



DIPARTIMENTO DI STUDI UMANISTICI

DOTTORATO INTERNAZIONALE DI STUDI UMANISTICI
TESTI, SAPERI, PRATICHE DALL'ANTICHITÀ CLASSICA ALLA CONTEMPORANEITÀ
CICLO XXXIII

TITOLO TESI

Lo sperimentalismo degli *Inni* di Giovanni Pascoli.

Testo, metrica, fonti.

Settore scientifico Disciplinare: L-FIL-LET/13

Coordinatore: Ch.mo Prof. Pio Colonnello

Firma *Pio Colonnello*

Supervisore: Ch.mo Prof. Francesco Bausi

Firma *Francesco Bausi*

Dottorando: Dott.ssa Arianna Corapi

Firma *Arianna Corapi*

Anno Accademico 2020-2021

INDICE GENERALE

AVVERTENZA	3
INTRODUZIONE	4
I. Gli <i>Inni</i> pascoliani.....	5
II. Una mappa ‘crenologica’ degli <i>Inni</i>	34
III. Un’inedita sperimentazione metrica	67
ANALISI DI CINQUE INNI.....	101
1. <i>A Giorgio Navarco Ellenico</i>	102
2. <i>Ad Antonio Fratti</i>	137
3. <i>Andrée</i>	178
4. <i>Pace!</i>	223
5. <i>L’antica madre</i>	275
BIBLIOGRAFIA	316

AVVERTENZA

Il presente lavoro di tesi sviluppa un progetto di ricerca incentrato sullo studio filologico e metrico di alcuni inni della raccolta *Odi e Inni* di Giovanni Pascoli. La pandemia che dal febbraio 2020 ha colpito anche l'Italia ha compromesso e rallentato il progresso e lo svolgimento del lavoro nell'ultimo anno del dottorato. Il controllo autoptico delle carte manoscritte conservate nell'Archivio di Castelvecchio di Barga (LU) e nella Biblioteca Statale di Lucca, previsto per la primavera 2020, è stato impedito dal *lockdown* nazionale (marzo-giugno 2020) e dai numerosi DPCM susseguitisi nei mesi successivi, che hanno predisposto misure di contenimento del contagio sull'intero territorio nazionale. La chiusura e la sospensione di alcuni servizi fondamentali di Archivi e Biblioteche su tutto il territorio nazionale, insieme ai ripetuti inserimenti della Calabria e della Toscana tra le aree caratterizzate da uno scenario di massima gravità e da un livello di rischio alto ('zona rossa'), hanno altresì limitato gli spostamenti tra una regione e l'altra, e reso quindi difficoltosi il reperimento e la consultazione di una parte della bibliografia e di alcune edizioni dei volumi utilizzati da Pascoli.

INTRODUZIONE

I. Gli *Inni* pascoliani

Raffigurava una giovane donna intenta ad osservare dall'altura di un monte l'idra marina da lei abbattuta con una freccia, scoccata dall'arco che ancora reggeva in mano, l'illustrazione – allegoria della poesia – realizzata da Alberto Martini, che dal 1905 al 1909 fu la copertina ufficiale della rivista «Poesia», inizialmente diretta da Sem Benelli, Vitaliano Ponti e Filippo Tommaso Marinetti. Di colore aranciato era quella del primo numero del 1906, che ospitò i bandi di tre concorsi, il primo dei quali, rivolto a giovani critici, richiedeva «uno studio critico in lingua italiana sull'opera poetica di Giovanni Pascoli», allo scopo di «proclamare degnamente fra gli stranieri il genio del grande poeta nostro».¹ Vincitori del concorso risultarono i giovanissimi Emilio Zanette e Arnaldo Monti, ma soltanto al primo venne accordato il privilegio di pubblicare a puntate sulla rivista «Poesia» una parte dello studio critico che gli assicurò la vittoria. L'analisi zanettiana restituiva uno spaccato dell'opera pascoliana sostanzialmente positivo, ma concentrava l'attenzione soltanto su una parte del *corpus* del sammaurese, quello dei *Canti di Castelvecchio* e dei *Poemetti*, e collocava il «poeta della vista e dell'udito» entro la cornice del decadentismo europeo condizionato da suggestioni misteriche e agresti.

