoria presente del triste destino della famiglia. Sul piano poetico, quali che siano stati gli esiti psicologici e le difficoltà manifestatesi abbastanza presto di quell'unione, la figura dominante è Ida, con la sua vitalità e il suo desiderio di autentica vita [...].<sup>277</sup>

Dal periodo di convivenza a Massa, non solo emergono i dettagli sulla visione che i tre fratelli hanno l'uno dell'altro, ma appaiono chiari anche i traumi infantili di una famiglia segnata tempo prima dalla serie di lutti, nei quali hanno trovato la morte figure centrali quali il padre e la madre. Ecco dunque che in questo ritrovo fraterno a Massa, nel processo di ricostruzione del nido avviene anche una proiezione e spartizione tra i fratelli dei ruoli che sono venuti meno. Giovanni rappresenta il *padre* e il *figlio* perché deve tutelare le sorelle minori in quanto unica figura maschile ma allo stesso tempo, soffrendo per la mancanza dei genitori, vede le sorelle come delle madri nella «fiorente giovinezza». Ida diviene la «regina di casa» perché, essendo la maggiore delle due fanciulle, assume il ruolo di casalinga-massaia, dedita alla cura e all'amministrazione di Casa Pascoli. Maria, al contrario, viene considerata comunque una madre ma in misura ridotta rispetto a Ida, infatti è vista da entrambi i suoi fratelli come «figlia o al massimo la sorella piccola e devota».<sup>278</sup>

Avviene dunque una sovrapposizione e un cambiamento nella percezione dei ruoli all'interno del nido ricostruito. Le memorie del passato, con la sofferenza e la perdita dei principali ruoli famigliari, si proiettano nel presente e sono in grado di alterare la concezione che Giovanni, Ida e Maria hanno reciprocamente, ognuno nei confronti dei propri fratelli.

A tal proposito, sono interessanti le testimonianze della convivenza riportate dalla sorella Maria in *Lungo la vita di Giovanni Pascoli*, dove attraverso piccoli scorci di vita quotidiana si può analizzare la nascita del mito della *massaia-reginella* che Pascoli attribuisce a Ida e che rappresenta un pensiero dominante non solo nella mente del poeta, nel suo desiderio quasi ossessivo di ricostruire il nido perduto, ma anche un'immagine ricorrente all'interno dei suoi componimenti.

Ecco quanto racconta Maria dei primi mesi di convivenza con i propri fratelli:

---

<sup>277</sup> M. PAZZAGLIA, *Pascoli*, cit., p. 86.

<sup>278</sup> P. MORESSA, *Pianger di nulla. Gli affetti di Giovanni Pascoli*, cit., p. 87.

Reco ora qualche cenno di quella nostra prima convivenza fraterna. L'Ida, essendo la maggiore, ebbe le redini dell'azienda domestica. Era la reginella della casa. Giovannino le donò subito un bell'orologio d'argento accompagnandoglielo con queste parole:

ALLA GENTILE MASSAIA DI CASA PASCOLI

Questo gingillo così dice: «Le ore  
che segno per te sian sempre serene,  
e siano sempre i palpiti al tuo cuore  
placidi, uguali, o nostro dolce amore,  
come gl'istanti che il mio sen contiene».

Il 27 d'ogni mese egli consegnava a lei il piú che poteva di danaro per la spesa giornaliera, e quando essa gli diceva di esserne agli sgoccioli, egli sollecitamente provvedeva chiedendo un anticipo sullo stipendio comunale [...] Il mangiare lo preparava Ida; gradiva di occuparsene da sé.<sup>279</sup>

Maria definisce Ida come «la reginella della casa» perché tiene le «redini dell'azienda domestica», dedicandosi non solo alla pulizia della casa, alla preparazione del «mangiare» e alla cura dei fratelli, ma anche all'amministrazione finanziaria in una situazione economica difficile, «agli sgoccioli». Per questo motivo, per il grande impegno dimostrato da Ida, il fratello Giovanni decide di regalarle un orologio con la dedica «alla gentile massaia di Casa Pascoli», dove il poeta utilizza il termine *massaia* per definire la sorella non solo in questo momento ma anche in alcuni dei suoi componimenti poetici. Nella dedica, Pascoli esprime la gratitudine per l'impegno di Ida nell'occuparsi della casa e dei fratelli, con l'augurio di una vita sempre serena e tranquilla scandita dalle ore dell'«orologio d'argento».

Uno dei componimenti in cui appare l'immagine della massaia è *La tovaglia*, inserito all'interno dei *Canti di Castelvecchio*, in cui alla presenza di questa figura femminile si unisce anche il tema dei morti e del loro ritorno. Infatti, secondo la credenza folclorica della Romagna, «si raccomanda veramente di sparecchiare dopo cena, perché, se si lascia la tovaglia su la tavola, *vengono i morti*»:<sup>280</sup>

Le dicevano: — Bambina!  
che tu non lasci mai stesa,  
dalla sera alla mattina,  
ma porta dove l'hai presa,  
la tovaglia bianca, appena  
ch'è terminata la cena!  
Bada, che vengono i morti!

<sup>279</sup> M. PASCOLI, *Lungo la vita di Giovanni Pascoli*, cit., p. 232.

<sup>280</sup> G. PASCOLI, *Canti di Castelvecchio*, cit., p. 178.

i tristi, i pallidi morti!  
[...]  
È già grande la bambina;  
la casa regge, e lavora:  
fa il bucato e la cucina,  
fa tutto al modo d'allora.  
Pensa a tutto, ma non pensa  
a sparecchiare la mensa.  
Lascia che vengano i morti,  
i buoni, i poveri morti.  
(vv. 1-8; vv. 17-24)<sup>281</sup>

Nei primi otto versi, la poesia si apre con l'avvertimento ad una «bambina», la protagonista del componimento che viene menzionata per ben due volte ai versi 1 e 17. Dietro a questa figura si cela Ida, la sorella del poeta. Qualcuno la avverte e le consiglia di metter via la tovaglia una volta terminata la cena altrimenti sarebbero arrivati «i tristi, i pallidi morti!» (v. 8).

Nei versi 17-24 si assiste invece ad un cambiamento nel contesto perché il poeta racconta dell'impegno della fanciulla «già grande» nelle faccende domestiche: come una vera e propria massaia, regge la casa, fa il bucato e cucina. Tuttavia, decide volontariamente di lasciare la tavola apparecchiata dopo «la mensa» perché, consapevole della credenza popolare sul ritorno dei morti, non è spaventata e al contrario li considera *buoni e poveri* (v. 24). Da questi versi emerge dunque il desiderio di Ida, la *bambina-massaia*, di rivedere i propri cari defunti, tutti coloro che ha perso da giovane come il padre, la madre e i fratelli. Per il poeta e per la sorella, un possibile ritorno dei morti diviene l'occasione per ritrovare quella felicità e quel conforto nell'intimità domestica, attorno ad una tavola imbandita, come un tempo.

A questo proposito, nel componimento *La tovaglia* il poeta intende sottolineare lo stretto legame che intercorre tra il tema dei morti e l'immagine della *massaia*, attraverso la costante presenza del colore bianco. Questo è suggerito da una serie di elementi legati sia al lutto, i «pallidi morti» (v. 8), sia alle faccende domestiche, come la «tovaglia bianca» (v. 5) e il «bucato» (v. 19) pulito. Pertanto in questa poesia il bianco assume un differente significato rispetto ad altri componimenti pascoliani come *Temporale* in cui, al contrario, esso diviene il simbolo della protezione e della serenità che si può ritrovare all'interno di una casa. A questo proposito, Michel Pastoureau si è occupato di analizzare la simbologia

---

<sup>281</sup> *Ivi*, p. 179.

del colore bianco e il motivo per il quale esso possa rappresentare la purezza, l'accoglienza e la sicurezza di un *intus* domestico e allo stesso tempo evocare il tema della morte:

Quel che vale per la nascita vale anche per la morte: è il bianco il suo colore, o quanto meno uno dei suoi colori. Difatti la morte non è nera da sempre. Nell'Occidente della fine del Medioevo e dell'inizio dell'età moderna le vengono associati vari colori. Bisogna aspettare la seconda metà del XVII secolo, se non addirittura il successivo, perché il nero prenda definitivamente il sopravvento sulle altre tinte nelle prassi del lutto e nei rituali funerari delle classi più agiate. [...] nelle società antiche – e ancora oggi in certe società non occidentali – [...] è in quanto nascita a un'altra vita che la morte viene associata al bianco.<sup>282</sup>

Secondo quanto ricorda Pastoureau, il nero non è da sempre il simbolo della morte e del lutto, ma è stato considerato come tale solamente dalle classi più agiate di alcuni paesi occidentali a partire dal XVII e XVIII secolo. Al contrario, le società antiche e quelle orientali moderne associano il colore bianco alla morte perché essa stessa è legata alla teoria della reincarnazione dell'anima umana, che gli antichi filosofi greci come Pitagora definivano μετεμψύχωσις (*metempsychosi*), la “trasmigrazione dell'anima”. Questa è ancora oggi diffusa nelle religioni come il Buddhismo e l'Induismo attraverso la parola sanscrita *samsāra*, con cui si intende il ciclo di morte e di rinascita che avviene per ogni essere umano. Dunque, se nella concezione orientale la fine e l'inizio della vita rappresentano due eventi sequenziali, strettamente connessi tra loro, il bianco diventa il colore-simbolo della rinascita e della reincarnazione dell'anima in un nuovo corpo.

Per questo motivo, il bianco rappresentato da Pascoli nel componimento *Temporale*, rappresenta la moderna concezione occidentale del colore, in cui esso viene associato al bambino nella culla, al calore materno e alla protezione dell'*intus* domestico. Al contrario, nel componimento *La tovaglia* il poeta utilizza questo per rievocare il mondo dei morti, attraverso il loro pallore (v. 8), con l'obiettivo di inserire una corrispondenza con il bianco della *tovaglia* (v. 5) e il bucato pulito (v. 19) che suggeriscono la presenza della figura femminile della massaia.

#### 4.3.1 Riflessi omerici nel mito pascoliano della “reginella”

Attraverso le testimonianze e i componimenti di Pascoli, si è potuto dunque analizzare l'evoluzione della figura di Ida, durante gli anni della prima convivenza a Massa: da

---

<sup>282</sup> M. PASTOUREAU, *Bianco. Storia di un colore*, cit., p. 130.

sorella diviene *madre, bambina e gentile massaia*. Questa *varietas* di termini con cui il poeta definisce la fanciulla, è legata alla molteplicità dei ruoli che essa ricopre non solo all'interno del pensiero e dei componimenti pascoliani, ma nella casa dove da poco si è ricongiunta la famiglia. Tuttavia, proprio in questo momento, avviene un cambiamento significativo, quando il poeta decide di racchiudere la pluralità di epiteti riferiti alla sorella nella singolare immagine di Ida come *regina della casa*. Ha origine così il mito della “reginella”, colei che si occupa delle faccende domestiche e della cura della propria famiglia, con cui Pascoli nomina la sorella non solo durante il periodo della convivenza ma anche negli anni successivi, dopo il matrimonio della fanciulla e l'abbandono del *nido ricostruito*:

Di origine omerica e letteraria, [...] il mito della ‘massaia/reginella’ è una delle cellule fantastiche più tenaci, fra il 1883 e il 1897, e più proliferanti in appunti e progetti,<sup>283</sup>

Pascoli, attribuendo a Ida dapprima il termine *massaia* e successivamente l'epiteto *reginella*, intende recuperare il mito classico, «di origine omerica e greca», le cui prime attestazioni e menzioni risalgono ad alcuni personaggi femminili dell'*Iliade* e dell'*Odissea*. La ripresa è testimoniata non solo dall'utilizzo del termine *reginella*, ma anche dal recupero di alcune caratteristiche fisiche appartenenti al canone di bellezza femminile nel mondo classico: il candore della pelle (*O reginella*, v. 10: «o reginella dalle bianche braccia»)<sup>284</sup> e i capelli biondi (*Ida*, vv. 21-22: «dagli aurei / capelli»)<sup>285</sup>.

Come sottolinea Giuseppe Nava, l'epiteto *reginella* rappresenta un «travestimento classico del piccolo-borghese “massaia”»<sup>286</sup> perché avviene una sostituzione del termine *massaia*, diffusosi a partire dal secolo XIII per indicare le donne delle classi sociali medio-basse, delle piccole città o della campagna, con quello di *reginella*, di origine classica.

Tuttavia la scelta di questa sostituzione non è determinata dal grado maggiore di raffinatezza di un termine rispetto all'altro, ma rappresenta il tentativo di Pascoli di recuperare la tradizione letteraria greca proiettando nei personaggi e nei *topoi* classici, la propria esperienza personale:

---

<sup>283</sup> C. GARBOLI, *Trenta poesie famigliari di Giovanni Pascoli*, cit., p. 234.

<sup>284</sup> G. PASCOLI, *Myrica*, cit., pp. 113-115.

<sup>285</sup> C. GARBOLI, *Trenta poesie famigliari di Giovanni Pascoli*, cit., p. 236.

<sup>286</sup> Come si legge alla nota 24 del commento di G. Nava in G. PASCOLI, *Myrica*, cit., p. 114.



Per Pascoli non si tratta né di fruizione decorativa in senso *liberty* né di *docta aemulatio* in senso classicistico. Il mito corrisponde a una struttura archetipica dell'umano, e la sua tecnica narrativa al tempo circolare dell'eterna ripetizione, in sé perfetta e rassicurante, ma sempre più irrecuperabile nella modernità. Pascoli mira a rappresentare la fondazione nei classici greci delle strutture portanti della nostra psiche, come egli la traguarda attraverso la sua esperienza.<sup>287</sup>

Esattamente come quanto già precedentemente analizzato attraverso la descrizione della casa della maga Circe in *Traduzioni e riduzioni* (1923), anche per il “tema della reginella” il poeta intende riprendere il mondo classico, in particolare quello greco. Tuttavia, secondo quanto afferma Giuseppe Nava, l’obiettivo di Pascoli non è certo emulare gli autori antichi, una «docta emulatio in senso classicistico», o di curare l’aspetto formale dei propri testi attraverso l’utilizzo di termini illustri e raffinati, per semplice «fruizione creativa», ma recuperare immagini e *topoi* della letteratura antica e su di essa fondare la propria visione ed esperienza del mondo.

Per Pascoli questa è l’unica modalità attraverso la quale si può recuperare, nella cultura e nella società moderna, l’insieme delle conoscenze e dei valori propri dell’epoca classica. Nel mondo antico infatti, le informazioni erano trasmesse oralmente attraverso il *mito*, un racconto la cui tecnica narrativa prevede un «tempo circolare dell’eterna ripetizione», dove avviene una ripresa continua dei personaggi, dei temi e degli eventi in una circolarità *perfetta e rassicurante*. Tuttavia, il fatto che la cultura classica è raccolta in uno spazio proprio e chiuso, è il motivo per il quale essa non ha preso parte al processo di evoluzione umana nel corso dei secoli, in un procedere del tempo lineare e non circolare, e di conseguenza è diventata «sempre più irrecuperabile nella modernità».<sup>288</sup>

Una volta individuato questo problema, Pascoli intende riprendere la letteratura classica, la traduce e la inserisce all’interno dei propri componimenti ma aggiunge la propria esperienza personale. La figura della «reginella» vede una ripresa del mito omerico, nella scelta del termine e nel riutilizzo delle stesse caratteristiche fisiche, tuttavia il poeta associa questa immagine alla sorella per descrivere i molteplici ruoli che ricopre all’interno della casa e l’importanza che assume per lui e per la sorella Maria.

Un esempio è il madrigale *O reginella* inserito all’interno della sezione *L’ultima passeggiata*, nella raccolta poetica di *Myricae*:

---

<sup>287</sup> G. NAVA, *Mito e inconscio nel Pascoli “conviviale”*, in *Per Giovanni Pascoli nel primo centenario dalla morte. Atti del Convegno di Studi Pascoliani*, a cura di N. Ebani, Verona, 21-22 marzo 2012, Pisa, Edizioni ETS, 2013, p. 10.

<sup>288</sup> *Ibidem*.

**Non trasandata** ti creò per vero  
la cara madre: tal, lungo la via,  
tela albeggia, onde godi in tuo pensiero:  
presso è la festa, e ognuno a te domanda  
candidi i lini, poi che in tua balia  
è il cassone odorato di lavanda.  
Felici i vecchi tuoi; felici ancora  
i tuoi fratelli; e più, quando a te piaccia,  
chi sua ti porti nella sua dimora,  
**o reginella dalle bianche braccia.**<sup>289</sup>

La protagonista del componimento è una donna, sotto cui si nasconde la figura di Ida, che viene celebrata per le sue doti casalinghe e l'impegno con cui esegue i lavori domestici tale da rendere felici non solo i genitori e i propri fratelli, ma in futuro anche colui che la condurrà in sposa. Per tutto il componimento il poeta si rivolge alla figura femminile con un "tu" colloquiale, in cui l'unica informazione su di lei che si può ricavare dal testo si trova al verso 1 attraverso la litote «non trasandata», utilizzata per descrivere il corretto svolgimento dei lavori domestici da parte della fanciulla.

Pascoli inoltre sottolinea alcune attività compiute dalla *reginella*, che sono suggerite attraverso elementi come la «tela» stesa fuori, i «candidi lini» e «il cassone odorato di lavanda». Interessante è la scelta da parte del poeta di utilizzare il termine *cassone*, che è un tipo di mobile presente nella maggior parte delle case del XVIII e XIX secolo, costituito da una cassa a forma rettangolare e un coperchio con chiusura a cerniera. Qui si conservano la biancheria, gli arredi e il denaro<sup>290</sup> e vengono messi anche dei fiori di lavanda per rendere il tutto più profumato. Questi oggetti rappresentano dunque dei dettagli importanti che richiamano il ruolo fondamentale della *massaia-reginella* all'interno dell'ambiente domestico e soprattutto l'interesse del poeta nei confronti di questa figura femminile.

Merita anche osservare che, mentre nella parte iniziale del componimento Pascoli si rivolge alla donna con il "tu", la rivelazione con l'appellativo della fanciulla avviene nell'ultimo verso della poesia attraverso l'espressione vocativa «o reginella» seguita dall'epiteto «dalle bianche braccia», dove il poeta riprende il tema omerico e lo associa alla figura femminile protagonista del componimento.

---

<sup>289</sup> G. PASCOLI, *Myricae*, cit., pp. 113-115.

<sup>290</sup> Come ricordato nella nota 6 da G. Nava, *ivi*, p. 115.

L'inserimento in posizione finale di questa particolare costruzione sintattica rappresenta non solo la volontà dell'autore di riprendere le strutture grammaticali e letterarie classiche come il vocativo e l'epiteto, in un tentativo di recupero dell'antico, ma allo stesso tempo permette di concludere il componimento con un tono aulico e raffinato, in contrapposizione alla semplicità dell'ambiente rustico rappresentato dalla reginella, dalle faccende domestiche e dai dettagli d'arredamento.

Attorno all'espressione «o reginella dalle bianche braccia» sono nate numerose riflessioni, in particolare sull'epiteto *dalle bianche braccia* che Pascoli ha recuperato direttamente dal termine greco λευκώλενος. Le sue prime attestazioni letterarie risalgono alle opere dell'*Iliade* e dell'*Odissea*, dove Omero ha utilizzato l'appellativo nel definire alcune figure femminili celebri, tra le quali ricordo: Nausicaa (*Odissea*, VI, v. 186),<sup>291</sup> figlia di Alcino re dei Feaci; la dea Era (*Iliade*, I, v. 195),<sup>292</sup> sorella e sposa di Zeus; Elena (*Iliade*, III, v. 121),<sup>293</sup> moglie di Menelao re di Sparta e amante di Paride; Andromaca (*Iliade*, VI, v. 377),<sup>294</sup> moglie dell'eroe troiano Ettore.

Tutte queste donne sono accomunate dall'appellativo *dalle bianche braccia*, un'espressione che rimanda al particolare candore della loro pelle. Secondo i canoni di bellezza classica, a questa caratteristica sono associate delle virtù positive come la purezza e la condizione sociale elevata, in genere regale o divina, della figura femminile. L'epiteto λευκώλενος appartiene infatti ad un ricco repertorio lessicale con termini che, pur rappresentando l'aspetto fisico, sono connessi al carattere, alle capacità e alle virtù delle persone secondo il principio greco del καλὸς καὶ ἀγαθός ("bello e buono"). Si tratta di un'espressione greca per cui alla bellezza esteriore è associata una personalità buona e valorosa. Pertanto, l'aspetto fisico per i Greci rappresenta un chiaro segnale non solo della condizione sociale a cui appartiene una persona, ma anche del carattere e delle virtù che possiede.

Pascoli riprende l'epiteto greco λευκώλενος nel componimento *O reginella* per descrivere la fanciulla, attribuendole non solo la bellezza fisica ma anche una grande abilità nello svolgimento dei lavori domestici, tale da essere definita con la litote «non trasandata».

---

<sup>291</sup> OMERO, *Odissea*, traduzione di R. C. Onesti, Torino, Einaudi, 2020 (2014), p. 167.

<sup>292</sup> ID., *Iliade*, traduzione di R. C. Onesti, Torino, Einaudi, 2020 (2014), p. 13.

<sup>293</sup> *Ivi*, p. 95.

<sup>294</sup> *Ivi*, p. 217.

Tuttavia l'intero componimento pascoliano, riprende non solo l'appellativo utilizzato da Omero per descrivere le celebri figure femminili, umane e divine, ma recupera a livello formale e contenutistico un intero passo dell'*Odissea* dove viene presentata Nausicaa, la figlia di Alcino, il re dei Feaci.