Tuttavia, qualche tempo più tardi, esattamente il 25 febbraio del 1908, in una lettera indirizzata ad Augusto Guido Bianchi, Pascoli inveiva contro Marinetti e definiva lo Zanette «imbecillino di critichino di nido»:

[...] Quanto al Marinetti, esso non ha dato retta a me quando, pur indirettamente, lo pregai di non farmi giudicare. E mi lasciò anzi *condannare*, cioè *stroncare*, da un imbecillino di critichino di

¹ Cfr. «Poesia», II, 1906. Sul rapporto che Pascoli intrattenne con questa rivista cfr. F. LIVI, *Pascoli e la rivista «Poesia» (1905-1909): con dieci lettere inedite di F. T. Marinetti e S. Benelli a G. Pascoli*, «Lettere Italiane», III, 1985, pp. 357-381.

nido, che quasi sempre ha avuto con me una severità ridicola e qualche rara volta un'indulgenza più ridicola ancora. [...] Ora chi mi assicura che il Marinetti non mi metta il mio disegno in piazza, a disposizione degli innumerevoli Pastonchi scimmionti d'Italia? E poi io non voglio generare aspettazione di me. So pur troppo quanto ella è dannosa.²

E se citando una «rara» «indulgenza» il poeta si riferiva certamente allo scritto dello Zanette succitato, con la «severità» alludeva, verosimilmente, alla recensione che il giovane critico aveva pubblicato il 15 giugno 1906 a proposito della neonata raccolta *Odi e Inni*, edita nel marzo di quell'anno da Zanichelli, e attraversata, a suo dire, da un'inconsistente corda patriottica, scarsa concretezza e da un metro altrettanto debole, distante dall'energia lirica tirtaica e risorgimentale italiana:

Il quale [Pascoli] nell'ultimo volume esce in gran parte dai ricordi che furono suoi, dalla campagna che fu sua, dall'intima psicologia che fu sua, ed entra in campo, per così dire non suo: nelle occasioni e nella storia – storia e leggenda; passato prossimo e remoto. [...] Noi non possiamo riscaldarci, per così dire, nemmeno un dito al focherello di questa poesia patriottica – crediamo alla buona volontà dell'autore, non alla sua concezione: la sua poesia è troppo gravata di armature da museo; troppi scudi, troppe aste e troppo pochi fucili; è insomma un entusiasmo platonico come le conferenze per la Pace: di colore più che di calore, di ricordi, non di realtà, e ricordi, se così posso esprimermi, venuti non dal cuore come il «Cadore» carducciano, ma della memoria. [...] c'è troppo, nel complesso, del non eroico, del non militare [...] In quest'inni e negli altri pertanto è visibile, dove più dove meno, una certa votaggine derivante dalla mancanza di forme proprie ai nuovi soggetti: il Pascoli d'ieri non c'è e manca il Pascoli d'oggi; indeterminato e prolisso egli va cercandosi nelle trenodie di Re Umberto e di Giuseppe Verdi, arzigogolando intorno ad un unico concetto e diletandosi in frequenti ritornelli [...] Abbiamo ora veduto quali siano i metri bellici e trionfali del Pascoli: prevale un dondolio polimetrico di novenari, ottonari, senari [...] non mai il ritmo che balza, che romba, che squilla! E poiché l'armonia è pure una dote così personale dell'artista, si può da questa concludere l'indole dell'ispirazione ch'essa esprime, tanto estranea al midollo ferrigno di Tirteo e de' suoi epigoni del nostro risorgimento.³

Non stupisce l'atteggiamento sdegnoso di Pascoli, già celebre in quegli anni non solo per le sue doti di illustre poeta, ma anche per il suo temperamento incline al risentimento e al rancore nei confronti di chiunque movesse la più piccola critica alle sue opere; né che *Odi e Inni* fosse recensita negativamente da una delle giovani leve dell'esercito marinettiano, che, in

² Cfr. C. SCARPATI, *Le lettere di Pascoli ad Augusto Guido Bianchi*, «Aevum», LIII, 1979, pp. 439-497, alle pp. 481-482.

³ E. ZANETTE, *'Odi e Inni' di G. Pascoli*, «Studium», I, 1906, pp. 24-32.

effetti, circoscriveva l'opera pascoliana ai soli *Poemi conviviali*, ritenuti «la rappresentazione del tutto nuova del mondo antico, che il poeta ha ottenuto mercè l'arte sua finissima e moderna, efficace al sommo nel curare anche le minime parti della natura, suscitandone le più arcane sensazioni».⁴

Gli orientamenti parnassiani dei *Poemi Conviviali* appagavano i gusti di Marinetti e della sua schiera, prima dell'esplosione futurista, anche per una sempre più dilagante diffusione di dottrine ascetiche e mistiche nella cultura della *fin de siècle*, che avrebbero originato una nuova forma d'arte e una nuova produzione artistica che, se in alcuni casi cercava una conciliazione con un ancor saldo positivismo ed evolucionismo, in altri, come nel caso di quella marinettiana, si opponeva ad essi e tentava di sormontarli.

Pascoli non fu colto di sorpresa dalla critica zanettiana: circa un mese prima, Francesco Pastonchi, giornalista del «Corriere della sera», pure menzionato nella lettera già citata a Bianchi, aveva scritto che

gli inni pascoliani mancano di una vertebra che li tenga uniti, e di tutte quelle forze che costituiscono un organismo e lo rendono vitale. Oziano, svariano, si raggirano, si trastullano e si annebbiano. Quando il poeta vuole scagliarli in alto, già che gli impeti non son da lui, egli tradisce nel gesto ostentato la debolezza dello slancio. Invano le parole si fanno sonanti, e il ritmo s'affanna di parere incalzante. L'espressione perde ogni suo vigore; le ripetizioni, che talvolta usate a tempo crescono forza, qui ingombrano, e si affaccia terribile la retorica [...].⁵
Si abbandona a contrasti violenti, e si opprime, si ingombra, si oscura di figurazioni che giungono al gonfio invece che al grandioso, come nell'inno secolare a Mazzini.⁶

Pastonchi, che si era guadagnato dal poeta di *Myrica* l'appellativo del «più spregevole scribacchino che abbia l'Italia»,⁷ qualche anno prima aveva recensito negativamente, per la verità, anche i *Poemi Conviviali*,⁸ e aveva disapprovato, insieme a tutta la redazione del

⁴ Cfr. S. BENELLI, *Giovanni Pascoli*, «Poesia», I, 1905, p. 3^a di copertina.

⁵ F. PASTONCHI, 'Odi e Inni' di Giovanni Pascoli, «Corriere della Sera», 21 maggio 1906, p. 1.

⁶ Ivi, p. 2.

⁷ G. PASCOLI, *Lettere alla gentile ignota*, a cura di C. MARABINI, Milano, Rizzoli, 1972, p. 234.

⁸ Si legga, a questo proposito la lettera che Pascoli inviò a Caselli il 15 settembre del 1904: «Caro Alfredo, [...] ho ricevuto una cartolina dal Bianchi che mi dice di leggere le critiche dei p. c. con vero dolore. Il Corriere, suppongo, ha dovuto cestinare la stroncatura (forse) del Pastonchi... Comincio a insuperbire. Ci avrei altre lettere da mostrarti». Cfr. G. PASCOLI – A. CASELLI, *Carteggio Pascoli-Caselli 1898-1912*, a cura di F. FLORIMBII, Bologna, Pàtron, 2010, p. 570.

«Corriere» (dalla quale arrivarono le critiche più severe nei confronti di *Odi e Inni*) l'inno *Al Dio Termine*, pubblicato sulla «Lettura» alla fine di quell'anno, amarezza confidata all'amico Caselli: «Caro Alfredo, [...] Hai letto il Corriere? A me pare impossibile che gente d'ingegno come quella sia rimasta così fredda avanti il mio inno classico! Spero che me ne compensi il pubblico».⁹

L'immediata ricezione critica di *Odi e Inni* non fu dunque positiva e ad una critica più marcatamente ideologica si sovrappose presto anche una critica che fondava la sua valutazione su fattori puramente estetici e stilistici, cui risultava sgradita la commistione di generi all'interno della raccolta, la compresenza cioè di testi afferenti ad un genere più sentimentalistico e georgico (si pensi a *Una morta*, *Il cane notturno*, *L'anima*, *L'agrifoglio*, *L'ederella*, *La rosa delle siepi*) che strizzava l'occhio ai testi myricaei o ai *Canti*, e liriche incentrate invece su argomenti sociali contemporanei che propagandavano una giustizia sociale e offrivano riflessioni moralistiche, epicizzando eroi moderni tramite un recupero di forme e contenuti classici.