La prima strofa di *O reginella* è costruita tutta sul un rovesciamento dei versi 25-26 del VI libro, in cui Atena si rivolge alla fanciulla criticando la sua trascuratezza nei confronti delle faccende domestiche perché la giovane ha abbandonato i panni: «Nausicàa, così trascurata t'ha fatto la madre? / Le vesti vivaci son là in abbandono».<sup>295</sup> Pascoli riprende questi versi capovolgendoli nel significato per celebrare così, al contrario, il grande impegno e l'attenzione che la sua *reginella*, sotto cui probabilmente si cela la sorella Ida, ha nei confronti delle faccende domestiche: «Non trasandata ti creò per vero / la cara madre» (vv. 1-2). I due testi, se messi a confronto, presentano ben tre elementi in comune: l'aggettivo *trascurata-trasandata*, la figura della madre che viene menzionata e la presenza dei panni stesi.

Anche la seconda strofa è una ripresa, in questo caso diretta, dei versi omerici:

tre volte beati il padre e la madre sovrana,  
tre volte beati i fratelli: perché sempre il cuore  
s'intenerisce loro di gioia, in grazia di te,  
quando contemplan un tal boccio muovere a danza.  
Ma soprattutto beatissimo in cuore, senza confronto,  
chi soverchiando coi doni, ti porterà a casa sua  
(VI, vv. 154-159)<sup>296</sup>

Omero celebra la dolcezza e la grazia della figura femminile di Nausicaa, esprimendo la felicità dei suoi genitori, dei fratelli e soprattutto di chi, in futuro, la condurrà in sposa. Pascoli riprende nel componimento poetico esattamente questi versi in riferimento alla propria *reginella*: «Felici i vecchi tuoi; felici ancora / i tuoi fratelli; e più, quando a te piaccia, / chi sua ti porti nella sua dimora» (vv. 7-9). A livello contenutistico e formale, sono infatti numerosi gli elementi in comune tra il testo omerico e la poesia pascoliana: l'anafora «tre volte [...] / tre volte» (vv. 154-155) e «Felici [...] felici» (v. 7); la successione dei membri della famiglia nella sequenza *padre-madre-fratelli* e *vecchi-fratelli*, con una leggera variazione di Pascoli nell'utilizzo di *vecchi* al posto dei genitori;

---

<sup>295</sup> OMERO, *Odissea*, cit., pp. 157-159.

<sup>296</sup> *Ivi*, p. 165.

le espressioni «chi [...] ti porterà a casa sua» (v. 159) e «chi sua ti porti nella sua dimora» (v. 9) che allude in entrambe le versioni ad una possibile figura maschile che condurrà in sposa Nausicaa e la *reginella* pascoliana.

Un altro componimento di Pascoli in cui emerge il tema della *reginella-massaia*, dove si sottolinea lo stretto rapporto che intercorre tra questa figura femminile e l'ambiente domestico, è la poesia *Ida* composta nel primo periodo di convivenza fraterna a Massa nel 1886<sup>297</sup> e inserita da Maria all'interno della raccolta poetica delle *Poesie varie*:

Al suo passare le scarabattole  
fremono e i bricchi lustranti squillano;  
e la grave padella  
col buon paiòl favella:

qual è codesta **polledra**, dicono,  
che ancor non doma nitrisce all'aure,  
e tremar tutta sembra  
nelle **virginee membra**?

Non sanno: e invano di lei dal povero  
foco la vecchia pentola brontola:  
sol la silenziosa  
lampada sa qualcosa:

sa come a notte le vola trepida  
sul foglio e arguta la penna scricchiola –  
si volge al suo chiarore  
l'occhio interrogatore – ;

la **reginella** pensa discendere,  
chè i tenui **lari** più non le arridono;  
e già, con atto stanco,  
si scioglie il grembiuol bianco;

depone il breve serto dagli **aurei**  
**capelli**, al giogo declina docile  
la sua rosea cervice,  
lieta ad altrui s'addice.<sup>298</sup>

Come è suggerito dal titolo, la protagonista della poesia è la sorella di Pascoli, Ida, rappresentata all'interno della dimora a Massa, nella quotidianità domestica. Anche in questo caso, il poeta fa riferimento alla fanciulla con l'appellativo omerico di *reginella* che appare al verso 17.

---

<sup>297</sup> C. GARBOLI, *Trenta poesie famigliari di Giovanni Pascoli*, cit., p. 233.

<sup>298</sup> *Ivi*, p. 236.

L'intero componimento intende realizzare un ritratto della figura femminile di Ida, in tre momenti differenti di una tipica giornata in Casa Pascoli, dallo svolgimento delle faccende domestiche fino alla sera quando fanciulla abbandona il «grembiuol», si scioglie i capelli e si dedica agli effetti del fratello e della sorella.

Per scandire le varie fasi del giorno, il poeta applica una suddivisione formale sul testo poetico dedicando a ciascun momento due strofe (vv. 1-8; vv. 9-16; vv. 17-24).<sup>299</sup>

I versi 1-8 sono ambientati nella sala da pranzo e in cucina dove «all'incedere della bella Ida fanno riscontro i mobili e arnesi "poveri"»,<sup>300</sup> essi sbattono tra loro producendo un rumore metallico e osservano la *reginella* che si muove con sicurezza e familiarità nell'ambiente domestico. Nella descrizione di questo primo momento della giornata, appare dunque chiara l'importanza del ruolo femminile di Ida all'interno della casa, soprattutto nella cucina, perché persino le suppellettili riconoscono la sua presenza e la sua l'autorità in qualità di *reginella-massaia*:

D'altra parte non è forse vero che una grande cucina possiede un'aura sacra, magica? [...] E poi c'erano i riflessi luminosi dei recipienti metallici, che fila dopo fila, strofinati ben bene dondolavano dai ganci o riposavano in silenzio nei loro scaffali fino a quando di loro ci sarebbe stato bisogno, proprio come fossero tanti calici in attesa che il rito sacramentale del cibo fosse celebrato.<sup>301</sup>

A questo proposito, Imma Forino ha sottolineato l'importanza che assume l'ambiente domestico a partire dal XVIII-XIX secolo, in particolare la cucina. Esattamente come avviene nei primi versi del componimento pascoliano *Ida*, questo luogo assume un'*aura sacra e magica*, in cui tutti gli strumenti, «strofinati ben bene», sono appesi ai muri con dei «ganci» o negli appositi «scaffali». Questi attendono di essere utilizzati durante la consumazione del pasto che viene paragonato alla celebrazione del «rito sacramentale del cibo», per l'importanza che assume dal Settecento in poi. La cucina infatti diviene il luogo per antonomasia dove si riunisce l'intera famiglia, in cui sono racchiusi valori come la protezione, l'accoglienza e il calore dell'*intus* domestico. In tutto ciò la *reginella* diviene pertanto la figura centrale, colei che guida e amministra non solo la casa ma anche tutti gli oggetti e le persone che vi abitano all'interno.

---

<sup>299</sup> *Ivi*, p. 233.

<sup>300</sup> P. V. MENGALDO, *Antologia pascoliana*, cit., p. 43.

<sup>301</sup> I. FORINO, *La cucina - Storia culturale di un luogo domestico*, cit., p. 1.

Ritornando al componimento *Ida*, nei versi 9-16 il poeta introduce il secondo momento della giornata in cui la sorella viene descritta mentre, immersa nei propri pensieri, è intenta a scrivere nelle ore notturne alla luce di una «silenziosa / lampada» (vv. 11-12). In questo passaggio il poeta riprende il *topos* della lampada utilizzato anche in *Ida e Maria* e *Sera*: nella prima, la «lucerna / silenziosa» (vv. 11-12)<sup>302</sup> assume le sembianze umane e osserva le due sorelle Pascoli nelle ore notturne; nella seconda, la figura di Ida viene descritta «sotto il raggio tardimpressionistico della lucerna»,<sup>303</sup> dove «La lucerna innonda / di calda luce quella / chioma e quella fronte quasi d'un nimbo aureo circonda» (*Poesie varie*, vv. 6-8).<sup>304</sup>

Nell'ultima coppia di strofe del componimento *Ida* (vv. 17-24), la *reginella* è stanca e decide così di «discendere» dal trono:

Ida è stufa di faccende domestiche e si scioglie il grembiale da cucina. Gli dei della casa non le arridono più. La ragazza è fissata in un gesto che chissà quante volte il Pascoli avrà assaporato: si toglie il nastro che le tiene i capelli, e si libera da ogni maestà, da ogni regalità di massaia.<sup>305</sup>

La fanciulla si toglie il «grembiale da cucina» color bianco che nel componimento sembra rappresentare simbolicamente una veste sacra, attraverso la quale si riconosce a Ida il ruolo sacro di *reginella-massaia* all'interno dell'ambiente domestico. Successivamente in un gesto quotidiano, assaporato e fissato nella mente del poeta, Ida si toglie il nastro con cui i suoi capelli sono rimasti legati tutto il giorno e, come se si fosse tolta la corona, «si libera da ogni maestà» e «regalità di massaia». Ora, finalmente, si può dedicare agli affetti «altrui» (v. 24), un'espressione con cui Pascoli indica se stesso e la sorella minore Maria.

Fino a questo momento attraverso l'analisi del contenuto del testo poetico, si comprende dunque la centralità del ruolo di *reginella* di Ida, non solo nei componimenti pascoliani ma anche nei pensieri del poeta e nell'ambiente domestico durante la convivenza fraterna. Tuttavia è interessante sottolineare l'attenzione con cui il poeta elenca una serie di oggetti legati all'ambiente domestico quotidiano e in particolare la scelta del lessico adottato, il

---

<sup>302</sup> G. PASCOLI, *Myricae*, cit., p. 168.

<sup>303</sup> C. GARBOLI, *Trenta poesie famigliari di Giovanni Pascoli*, cit., p. 233.

<sup>304</sup> *Ivi*, p. 227.

<sup>305</sup> *Ivi*, p. 237.

cui risultato è un'attenta descrizione di un interno casalingo in relazione al ruolo centrale della *reginella*. Nelle prime quattro strofe (vv. 1-16) domina un'"atmosfera fiabesca" in cui gli oggetti della casa prendono vita, *fremendo* e *squillando* al passaggio di Ida. Nel fare ciò, il poeta compie una graduale antropomorfizzazione di tutti gli oggetti presenti attribuendo ad essi delle caratteristiche umane e donando così un tocco di vitalità a questo semplice ambiente domestico. Un esempio sono le «scarabattole» che *fremono* (vv. 1-2), i «bricchi» che *squillano* (v. 2), la «padella» e il «paiòl» che *favellano* tra loro (vv. 3-4), la «vecchia pentola» che *brontola* (v. 10), la penna che «trepida» e «arguta» vola sul foglio (vv. 13-14), la «silenziosa lampada» che osserva la *reginella* immersa nei propri pensieri (vv. 11-12).

A tal proposito, è interessante sottolineare la scelta lessicale adottata dal poeta nel menzionare questi oggetti, in cui appare evidente la grande attenzione di Pascoli nella descrizione dei vari interni domestici. Un esempio è il termine «scarabattole» (v. 1), con cui si intende un particolare armadio a vetrina<sup>306</sup> diffuso in Europa, soprattutto nell'area meridionale, tra la fine del XVIII secolo e la prima metà del XIX secolo.<sup>307</sup> Al loro interno vi è un ampio spazio che può contenere oggetti di varia funzione, in genere l'argenteria. Al verso 2 si evidenziano i «bricchi» ovvero dei recipienti in ceramica, o in metallo nel caso del componimento pascoliano, che presentano un beccuccio e vengono utilizzati per preparare il tè e il caffè o scaldare il latte. Nei versi 3-4 sono presenti la «padella» e il «paiòl»: il primo è un genere di pentola poco profonda, dal bordo non molto alto e che si sviluppa maggiormente in superficie, piuttosto che altezza; il secondo è anch'esso un tipo di pentola, realizzata in rame, con un lungo manico in ferro piegato a semicerchio e il bordo molto alto.

Tuttavia, mentre nella prima parte del componimento domina dunque un lessico quotidiano, nella seconda invece prevalgono i termini aulici e raffinati che, come si è potuto vedere fino a questo momento, rappresentano il tentativo del poeta di recuperare nei propri componimenti temi e immagini della tradizione classica. Tra di essi si annoverano: «polledra» (v. 5) di derivazione latina dal termine *pullus* che significa "piccolo animale", con cui il poeta richiama la giovane età della *reginella*. Di derivazione classica è anche l'espressione «virginee membra» (v. 8), l'aggettivo *virgineo* richiama

---

<sup>306</sup> Si legge in V. BROSIO, *Mobili dell'Ottocento*, Milano, Antonio Vallardi Editore, 1980, p. 116.

<sup>307</sup> Rinvio a M. CERA – L. MELEGATI, *Il mobile italiano dell'Ottocento, 1815-1915*, Vicenza, Neri Pozza Editore, 1997, p. 69.



l'immagine greca della κόρη, la “fanciulla, vergine” ma il termine significa anche “figlia maritata” e “sposa”. Questa molteplicità di significati rimanderebbe alla pluralità di ruoli che Pascoli ha attribuito a Ida, in cui più volte viene definita *sorella* ma anche *madre*, *figlia* o *gentile massaia*. Altri riferimenti aulici si trovano al verso 17 con l'appellativo classico e di derivazione omerica «reginella» e al verso 18 vengono introdotte le figure dei «tenui lari» ovvero le divinità romane protettrici della casa e del focolare domestico, con cui il poeta richiama la tradizione romana che prevedeva la costruzione di un piccolo altare all'interno della *domus* dove poter collocare delle statuette che rappresentavano questi Lari.

Infine, un ultimo riferimento aulico all'interno del componimento *Ida*, è presente ai versi 21-22 con l'espressione «dagli aurei capelli», attraverso la quale il poeta richiama i capelli biondi della sorella Ida, esattamente come in componimenti quali *Sera* «Alla tavola siede la sorella / più grande e meno triste, Ida la bionda» (vv. 1-2),<sup>308</sup> *Ida, amaci!* «Ida, capino biondo» (v. 8)<sup>309</sup> e *A Ida* «O capo biondo» (v. 1).<sup>310</sup>

Proprio l'utilizzo dell'appellativo «dagli aurei capelli» è importante perché si tratta di una ripresa pascoliana del *topos* dei capelli biondi, in greco ξανθός “biondo”, un tema che nasce e ricorre in numerose opere classiche fino a diffondersi anche nella tradizione letteraria italiana. Esattamente come l'epiteto “dalle bianche braccia”, anche l'immagine ricorrente dei capelli biondi risale all'*Iliade* e dell'*Odissea*, un *topos* che Omero ha utilizzato per descrivere numerose donne. Nell'ideologia comune del tempo, ecco dunque che celebri figure femminili sono caratterizzate dall'aver una lunga chioma di capelli biondi: tra queste si annoverano nell'*Iliade* Elena, moglie di Menelao, e Briseide, sacerdotessa di Apollo, mentre nell'*Odissea* Penelope, moglie di Odisseo. Anche in questo caso, pur rappresentando una caratteristica fisica, al *topos* dei capelli biondi sono connessi, secondo il principio del καλὸς καὶ ἀγαθός, valori come la bontà, la purezza e soprattutto una condizione sociale elevata che vede le figure femminili in qualità di regine e sacerdotesse.

Questo tema si è diffuso successivamente nella letteratura italiana delle origini ed è stato codificato definitivamente da Petrarca, e mi limito a ricordare «i capei d'oro a l'aura sparsi» (v. 1) del sonetto XC del *Canzoniere*.

---

<sup>308</sup> C. GARBOLI, *Trenta poesie famigliari di Giovanni Pascoli*, cit., p. 226.

<sup>309</sup> *Ivi*, p. 230.

<sup>310</sup> G. PASCOLI, *Poesie varie di Giovanni Pascoli, raccolte da Maria*, cit., p. 97.

Pascoli utilizza dunque l'appellativo «dagli aurei capelli» per descrivere la figura della sorella Ida, sempre nel tentativo di recuperare il mondo antico, attraverso la ripresa di immagini e di *topoi* letterari classici, a cui egli aggiunge un'interpretazione personale inserendo elementi autobiografici.

Pertanto, secondo quanto analizzato, nel componimento a *Ida* si sottolinea la presenza di temi appartenenti alla sfera della quotidianità e altri aulici e più raffinati: da un lato si possono ritrovare *scarabattole* (v. 1), *bricchi* (v. 2), *padella* (v. 3), *paiòl* (v. 4), *grebiul* (v. 20); dall'altro *polledra* (v. 5), *favella* (v. 4), *doma* (v. 6), *virginee membra* (v. 8), *reginella* (v. 17), *lari* (v. 18) e *aurei capelli* (vv. 21-22).

Come segnala Pier Vincenzo Mengaldo, nel componimento esiste una mescolanza di «voci realistiche e familiari anche esibite con altre dotte, auliche, latineggianti, carducciane»,<sup>311</sup> infatti «il lessico di *Ida* è fortemente carducciano, e si direbbe proprio del Carducci barbaro».<sup>312</sup> A questo proposito, è importante sottolineare l'influenza significativa che Giosuè Carducci, in qualità di docente presso l'Università di Bologna, ha avuto nella vita di Pascoli e nella sua produzione poetica.

Egli è noto per aver contribuito alla nascita e allo sviluppo della “metrica barbara” che rappresenta il progressivo recupero e adattamento di alcuni elementi strutturali e contenutistici della tradizione letteraria classica, alla poesia italiana. Il contributo carducciano più rilevante riguarda l'aspetto formale, laddove si riscontra una maggiore difficoltà nell'avvicinamento di due tipologie di metrica differenti: mentre quella italiana è di tipo accentuativo perché si basa sull'alternanza di sillabe atone e toniche, quella classica viene definita “quantitativa” perché è caratterizzata da una successione di sillabe lunghe e brevi. Per questo motivo, Carducci ha recuperato alcune strutture canoniche della letteratura classica, come l'esametro e il pentametro latino, e le ha adattate alla poesia italiana attraverso l'introduzione dei versi doppi e in particolare l'uso frequente del novenario.

A livello linguistico invece, Carducci riprende tutta una serie di termini che appartengono al repertorio lessicale antico con espressioni, costruzioni sintattiche e termini di derivazione greca e latina.

---

<sup>311</sup> P. V. MENGALDO, *Antologia pascoliana*, cit., p. 43.

<sup>312</sup> *Ivi*, p. 42.

In particolare, Pascoli si ispira a Carducci nell'utilizzo di un lessico aulico e raffinato del mondo classico tuttavia, da questa scelta, nel componimento *Ida* nasce una contrapposizione con i termini di tono colloquiale, legati all'ambiente domestico. Come secondo l'analisi di Gianfranco Contini:

La contrassegna dunque la parodia, una parodia mutua dell'elemento aulico e dell'elemento umile: allo schema barbaro, secondo la tradizione, la tradizione immediata, carducciana, si dovrebbe associare un contenuto illustre; e qui al contrario si associa un contenuto estremamente frugale e che accentua, vorrei dire programmaticamente, magari insolentemente, la propria modestia. Le *scarabattole* si collocano proprio in quella posizione vistosa a fin di verso dove si dovrebbero accusare ed esaltare gli elementi illustri, dove infatti Carducci esponeva termini eletti e archeologici. Dunque, aulicità e umiltà nello stesso tempo, a vicendevole parodia [...]<sup>313</sup>

L'intera poesia *Ida* si fonda dunque sulla parodia, un alternarsi «dell'elemento aulico e dell'elemento umile», suggerita non solo a livello lessicale ma anche sintattico. Nel primo livello consiste nella scelta di utilizzare parole come *scarabattole*, *bricchi*, *padella*, *paidòl* e *grembiul* che appartengono all'ambiente domestico quotidiano, della vita comune e rustica, a cui si oppongono i termini come *virginee membra*, *reginella*, *lari* e *aurei capelli*. Nel secondo livello, come sottolinea Contini, questa parodia è presente nel componimento anche a livello sintattico e formale, perché Pascoli sceglie di porre in ultima posizione nel verso queste parole «di contenuto estremamente frugale» dove, al contrario, il *maestro* Carducci era solito «accusare ed esaltare gli elementi illustri», «termini eletti e archeologici». Egli in particolare sceglieva di porre in posizione finale di verso tutte quelle parole sdruciole, con l'accento in terzultima posizione, che volontariamente richiamavano il ritmo dattilico classico, costituito dall'alternanza di una sillaba lunga e due brevi, a cui corrisponde in italiano la successione di una tonica e due atone.

Il risultato è «aulicità e umiltà allo stesso tempo» che attribuiscono al componimento *Ida* un tono parodico. Tuttavia, dall'analisi della poesia di Pascoli emerge chiaramente l'importanza che assume la figura femminile della sorella, declinata nel *topos* della *reginella-massaia*, l'interesse nella descrizione degli interni domestici come luogo degli affetti familiari e soprattutto il tentativo di recuperare immagini della letteratura classica nella modernità attraverso un'interpretazione personale.

---

<sup>313</sup> G. CONTINI, *Il linguaggio di Giovanni Pascoli*, cit., p. 228.

#### 4.3.2 L'allontanamento della *reginella* dal nido

Attraverso le poesie analizzate fino a questo momento, si è potuto dunque comprendere quali siano state le modalità e le circostanze dalle quali ha avuto origine il tema della *reginella-massaia* e l'importanza che ha assunto questa figura a partire dal 1884 nei componimenti e nei pensieri pascoliani. Tuttavia, dieci anni dopo l'inizio della convivenza fraterna, Ida decide di abbandonare il *nido ricostruito* per sposarsi. La scelta della sorella è interpretata dal poeta come un tradimento perché aveva riposto nelle sorelle, in particolare nella maggiore, tutte le speranze per ritrovare la felicità e la serenità di una famiglia sconvolta da numerosi lutti.

Il dolore di Pascoli alla notizia del matrimonio della sorella Ida, appare evidente anche dall'incontro con il futuro marito Salvatore Berti, come riporta nella lettera del maggio 1895 indirizzata a Maria:

Oggi è stato il suo giorno. È venuto lo sposo: poi siamo andati a sera tarda a riaccompagnarlo a casa, con un fango, una nebbia... Lei era a braccetto del suo fidanzato, era felice e svelta. È fatta: d'Autunno Salvatore conta di prenderla. Così era ed è meglio, il bene. O Mariù, non riconosci giustificato un mio tacito e triste lamento? non con lei, non con altri lo faccio questo lamento; ma nella mia anima c'è.<sup>314</sup>

La visita di Salvatore ha scosso profondamente l'*anima* del poeta come racconta alla sorella Maria, alla quale esprime il proprio «tacito e triste lamento» non solo nel vedere Ida «felice e svelta» e «a braccetto del suo fidanzato», ma anche dinanzi alla notizia che il matrimonio si sarebbe celebrato nell'autunno di quello stesso anno. Maria è rimasta l'unica persona con cui Pascoli può esprimere liberamente la propria sofferenza.

Il 30 settembre 1895, vengono celebrate le nozze dei due giovani. Secondo quanto racconta la sorella minore, nello stesso giorno sono stati celebrati il rito religioso e civile:

Le nozze avvennero la mattina del 30 settembre.

All'ora fissata (non la ricordo bene, ma a un dipresso tra le 9 e le 10) i fidanzati (l'Ida indossava un bell'abito bianco e sul capo aveva il velo pure bianco col tradizionale tralcio di fiori d'arancio: stava veramente bene ed era lieta), accompagnati da Falino e dal prof. Aroldo Martini Zuccagni e dalla signora di questo, mossero di casa in vettura di lusso e si recarono alla chiesa del Soccorso per la celebrazione del rito religioso e poi al Municipio per il rito civile.<sup>315</sup>

---

<sup>314</sup> M. PASCOLI, *Lungo la vita di Giovanni Pascoli*, cit., pp. 419-420.

<sup>315</sup> *Ivi*, p. 459.

Per le nozze, la *reginella* Ida indossa un abito bianco insieme al tradizionale velo e in mano tiene un mazzo di fiori d'arancio, scelti appositamente dalla fanciulla perché simboleggiano la purezza e la bellezza della sposa, oltre che la fedeltà e il vincolo del matrimonio. Questi fiori rappresentano infatti un richiamo alla tradizione classica, in particolare al mito sulla celebrazione delle nozze tra Zeus ed Era. La coppia avrebbe ricevuto da Gea, la dea della Terra, alcuni doni tra cui un albero di arancio, che il padre degli dei avrebbe affidato alle Esperidi, custodi del giardino di Era.<sup>316</sup>

Nello stesso giorno Ida si appresta a partire con il marito e a salutare la sorella Maria e il fratello Giovanni:

L'Ida subito venne con me in camera per approntarsi e darmi le sue disposizioni per l'invio delle cose che le dovevamo mandare e poi a fare un saluto a Giovannino nello studio. Egli l'aspettava, ma nel vederla pronta per la partenza ebbe uno scoppio di pianto, e: "Addio, Ida! addio, Ida! sii felice!" Le disse con la voce spezzata dai singulti. Indi le dette le 50 lire del primo assegno che si era obbligato di passarle mensilmente e altre 50 lire in dono perché avesse un po' di scorta nel viaggio. (Non poteva di più, avendo già speso tanto per lei e dovendo pensare al trasferimento a Castelvecchio e a varie altre cose).<sup>317</sup>

Maria descrive il momento di congedo di Ida dal fratello, dove Giovanni in «uno scoppio di pianto» e «la voce spezzata dai singulti», dona alla sorella un assegno di mantenimento mensile, come le aveva promesso, e un'ulteriore somma di denaro per affrontare il viaggio che l'avrebbe condotta nella nuova dimora insieme al proprio sposo. Questo è tutto ciò che Pascoli può offrire a Ida in termini di denaro, tuttavia, come testimonia la sorella Maria, in occasione del matrimonio la *reginella* ha ricevuto dal fratello altri doni preziosi:

Giovannino poi, oltre la pubblicazione nuziale, le donò un bell'orologio d'oro, da lei desiderato essendosele sciupato l'altro che egli le aveva donato qualche tempo prima, volle persino donarle il lettino dove essa aveva dormito nei dieci anni della sua dimora con lui, e il comò e il comodino che erano stati di suo uso. Le aveva anche fatto fare, con la parte dei brillanti che a lei era toccata (essendosi dovuto dividere tra lei e me un grande finimento di brillanti di nostra madre), un moderno ed elegante finimentino composto di spilla, orecchini e anello con solitario. Non volle però che il finimentino coi brillanti della mamma non l'avessi anch'io, e, sebbene io mi opponessi per evitargli quella spesa non necessaria, lo fece fare subito simile all'altro. In vero a gioielli essa era fornita bene sí per qualità come per quantità, avendola io lasciata libera di scegliere ciò che voleva tra quelli pervenuti a noi sorelle da casa nostra.<sup>318</sup>

---

<sup>316</sup> Si legge in A. CERINOTTI, *Miti greci e di Roma antica*, cit., p. 147.

<sup>317</sup> M. PASCOLI, *Lungo la vita di Giovanni pascoli*, cit., p. 460.

<sup>318</sup> *Ivi*, p. 459.

Tuttavia è interessante la presenza all'interno di questa lista di doni di una «pubblicazione nuziale» scritta da Pascoli, che allude al noto opuscolo col titolo *Nelle nozze di Ida*, realizzato e pubblicato in quello stesso anno:

*Nelle nozze di Ida*, che Pascoli stampò nel '95, in poche copie non commerciabili, per il matrimonio della sorella, esplicitando la realtà familiare entro la quale si era sviluppato, sino ad allora, il motivo della 'reginella' ("Tu eri la maggiore, Ida, e avevi il mazzo delle chiavi: eri la massaia, eri la Reginella. [...] ma temevo sin d'allora, che qualche bello Straniero si presentasse e ti portasse con sé");<sup>319</sup>

L'opuscolo è costituito da un testo in prosa al cui interno sono inseriti due componimenti poetici. In quest'opera Pascoli esprime la felicità per la celebrazione delle nozze, ma nel profondo domina la sofferenza per la perdita della sorella e l'abbandono del nido familiare da parte della fanciulla. All'interno del testo infatti emerge la gioia, la spensieratezza e il calore domestico che aveva accompagnato gli anni della convivenza fraterna, dove viene esplicitata anche «la realtà familiare entro la quale si era sviluppato» il tema della *reginella-massaia*. Il poeta aveva riposto nella sorella la fiducia per la cura della famiglia e per la gestione della casa, affidandole «il mazzo di chiavi», tuttavia uno *Straniero* si è presentato dinanzi al *nido ricostruito* e ha portato via Ida.

Il tema della *reginella-massaia* compare con insistenza in uno dei componimenti inseriti all'interno dell'opuscolo *Nelle nozze di Ida*. Si tratta di un'ode composta da Pascoli che è priva di titolo pertanto, nel fare riferimento ad essa, si utilizza il primo verso *Il sacro agnello gira al focolare*:

Il sacro agnello gira al focolare  
sparso di sale e rosmarin silvestre;  
e pingue odora tra lo scoppiettare  
delle ginestre.

**La Reginella dalle bianche braccia**  
pensosa attende al piccolo festino  
(brillano rosse, intorno la focaccia,  
coppe di vino:

[...]

**O Reginella**, e questo è l'ultimo anno  
che a noi l'ulivo la tua man dispensa:  
quelle tue mani non imbandiranno  
più la mia mensa;

---

<sup>319</sup> G. CAPOVILLA, *Pascoli*, cit., p. 212.

più non udrò per casa ad ora ad ora  
lo sgrigiolio dell'agile pianella,  
non il gorgheggio che sapea d'aurora,  
**o Reginella:**

quando movendo già con pia fatica  
nell'altra casa sentirai, mistero!  
L'aver due cuori... e per la casa antica  
non un pensiero.  
(vv. 1-8; vv. 13-24)<sup>320</sup>

Il componimento inizia con la descrizione di un ambiente domestico, in particolare viene menzionata la cottura di un agnello presso il focolare. Il poeta descrive nel dettaglio gli ingredienti e la preparazione, alternando termini appartenenti a un lessico quotidiano come «focolare» (v. 1), «rosmarin silvestre» (v. 2), «focaccia» (v. 7) e «pianella» (v. 18), ad altri aulici e raffinati come «pingue» (v. 3), «sgrigiolio» (v. 18) e «gorgheggio» (v. 19), creando quell'effetto parodico, dettato dall'alternanza di un lessico colloquiale e ricercato, che aveva sottolineato Gianfranco Contini per il componimento *Ida*.

Immersa in questo ambiente domestico, in cui viene menzionato il «focolare» e la «mensa» imbandita, c'è la *reginella* protagonista, sotto cui si cela la figura femminile di Ida. Questa viene evocata tre volte all'interno del componimento: al verso 5 con «Reginella dalle bianche braccia» in cui all'appellativo si accompagna anche l'epiteto omerico λευκόλευνος e ai versi 13 e 20 con il vocativo «O Reginella» inserito in posizione iniziale della seconda strofa e in quella finale della quarta, ulteriormente accentuata in quest'ultimo caso attraverso l'inserimento del *verso a scalino* dove la parola occupa la posizione centrale. In particolare, la scelta del poeta riguardo l'utilizzo del termine *reginella* ai versi 13 e 20, rappresenta il tentativo di ricreare nella parte centrale del componimento una *ringkomposition*, una “struttura ad anello”, fondata sulla figura femminile della *reginella* con cui si apre e si chiude questo inserto poetico all'interno dell'ode.

Proprio nella seconda e nella quarta strofa, tra i due vocativi «O Reginella», il poeta esprime la maggiore sofferenza per l'allontanamento della sorella nei versi 13-14 « questo è l'ultimo anno / che a noi l'ulivo la tua man dispensa». L'espressione potrebbe richiamare il momento in cui il componimento è stato scritto, durante la celebrazione della Pasqua, come viene suggerito dal «piccolo festino» (v. 6) e dalla cottura del «sacro agnello» (v. 1), secondo la tradizione cristiana.

---

<sup>320</sup> G. PASCOLI, *Poesie e prose scelte*, I, cit., pp. 1068-1069.

Tuttavia, l'atto del dispensare l'ulivo da parte della *reginella*, come è rappresentato da Pascoli, rimanderebbe simbolicamente all'episodio del diluvio universale raccontato nella Bibbia, dove una colomba portò a Mosè un ramoscello d'ulivo come segno di pace e di riconciliazione tra gli uomini e Dio. L'immagine è stata utilizzata anche nel componimento *La domenica dell'ulivo*<sup>321</sup> (1892) di *Myricae*, scritto negli anni in cui il poeta ha realizzato il poemetto per le nozze della sorella, dove Pascoli evoca la pianta d'ulivo e la Domenica delle Palme. Tuttavia, le immagini e i simboli cristiani menzionati nei componimenti pascoliani, non dimostrano la spiritualità religiosa del poeta bensì il tentativo di recuperare degli episodi biblici, come l'ingresso di Gesù a Gerusalemme in *La domenica dell'ulivo* e la *reginella* che porge con la mano il ramoscello nell'ode *Il sacro agnello gira al focolare*, per evocare delle esperienze personali e la propria visione del mondo.

Infatti, nel componimento di *Myricae* l'attenzione è volta alla costruzione dei nidi da parte degli uccelli all'inizio della primavera, in cui il poeta coglie l'occasione per recuperare questa immagine che rappresenta una costante all'interno delle poesie di Pascoli.

Anche nel caso dell'ode *Il sacro agnello gira al focolare*, l'attenzione ricade sulla figura femminile della *reginella* perché il poeta sottolinea l'importanza che ha assunto la sorella all'interno dell'ambiente domestico negli ultimi dieci anni (1885-1895). Ida è stata colei che ha assunto il ruolo di *massaia* occupandosi della cura della casa e della famiglia dopo il lungo periodo di sofferenza che ha colpito la famiglia Pascoli. Proprio per questo motivo, la sua figura può essere accostata a quella della colomba dell'episodio biblico che, nel porgere a Mosè il ramoscello d'ulivo, è divenuta il simbolo della pace e ha rappresentato la fine delle sofferenze segnate dal diluvio universale. Il componimento *Il sacro agnello gira al focolare* dichiara così il potere salvifico di Ida che, in quanto *reginella-massaia*, non semplicemente si è occupata delle faccende domestiche ma ha assunto un'importanza fondamentale per i fratelli Giovanni e Maria.

Il componimento termina infine con il profondo dolore del poeta, segnalato nei versi «e per la casa antica / non un pensiero» (vv. 23-24) in cui esprime la sofferenza per l'abbandono del nido da parte della sorella ma soprattutto la paura di venire completamente dimenticato da lei.

---

<sup>321</sup> Inserito in G. PASCOLI, *Myricae*, cit., p. 175.



#### 4.4 La cucina: il «valore vivente» della casa

Proseguendo con l'analisi delle descrizioni degli interni domestici attraverso i componimenti di Pascoli, si può osservare che la cucina assume un'importanza fondamentale perché rappresenta una delle immagini maggiormente ricorrenti all'interno delle raccolte poetiche pascoliane come i *Primi poemetti (La bollitura)*,<sup>322</sup> i *Canti di Castelvecchio (La canzone del girarrosto)*<sup>323</sup> e *Myricae (Il giorno dei morti)*.<sup>324</sup> Tutte queste poesie possiedono un elemento in comune, la medesima ambientazione: una cucina, a cui si accompagna nella maggior parte dei casi l'immagine di un focolare, che incarna i valori dell'accoglienza, della protezione e del calore dell'*intus* domestico, in contrapposizione al mondo esterno. Questa rappresenta inoltre il luogo di ritrovo per antonomasia, dove si raccoglie un'intera famiglia e si risvegliano, nella mente del poeta, i ricordi del passato.

A questo proposito, Gaston Bachelard sottolinea:

Bisogna continuamente studiare come la dolce materia dell'intimità ritrovi, attraverso la casa, la propria forma, la forma che aveva quando racchiudeva un calore originario:

*Et l'ancienne maison  
Je sens sa rousse tiédeur  
Vient des sens à l'esprit.*<sup>325</sup>

Il valore dell'intimità è strettamente legato all'immagine della casa, dove prende forma ed è racchiuso il calore originario di tutti coloro che vi abitano. Secondo il poeta e filosofo francese Jean Wahl, la casa emana un «rousse tiédeur» (“fulvo tepore”) che simboleggia la percezione dello spirito, la forza vitale, presente all'interno di ogni dimora. Questo è determinato non solo dalle persone e dall'intimo affetto che le unisce, ma soprattutto dalla possibilità che offre la casa alle singole famiglie di riunirsi in un medesimo luogo. In particolare proprio la cucina, specialmente se accompagnata dall'immagine del focolare acceso, rappresenta lo spazio domestico da cui ha origine il «fulvo tepore» della casa perché attraverso l'interazione, il dialogo e la condivisione del medesimo ambiente, si possono ritrovare valori come l'intimità ma anche la protezione e il conforto dalle preoccupazioni e dalle sofferenze della vita che sta al di fuori.

---

<sup>322</sup> G. PASCOLI, *Primi poemetti*, cit., pp. 112-113.

<sup>323</sup> ID., *Canti di Castelvecchio*, cit., pp. 260-261.

<sup>324</sup> ID., *Myricae*, cit., pp. 9-10.

<sup>325</sup> G. BACHELARD, *La poetica dello spazio*, cit., p. 75.

Citazione da J. WAHL, *Poèmes*, p. 23: «È la vecchia casa / Avverto il suo fulvo tepore / Viene dai sensi dello spirito».

Come sostiene Vittorio Lugli in ogni casa, in particolare in cucina, si compie «il destino della povera umanità che si ravviva, si ritrova così, nel tenue calore dello stare insieme, del respirare l'uno la vita dell'altro».<sup>326</sup> Pertanto, la cucina simboleggia la forza vitale di ogni dimora perché essa ha rappresentato, sin dai tempi antichi, il luogo all'interno del quale è racchiusa la quotidianità di un'intera famiglia, dove per alcuni momenti della giornata si definiscono i rapporti tra coloro che vivono in uno stesso luogo, dove sono coinvolte non solo le persone ma anche gli animali e gli oggetti che costituiscono l'ambiente domestico:

Prima che spazio abitato e organizzato, la cucina è allora un *tòpos* antropico, in cui si dipana e disvela la vita dell'uomo. Inoltre, predisponendo il lavoro per la preparazione dei pasti, il luogo della cucina regola e coordina la “comunità embrionale” che vive in una casa e che trova nel “conclave” del desinare il punto di arrivo e, insieme, di partenza della struttura familiare.<sup>327</sup>

La cucina diviene dunque un «*tòpos* antropico», inteso nel senso greco del termine τόπος, ovvero quel “luogo” o “spazio” all'interno della casa che testimonia l'evoluzione dell'esistenza di ogni uomo, «in cui la “vita quotidiana” si srotola nel tempo».<sup>328</sup> In particolare Imma Forino sostiene l'importanza della cucina proprio perché rappresenta quel preciso spazio domestico in cui avviene la preparazione dei pasti e il sostentamento di un'intera famiglia, uno dei bisogni fondamentali per l'uomo. Pertanto se la cucina rappresenta il luogo dove le persone possono soddisfare questa necessità, essa stessa diviene il centro dell'organizzazione e del coordinamento del nucleo familiare nella quotidianità, intesa come una «comunità embrionale» racchiusa all'interno dell'ambiente casalingo. L'usanza di riunirsi attorno ad una tavola assume dunque un'importanza tale da essere definita da Imma Forino come un «conclave», inteso nel senso latino del termine con cui si indica sin dai tempi antichi «il luogo dell'adunanza»<sup>329</sup> ma soprattutto, all'interno di una casa, il centro dell'intimità domestica chiuso con una chiave, *cum clavis*, per essere protetto dalle insidie dell'esterno. Al *foris* infatti, descritto molto spesso nei componimenti pascoliani come un luogo pervaso da minacce e da pericoli, si oppone la cucina che, chiusa e isolata, diviene «il punto di arrivo e, insieme, di partenza della

---

<sup>326</sup> V. LUGLI, *La lampada ch'arde soave*, in *Studi pascoliani*, Faenza, Lega, 1958, p. 127.

<sup>327</sup> I. FORINO, *La cucina - Storia culturale di un luogo domestico*, cit., p. XVII.

<sup>328</sup> *Ivi*, p. XXVI.

<sup>329</sup> L. CASTIGLIONI – S. MARIOTTI, *Vocabolario della lingua latina*, Torino, Loescher Editore, p. 1680.

struttura familiare». Essa rappresenta non solo l'unico spazio domestico dove le persone possono trovare la serenità, il riposo e il sostentamento, ma allo stesso tempo è il “punto di partenza”, il momento in cui nascono e si delineano le relazioni tra i singoli membri di un nucleo familiare. La cucina «simboleggia il più ampio racconto antropico»<sup>330</sup> nell'evoluzione, sin dai primi anni di vita, dell'uomo e delle relazioni con la propria famiglia, con gli oggetti e con lo spazio domestico circostante.

Infatti, il rapporto che intercorre tra questa specifica parte della casa e le persone che vi abitano è il risultato di un'influenza reciproca, che può essere definita attraverso l'espressione inglese “two-way process”. Si tratta di un procedimento bidirezionale, in cui l'uno alimenta l'altro, perché la cucina rappresenta lo spazio in cui avvengono le relazioni umane all'interno delle dimore e, al contrario, la stessa interazione tra i membri di una famiglia consente a questa di esistere. Infatti, essa viene definita da Forino come il «“valore vivente” della casa [...] che si alimenta dalla relazione fra le persone e lo spazio, fra le persone e gli oggetti».<sup>331</sup> Pertanto, un ambiente domestico non può esistere senza la presenza di persone, oggetti e animali che vi abitano.

Tutti devono essere necessariamente presenti in ogni dimora, altrimenti viene meno l'essenza, il «valore vivente», della casa e con essa l'intimità, l'interazione, l'accoglienza, il calore che rendono così importante l'*intus* domestico rispetto al *foris*.

Fino a questo momento, è stato analizzato il rapporto che intercorre tra le dimore e la cucina, definita come il luogo di ritrovo e il centro delle relazioni tra i vari membri della famiglia. Tuttavia è interessante sottolineare perché, nel corso del tempo, la scelta sia ricaduta proprio su questa zona della casa, rispetto alle altre come la *camera da letto* o la *sala da pranzo*. In particolare la decisione è motivata dal differente rapporto spaziale che la cucina instaura con le dimore all'interno delle quali è collocata. Essa infatti simboleggia il:

centro della casa o “stanza del fuoco” dove si cucina, si mangia, persino si dorme, segue nel tempo una collocazione più precisa ed esclusiva, mentre altri ambienti, come la camera da letto o da pranzo, sono a lungo fra loro intercambiabili.<sup>332</sup>

---

<sup>330</sup> I. FORINO, *La cucina - Storia culturale di un luogo domestico*, cit., p. XXVI.

<sup>331</sup> *Ivi*, p. XXV.

<sup>332</sup> *Ivi*, pp. XXII-XXIII.

Pertanto la differenza, rispetto agli altri ambienti della casa, consiste nell'attribuzione alla cucina di molteplici funzioni essenziali alla vita delle persone che vi abitano, perché rappresenta il luogo dove «si cucina, si mangia, persino si dorme», tutti elementi legati alle necessità primarie dell'uomo. Per questo motivo, essa diviene il «centro della casa» attorno alla quale ruota la vita delle persone che vi abitano e soprattutto rappresenta l'unica parte delle dimora che è in grado di adempiere alle stesse funzioni, nonostante lo scorrere del tempo e i molteplici cambiamenti sociali, economici e culturali. Al contrario, come sostiene Imma Forino, «la camera da letto o da pranzo» non assumono questa importanza perché, soprattutto in situazioni economicamente più difficili, possono essere sostituite nella loro funzione dalla cucina che, possedendo nella maggior parte dei casi un focolare, diviene dunque un luogo accogliente.

Tuttavia, nonostante essa mantenga una collocazione fissa e delle funzioni stabili, addirittura in alcuni casi sostituendo le altre stanze della casa, comunque anche la cucina è soggetta all'evoluzione nel corso del tempo, pur mantenendo il ruolo di «centro della casa», di ritrovo della famiglia e di adempimento dei bisogni essenziali dell'uomo:

Rispetto ad altri luoghi della casa più rappresentativi come il soggiorno o intimi quale la camera da letto, una lenta evoluzione contrassegna il progetto della cucina, permanendo a lungo il suo carattere di microcosmo a mano a mano più specializzato, summa di stratificazioni di usi e costumi. Graduali messe a punto delle relazioni intercorrenti fra le persone, lo spazio e l'insieme delle sue attrezzature (gli arredi e, da un certo momento in poi, le strumentazioni tecnologiche) ne hanno caratterizzato le varianti significative nel corso del tempo [...].<sup>333</sup>

Pertanto la cucina rappresenta un «microcosmo», un mondo a parte rispetto al resto della casa e al mondo esterno, e diviene una «summa di stratificazioni di usi e costumi» perché evolvono non solo le tradizioni culinarie ma anche gli arredi e «le strumentazioni tecnologiche» che vengono solitamente usate nella preparazione dei pasti, in una varietà non solo temporale ma anche geografica, economica e sociale, in base alle persone che vivono all'interno della casa. Se la cucina dunque è alimentata dalle relazioni tra le persone, gli oggetti e lo spazio circostante, allora è anche influenzata e soggetta ad alcune «varianti significative nel corso del tempo».

Si tratta infatti di una caratteristica innata delle dimore perché, secondo quanto sostiene l'antropologa britannica Mary Douglas, «una casa non è solo uno spazio: ha anche una

---

<sup>333</sup> *Ivi*, p. XVI.

struttura temporale. E dal momento che è fatta per persone che vivono in quello spazio e in quel tempo, ha dimensioni morali ed estetiche». <sup>334</sup> La casa pertanto è legata a una dimensione spaziale perché non solo accoglie e protegge dalle minacce e dai pericoli dell'esterno, ma rappresenta anche il luogo di ritrovo di una famiglia, degli affetti famigliari e del calore domestico. Tuttavia, allo stesso tempo, la casa rientra all'interno della dimensione temporale perché è soggetta all'evoluzione del tempo in quanto abitata da persone che, vivendo all'interno, ne influenzano i cambiamenti. Se le dimore diventano dunque la testimonianza diretta dell'evoluzione dei tempi, l'antropologa Douglas sostiene che vi siano due ulteriori dimensioni che influenzano la struttura e l'essenza stessa della casa: quella morale che rappresenta i valori umani, differenti con il tempo, e quella estetica legata al cambiamento dei gusti e delle tendenze culturali di un preciso luogo o periodo storico:

La casa, il suo arredo, registrando le oscillazioni del gusto e i mutamenti sociali che le provocano, [...] documentano così per l'osservatore attento specchio di realtà più ampie, insieme significanti e suggestivi. <sup>335</sup>

Ciò permette dunque di studiare i cambiamenti sociali, ideologici e culturali, dove la casa diviene «specchio di realtà più ampie».

A tal proposito, è interessante sottolineare come la cucina negli ultimi due secoli abbia assunto nell'ideologia comune un'importanza sempre maggiore e tale da trasformare addirittura, «l'umile focolare domestico in una sala del trono». <sup>336</sup> Infatti, per riconoscerne il ruolo fondamentale che ha ottenuto in questi ultimi due secoli, Maurizio Vitta paragona il focolare alla «sala del trono», il centro della vita e del potere per antonomasia all'interno di ogni palazzo.

Gli studiosi hanno individuato una maggiore attenzione per la cucina, in particolare per il focolare, che coincide con la comparsa della crisi agraria in Italia tra il 1873 e il 1880, che ha coinvolto soprattutto i contadini di fronte all'emergere di nuove potenze produttrici ed esportatrici di grano come la Russia e gli Stati Uniti. In questo momento storico

---

<sup>334</sup> M. DOUGLAS, *Il concetto di casa. Un tipo di spazio*, in S. BERNARDI, F. DEI e P. MELONI, *La materia del quotidiano. Per un'antropologia degli oggetti ordinari*, Pisa, Pacini, 2011, p. 27.

<sup>335</sup> C. PAOLINI, *Mobili e arredi dell'Ottocento*, Novara, Istituto geografico De Agostini, 1999, p. 29.

<sup>336</sup> M. VITTA, *Dell'abitare: corpi, spazi, oggetti, immagini*, cit., p. 239.

Nelle case dei mezzadri la cucina resta l'ambiente centrale, l'unico riscaldato, dove si mangia, sono accuditi i bambini e tessute le tele dalle donne, riparati gli attrezzi dagli uomini. In Emilia e in Romagna prende il nome di “camera del fuoco” o “di casa”.<sup>337</sup>

Pertanto di fronte all’insorgere della crisi economica e sociale, la cucina viene definita come la «camera del fuoco» o «di casa» perché attraverso il focolare, simbolo del calore domestico, viene considerata il luogo di rifugio, di protezione e di approvvigionamento dinanzi alle difficoltà esterne.

In linea con l’ideologia del tempo, Giovanni Pascoli recupera e descrive l’ambiente domestico, in particolare la cucina, in numerosi componimenti sottolineando come proprio questo luogo diventi il centro della vita domestica quotidiana e racchiuda all’interno valori come il calore e il conforto familiare. Questi rappresentano il punto di riferimento per definire la contrapposizione tra l’interno e l’esterno delle case, in cui alla protezione e alla serenità dell’*intus* si oppongono le minacce del *foris*.

Pertanto, la cucina diviene un’immagine costante all’interno delle raccolte poetiche pascoliane e ne sono esempi *La bollitura* dei *Primi poemetti* e *La canzone del girarrosto* dei *Canti di Castelvecchio*.

Il primo componimento appartiene alla sezione *L’accestire* e descrive l’ambiente della «cucina tutto il dì piena del casalingo e tacito lavoro» (vv. 33-34), attraverso differenti percezioni sensoriali:

E la cucina tutto il dì fu piena  
del casalingo e tacito lavoro,  
e **il paiolo pendè dalla catena.**  
  
E c’era odor di cenere e d’alloro,  
e il fuoco ardeva. Giù la tramontana  
scendea **mugliando**; ed un **tin tin sonoro**  
**s’udiva** intanto come di fontana.  
(vv. 33-39)<sup>338</sup>

Il poeta si concentra sulla descrizione della cucina, delineando la vitalità quotidiana del «casalingo e tacito lavoro» che si compie all’interno di essa, sottolineando il ruolo centrale che questa specifica parte della casa assume nell’ambiente domestico. Nei versi

---

<sup>337</sup> I. FORINO, *La cucina - Storia culturale di un luogo domestico*, cit., p. 128.

<sup>338</sup> G. PASCOLI, *Primi poemetti*, cit., pp. 112-113.

successivi si procede dunque con l'elencazione degli strumenti presenti in cucina come il «paiolo» (v. 35) e «il fuoco» che *arde* (v. 37). Il poeta inoltre descrive tutto ciò che sta avvenendo all'interno attraverso l'utilizzo di differenti percezioni sensoriali quali la vista, «il paiolo pendè dalla catena» (v. 35), che suggerisce la preparazione del pasto, e l'olfatto, «c'era odor di cenere e d'alloro» (v. 36), per richiamare la cottura degli alimenti. Interessante è l'inserimento di due sensazioni uditive, «la tramontana / scendea mugliando» (vv. 37-38) e «un tin tin sonoro / s'udiva» (vv. 38-39) che, al contrario, rimandano al mondo esterno alla casa, in cui si nasconde tra i versi il pericolo suggerito attraverso il vento freddo del nord, la «tramontana», che nel soffiare *muglia*. Questo termine rappresenta una variante toscana popolare con cui si indica l'atto del *mugghiare*, tipico degli animali ma che in questo caso è attribuito dal poeta al vento, per indicare il suono cupo e prolungato.

In questa poesia, la cucina assume pertanto un ruolo centrale, nelle sue funzioni principali quali il sostentamento, attraverso la preparazione dei pasti, ma soprattutto come luogo di calore, di accoglienza e di protezione dall'esterno.

Molto simile è anche il componimento *La canzone del girarrosto*, in cui Pascoli riprende il medesimo ambiente domestico in un giorno di festa come la Domenica:

Domenica! il dì che a mattina  
sorrìde e sospira al tramonto!...  
**Che ha** quella teglia in cucina?  
che **brontola brontola brontola...**

È fuori un frastuono di giuoco,  
per casa è un sentore di spigo...  
**Che ha** quella pentola al fuoco?  
che **sfrigola sfrigola sfrigola...**

E già la massaia ritorna  
da messa;  
così come trovasi adorna,  
s'appressa:

la brage qua copre, là desta,  
passando *frr* come in un volo,  
spargendo un odore di festa,  
di nuovo, di tela e giaggiolo.  
(vv. 1-16)<sup>339</sup>

---

<sup>339</sup> G. PASCOLI, *Canti di Castelvecchio*, cit., pp. 260-261.

La poesia descrive la cucina nel giorno più importante della settimana, suggerito non solo attraverso il riferimento diretto alla «Domenica» (v. 1), ma anche tramite le emozioni che la giornata suscita nelle persone: la felicità delle prime ore quando «il dì a mattina / sorride» (vv. 1-2) e la tristezza suggerita dai sospiri al «tramonto». In questi versi, risulta evidente l'allusione al componimento di Giacomo Leopardi intitolato *Il sabato del villaggio*, in cui il tema principale della poesia è la descrizione dei preparativi di un intero paese per l'arrivo della domenica:

Questo di sette è il più gradito giorno,  
Pien di speme e di gioia:  
Diman tristezza e noia  
Recheran l'ore, ed al travaglio usato  
Ciascuno in suo pensier farà ritorno.  
(vv. 39-42)<sup>340</sup>

Pascoli riprende esattamente questo passo, in cui Leopardi sottolinea la felicità nell'attesa del giorno «più gradito» e «pien di speme e di gioia» a cui segue, al contrario, la «tristezza e noia» di quello successivo. Si tratta di una contrapposizione che è sottolineata ulteriormente attraverso una serie di tecniche stilistiche e retoriche come la doppia dittologia «di speme e di gioia» - «tristezza e noia» e la rima baciata *gioia-noia* (vv. 40-41). In questi versi il poeta racchiude dunque i sentimenti contrastanti di tutte le persone del villaggio che, una volta trascorsa la domenica, non provano più la speranza, la gioia e la felicità come il giorno precedente. È il momento in cui ognuno ritorna alla quotidianità, ai propri pensieri, alle preoccupazioni e alle difficoltà della vita: «Ciascuno in suo pensier farà ritorno» (v. 42).

Ritornando al componimento *La canzone del girarrosto*, il poeta procede sottolineando il contrasto tra l'interno e l'esterno della casa attraverso due percezioni sensoriali legate rispettivamente all'udito con «fuori un frastuono di giuoco» (v. 5) e all'olfatto con «per casa è un sentore di spigo» (v. 6), il nome comune per definire la lavanda.

Anche in cucina dominano dei suoni particolari, emessi dagli strumenti che si trovano in questo ambiente ovvero la *teglia* «che brontola brontola brontola» (v. 4) e la *pentola al fuoco* «che sfrigola sfrigola sfrigola» (v. 8), con cui il poeta sottolinea il ruolo centrale che essi ricoprono nella preparazione del pasto. Infatti, la presenza della *teglia* e della *pentola* è sottolineata attraverso l'utilizzo di una serie di strategie retorico-stilistiche come

---

<sup>340</sup> Si legge nella sezione Canti in G. LEOPARDI, *Opere*, Varese, Luigi Reverdito editore, 1995, pp. 76-77.



la ripresa anaforica «Che ha [...] / Che ha» (v. 3; v. 7), che introduce la medesima espressione interrogativa diretta, e l'epanalessi dei verbi «brontola» e «sfrigola», entrambi in posizione finale di strofa. Anche in questo caso, Pascoli riprende una poesia dello scrittore francese Théophile Gautier, intitolata *Chant du grillon*: «Le tourne-broche aux dents d'acier / mêle au concerto domestique / le tic-tac de son balancier» (vv. 18-20).<sup>341</sup> Nel componimento viene menzionato un *concerto domestico* ovvero un insieme di suoni che avvengono all'interno dell'ambiente casalingo, dove il rumore di uno *spiedo* («tourne-broche») si unisce al ticchettio del *pendolo* («balancier»), esattamente come la *teglia* e la *pentola* nel componimento pascoliano.

Dopo la descrizione della cucina e degli strumenti che si possono trovare in questa parte della casa, nei versi successivi della poesia *La canzone del girarrosto* viene menzionata la *massaia* che, appena ritornata dalla celebrazione della messa, si appressa al fuoco, la «brage» (v. 13), per controllare la cottura degli alimenti. La donna si muove all'interno della cucina «come in un volo», che il poeta descrive attraverso le percezioni sensoriali dell'udito con l'espressione onomatopeica «*frr*» (v. 14) e dell'olfatto per l'«odore di festa, / di nuovo, di tela e giaggiolo» (vv. 15-16). Questa immagine è presente anche all'interno del componimento *Ida* in cui, al passare rapido della fanciulla in cucina, tutti gli strumenti «fremono» e «squillano» (v. 2).<sup>342</sup>

In entrambi i componimenti analizzati, *La bollitura* e *La canzone del girarrosto*, viene descritto l'interno domestico della cucina, in cui assumono un ruolo fondamentale anche oggetti come il *paiolo*, la *teglia* e la *pentola*. Il poeta sceglie questo momento della giornata per sottolineare l'importanza che assume la cucina perché, nella preparazione dei pasti, soddisfa uno dei bisogni primari per tutti gli esseri viventi, il sostentamento, e per questo motivo diviene il centro dell'organizzazione e del coordinamento del nucleo familiare che abita all'interno della dimora. Infatti la cucina, rappresentata nella quotidianità all'interno dei componimenti di Pascoli, simboleggia il “*valore vivente*” della casa<sup>343</sup> attraverso gli oggetti domestici e tutte le percezioni sensoriali evocate dal poeta come la vista, l'olfatto e l'udito.

---

<sup>341</sup> Come ricorda G. Nava nell'introduzione al componimento in G. PASCOLI, *Canti di Castelvecchio*, cit., p. 260. La poesia è tratta da *Premières poésies*, Charpentier, Paris 1873.

<sup>342</sup> C. GARBOLI, *Trenta poesie familiari di Giovanni Pascoli*, cit., p. 236.

<sup>343</sup> Si legge in I. FORINO, *La cucina - Storia culturale di un luogo domestico*, cit., p. XXV.



*Figura 9: Immagine della cucina che si trova al pianterreno della casa di Giovanni Pascoli a San Mauro. In primo piano c'è il tavolo e il focolare su cui è poggiata la «teglia», a cui il poeta fa riferimento nel componimento La canzone del girarrosto.<sup>344</sup>*

#### **4.4.1 Il focolare domestico**

Secondo quanto analizzato fino a questo momento, la cucina diviene dunque lo spazio in cui avviene l'interazione, la condivisione e il dialogo di un'intera famiglia all'interno dell'ambiente domestico, dove nascono e si delineano le relazioni interpersonali. Questa specifica zona della casa rappresenta perciò il luogo del rifugio dalle sofferenze e dalle minacce del mondo esterno, in cui l'uomo può soddisfare bisogni essenziali come l'approvvigionamento e il riposo.

Nei componimenti pascoliani, all'interno della descrizione delle cucine nelle varie dimore, è anche frequente la presenza di un focolare dove le persone, riunite attorno ad esso, trovano nella sua luminosità e nel suo calore quella protezione e quella serenità che contraddistingue l'*intus* domestico.

---

<sup>344</sup> M. PASCOLI, *Lungo la vita di Giovanni Pascoli*, cit., p. 77.

Tale presenza rappresenta un chiaro esempio di come la letteratura degli ultimi due secoli ne abbia riconosciuto l'importanza all'interno delle case, specie in quelle contadine.

Secondo Bruno Basile, il *fuoco domestico* rappresenta un «tesoro di affetti che domina nella cultura europea da Manzoni a Turgenev, da Maupassant a Verga».<sup>345</sup> Tutti questi scrittori e drammaturghi hanno ricoperto un ruolo importante nel panorama letterario europeo a partire dalla seconda metà dell'Ottocento, in particolare Manzoni e Verga in ambito italiano, Turgenev in quello russo e Maupassant in quello francese. All'interno delle loro opere si può individuare un elemento comune, ovvero la presenza dell'immagine di un focolare che viene definito un «tesoro di affetti» perché simboleggia la parte precisa della casa dove ogni persona, riunita attorno al fuoco, può ritrovare valori come l'accoglienza, la felicità e l'affetto attraverso la condivisione dello stesso spazio domestico con i propri famigliari.

A questo proposito, è interessante sottolineare l'importanza che Giovanni Verga attribuisce all'immagine del focolare domestico nell'introduzione alla novella *Nedda* (1874):

Il focolare domestico era sempre ai miei occhi una figura rettorica, buona per incorniciarvi gli affetti più miti e sereni, come il raggio di luna per baciare le chiome bionde; ma sorridevo allorchando sentivo dirmi che il fuoco del camino è quasi un amico. Sembravami in verità un amico troppo necessario, a volte uggioso e dispotico, che a poco a poco avrebbe voluto prendervi per le mani o per i piedi, e tirarvi dentro il suo antro affumicato, per baciarvi alla maniera di Giuda. Non conoscevo il passatempo di stuzzicare la legna, né la voluttà di sentirsi inondare dal riverbero della fiamma; non comprendevo il linguaggio del cepperello che scoppietta dispettoso, o brontola fiammeggiando; non avevo l'occhio assuefatto ai bizzarri disegni delle scintille correnti come lucciole sui tizzoni anneriti, alle fantastiche figure che assume la legna carbonizzandosi, alle mille gradazioni di chiaroscuro della fiamma azzurra e rossa che lambisce quasi timida, accarezza graziosamente, per divampare con sfacciata petulanza. Quando mi fui iniziato ai misteri delle molle e del soffietto, m'innamorai con trasporto della voluttuosa pigrizia del caminetto. Io lascio il mio corpo su quella poltroncina, accanto al fuoco, come vi lascierei un abito, abbandonando alla fiamma la cura di far circolare più caldo il mio sangue e di far battere più rapido il mio cuore; e incaricando le faville fuggenti, che folleggiano come farfalle innamorate, di farmi tenere gli occhi aperti, e di far errare capricciosamente del pari i miei pensieri. Cotesto spettacolo del proprio pensiero che svolazza vagabondo intorno a voi, che vi lascia per correre lontano, e per gettarvi a vostra insaputa quasi dei soffi di dolce e d'amaro in cuore, ha attrattive indefinibili.<sup>346</sup>

---

<sup>345</sup> B. BASILE, *La finestra socchiusa*, Bologna, Pàtron, 1982, p. 10.

<sup>346</sup> G. VERGA, *I grandi romanzi e tutte le novelle*, a cura di C. Greco Lanza, Roma, Grandi Tascabili Economici Newton, 1992, pp. 500-501.

In questo passo, il narratore riflette sull'interpretazione dell'immagine del focolare domestico che un tempo egli considerava una semplice *figura retorica* ovvero una semplice immagine o espressione per creare un particolare effetto nel testo in prosa o in poesia. Esso rappresentava dunque per lui uno strumento utile per evocare gli «affetti più miti e sereni» ma queste risultavano mere parole artefatte e prive di contenuto, in cui l'aspetto formale e strutturale prevaleva su quello contenutistico. Come afferma l'io, questa immagine rappresentava per lui «un amico troppo necessario», definito fastidioso, noioso e totalitario («uggioso e dispotico»). Oltre a ciò, il fuoco in passato era considerato dall'autore come *Giuda*, un traditore che da un momento all'altro avrebbe potuto attirare chiunque con l'inganno all'interno del «suo antro affumicato».

Questa interpretazione del focolare è riferita a quando il narratore non ne aveva ancora compreso pienamente l'importanza e il significato, in particolare il piacere che deriva dallo stare dinanzi al fuoco a «stuzzicare la legna» o dal percepire il calore della fiamma. Egli sostiene di non essere stato in grado di riconoscere a quel tempo i dettagli e le differenti sfaccettature del focolare, come «il linguaggio» fatto di scoppiettii e brontolii del piccolo ceppo che brucia nel camino, i «bizzarri disegni delle scintille» dei tizzoni ardenti, le ombre e le immagini al consumarsi della legna sul fuoco.

Tuttavia, ad un certo punto, il narratore è divenuto consapevole del significato e dell'importanza che assume il focolare dal momento che afferma di aver compreso «i misteri delle molle e del soffiutto». Pertanto egli si abbandona ad esso posizionandosi accanto su una «poltroncina» per immergersi nel calore della fiamma, alla quale affida l'incarico «di far errare capricciosamente» la mente.

Il focolare diventa dunque per il poeta il luogo e soprattutto il mezzo attraverso il quale egli può evocare i propri pensieri. Per questo motivo Verga colloca questa immagine nell'introduzione della novella *Nedda*, con l'intento di riconoscere il ruolo importante che assume il focolare come luogo di nascita e sviluppo delle idee o delle ispirazioni letterarie, tutte racchiuse in un vagare della mente che «ha attrattive indefinibili».

Anche Pascoli sottolinea la grande importanza di questa immagine e la inserisce all'interno di numerosi componimenti come *A nanna (Myrica)*, *L'imbrunire (Canti di Castelvecchio)*<sup>347</sup> e *Il giorno dei morti (Myrica)*.<sup>348</sup>

---

<sup>347</sup> G. PASCOLI, *Canti di Castelvecchio*, cit., p. 275.

<sup>348</sup> ID., *Myrica*, cit., pp. 9-10.

Tutte queste poesie sono accomunate dalla presenza di un focolare, attorno al quale si riunisce un'intera famiglia, che rappresenta non solo il luogo degli affetti, della protezione e della serenità dell'*intus* domestico ma anche il passaggio che connette la casa con l'universo (*L'imbrunire*) o il mezzo attraverso cui si possono richiamare alla mente i ricordi dei propri cari defunti (*Il giorno dei morti*).

Il primo componimento è *A nanna*, inserito all'interno della raccolta poetica di *Myricae* nella sezione *Dolcezze* a partire dalla prima edizione del 1891. Tuttavia, è interessante sottolineare che di questa poesia è presente la testimonianza di una prima redazione, scritta e inserita all'interno di una lettera che Pascoli ha inviato all'amico Severino Ferrari in data 28 dicembre 1886 dalla città di Massa. Questa è stata conservata dalla sorella di Pascoli, Maria, e pubblicata in *Lungo la vita di Giovanni Pascoli*:

Veglia al foco insin la sera,  
lieta in cuor, la famigliola:  
c'è la nonna novelliera  
che racconta la sua fola.  
Fuori mugge la bufera,  
l'orco stride a squarciagola:  
per la selva **nera nera**  
va la bimba sola sola.  
Ecco appare alla meschina  
un lumino, là, nel piano;  
ma lontano, ma lontano...  
Le ascoltanti hanno pian piano  
già piegata la testina;  
già sonnacchiano: cammina  
che cammina,  
ecco son tutte arrivate  
sono in braccio delle fate.<sup>349</sup>

La differenza tra questa stesura iniziale della poesia rispetto alla versione che Pascoli ha pubblicato nella prima edizione di *Myricae* del 1891, si può individuare nella presenza dell'espressione «Veglia al foco» (v. 1) con cui il poeta intende definire e riconoscere sin dal primo verso l'importanza che assume il focolare perché rappresenta il luogo di ritrovo di una «famigliola» (v. 2) che «lieta in cuor» si riunisce intorno ad esso «insin la sera» (v. 1). Al contrario, nell'edizione del 1891 questa immagine non è presente e il poeta sottintende la presenza del fuoco con «il cricchiar della mortella» (v. 2), il crepitio del mirto che arde.

---

<sup>349</sup> M. PASCOLI, *Lungo la vita di Giovanni Pascoli*, cit., p. 261.

Pertanto, nella prima stesura della poesia si nota una maggiore attenzione al focolare, accanto al quale siede una nonna intenta a raccontare una favola ai propri nipoti. Infatti, in tutto il componimento sono presenti una serie di riferimenti a personaggi o luoghi fantastici come l'*orco* che «stride a squarciagola» (v. 6), la *selva* «nera nera» (v. 7) e le *fate* (v. 17). Il racconto della nonna ai nipoti si intreccia con la descrizione dei bambini nel loro lento addormentarsi, sottolineato dal rallentamento progressivo del ritmo del componimento attraverso una serie di stratagemmi retorici e stilistici come le anafore «Ecco / [...] ecco» (v. 9; v. 16) e «già [...] / già» (vv. 13-14), le molteplici epanalessi come «nera nera» (v. 7), «sola sola» (v. 8), «ma lontano, ma lontano» (v. 11), «cammina / [...] cammina» (vv. 14-15). Inoltre, per rallentare ulteriormente il componimento, Pascoli utilizza non solo una fitta punteggiatura come virgole e due punti, ma anche delle proposizioni incidentali come «insin la sera, / **lieta in cuor**, la famigliola» (vv. 1-2) e «un lumino, **là**, nel piano» (v. 10).

Non manca anche il riferimento al mondo esterno, attraverso l'espressione «Fuori mugge la bufera» (v. 5), con cui il poeta intende sottolineare ancora una volta la contrapposizione tra *foris* e *intus*, dove all'esterno in cui imperversa la tempesta si oppone la protezione e la tranquillità dell'interno di una casa, contrassegnata dal calore del «foco», e dalla soavità e dolcezza dell'immagine di una «nonna novelliera / che racconta la sua fola» (vv. 3-4).

A tal proposito, per tutta la serie di inserti fiabeschi con personaggi e luoghi fantastici, l'intero componimento *A nanna* viene definito da Elio Gioanola come una «ninnananna in forma di fiaba», che ha origine dalla «veglia al foco» di un'intera «famigliola»:

È una specie di ninnananna in forma di fiaba, coi nipotini che si addormentano pian piano alla voce della nonna, ma il nucleo di partenza del componimento è costituito proprio dal vagheggiamento dell'interno domestico improntato alla letizia dei rapporti familiari, davanti a quel simbolo per eccellenza di serena unità che è il camino.<sup>350</sup>

Nonostante la poesia si concentri prevalentemente sull'alternanza tra favola e realtà, a cui si aggiunge anche il lento addormentarsi dei bambini, il vero nucleo centrale del componimento è rappresentato dall'ambientazione all'interno della casa dove la *lieta famigliola* si riunisce attorno al *foco* in una *veglia* che diviene simbolo della «serena unità». Pertanto, grazie al focolare nascono e si delineano i rapporti famigliari, prendono

---

<sup>350</sup> E. GIOANOLA, *Giovanni Pascoli. Sentimenti filiali di un parricida*, cit., p. 89.

forma i ricordi e soprattutto tutti coloro che si trovano accanto ad esso, nel calore e nell'unione possono ritrovare valori come la serenità, l'accoglienza e la protezione.

Pascoli riprende la stessa immagine anche all'interno del componimento *L'imbrunire*, che appartiene alla raccolta poetica dei *Canti di Castelvecchio*, dove il camino-focolare diviene il mezzo attraverso il quale si può collegare l'interno della casa all'immensità del cosmo celeste:

**Case nere:** bianche gallinelle!  
**Case sparse:** Sirio, Algol, Arturo!  
Una stella od un gruppo di stelle  
per ogni uomo o per ogni tribù.  
  
Quelle case sono ognuna un mondo  
con la fiamma dentro, che traspare;  
e c'è dentro un tumulto giocondo  
che non s'ode a due passi di là.  
  
E tra i mondi, come un grigio velo,  
Erra il fumo d'ogni focolare.  
La Via lattea s'esala nel cielo,  
per la tremola serenità.  
(vv. 13-24)<sup>351</sup>

In questi versi è possibile analizzare e sottolineare il forte parallelismo che intercorre tra le dimore umane e i pianeti che costituiscono il mondo celeste. Nei primi due (vv. 13-14) Pascoli associa le dimore umane, «Case nere», alle tre stelle definite «Case sparse», ovvero «Sirio, Algol, Arturo» che appartengono a tre costellazioni differenti, rispettivamente quelle del Cane Maggiore, del Perseo e del Boote. Per sottolineare ulteriormente questa corrispondenza simmetrica tra l'universo umano e celeste, il poeta fa uso di una serie di figure retoriche come l'anafora «Case / [...] Case» e di medesime strutture sintattiche come i due sintagmi «Case nere» e «Case sparse» a cui, in entrambi i casi, si accompagnano i due punti e una frase esclamativa, dove il poeta fa riferimento alle dimore umane paragonandole a delle «bianche gallinelle» e alle case celesti tramite l'enumerazione delle tre stelle.

Il parallelismo continua anche nei due versi successivi (vv. 15-16) dove il poeta alterna termini che indicano da un lato l'individualità e dall'altro la collettività: rispettivamente a «una stella» corrisponde «ogni uomo», a un «gruppo di stelle» «ogni tribù».

---

<sup>351</sup> G. PASCOLI, *Canti di Castelvecchio*, cit., p. 275.

In questa strofa prevale dunque la stretta corrispondenza simmetrica tra le dimore umane e quelle celesti, che rappresenta l'inizio di un lungo procedimento attraverso il quale Pascoli giunge all'identificazione tra i due universi, rispettivamente dell'uomo e delle stelle, che si conclude nell'ultima strofa del componimento.

Proprio nella seconda strofa (vv. 17-20), il poeta introduce per la prima volta l'immagine del focolare immerso nell'ambiente domestico della casa, definita «un mondo / con la fiamma dentro, che traspare» (vv. 17-18). All'interno della dimora si sente «un tumulto giocondo», dei suoni che suggeriscono la presenza e il ritrovo attorno al fuoco di un'intera famiglia. Tuttavia, ciò che sta avvenendo dentro la casa è destinato a rimanere chiuso e protetto all'interno delle mura domestiche e vago agli occhi di chi si trova al di fuori perché, come suggerisce lo stesso poeta allontanandosi da essa, il tumulto «non s'ode» già più.

Anche nei versi successivi (vv. 21-24) ricompare ancora una volta l'immagine del focolare, in questo caso attraverso il fumo che «come un grigio velo» vaga «tra i mondi». Questo, partendo dalle «case nere», rappresenta dunque il tentativo da parte dell'uomo di salire e avvicinarsi alle stelle.

Allo stesso tempo, in perfetta relazione simmetrica con l'errare del fumo, la via Lattea «s'esala in cielo» (v. 23), si espande nella «tremola serenità» dei cieli, nel tentativo di raggiungere la terra. Questa è l'interpretazione che fornisce Elio Gioanola dell'ultima strofa del componimento *L'imbrunire*:

Non manca nemmeno, come mostra l'ultima strofa, l'onda sinuosa del fumo del camino ripresa, in questo liberty cosmico-rusticano, dall'onda esalata nel cielo dalla galassia, a sigillare la perfetta continuità tra i due universi, col fumo che sale verso le stelle e le stelle della via lattea che scendono fino a toccare, all'orizzonte, la terra.<sup>352</sup>

Pascoli ha ripreso pertanto l'immagine del focolare attraverso «l'onda sinuosa del fumo» in una corrispondenza diretta tra l'atmosfera cosmica e il mondo umano, in particolare quello agreste, «rusticano». Da questo forte parallelismo tra i due universi, ha origine così una «perfetta continuità» e unità, dove il fumo e le stelle della Via Lattea divengono gli strumenti attraverso i quali il mondo umano e quello celeste si intrecciano e si uniscono tra loro.

---

<sup>352</sup> E. GIOANOLA, *Giovanni Pascoli. Sentimenti filiali di un parricida*, cit., p. 291.



A questo proposito, numerosi studiosi hanno sottolineato il ruolo centrale che ricopre il focolare, in particolare il camino, in relazione ad una serie di elementi cosmici e sovranaturali presenti non solo all'interno dei componimenti pascoliani ma anche nella tradizione folclorica dell'Italia a partire dall'Ottocento. Piero Camporesi così scrive:

Il camino caliginoso con la sua cappa nera era una specie di condotto astrale che metteva in comunicazione l'interno della casa con l'immensità remota dei cieli: la befana, [...] i frammenti cosmici e solari, i messaggi del vento potevano scendere attraverso questo imbuto fino alla cucina, impaurire o portar doni, poi ritornarsene nel nulla come la voce del vento che smuoveva la fiamma o sollevava impercettibilmente la cenere nella quale i vecchi leggevano la 'ventura' [...]. È una zona liminare, è il passaggio dalla dimensione domestica e quotidiana ad una dimensione 'diversa', il tunnel magico che lega alla sfera del soprannaturale e al cielo.<sup>353</sup>

Il camino del focolare con la «cappa nera» diviene dunque «una specie di condotto astrale» ovvero il passaggio attraverso il quale l'*intus* domestico comunica con tutto l'universo cosmico, «l'immensità remota dei cieli». Questo «imbuto» però non conduce solamente all'interno della casa, in particolare nella cucina, i «frammenti cosmici e solari» ma rappresenta anche «il tunnel magico che lega alla sfera del soprannaturale» perché attraverso le favole e le leggende folcloriche narrate dalle nonne ai nipoti quando la famiglia si riunisce attorno al focolare, l'ambiente domestico si riempie di animali fantastici e personaggi popolari come la «befana», che nella fredda notte di gennaio può «impaurire o portar doni». Infatti, questa figura è stata ripresa da Pascoli nel componimento omonimo all'interno della raccolta poetica delle *Poesie varie (La Befana)*<sup>354</sup> dove alla presenza della donna anziana è accostata l'immagine di una casa, al cui interno si trova una famiglia, in particolare una madre con i propri figli.

Oltre a ciò, Camporesi sottolinea che il camino del focolare diviene anche il condotto attraverso cui passano i messaggi premonitori del vento che muove la fiamma e solleva la cenere, dalla quale «i vecchi» della famiglia possono ricavare «la 'ventura'» ovvero i pronostici sul proprio futuro e quello dei propri cari, leggendo e interpretando la disposizione di tutto ciò che rimaneva alla base del fuoco.

Pascoli pertanto, attraverso poesie come *L'imbrunire* e *La Befana*, riprende l'immagine del focolare quale diffusa nell'interpretazione e nella visione popolare, come ha sottolineato Camporesi. L'interesse per il folclore da parte del poeta si proietta nei suoi

---

<sup>353</sup> P. CAMPORESI, *Il campo, il fuoco, la tavola*, in *Cultura popolare nell'Emilia Romagna. Espressioni sociali e luoghi d'incontro*, Milano, Silvana Editoriale, 1978, p. 50.

<sup>354</sup> G. PASCOLI, *Poesie varie di Giovanni Pascoli, raccolte da Maria*, cit., pp. 119-121.

componenti attraverso il ruolo del camino, che diviene il condotto per il mondo cosmico e sovranaturale.

Un altro componimento in cui appare il focolare è *Il giorno dei morti*, che apre la raccolta poetica di *Myricae* a partire dalla terza edizione, dove al tema dei defunti il poeta accosta questa immagine del fuoco. In questo caso, il focolare rappresenta il luogo dei ricordi della famiglia di Pascoli che un tempo si riuniva intorno ad esso per trovare conforto dalle minacce e dalle difficoltà del mondo esterno. Ora però il poeta soffre nel vedere quasi tutti i propri cari non più raccolti intorno al calore e alla luce del fuoco ma «stretti» nel camposanto, freddo e lugubre:

Non i miei morti. Stretti tutti insieme,  
insieme tutta la famiglia morta,  
sotto il cipresso fumido che geme,  
  
stretti così come altre sere al foco  
(urtava, come un povero, alla porta  
il tramontano con brontolìo roco)  
  
piangono. [...]  
(vv. 19-25)<sup>355</sup>

La prima terzina inizia attraverso la negazione breve e concisa «Non i miei morti.» (v. 19) con cui Pascoli esprime l'opposizione tra la condizione di pace nella quale si trovano i defunti nel camposanto e quella della propria famiglia che, al contrario, «piangono» (v. 25). I morti si trovano «stretti tutti insieme» (v. 19) sotto una pianta di «cipresso» che per la forma lineare ed elegante, sin dai tempi dei Romani, è considerato l'albero funebre per antonomasia, presente in tutti gli antichi luoghi di culto e nei cimiteri. Interessante è l'aggettivo «fumido» (v. 21) che accompagna il cipresso e che è stato scelto dal poeta per istituire la prima connessione tra il tema dei morti e il focolare, all'interno di questo componimento. Con questo termine generalmente si indica un oggetto fumante o impregnato dal fumo, ed è recuperato da Pascoli in entrambi i suoi significati attraverso il duplice tentativo di introdurre la nebbia, uno dei simboli per antonomasia delle persone defunte, e allo stesso tempo per istituire una corrispondenza tra il cimitero e il focolare, rappresentato dal fumo con cui è ricoperto il cipresso.

Proprio a questo proposito, nella terzina successiva domina la sensazione di protezione dalle insidie dell'esterno che un tempo aveva origine dall'unione familiare, lo stare

---

<sup>355</sup> G. PASCOLI, *Myricae*, cit., pp. 9-10.

«stretti tutti insieme», dinanzi al *foco* all'interno delle mura domestiche. Si istituisce infatti un parallelismo tra passato e presente, attraverso una similitudine, perché se i morti ora si trovano «stretti tutti insieme / [...] sotto il cipresso fumido» (vv. 19-21), anche un tempo erano «stretti così come altre sere al foco» (v. 22).

In questi versi del componimento *Il giorno dei morti*, viene introdotto dunque il tema del focolare e dei cari defunti, in particolare si sottolinea il potere evocativo del fuoco che è in grado di riportare alla luce il ricordo della famiglia, un tempo riunita attorno a esso. A questo proposito non è il primo caso in cui all'interno degli scritti pascoliani si può ritrovare l'immagine del focolare nella sua capacità evocativa. Infatti, la sorella del poeta, Maria, era solita accostarsi al fuoco soprattutto nelle ore notturne pensando di ricordare e di rivedere i propri cari. Questa consuetudine è menzionata nella prefazione ai *Poemetti* di Pascoli, nell'opuscolo pubblicato dall'editore Remo Sandron nel 1900. L'opera è dedicata alla sorella Maria:

Avanti il focolare spento tu sporgi le mani, Io no; ma pure le mie mani non respingono le tue, e si posano anzi volentieri sul tuo capo. E tu vorresti, sì, che io pensassi di poter rivedere quelli che amammo; ma non mi odii e non mi detesti e non mi abbomini, se abbasso gli occhi e sospiro: Oh! fosse! E tu pur sai che questa cupa disperazione di rivedere ciò che passò, entra per molto nella tenerezza accorata con la quale custodisco te, povera figlia. Chi ha tempo, dico io, non aspetti tempo!  
Messina, aprile del 1899.<sup>356</sup>

La sorella Maria pone le proprie mani davanti al focolare, perché esso diviene per la fanciulla il confine al di là del quale si apre il mondo dei ricordi e dei momenti di felicità trascorsi con i propri cari, definiti da Pascoli come «quelli che amammo». Il fuoco dunque diviene il mezzo per rivedere tutti i famigliari defunti, ma il poeta preferisce porre le proprie mani sul capo della fanciulla come evidente segnale non solo dell'incarico di protezione che ha assunto nei confronti della sorella ma soprattutto come rifiuto nel voler evocare i ricordi del passato felice, perché «rivedere ciò che passò» genera in lui una «cupa disperazione».

Secondo l'interpretazione dell'immagine da parte di Massimo Castoldi:

Maria sporge le mani avanti il focolare spento, pensa di poter rivedere quelli che entrambi amarono e non sono più e vorrebbe che il fratello facesse altrettanto; il poeta, invece, non si accosta a quel focolare di consolazione e di fronte al pensiero di poter rivedere i suoi cari non può

---

<sup>356</sup> Come ricorda M. CASTOLDI, *Giovanni Pascoli: Un focolare per l'era nuova*, in «Studi d'italianistica nell'Africa Australe», X, 1, 1997, p. 53.

far altro che sospirare un Oh! fosse!, del tutto cosciente della vanità del proprio sospiro. Ma, nonostante questi atteggiamenti contrastanti, i due fratelli non si respingono e trovano entrambi forza nel comune sentimento di fratellanza, nell'accettazione del comune destino.<sup>357</sup>

Il focolare diviene il simbolo della consolazione, ma solamente per la sorella Maria che nell'avvicinarsi ad esso pensa di rivedere i propri cari, perché Pascoli al contrario sospira e pronuncia l'espressione «Oh! fosse!», con cui esprime la profonda consapevolezza di quanto questa azione sia vana e soprattutto il grande rammarico e la sofferenza per ciò che non c'è più. Nonostante la differenza nell'idea e nell'atteggiamento di Maria e Giovanni, comunque entrambi si sostengono a vicenda «nel comune sentimento di fratellanza», nella consapevolezza e «nell'accettazione del comune destino», di un'esistenza all'insegna del conforto e dell'aiuto reciproco e nel ricordo dei defunti.

---

<sup>357</sup> *Ivi*, pp. 53-54.

## 5. L'importanza della casa: il pellegrino senza dimora

### 5.1 Il tema del viaggio nei componimenti pascoliani

Fino a questo momento il presente elaborato si è occupato di analizzare come l'immagine della casa e la dimensione domestica siano presenti nei componimenti pascoliani, seguendo dapprima una prospettiva di descrizione dall'esterno e successivamente dall'interno. In particolare, l'analisi ha inteso sottolineare l'importanza che assume questo luogo-simbolo per Giovanni Pascoli in relazione a tutti coloro che abitano nell'*intus* casalingo, ai ricordi di un passato felice e sereno con la propria famiglia e soprattutto alle speranze e ai sogni che il poeta stesso avrebbe proiettato sulla casa nel corso del tempo.

Tuttavia, all'interno delle poesie di Pascoli è frequente la presenza dell'immagine del *viandante*, colui che si sposta da un luogo all'altro, privo di una casa e di una famiglia. Si tratta *dell'uomo viaggiatore*, derivante dall'espressione latina *homo viator*, che percorre anche lunghe distanze spesso per motivi religiosi, sociali, storici o esistenziali. Egli inoltre può conoscere con certezza l'itinerario da percorrere e la destinazione da raggiungere oppure esserne completamente estraneo, lasciandosi guidare dall'istinto e dalle proprie esigenze del momento.

La figura del *viandante* presente all'interno dei componimenti rappresenta per Pascoli quella condizione esistenziale in cui la persona è maggiormente esposta ai pericoli, alle sofferenze e alle minacce del *foris*, il mondo esterno. Il *viator* non possiede una casa e nemmeno una famiglia dove poter ritornare e trovare quel calore, quell'accoglienza e quel senso di protezione che caratterizza, diversamente dall'esterno, l'*intus* domestico.

Pertanto il poeta intende sottolineare l'importanza della casa e il ruolo centrale che assume nella vita di ogni uomo descrivendo, al contrario, tutte le sofferenze e le difficoltà della condizione dei viandanti senza dimora.

Dunque Pascoli pone nuovamente in netta contrapposizione l'*intus* e il *foris* della casa, a cui come già precedentemente analizzato, corrispondono sentimenti opposti: il primo rappresenta la felicità, l'accoglienza e la serenità dell'interno domestico; il secondo invece le sofferenze, gli ostacoli e le minacce del mondo esterno. Tuttavia, nel caso del *viandante*, il poeta aggiunge un'ulteriore contrapposizione tra questi e l'immagine-

simbolo della casa: da un lato ogni dimora rappresenta la stabilità, la sicurezza e la sedentarietà; dall'altro lato un'esistenza raminga, in continuo spostamento da un luogo all'altro, simboleggia la precarietà, l'inquietudine e gli affanni che derivano dalla preoccupazione per l'ignoto cioè dalla mancata conoscenza di ciò che si potrà trovare nel mondo esterno, lungo il cammino.

Pertanto Pascoli ribalta completamente quella concezione positiva del viaggio che ha origine a partire dalla fine del XVIII secolo e che si imporrà in tutto il XIX secolo nella cultura moderna. L'atto stesso del viaggiare rappresenta infatti una delle pratiche maggiormente promosse dalla rivoluzione culturale di questo periodo, quando si riconosce l'importanza dell'interazione sociale e intellettuale tra gli uomini attraverso l'esplorazione di nuovi territori e l'incontro con altri popoli, con una particolare attenzione per la ricerca dell'*elemento esotico*, cioè di tutte quelle culture e quei luoghi non ancora trasformati dal processo di industrializzazione che vede, al contrario, l'Europa e l'America come protagoniste in questo momento. Il *viator* è pertanto spinto all'esplorazione del mondo esterno «sulle basi della distinzione posta a fine Settecento tra società e natura, tra buon selvaggio e civilizzato»<sup>358</sup> e il viaggio rappresenta proprio in questo momento il desiderio e la curiosità dell'uomo nel «conoscere le politiche, gli ambienti, le culture, i sistemi economici e finanziari»<sup>359</sup> del mondo a lui ignoti e lontani, dal punto di vista non solo geografico ma soprattutto culturale, sociale e ideologico.

A tal proposito, le studiose Kathrin Ackermann e Susanne Winter in *Spazio domestico e spazio quotidiano nella letteratura e nel cinema dall'Ottocento a oggi*, nell'analizzare come si è evoluta l'interpretazione dell'ambiente domestico degli ultimi due secoli, hanno sottolineato lo stretto rapporto che intercorre tra il viaggio e la casa a seconda delle tendenze culturali di ogni epoca: «Nella teoria moderna o postmoderna si riscontra, infatti, una netta preferenza per i concetti di nomadismo, mobilità, migrazione, a scapito della sedentarietà, della stasi, del radicamento».<sup>360</sup>

Nell'età moderna ha origine così la contrapposizione tra i concetti di «nomadismo, mobilità, migrazione», che rappresentano l'esplorazione del mondo esterno, e la

---

<sup>358</sup> A. BERRINO, *Tra Grand Tour e turismo: il viaggio di diporto*, in «Bollettino del Centro Interuniversitario di Ricerche sul Viaggio in Italia», LXII, 2, 2010, p. 372.

<sup>359</sup> *Ivi*, p. 366.

<sup>360</sup> K. ACKERMANN K. - S. WINTER, *Spazio domestico e spazio quotidiano nella letteratura e nel cinema dall'Ottocento a oggi*, cit., p. 10.

«sedentarietà», la «stasi» e il «radicamento» che al contrario sono concetti legati all'immagine-simbolo della dimora e dell'ambiente domestico.

Infatti la casa rappresenta per Ackermann e per Winter il «rifugio» e il luogo simbolo dell'«immobilità» e della «chiusura» rispetto al mondo esterno: «La specifica connotazione della casa, rifugio per eccellenza, è invece quella di immobilità, chiusura».<sup>361</sup> Pertanto tutti gli uomini privi di una dimora, il «rifugio per eccellenza», sono destinati a una condizione esistenziale di eterno *nomadismo*, in cui vengono continuamente sottoposti alle minacce dell'esterno, alla sofferenza per la mancanza degli affetti famigliari e soprattutto alle preoccupazioni per l'ignoto.

Tutto questo emerge dai componimenti di Pascoli in cui è presente la figura del *viandante*, dove il poeta intende non solo descrivere l'impossibilità di un uomo di poter trovare una casa, il proprio rifugio, ma anche esprimere tutti i sentimenti, le sensazioni e le sofferenze dell'*homo viator*.

---

<sup>361</sup> *Ivi*, p. 11.

## 5.2 La figura del *viandante* nella variante del *pellegrino*

A tal proposito, è interessante il componimento *Il cane notturno* inserito all'interno della raccolta poetica di *Odi e inni*, con cui Pascoli sottolinea la forte contrapposizione che intercorre tra la felicità e la serenità dell'*intus* domestico e la sofferenza e l'inquietudine del viaggio percorso da un viandante:

Chi là passando tardo per tacite  
strade, fra nere siepi di bussolo,  
con l'eco dei passi, in un'aia  
destava quel cane, che abbaia?

[...]

Traspare dagli alberi folti  
la casa, che sembra che ascolti...

come tra il sonno, chiuse le palpebre  
sue grandi... L'uomo dorme, ed un memore  
suo braccio, sul letto di foglie,  
sta presso la florida moglie.

E dorme nella zana di vetrici  
la bimba, e gli altri piccoli dormono.  
(vv. 9-12; vv. 19-26)<sup>362</sup>

In questo caso il punto di vista è quello dell'io poetico rappresentato sin dai primi versi attraverso il verbo in prima persona «sento», ripetuto due volte: «**sento** tra queruli / trilli di grilli, **sento** tra il murmure / piovoso del Serchio» (vv. 1-2).<sup>363</sup> L'io intende pertanto non solo riportare due percezioni sensoriali legate alla sfera dell'udito, rispettivamente il verso dei grilli e lo scorrere dell'acqua del fiume Serchio, ma soprattutto dichiarare apertamente, attraverso la prima persona, il suo punto di vista presente nell'intero componimento.

Nei versi successivi l'io poetico presenta l'immagine di un inquieto *viator* (v. 9: «Chi là passando») con il quale egli si identifica nella sua condizione di eterno e sofferente errare, per poter trovare una dimora o un luogo che possa garantirgli la protezione e la serenità dal mondo esterno.

Il viaggiatore, passando nelle ore più buie della notte attraverso le «tacite / strade» (vv. 9-10) di un piccolo paese, desta con il suono dei suoi passi un cane, che abbaia in modo ostile al forestiero. Proprio la presenza di questo animale possiede un importante significato simbolico dal momento che l'atto stesso dell'abbaiare simboleggia

---

<sup>362</sup> G. PASCOLI, *Odi e inni*, cit., pp. 25-26.

<sup>363</sup> *Ivi*, cit., p. 25.



l'avvertimento di un pericolo imminente che in questo caso è rappresentato dal *viandante* che è quindi escluso dal mondo umano e dagli affetti famigliari.

Un ulteriore dettaglio, a prova di ciò, è nei versi successivi la descrizione da parte dell'io poetico di un interno rustico osservato da fuori, «in cui dorme serenamente una numerosa famiglia contadina, che il poeta sembra contemplare col suo consueto atteggiamento di rassegnata esclusione dall'intimità degli affetti domestici».<sup>364</sup>

Pertanto con la figura del viandante Pascoli intende esprimere, in contrapposizione alla serenità e alla protezione dell'*intus*, la pericolosità del *foris* con le minacce e le sofferenze a cui quell'uomo è continuamente esposto, una condizione nella quale si indentifica lo stesso io poetico.

A tal proposito, è interessante analizzare la frequenza con cui compare il tema del viandante all'interno dei componimenti pascoliani, tale da essere declinato in forme differenti come quella del *mendico* e del *pellegrino*.

Il primo deriva dal termine latino *mendicus* con cui si indica generalmente una persona povera e miserabile che non possiede una casa e per questo motivo è costretta a spostarsi continuamente da un luogo all'altro alla ricerca dei bisogni essenziali per la propria sopravvivenza.<sup>365</sup> Le poesie di Pascoli in cui compare questa figura è *Il mendico*<sup>366</sup> di *Myricae* compresa nella sezione *Dolcezza* e il *Fanciullo mendico*<sup>367</sup> dei *Canti di Castelvecchio*. In particolare in quest'ultimo caso è presente una variante nell'immagine del mendico in cui il «rapporto con il mondo, e quindi con lo spazio, instaurato dall'emigrante ripercorre quello dell'infante: è un atto primordiale di conquista ed edificazione della propria identità».<sup>368</sup> Infatti in questo componimento il tema dell'*homo viator*, declinato nella forma del *mendico*, si intreccia con quella del fanciullo-orfano, «un bimbo che all'uscio mi viene» (v. 2),<sup>369</sup> e che rappresenta un'altra figura emblematica e ricorrente all'interno della poesia pascoliana. In particolare, al sentimento di esclusione dagli affetti familiari e dalla dimensione della casa del *mendico*, il poeta aggiunge anche

---

<sup>364</sup> G. CAPOVILLA, *Pascoli*, cit., p. 184.

<sup>365</sup> Cfr. L. CASTIGLIONI - S. MARIOTTI, *Vocabolario della lingua latina*, cit., p. 850.

<sup>366</sup> Raccolto in G. PASCOLI, *Myricae*, cit., pp. 216-217.

<sup>367</sup> Si legge in ID., *Canti di Castelvecchio*, cit., pp. 205-206.

<sup>368</sup> Così K. ACKERMANN K. - S. WINTER, *Spazio domestico e spazio quotidiano nella letteratura e nel cinema dall'Ottocento a oggi*, cit., p. 117.

<sup>369</sup> G. PASCOLI, *Canti di Castelvecchio*, cit., p. 205.

il dolore e la sofferenza per la morte della madre (vv. 21-24), invocata inutilmente dall'orfano.

Tuttavia, il tema del *viandante* è presente anche all'interno di altri componimenti nella variante del *pellegrino* che Pascoli recupera dalla tradizione classica antica ed è sinonimo dell'*homo viator*, il viaggiatore. In particolare *pellegrino* deriva dal termine tardo latino *peregrinator* cioè «viaggiatore appassionato»,<sup>370</sup> il quale indica tutti coloro che si recano a Roma sin dall'antichità per scopi religiosi. Esso rimanda dunque a quel genere particolare di *viandante* che si sposta per motivi legati principalmente alla fede, ma anche dettati da ragioni di tipo storico, economico e soprattutto esistenziale.

Spesso infatti il pellegrino è alla ricerca di una casa o di un luogo che possa garantirgli la serenità, la protezione e la pace.

Giuseppe Nava afferma che «la figura del pellegrino, con il suo valore emblematico di ascendenza cristiana, rinnovato di recente dalla poesia romantica, ritorna costante nell'opera pascoliana, dalle poesie giovanili ai poemetti».<sup>371</sup> Attraverso l'immagine del *pellegrino* Pascoli recupera così due tradizioni culturali che appartengono a due periodi storici differenti: da un lato, dal punto di vista linguistico, riprende il termine dalla tradizione tardo latina e cristiana del *peregrinator*, colui che si reca in pellegrinaggio a Roma; dal punto di vista culturale e storico si riaggancia al Romanticismo, il movimento letterario e artistico che si è sviluppato durante il XIX secolo e che vede come protagonisti uomini che intendono esplorare il mondo e, attraverso il viaggio e l'osservazione della natura, plasmare la propria identità, indagando il proprio io interiore attraverso nuove sensazioni ed emozioni.

Pascoli pertanto recupera la figura del *pellegrino* alla quale aggiunge la propria esperienza personale dal momento in cui vede se stesso come un viaggiatore in continuo spostamento, alla ricerca di una casa e di una famiglia dolorosamente compromessa a partire dal 10 agosto del 1867 con la morte del padre. Nei componimenti pascoliani emerge dunque la figura dell'«uomo come *viator* della vita»,<sup>372</sup> in cui il cammino diviene una metafora esistenziale di una vita dedicata alla continua ricerca di quella felicità, di quel

---

<sup>370</sup> *Ivi*, p. 2207.

<sup>371</sup> Come afferma Nava in G. PASCOLI, *Myricae*, cit., p. 295.

<sup>372</sup> Commento di C. Garboli in G. PASCOLI, *Poesie e prose scelte*, II, cit., p. 12.

calore domestico e di quel senso di protezione ormai persi. L'*intus* della casa diviene il simbolo di tutti questi valori dai quali da tempo Pascoli è escluso e che lo costringono a vagare da un luogo all'altro.

Questo è ciò che emerge da alcuni componimenti presenti all'interno delle raccolte poetiche più importanti come *Poesie varie*, *Myricae* e i *Canti di Castelvecchio*.

La prima poesia presa in esame è *Il pellegrino* di *Poesie varie*, in cui il poeta evoca inizialmente la figura del pellegrino per poi, alla fine del componimento, assimilare completamente la condizione del *viator* a quella propria:

Narran le pie leggende  
che ogni uomo è un **pellegrin**  
un angelo il difende  
nei dubbi del **cammin**.  
[...]  
Al pellegrin vogliate  
angioli, un po' di ben,  
il bacio a lui donate,  
stringetevelo al sen!  
  
Egli ha sofferto tanto  
e tanto vi cercò,  
che presso a voi soltanto  
or vivere egli può.  
(vv. 1-4; vv. 33-40)<sup>373</sup>

All'inizio del componimento il poeta riprende la credenza comune secondo cui ogni uomo è un pellegrino protetto lungo il cammino da un angelo. In questo caso egli recupera il «*topos* della vita come viaggio e come prova»,<sup>374</sup> ovvero la metafora esistenziale della vita intesa come un lungo percorso, in cui spesso si incontrano una serie di ostacoli e di difficoltà.

Infatti, la stesura della poesia risale al breve soggiorno a Sogliano avvenuto nel luglio del 1882, nel periodo successivo al conseguimento della laurea e «in occasione della prima visita alle sorelle che, uscite dal convento, alloggiavano in casa della zia materna Rita Vincenzi».<sup>375</sup> Pascoli pertanto intende associare la condizione del *pellegrino* alla propria, in un momento in cui, a causa di una serie di problemi economici, non può provvedere all'acquisto di una dimora che possa accogliere lui e le sorelle.

---

<sup>373</sup> C. GARBOLI, *Trenta poesie famigliari di Giovanni Pascoli*, cit., pp. 204-205.

<sup>374</sup> ID., *Poesie e prose scelte*, II, cit., p. 1726.

<sup>375</sup> *Ivi*, p. 189.

Proprio Ida e Maria vengono menzionate in modo indiretto all'interno della poesia e sono definite «angiolini» (v. 34) perché rappresentano per il poeta delle figure protettrici dalle quali poter chiedere, attraverso il «ben» (v. 34) e il dono di un «bacio» (v. 35), tutto il conforto, il sostegno e la consolazione necessari per riprendere il difficile cammino della propria vita.

Questo è suggerito anche dalle parole di Pascoli perché egli stesso afferma di aver «sofferto tanto» (v. 37) ma che la speranza di un ricongiungimento con le sorelle in futuro, in quello che sarà negli anni successivi il nido ricostruito nella città di Massa, è l'unico pensiero che gli permette di sostenere questo difficile viaggio.

A questo componimento si collega anche la poesia *Addio!* sempre inserita all'interno della raccolta delle *Poesie varie*, che risale allo stesso periodo di *Il pellegrino*, durante la visita del poeta alle sorelle a Sogliano nel 1882:

Mie soavi bambine, oh! ricordate  
questo fuggiasco, questo **pellegrino!**  
Pensate a lui felici e sventurate,  
pensate a lui la sera ed il mattino:  
quando il sol nasce, e quando se ne muore,  
nei momenti del gaudio e del dolore.  
Credete che nel nostro immenso affanno  
i pensier nostri si rincontreranno.  
(vv. 17-24)<sup>376</sup>

Pascoli si rivolge alle sorelle Ida e Maria con l'espressione vocativa «Mie soavi bambine» (v. 17) in cui manifesta un particolare legame affettivo con le fanciulle. Inoltre è interessante notare come vi sia stata una trasposizione nei ruoli all'interno del nucleo familiare dei Pascoli perché il poeta, dal momento in cui è morto il fratello maggiore Giacomo, è divenuto il tutore legale delle sorelle, colui che si sarebbe occupato del loro mantenimento e della cura, e allo stesso tempo rappresenta se stesso come una sorta di figura paterna.

In questo componimento, esattamente come in *Il pellegrino*, il poeta definisce se stesso come un «fuggiasco» e un «pellegrino» (v. 18) perché, a causa della difficile situazione economica in cui si trova in questo momento, egli non possiede una dimora fissa dove poter ritrovare la protezione e serenità dettate dall'*intus* domestico. Inoltre è costretto ad affidare le sorelle, ancora per un po' di tempo, alle cure della zia materna.

---

<sup>376</sup> G. PASCOLI, *Poesie varie di Giovanni Pascoli, raccolte da Maria*, cit., pp. 75-76.

Anche in questa poesia Pascoli chiede a Ida e Maria che pensino a lui, in ogni momento della giornata, attraverso l'inserimento di quattro antitesi consecutive nei versi 19-22: «pensate a lui **felici e sventurate**» (v. 19); «**la sera ed il mattino**» (v. 20), all'alba del giorno e al tramonto del sole (v. 21), nei momenti felici ma anche di sofferenza (v. 22). È proprio attraverso il pensare l'uno all'altra, nei loro «pensier» (v. 24), che i tre fratelli potranno incontrarsi nonostante la lontananza e ognuno di essi potrà trovare conforto nell'«immenso affanno» (v. 23) che riserva la vita.

La figura del pellegrino compare anche nei primi versi del componimento *In cammino di Myricae*:

Siede sopra una pietra del **cammino**,  
a notte fonda, nel nebbioso piano:  
e tra la nebbia sente il **pellegrino**.  
(*In cammino, Myricae*, vv. 1-3)<sup>377</sup>

In questo caso il poeta ritrae il *pellegrino* nelle ore notturne, «a notte fonda» (v. 2), esattamente come nel componimento *Il cane notturno*, in cui al pericolo e alle minacce che si celano molto spesso nel buio, si aggiunge anche l'elemento atmosferico della nebbia che contribuisce ad accentuare ancora di più quella sensazione sgradevole dettata dall'ignoto, da ciò che non si può vedere. Immerso in questa atmosfera, si trova il pellegrino seduto «sopra una pietra» (v. 1) intento a recuperare le forze necessarie a continuare il proprio «cammino» (v. 1).

L'elemento centrale all'interno della prima strofa del componimento è pertanto il momento di riposo del pellegrino, tuttavia egli si trova in una condizione difficile e sofferente, sottoposto alle minacce del mondo esterno che si celano nell'oscurità della notte e all'angoscia del mistero di ciò che si trova al di là del «nebbioso piano» (v. 2).

Un altro componimento interessante ai fini dell'analisi e in cui emerge la figura del pellegrino in associazione al cammino come *topos* della vita, è *Giovannino*, inserito all'interno della raccolta poetica dei *Canti di Castelvecchio*, nella sezione *Il ritorno a San Mauro*:

Io persi quello che non più si trova,

---

<sup>377</sup> G. PASCOLI, *Myricae*, cit., p. 295.

e vano è stato il lungo mio **cammino**.  
A notte io vedo stanco **pellegrino**,  
che deviai su l'alba del mio dì!  
(vv. 21-24)<sup>378</sup>

In questa poesia Pascoli instaura un dialogo con il proprio alter-ego, un «fanciullo pallido e dimesso» (v. 2) dai «capelli biondi» (v. 13). Pertanto nel componimento «l'io adulto rimpiange di non possedere più la fede dell'infanzia, concepita soprattutto come religione della sopravvivenza, mentre l'io fanciullo si duole della sua infelicità per non esser morto allora, quando la morte pietosa l'avrebbe ricongiunto con i suoi cari».<sup>379</sup>

Il poeta infatti afferma di aver perso ciò «che non più si trova» (v. 21) ovvero la speranza in un'infanzia felice e serena, a causa dei numerosi lutti che hanno colpito la famiglia Pascoli. A questo si collega, di conseguenza, il desiderio di poter rivedere i propri cari defunti rappresentato dal fanciullo che, privato delle figure più importanti, in particolare quella materna, desidera dunque ricongiungersi con loro nella maniera più semplice: la morte.

In particolare è proprio nelle parole dell'io poetico da adulto che Pascoli fa riferimento alla propria vita attraverso il *topos* del cammino, accostando la propria condizione esistenziale a quella del pellegrino che alla sera, nel buio della «notte» (v. 23) e «stanco» (v. 23), diviene consapevole di aver *deviato*, perso la retta via.

È interessante sottolineare come in tutti questi componimenti poetici il termine *pellegrino* venga accostato alla parola *cammino* in rima perfetta baciata in *Giovannino* (vv. 7-9: «cammino / [...] pellegrino»)<sup>380</sup> o in rima alternata come *In cammino* (vv. 1-3: «cammino / [...] pellegrino»)<sup>381</sup> e nella variante in cui le parole sono entrambe tronche e prive di vocale finale come in *Il pellegrino* (vv. 2-4: «pellegrin / [...] cammin»)<sup>382</sup>

Questo accostamento compare anche nel componimento *Ida*, fino ad ora non citato, inserito all'interno di *Poesie varie* (vv. 7-9: «Nel mio lungo ed aereo **cammino** / io vidi campi azzurri e stelle d'oro. / Quando passavo come un **pellegrino**»)<sup>383</sup>

---

<sup>378</sup> ID., *Canti di Castelvecchio*, cit., p. 392.

<sup>379</sup> Come ricorda G. Nava nell'introduzione al componimento, *ivi*, p. 391.

<sup>380</sup> *Ivi*, p. 392.

<sup>381</sup> ID., *Myricae*, cit., p. 295.

<sup>382</sup> C. GARBOLI, *Trenta poesie famigliari di Giovanni Pascoli*, cit., p. 204.

<sup>383</sup> *Ivi*, p. 208.

Infatti, a sottolineare la stretta connessione che intercorre tra questi due termini è Cesare Garboli che fornisce una definizione e un'interpretazione precise sull'utilizzo frequente della parola *cammino* all'interno delle poesie pascoliane:

Vocabolo tematico, *topos* della vita come viaggio e come prova. In costante diade metaforica con "pellegrino", è talvolta collegato al termine, per certi versi sinonimico: "destino" o, più spesso, ad esso preferito. Si crea così il sistema trimembre: "pellegrino: destino: cammino", sottolineato dall'ovvia collocazione in rima delle singole voci.<sup>384</sup>

*Cammino* è definito da Garboli come un «vocabolo tematico» perché rappresenta la concezione pascoliana della vita «come viaggio e come prova». Per questo motivo, colui che conduce un'esistenza in costante spostamento da un luogo all'altro ed è continuamente sottoposto alle minacce e alle sofferenze del mondo esterno, è paragonato dal poeta ad un *pellegrino*. I due termini creano così una «diade metaforica», una coppia di parole da cui ha origine la metafora della vita come viaggio e, per sottolineare ulteriormente questa stretta connessione tra *pellegrino* e *cammino*, Pascoli si serve anche di una serie di abili collocazioni in rima.

Garboli inoltre aggiunge che spesso queste due parole sono collegate ad un terzo termine, *destino*, che a livello formale e contenutistico si abbina perfettamente agli altri due: nel primo caso ha la possibilità ancora una volta di istituire una rima perfetta con *pellegrino* e *cammino*; nel secondo caso permette di approfondire ulteriormente il «*topos* della vita come viaggio e come prova» perché nell'esistenza di ogni persona intesa come *cammino*, si nasconde la paura e la preoccupazione per il futuro, ciò che riserva il *destino* a tutti gli uomini. Si instaura così un «sistema trimembre: "pellegrino: destino: cammino"».

Infatti, un componimento in cui compare proprio la rima perfetta e alternata *pellegrino-destino* è *In morte di Alessandro Morri*, inserito all'interno delle *Poesie varie* e scritto in occasione dei funerali del marito di Luigia, una delle zie materne del poeta:

Chi sa dov'or si trovi il **pellegrino**  
che s'è partito e non ritorna più?  
Sta scritto nel volume del **destino**  
una parola solitaria: ei fu.  
(vv. 1-4)<sup>385</sup>

<sup>384</sup> G. PASCOLI, *Poesie e prose scelte*, II, cit., p. 1726.

<sup>385</sup> ID., *Poesie varie di Giovanni Pascoli, raccolte da Maria*, cit., p. 17.

In questo caso il poeta fa riferimento al defunto, protagonista della poesia, che attraverso una metafora viene paragonato a un «pellegrino / che s'è partito e non ritorna più» (vv. 1-2). Inoltre, tramite l'inserimento di una accorta rima alternata *pellegrino-destino*, Pascoli introduce il tema del destino, interpretato dal poeta come un «volume» (v. 3) su cui c'è scritto la «parola solitaria: ei fu» (v. 4) che indica la morte di Alessandro Morri ed è la ripresa delle parole iniziali del primo verso del *Il cinque maggio* di Alessandro Manzoni, con le quali l'autore dichiara la morte di Napoleone.

Pertanto, alla luce dell'analisi di questi componimenti in cui si evidenzia la presenza frequente dell'immagine del *pellegrino*, a cui si accompagnano parole quali *cammino* e *destino*, si può chiaramente comprendere come questa figura abbia ricoperto un ruolo importante nei pensieri e negli scritti di Pascoli. In particolare il poeta intende sottolineare la sofferenza della condizione esistenziale di un uomo privo di dimora, degli affetti familiari e del calore domestico, sottoposto alla costante preoccupazione delle minacce e delle sofferenze del mondo esterno.

Attraverso la descrizione dell'eterno e sofferente vagare del pellegrino, Pascoli intende dunque affermare ancora una volta l'importanza della casa come luogo di serenità, di felicità e soprattutto di protezione.



## 6. Il camposanto come ultima casa

### 6.1 Il tema dei morti connesso alla dimensione domestica

In questo capitolo si intende analizzare la stretta connessione che intercorre tra il tema dei morti e l'immagine-simbolo della casa. A entrambi infatti sono associati dei significati ben precisi perché, secondo quanto è stato individuato da Pierluigi Moressa, da un lato ogni dimora rappresenta per il poeta una «patria e insieme nido perduto da ricostruire», dove poter trovare la quiete e la felicità, mentre dall'altro il cimitero diviene «il vincolo di un paese natale», dove rivedere tutta la propria famiglia riunita, un «luogo mai distante dal pensiero».<sup>386</sup>

Pertanto, la casa e il camposanto sono due immagini frequenti nelle poesie pascoliane e, per questo motivo, il poeta ha istituito una connessione tra di essi associando al camposanto l'idea che questo possa diventare la sua ultima casa, il luogo dove, riunendosi con i propri cari defunti, egli può finalmente ritrovare la serenità, la felicità e la sensazione di accoglienza e di calore familiare di cui era stato privato da giovane, a partire dalla morte del padre. Infatti, come sostiene Giovanni Barberi Squarotti, per Pascoli «l'unica evasione [...], l'unico affetto, l'unico amore, è quello dei morti».<sup>387</sup>

Il tema dei morti è una costante all'interno dei componimenti pascoliani come dimostra l'utilizzo da parte del poeta di una serie di *topoi* e di tecniche fonico-stilistiche che evocano il lutto, la sofferenza e l'immagine dei defunti.

Un primo esempio riguarda la ripresa, a livello contenutistico, dell'episodio dell'uccisione del padre presente nel celebre componimento del *X agosto* di *Myrica*<sup>388</sup> nel quale la rondine viene associata alla figura paterna. Ad entrambi è riservato il medesimo destino: la morte lungo la strada del ritorno al nido e alla casa, dove ad attenderli vi sono rispettivamente i «rondinini» (v. 8) e la famiglia.

Un altro componimento che intende evocare l'uccisione del padre è *La cavalla storna* dei *Canti di Castelvecchio*<sup>389</sup> dove il protagonista è l'animale, testimone della morte di

---

<sup>386</sup> P. MORESSA, *Pianger di nulla. Gli affetti di Giovanni Pascoli*, cit., p. 74.

<sup>387</sup> Secondo quanto sostenuto da G. B. SQUAROTTI, *Interpretazione della simbologia pascoliana*, cit., p. 306.

<sup>388</sup> G. PASCOLI, *Myrica*, cit., pp. 159-160.

<sup>389</sup> ID., *Canti di Castelvecchio*, cit., pp. 353-356.

Ruggero, a cui la madre del poeta chiede, in tono disperato, chi sia il colpevole per la morte del marito: «Chi fu? Chi è?» (v. 55).<sup>390</sup>

A livello formale, il poeta si è servito anche di una serie di tecniche formali ed effetti fonici per evocare il tema dei morti come nel componimento *Ognissanti del 1910*, che appartiene alle *Poesie varie*,<sup>391</sup> la ripresa dei rintocchi lunghi e lenti delle campane, il loro caratteristico suonare «a morto». Tuttavia, la poesia dove appare più evidente l'utilizzo di effetti fonici volti a evocare il tema dei defunti è *L'assiuolo* di *Myricae*,<sup>392</sup> attraverso la costante presenza della vocale U, ulteriormente accentuata dall'onomatopea «chiù», con la quale il poeta riproduce il verso cupo e lugubre dell'animale notturno, conferendogli un significato simbolico e profondo legato al tema dei morti.<sup>393</sup>

Altrettanto importanti sono anche i numerosi riferimenti al mondo dei defunti attraverso degli effetti visivi particolari come la frequente presenza del colore nero in *Temporale* di *Myricae*<sup>394</sup> dove il paesaggio oscuro, in cui è immersa la casa bianca, rappresenta la morte, il lutto e il pericolo associati al mondo esterno.

Tuttavia anche il bianco in molti casi, come ho già ricordato, viene utilizzato da Pascoli per richiamare i defunti, ed è il caso del componimento *La tovaglia*, nei *Canti di Castelvechio*,<sup>395</sup> che è bianca e, secondo la credenza folclorica romagnola del tempo, se rimane stesa sul tavolo induce il ritorno dei «pallidi morti» (v. 8).

Pertanto il tema dei defunti compare frequentemente all'interno dei componimenti pascoliani, esattamente come l'immagine della casa che, secondo quanto già precedentemente analizzato, è presente nelle poesie di Pascoli attraverso differenti prospettive di descrizione, dall'esterno e dall'interno. Dunque, l'analisi intende adesso sottolineare lo stretto legame che intercorre tra questi due temi nelle poesie pascoliane.

Il primo accostamento tra la casa e il cimitero, in cui la prima si trasforma in un camposanto, proviene da un poemetto in latino *Sermo 1895*, scritto nel 1895 per ricordare il terremoto che aveva colpito le regioni della Sicilia e della Calabria. Cesare Garboli riporta alcune informazioni sulla stesura e sulla prima pubblicazione dell'opera:

---

<sup>390</sup> *Ivi*, p. 355.

<sup>391</sup> ID., *Poesie varie di Giovanni Pascoli, raccolte da Maria*, cit., p. 164.

<sup>392</sup> ID., *Myricae*, cit., pp. 187-190.

<sup>393</sup> Come ricordato da G. L. BECCARIA, *Le forme della lontananza*, cit., p. 169.

<sup>394</sup> G. PASCOLI, *Myricae*, cit., p. 191.

<sup>395</sup> ID., *Canti di Castelvechio*, cit., pp. 178-179.

Il poemetto fu scritto nel gennaio 1895 per un *Numero unico*, edito a Roma con il titolo *Fata Morgana*, in soccorso dei paesi della Sicilia e della Calabria che erano stati colpiti dal terremoto l'anno prima. Il Pascoli lo tradusse in prosa e mandò la traduzione alla sorella Ida, che si trovava a Sogliano, con una lettera del marzo-aprile [...].<sup>396</sup>

In *Sermo 1895*, Giovanni Pascoli scrive:

Maeret homo de nocte sedens. Casa mane ruinam  
parva dedit, paulo ante domus, vetus inde sepulcrum,  
quippe ubi defossi iaceant mater, pater, uxor.

[...]

L'uomo siede da tutta la notte, e piange: il piccolo abituro  
la mattina era crollato: poco prima era una casa, da gran tempo è un sepolcro,  
ché vi giacciono sotterrati la madre, il padre, la moglie.<sup>397</sup>

Il poeta descrive un uomo seduto a piangere tutta la notte davanti alle macerie di quella che fino a poche ore prima era la sua piccola casa, «paulo ante domus», ma che è andata completamente distrutta a causa del terremoto. Questa si è trasformata in un «sepulcrum», il luogo di sepoltura, dove hanno trovato la morte la madre, il padre e la moglie («mater, pater, uxor») dell'uomo.

In questo caso si può dunque ritrovare all'interno di questi pochi versi uno dei numerosi accostamenti tra la dimensione della casa e quella del cimitero, dove in questa tragedia quell'ambiente sicuro, protettivo e sereno della dimensione domestica si è trasformato nel luogo del dolore, del lutto e della sofferenza: il sepolcro. La casa distrutta diviene pertanto il cimitero, il luogo della morte e della sepoltura, dove sotto alle macerie si trovano i corpi inermi dei parenti dell'uomo, unico superstite della famiglia.

Uno dei componimenti in cui si può trovare un simile legame tra la dimensione della casa e quella del camposanto, è presente nella poesia *Nebbia*, composta nel 1899 e inserita nei *Canti di Castelvecchio*:

**Nascondi le cose lontane,**  
tu nebbia impalpabile e scialba,  
tu fumo che ancora rampolli,  
su l'alba,  
da' lampi notturni e da' crolli  
d'aeree **frane!**

---

<sup>396</sup> Come è ricordato da C. Garboli in G. PASCOLI, *Poesie e prose scelte*, II, cit., p. 1055.

<sup>397</sup> *Ivi*, pp. 1056-1057.

**Nascondi le cose lontane,**  
nascondimi quello ch'è morto!  
Ch'io veda soltanto la siepe  
dell'orto,  
la mura ch'ha piene le crepe  
di **valeriane**.

**Nascondi le cose lontane:**  
le cose son ebbre di pianto!  
Ch'io veda i due peschi, i due meli,  
soltanto,  
che danno i soavi lor mieli  
pel nero mio **pane**.

**Nascondi le cose lontane**  
che vogliono ch'ami e che vada!  
Ch'io veda là solo quel bianco  
di strada,  
che un giorno ho da fare tra stanco  
*don don* di **campane**...

**Nascondi le cose lontane,**  
nascondile, involale al volo  
del cuore! Ch'io veda il **cipresso**  
là, solo,  
qui, solo quest'orto, **cui presso**  
sonnechia il mio **cane**.<sup>398</sup>

Il componimento è composto da cinque strofe tutte accomunate dallo stesso verso iniziale «Nascondi le cose lontane», con il quale l'io poetico si rivolge direttamente, con un *tu* colloquiale, alla nebbia chiedendo di nascondere alla sua vista le «cose lontane» nello spazio e nel tempo. La scelta di inserire il medesimo verso all'inizio di ognuna delle strofe contribuisce a creare quella cadenza iterante, prevalente in tutto il componimento, che è ulteriormente accentuata dalle rime tra la parola «lontane» e l'ultimo termine di ogni singola strofa: «frane» (v. 6), «valeriane» (v. 12), «pane» (v. 18), «campane» (v. 24) e «cane» (v. 30). Inoltre, è interessante la presenza di frequenti ripetizioni a coppie di parole uguali o simili tra loro come l'anaforico «**tu** [...] / **tu**» (vv. 2-3), il verbo «**Nascondi** [...] / **nascondimi**» (vv. 7-8), «**i due** peschi, **i due** meli» (v. 15), «**che** [...] / **Ch'io** [...] / **che**» (vv. 20-22), «**Nascondi** [...] / **nascondile**» (vv. 25-26).

Nella prima strofa l'io poetico si rivolge alla nebbia definendola con due aggettivi appartenenti a due sfere sensoriali differenti: il tatto con «impalpabile» (v. 2), con cui richiama l'impossibilità di toccare la coltre, e la vista con «scialba» (v. 2), attraverso il quale riprende il colore chiaro e sbiadito della nebbia. Pascoli definisce questo evento

---

<sup>398</sup> ID., *Canti di Castelvecchio*, cit., pp. 96-97.

atmosferico come un «fumo» (v. 3) che nasce alle prime ore dell'alba tra i lampi della notte e i «crolli / d'aeree frane» (vv. 5-6), un'espressione metaforica con cui il poeta indica il fragore dei tuoni del temporale.

Nella seconda strofa l'io chiede ancora alla nebbia di nascondere le cose lontane, in particolare «quello ch'è morto» (v. 8) perché egli desidera vedere soltanto tutto ciò che si trova fino alla «siepe / dell'orto» (vv. 9-10) e «la mura» (v. 10) della dimora di Castelvechio, due elementi che segnano il confine del luogo in cui sono custoditi gli affetti domestici.

A tal proposito, la siepe dunque assume un ruolo importante perché rappresenta di fatto il limite spaziale al di là del quale l'io poetico non vuole andare, né fisicamente né attraverso l'immaginazione e il pensiero. Pertanto, si può osservare una contrapposizione tra il ruolo della siepe nel componimento pascoliano *Nebbia* e quello che essa assume ne *l'Infinito* di Giacomo Leopardi in cui, al contrario, l'ostacolo visivo rappresenta, secondo il critico Pier Vincenzo Mengaldo, lo strumento attraverso il quale l'io poetico può immergere il suo pensiero nell'«immensità spaziale del mare dell'infinito»<sup>399</sup> (vv. 13-14: «tra questa / immensità s'annega il pensier mio»)<sup>400</sup>.

Nella terza strofa il poeta chiede ancora una volta alla nebbia di nascondere alla sua vista tutte le cose «ebbre di pianto» (v. 14), colme di dolore, di sofferenza e di lacrime. Egli infatti vuole vedere solamente «i due peschi, i due meli» (v. 15), gli alberi che compongono il giardino della sua dimora a Castelvechio, gli unici che sono in grado di alleviare le sue sofferenze.

Nella quarta strofa l'io poetico introduce il tema dei morti e del cimitero perché l'unico elemento che egli intende vedere al di là della siepe e delle mura della propria dimora è la strada bianca di selciato che conduce al camposanto, «solo quel bianco / di strada» (vv. 21-22), che il giorno del suo funerale percorrerà nel lento suonare *a morto* «don don» (v. 24) delle campane.

Si tratta dunque della prima allusione in questo componimento al tema dei morti e al cimitero che l'io poetico realizza, tuttavia nell'intera strofa successiva, la quinta, dove vi sono degli ulteriori richiami ai defunti attraverso l'inserimento dell'immagine della pianta di cipresso, il simbolo per antonomasia della morte che, sin dalla tradizione antica

---

<sup>399</sup> Rinvio al commento di P. V. MENGALDO, *Antologia leopardiana: La poesia*, Roma, Carocci, 2019, p. 71.

<sup>400</sup> G. LEOPARDI, *Opere*, cit., p. 38.

romana, è presente nei cimiteri, «spesso piantato accanto alle tombe»,<sup>401</sup> e che appare anche in un altro celebre componimento pascoliano *Il giorno dei morti* di *Myrica* (v. 21: «cipresso fumido»)<sup>402</sup> L'importanza di questo albero è ulteriormente accentuata dalla rima alternata che il termine «cipresso» istituisce con il gioco di parole «cui presso» (v. 29), accanto al quale.

In questi versi (vv. 25-30) il poeta intende sottolineare la vicinanza e la stretta connessione tra il camposanto, rappresentato simbolicamente dal cipresso, e l'orto della casa di Castelvecchio dove si trova il suo cane addormentato, il luogo per antonomasia degli affetti domestici.

A tal proposito, Elio Gioanola fornisce un'interpretazione sul legame che intercorre tra casa e cimitero all'interno del componimento *Nebbia*:

Sul legame, si potrebbe dire ombelicale, che stringe tra loro casa e cimitero basta ricordare, ancora una volta, *Nebbia*, in cui l'ovattata cortina che nasconde le «cose lontane», lascia vedere soltanto, oltre al muro con le valeriane e «i due peschi, i due meli», la strada che conduce al cimitero, essendo parte integrante del nido: «Ch'io veda là solo quel bianco / di strada, / che un giorno ho da fare tra stanco / *don don* di campane...». Andare per questa bianca strada non è veramente morire, ma ritornare in maniera definitiva alla pace originaria [...].<sup>403</sup>

In questa poesia pertanto Pascoli istituisce un legame «ombelicale» tra la propria casa e il camposanto perché, nonostante egli chieda direttamente alla nebbia di coprire le «cose lontane» che si trovano al di là della siepe e del muro della dimora, comunque egli desidera vedere aldilà di essa «la strada che conduce al cimitero» perché quella diviene per il poeta «parte integrante del nido».

In questo caso, il camposanto rappresenta dunque una dimensione domestica allargata, una «parte integrante del nido», cioè una proiezione al di là del confine della propria casa di Castelvecchio, non più il simbolo della sofferenza e della morte, ma il luogo dove riposano i propri cari defunti e dove poter ritrovare, nel ricongiungimento con essi, la «pace originaria».

---

<sup>401</sup> H. BIEDERMANN, *Enciclopedia dei simboli*, cit., p. 124.

<sup>402</sup> G. PASCOLI, *Myrica*, cit., pp. 9-10.

<sup>403</sup> Come afferma E. GIOANOLA, *Giovanni Pascoli. Sentimenti filiali di un parricida*, cit., p. 281.



*Figura 10: Rappresentazione del «bianco / di strada» (vv. 21-22) che porta al camposanto e a cui Pascoli fa riferimento nel componimento Nebbia.<sup>404</sup>*

---

<sup>404</sup> G. PASCOLI, *Myricae*, cit., p. 1.  
(<https://archive.org/details/myricae00pascgoog/page/n135/mode/2up> 26 settembre 2023)

## 6.2 Il cimitero: *locus amoenus* e *domus aeterna*

Se nella poesia *Nebbia* il camposanto diviene una proiezione del *nido* di Castelvechio e il luogo di ritrovo dell'io poetico con i suoi famigliari defunti, l'assimilazione completa del cimitero all'immagine della casa-nido avviene nel componimento *Il bolide*, che appartiene anch'esso ai *Canti di Castelvechio*:

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

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

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...

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.

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

così soave! dove tu sorridi  
eternamente sopra il tuo giaciglio  
fatto di muschi e d'erbe, come i nidi!  
(vv. 7-30)<sup>405</sup>

In questa poesia, come afferma Giuseppe Nava, avviene «la rievocazione d'una giovanile fantasia di morte»<sup>406</sup> dove l'io poetico ricorda un momento della sua vita, «A' miei venti anni» (v. 7), in cui temeva di essere ucciso da un «nemico» (v. 11) esattamente come il padre Ruggero (vv. 8-9: «pensai tramata anche per me la morte / nel sangue»). Egli infatti immagina di camminare da solo «a notte alta» (v.9) lungo la via da San Mauro a Savignano (v. 10: «questa via»), il luogo dove è avvenuta l'uccisione di Ruggero e dove, poco lontano, si trova il camposanto.

---

<sup>405</sup> G. PASCOLI, *Canti di Castelvechio*, cit., pp. 396-397.

<sup>406</sup> Ripropongo il commento di G. Nava nell'introduzione al componimento in *Canti di Castelvechio*, cit., p. 395.



Accompagnato dal sospetto che il suo nemico possa celarsi nell'oscurità, questa fantasia di morte continua con un violento «schianto» (v.17) che l'io poetico attribuisce al colpo di un'arma da fuoco, a causa del quale egli cade a terra. Immaginando di trascorrere gli ultimi attimi di vita nella completa solitudine, all'improvviso appare l'immagine confortante del camposanto (v. 19: «Li presso è il camposanto»), lo stesso dove si trovano i suoi famigliari. La visione del cimitero è accompagnata dall'espressione «fioca lampada di vita» (v. 20) con cui l'io poetico sottolinea la capacità di questo luogo di evocare i ricordi della vita passata e soprattutto i suoi famigliari defunti.

Egli infatti immagina la madre accorrere «in pianto» (v. 21) e sfiorarlo con le dita. Attraverso l'accorta similitudine «come una rugiada / nell'ombra» (vv. 23-24), le lacrime della donna accentuano ulteriormente il dolore della «ferita» ancora aperta, dovuta alla perdita e alla mancanza dei propri cari. Proprio questi, nella strofa successiva, appaiono agli occhi dell'io poetico esortandolo con i «loro esili gridi» (v. 26) a curare, «medicare», la propria ferita e a guarire nella loro «contrada / così soave» (vv. 27-28), che è una sineddoche con cui egli indica il camposanto.

In questa *fantasia di morte* avviene pertanto il profondo cambiamento nella concezione del cimitero che nonostante simboleggi la sofferenza e il lutto, entrambi rappresentati dalle lacrime della figura materna, diviene il punto d'incontro «soave» di tutti i famigliari defunti. In questo luogo, l'io poetico è da essi invitato ad accedervi per curare la «ferita» (v. 24) che rappresenta metaforicamente il dolore per i numerosi lutti e poter così ritrovare la felicità.

Infatti, come sostiene Ottaviano Giannangeli, nel componimento *Il bolide* appare una «visione consolatrice e rasserenatrice del camposanto, dove i morti sorridono eternamente sul loro giaciglio “fatto di muschi e d'erbe, come i nidi!”». <sup>407</sup> Attraverso questa importante similitudine, «come i nidi!» (v. 30), l'io poetico salda l'immagine del camposanto a quella del nido.

In questi ultimi versi de *Il bolide*, il cimitero viene descritto dall'io poetico come un «giaciglio / fatto di muschi e d'erbe» (vv. 29-30) ed esso diviene pertanto, come sostiene Elio Gioanola, «una specie di forma ridotta del *locus amoenus*, dove erbe e fiori

---

<sup>407</sup> O. GIANNANGELI, *Pascoli e lo spazio*, Bologna, Cappelli, 1975, cit., p. 344.

prosperano»,<sup>408</sup> il luogo simbolo di una vita felice e serena in cui sono riuniti tutti i suoi famigliari.

A tal proposito, Giovanni Pascoli ha realizzato una serie di elegie tra il 1872 e il 1880 in cui si può trovare questa interpretazione e descrizione del camposanto come *locus amoenus*. Il breve componimento che riporto di seguito è stato inserito nella sezione *Elegie delle Poesie varie* raccolte dalla sorella Maria:

Vorrei morire, esser morto vorrei,  
ma lontano lontano di qui:  
nel breve campo ove dormono i miei  
ove canta, tra i pioppi, il Lui.  
So che un soave dormir sarà il mio,  
so che il mio sarà un dolce sognar:  
udirò la guazza con vasto brusio  
sulle acacie odorose crociar.  
E sognerò nella notte serena  
che mi vengono amici a veder;  
che fruscia e stride il trifoglio e l'avena  
per migliaia di passi legger.  
(vv. 1-12)<sup>409</sup>

Il poeta esprime il desiderio di morire per ricongiungersi con i propri cari defunti «nel breve campo» (v. 3), un'espressione con cui indica il cimitero dove riposano i suoi famigliari. In questi primi versi risulta chiara la visione, presente sin dalle origini del Cristianesimo, della tomba come «l'“ultima dimora” o la “casa eterna” (lat. *domus aeterna*)»,<sup>410</sup> che rappresenta non solo lo spazio in cui vengono deposte le salme dei defunti ma dove tutti gli uomini possono riposare accanto ai propri famigliari, esattamente secondo quanto desidera l'io poetico.

Dopo aver introdotto il tema del camposanto, egli procede con la descrizione degli animali e delle piante che abitano e prosperano in questo luogo, immaginando allo stesso tempo come potrà essere la sua condizione di defunto. L'io poetico immagina infatti di trovare qui uno spazio dove poter vivere in pace, in linea con l'ideale classico del *locus amoenus*, il luogo dove gli uomini, lontano dalle preoccupazioni, dalle sofferenze e dalle minacce del mondo, si dedicano alla contemplazione della natura e alla pace dei sensi,

---

<sup>408</sup> Secondo quanto afferma E. GIOANOLA, *Giovanni Pascoli. Sentimenti filiali di un parricida*, cit., p. 281.

<sup>409</sup> G. PASCOLI, *Poesie varie di Giovanni Pascoli, raccolte da Maria*, cit., p. 32.

<sup>410</sup> H. BIEDERMANN, *Enciclopedia dei simboli*, cit., p. 96.

che in questo componimento è rappresentata dal «soave dormir» (v. 5) e dal «dolce sognar» (v. 6).

Inoltre, in questa visione del camposanto come *locus amoenus* sono presenti dei volatili ovvero il Luì, un piccolo uccello della famiglia dei passeri, che canta «tra i pioppi» (v. 4), con cui il poeta rimanda al tema del nido e all'accostamento di questo all'immagine del camposanto.

Successivamente l'io poetico procede con la descrizione del paesaggio naturale menzionando la rugiada, «la guazza» (v. 7), e l'effetto fonico che questa genera attraverso il verbo onomatopeico «crosciar» (v. 8), con cui l'io richiama il suo scrosciare sulle acacie profumate. A seguire egli immagina i propri amici fare visita alla sua tomba in cimitero mentre, al passare leggero delle persone, «il trifoglio» «fruscia» e «l'avena» «stride», in un'abile costruzione a coppie: dapprima i due verbi fortemente onomatopeici che richiamano il rumore del trifoglio e dell'avena al passaggio delle persone e successivamente le due piante a cui essi fanno riferimento.

Da tutti questi componimenti si comprende chiaramente l'importanza che assume l'immagine del cimitero nei pensieri e negli scritti di Pascoli dove esso è associato alla casa, luogo nel quale l'io poetico può finalmente ritrovare la felicità e il calore familiare, pur rappresentando nel contempo il luogo per antonomasia della sofferenza e del lutto, in cui sono raccolti e sepolti tutti i propri cari defunti.

Inoltre l'analisi si è concentrata non solo sullo stretto legame che intercorre tra la dimensione domestica e l'immagine del cimitero, ma anche sulle modalità attraverso le quali Pascoli associa ad esso una serie di *topoi* della sua produzione poetica: in primo luogo il nido e il *locus amoenus*, che intendono entrambi riconoscere al camposanto il luogo di protezione, di felicità e di serenità; in secondo luogo, la *domus aeterna*, dove il cimitero rappresenta l'ultima dimora, in cui l'io poetico può ricongiungersi con i propri cari defunti.

## Conclusione

L'obiettivo di questo lavoro di tesi è stato quello di sottolineare l'importanza che assume la dimensione domestica per Giovanni Pascoli come fulcro identitario intorno al quale, nel corso del tempo, il poeta ha raccolto ricordi, emozioni, speranze e soprattutto ricostruito nella memoria e nel suo immaginario i rapporti con i propri famigliari. Ogni dimora dove egli ha vissuto, dalla casa materna di San Mauro in Romagna al *locus amoenus* di Castelvechio, ha contribuito a plasmare la visione esistenziale del poeta quale emerge dalla sua intera produzione letteraria. La casa è considerata da Pascoli non solo come il *nido*, il luogo accogliente e sicuro dove poter ritrovare il calore familiare, ma anche come il *rifugio* dalle sofferenze e dalle continue minacce del mondo esterno e soprattutto come lo *specchio della sua psiche*.

A questo tema e a questi simboli sono da collegare particolari eventi come la morte del padre, dalla quale ebbero origine i lutti famigliari, le sofferenze e le difficoltà economiche dell'esistenza del poeta. A partire da quelle circostanze la casa diviene infatti per Pascoli il *nido* dove poter ritrovare, nel ricongiungimento con le sorelle Ida e Maria, la felicità perduta e la consolazione per la sofferenza causata da quelle morti.

Alla luce di ciò, appare evidente il ruolo significativo assunto dall'opposizione tra *intus* e *foris* quale emerge in molti testi, in quanto esprime il contrasto che intercorre tra la dimensione domestica e la vita al di fuori, a cui sono connessi differenti sentimenti ed emozioni, i riflessi dell'anima del poeta. È proprio attraverso l'individuazione e l'analisi di tutti questi elementi all'interno dei componimenti di Pascoli, che il presente lavoro ha voluto evidenziare le caratteristiche del linguaggio pascoliano e soprattutto come si configura la sua poesia a livello di forme e di temi.

Riguardo il primo livello, utili suggerimenti mi sono giunti dalle analisi di Contini sulla lingua di Pascoli, con la messa in rilievo da parte sua della funzione simbolica delle onomatopее e delle sinestesie, spesso utilizzate dal poeta per alludere al rapporto con il mondo dei defunti.

Per l'analisi tematica, ho analizzato l'origine e il significato di alcuni *topoi*, tra i quali quello del temporale che è un'immagine frequente all'interno dei suoi componimenti, attraverso la quale il poeta sottolinea la forte contrapposizione che sussiste tra il *foris* minaccioso e l'*intus* domestico, accogliente e protettivo. Particolare rilievo assume anche

il *topos* della lampada come simbolo dell'intimità domestica, una condizione dalla quale l'io poetico rimane escluso e non può far altro che osservare attimi di quotidianità familiare dall'esterno della casa.

Per l'analisi del *topos* del nido, funzionale è stato lo studio di Pier Vincenzo Mengaldo *Tra Myricae e i Canti di Castelvecchio*, raccolto all'interno dei *Saggi Pascoliani*. Proprio attraverso la classificazione del *topos* nelle sue tre funzioni, letterale, *semimetaforica* e metaforica, ho potuto indagare non solo le differenti sfumature di significato che assume questa immagine ma soprattutto approfondire ulteriormente l'indagine sul linguaggio pascoliano, attraverso il passaggio della parola *nido* dal significato letterale e denotativo a quello metaforico e connotativo.

Utili all'analisi si sono rivelate anche le derivazioni di matrice classica, quali il *locus amoenus*, con il quale Pascoli descrive la condizione di felicità e di serenità che ha ritrovato nella casa di Castelvecchio, e la *domus aeterna*, alla quale è accostata l'immagine del camposanto.

Anche in questo caso, la ricerca ha sviluppato in parallelo un'analisi a livello linguistico di alcuni influssi di matrice classica che emergono dalle poesie di Pascoli, evidenziando il rapporto sempre fecondo che essi intrattengono con le sue scelte di natura formale.



# Bibliografia

## GIOVANNI PASCOLI – Opere prese in esame

PASCOLI G., *Sul limitare, prose e poesie scelte per la scuola italiana*, Milano, Remo Sandron, 1900.

PASCOLI G., *Poemi conviviali*, Bologna, Zanichelli, 1905.

PASCOLI G., *Odi e inni*, Bologna, Zanichelli, 1906.

PASCOLI G., *Primi poemetti*, Bologna, Zanichelli, 1907.

PASCOLI G., *Pensieri e discorsi*, Bologna, Zanichelli, 1914.

PASCOLI G., *Poesie varie di Giovanni Pascoli, raccolte da Maria*, Bologna, Zanichelli, 1914.

PASCOLI G., *Nuovi poemetti*, Bologna, Zanichelli, 1918.

PASCOLI G., *Traduzioni e riduzioni, raccolte e riordinate da Maria*, a cura di M. Pascoli, Bologna, Zanichelli, 1923.

### Edizioni contemporanee:

PASCOLI G., *Lettere ad Alfredo Caselli*, a cura di F. Del Beccaro, Milano, Mondadori, 1968.

PASCOLI G., *Canti di Castelvecchio*, introduzione e note di G. Nava, Milano, Rizzoli, 1983.

PASCOLI G., *Myricae*, a cura di G. Nava, Roma, Salerno Editrice, 1991.

PASCOLI G., *Poesie e prose scelte*, a cura di C. Garboli, Milano, Mondadori, 2002.

PASCOLI G., *Poemi conviviali*, a cura di G. Nava, Torino, Einaudi, 2008.

## Studi su Giovanni Pascoli

### Monografie

- BIONDOLILLO F., *La poesia di Giovanni Pascoli*, Firenze, casa editrice G. D'Anna, 1956.
- CARRADINI C. - SERENI B., *Omaggio di Barga a Giovanni e Maria Pascoli*, Barga, Tipografia Gasperetti, 1962.
- CASERTA G., *Giovanni Pascoli a Matera (1882-1884). «Lettere dall'Affrica»*, Venosa, Osanna Edizioni, 2006.
- CASTOLDI M., *Pascoli*, Bologna, il Mulino, 2011.
- CAPOVILLA G., *Pascoli*, Roma, Laterza, 2000.
- CAZZATO A., *La musica delle parole: Giovanni Pascoli*, Bari, Florestano, 2011.
- DURAND F., *I motivi profondi della poesia pascoliana*, Firenze, casa editrice G. D'Anna, 1969.
- GARBOLI C., *Trenta poesie famigliari di Giovanni Pascoli*, Torino, Einaudi, 1990.
- GIANNANGELI O., *Pascoli e lo spazio*, Bologna, Cappelli, 1975.
- GIOANOLA E., *Giovanni Pascoli. Sentimenti filiali di un parricida*, Milano, Jaca Book, 2000.
- MENGALDO P. V., *Antologia pascoliana*, Roma, Carocci, 2014.
- MOLONIA G., *Pascoli e Messina. Centenario dalla morte (1912-2012)*, Messina, Futura Print Service, 2012.
- MORESSA P., *Pianger di nulla. Gli affetti di Giovanni Pascoli*, Rimini, Raffaelli Editore, 2012.
- PASCOLI M., *Lungo la vita di Giovanni Pascoli*, Milano, Mondadori, 1961.
- PAZZAGLIA M., *Pascoli*, Roma, Salerno editrice, 2002.
- TRAINA A., *Il latino del Pascoli. Saggi sul bilinguismo poetico*, Firenze, Le Monnier, 1971.
- VEGLIA M., *Pascoli. Vita e Letteratura. Documenti, Testimonianze, Immagini*, Lanciano, casa editrice R. Carabba, 2012.
- DE WITT A. A., *Pascoli e i suoi illustratori*, a cura di P. Paccagnini, Barga, Tipografia Gasperetti, 1990.



## Saggi critici

### In volume:

CHIUMMO C., *Ombre materne nei Canti di Castelvecchio*, in *Nel centenario dei canti di Castelvecchio. Atti del Convegno di studi indetto dall'Accademia pascoliana San Mauro Pascoli*, a cura di M. Pazzaglia, Bologna, Pàtron Editore, 2005, pp. 83-108.

CONTINI G., *Il linguaggio di Giovanni Pascoli*, in *Varianti e altra linguistica*, Torino, Einaudi, 1970, pp. 219-245.

CURI F., *Il montaggio nei Canti di Castelvecchio*, in *Nel centenario dei canti di Castelvecchio. Atti del Convegno di studi indetto dall'Accademia pascoliana San Mauro Pascoli*, cit., pp. 109-125.

GIOANOLA E., *Regressione e repressione nella poesia di Pascoli*, in *L'analisi letteraria*, a cura di A. Marchese, Torino, Società Editrice Internazionale, 1979, pp. 222-227.

LUGLI V., *La lampada ch'arde soave*, in *Studi pascoliani*, Faenza, Lega, 1958, pp. 115-139.

MENGALDO P. V., *Pascoli traduttore di Omero (e di altri)\**, in *Per Giovanni Pascoli nel primo centenario dalla morte. Atti del Convegno di Studi Pascoliani*, a cura di N. Ebani, Verona, 21-22 marzo 2012, Pisa, Edizioni ETS, 2013, pp. 13-24.

MENGALDO P.V., *Tra Myricae e i Canti di Castelvecchio*, in *Saggi pascoliani*, Bologna, Pàtron Editore, 2015, pp. 21-43.

NAVA G., *Mito e inconscio nel Pascoli "conviviale"*, in *Per Giovanni Pascoli nel primo centenario dalla morte. Atti del Convegno di Studi Pascoliani*, cit., pp. 9-12.

PETROCCHI G., *Poesia e gusto del Pascoli latino*, in *Studi pascoliani*, Faenza, Lega, 1958, pp. 179-186.

TAVONI M. G. - TINTI P., *L'intermediazione necessaria fra "agenti", illustratori e Mariù*, in *Pascoli e gli editori: dal "mio editore primo" a Cesare Zanichelli*, Bologna, Pàtron editore, 2012, pp. 211-258.

*In rivista:*

CASTOLDI M., *Giovanni Pascoli: Un focolare per l'era nuova*, in «Studi d'italianistica nell'Africa Australe», X, 1, 1997.

SQUAROTTI G. B., *Interpretazione della simbologia pascoliana*, in «Lettere Italiane», vol. 15, no. 3, Firenze, 1963, pp. 286-318. (<<http://www.jstor.org/stable/26248833>> 14 Luglio 2023).

DE WITT A. A., *Al tempo di Giovanni Pascoli*, in «La Nazione», Firenze, 25 febbraio 1933.

## Studi di carattere generale

### Monografie

- ACKERMANN K. - WINTER S., *Spazio domestico e spazio quotidiano nella letteratura e nel cinema dall'Ottocento a oggi*, Firenze, Franco Cesati Editore, 2014.
- AGNELLINI M., *Mobili italiani dell'Ottocento*, Milano, G. Mondadori & Associati, 1991.
- BACHELARD G., *La poetica dello spazio*, Bari, Dedalo, 1975.
- BASILE B., *La finestra socchiusa*, Bologna, Pàtron, 1982.
- BECCARIA G. L., *Le forme della lontananza*, Milano, Garzanti, 1989.
- BECCARIA G. L., *Dizionario di linguistica e di filologia, metrica, retorica*, Torino, Einaudi, 1994.
- BIEDERMANN H., *Enciclopedia dei simboli*, Milano, Garzanti, 1991.
- BROSIO V., *Mobili dell'Ottocento*, Milano, Antonio Vallardi Editore, 1980.
- BRUSATIN M., *Storia dei colori*, Torino, Einaudi, 2000.
- CASTIGLIONI L. - MARIOTTI S., *Vocabolario della lingua latina*, Torino, Loescher Editore, 2007.
- CERA M. - MELEGATI L., *Il mobile italiano dell'Ottocento, 1815-1915*, Vicenza, Neri Pozza Editore, 1997.
- CERINOTTI A., *Miti greci e di Roma antica*, Firenze, Giunti Editore, 2018.
- FORINO I., *La cucina - Storia culturale di un luogo domestico*, Torino, Einaudi, 2019.
- MAZZONI G., *Voci della vita: versi*, Bologna, Zanichelli, 1893.
- DE MARCHI E. - ANGELI F., *Dai campi alle filande. Famiglia, matrimonio e lavoro nella "pianura dell'Olona" (1750-1850)*, Milano, FrancoAngeli, 2009.
- MENGALDO P. V., *Antologia leopardiana: La poesia*, Roma, Carocci, 2019.
- MONTANARI F., *Vocabolario della lingua greca*, Torino, Loescher Editore, 2004.
- PAOLINI C., *Mobili e arredi dell'Ottocento*, Novara, Istituto geografico De Agostini, 1999.
- PASTOUREAU M., *Bianco. Storia di un colore*, Milano, Ponte alle Grazie, 2022.
- VITTA M., *Dell'abitare: corpi, spazi, oggetti, immagini*, Torino, Einaudi, 2008.

## Saggi critici

### In volume:

CAMPORESI P., *Il campo, il fuoco, la tavola*, in *Cultura popolare nell'Emilia Romagna. Espressioni sociali e luoghi d'incontro*, Milano, Silvana Editoriale, 1978, p. 50.

DOUGLAS M., *Il concetto di casa. Un tipo di spazio*, in BERNARDI S., DEI F. e MELONI P., *La materia del quotidiano. Per un'antropologia degli oggetti ordinari*, Pisa, Pacini, 2011, p. 24-27.

### In rivista:

BERRINO A., *Tra Grand Tour e turismo: il viaggio di diporto*, in «Bollettino del Centro Interuniversitario di Ricerche sul Viaggio in Italia», LXII, 2, 2010.

## Opere di altri autori

ALIGHIERI D., *La Divina Commedia*, testo critico della Società Dantesca Italiana, riveduto col commento scartazziniano rifatto da G. Vandelli, Milano, Hoepli, 1949.

BAUDELAIRE C., *I fiori del male*, traduzione di G. Caproni; introduzione e commento di L. Pietromarchi, Venezia, Marsilio Editori, 2008.

FERRARI S., *Bordatini*, Ancona, Morelli, 1885.

LEOPARDI G., *Opere*, Varese, Luigi Reverdito editore, 1995.

OMERO, *Iliade*, traduzione di R. C. Onesti, Torino, Einaudi, 2020 (2014).

OMERO, *Odissea*, traduzione di R. C. Onesti, Torino, Einaudi, 2020 (2014).

PETRARCA F., *Canzoniere*, introduzione di U. Foscolo; note di G. Leopardi; a cura di U. Dotti, Milano, Feltrinelli, 2008.

VERGA G., *I grandi romanzi e tutte le novelle*, a cura di C. Greco Lanza, Roma, Grandi Tascabili Economici Newton, 1992.

## Sitografia

ECCHIOTTI DALBOSCO L., *Fiori nelle Poesie di Giovanni Pascoli*, in San Mauro Pascoli, Museo Casa Pascoli. (<http://www.casapascoli.it/servizi/Menu/dinamica.aspx?idSezione=24047&idArea=24052&idCat=24052&ID=24052&TipoElemento=area>) 19 luglio 2023).

PASCOLI G., *Myricae*, Livorno, Raffaello Giusti, 1905. (<https://archive.org/details/myricae00pascgoog/page/n135/mode/2up>) 26 settembre 2023).

PASCOLI P. P., *I luoghi della memoria e della poesia a San Mauro Pascoli, in Romagna*, 9 giugno 2020 (<https://medium.com/giovanni-pascoli-narratore-dellavvenire/il-poeta-a-massa-83dcba790747>) 19 luglio 2023).