Il momento in cui Pascoli è a tutti gli effetti un poeta maturo e all'apice del suo successo coincide con la temperie storico-culturale di fine Ottocento e inizio Novecento, caratterizzata da una serie di rivolgimenti e stravolgimenti anche in ambito letterario, dai quali inevitabilmente l'opera pascoliana venne risucchiata come in un vortice turbinoso. Accanto al profilarsi di nuove tendenze e nuove aspettative, ondegianti tra decadentismo, simbolismo e parnassianesimo, raccolte come *Myricae*, *Canti di Castelvecchio*, *Poemetti* e ancora *I Poemi Conviviali* identificavano Pascoli a tutti gli effetti come un poeta del Novecento, influenzato da quel frammentismo lirico così diffuso tra gli ambienti europei, mentre la produzione della poesia e dell'oratoria civile e celebrativa, come *Odi e Inni*, *I Poemi italici*, *i Poemi del*

⁹ Ivi, p. 585.

Risorgimento o ancora gli *Inni a Roma e Torino*, rispecchiavano un attaccamento agli imbalsamati modelli risorgimentali ottocenteschi.¹⁰

Come conseguenza della percezione del naufragio del sogno risorgimentale e di un'irrealizzata Unità d'Italia, anche la figura del poeta-vate fu messa in discussione. Il ruolo di cantore civile e nazionale in Italia, seppur sempre oscillante nella sua funzione apologetica e/o parenetica e morale, aveva fino a quel momento sempre assolto ad una missione etico-civile, allo scopo preciso di raccontare, mediante il linguaggio universale della poesia, episodi d'attualità, confrontandoli col paradigma storico-classico, affinché si realizzasse un senso di unitarismo e identità nazionale. Mutando la prospettiva storico-sociale, nella transizione da un contesto risorgimentale ad uno di marca più specificatamente irredentista, iniziarono a vacillare gli assunti validi fino a quel momento e mutò di segno tanto la funzione della poesia civile, quanto il ruolo di chi la praticava, senza contare che il recupero del patrimonio classico in poesia, in molti casi, sarebbe stato sfruttato, a partire da questi anni, allo scopo di rivendicazioni nazionalistiche.

Più in generale iniziò a prodursi un assottigliamento sempre più netto del discrimine tra ideologia e poesia, tra impianto pubblico e privato, che si era mantenuto compatto nella letteratura romantico-risorgimentale. Il fenomeno interessava direttamente Pascoli allorché per lui e per il suo *fratello minore e maggiore* D'Annunzio si prefigurava la possibilità di aspirare al ruolo di *vate* della nazione, nel contesto della successione a Carducci.

Ma il carduccianesimo, peraltro, e il metodo storico-filologico di cui egli era divenuto il simbolo, in ambito accademico stavano lentamente cedendo il passo ad un nuovo approccio critico all'arte, definito a posteriori "antifilologia". Ettore Romagnoli e Giuseppe Fraccaroli, primi fra tutti, sostenevano e rivendicavano fermamente una relazione diretta con l'opera d'arte, rintracciandone l'autentico valore intrinseco soltanto nell'immediata emozione estetica.

¹⁰ Cfr. a questo proposito L. ANCESCHI, *Congetture sulla collocazione storiografica del Pascoli in relazione alla poesia del Novecento*, in *Nuovi Studi pascoliani*, Atti del Convegno internazionale di studi pascoliani, Bolzano, 8-10 settembre 1962, Bolzano-Cesena, La Bodoniana, 1963, pp. 1-34.

Attaccavano ostinatamente la scuola filologica fiorentina di stampo storicistico e tedesco, accusandola di pedanteria poiché ligia ai soli caratteri estrinseci del testo, come l'analisi linguistica, metrica, strutturale e l'indagine delle fonti.¹¹ La polemica durò circa vent'anni e coinvolse lo stesso Pascoli, tirato in ballo dagli esponenti dell'una e dell'altra fazione, che tentavano di ottenere il beneplacito della sua autorevole personalità di professore universitario, filologo, scrittore e poeta al culmine di una notorietà estesa a tutti gli ambiti della cultura italiana ed europea. Una lucida sintesi dell'agitata *querelle* e del coinvolgimento di Pascoli può essere fornita da una lettera del padre scolopio Ermenegildo Pistelli, che, sotto lo pseudonimo di M. Pier Léon de Gistille, scrisse un testo pubblicato il 20 maggio 1899, col titolo *A proposito di un concorso universitario. Lettera aperta a Giovanni Pascoli*, nel quale chiedeva al poeta di schierarsi a favore della filologia "pura" e quindi di sostenere le sue parti, incompatibili con la *sfacciataggine, la ciarlataneria e l'acrobatismo ipercritico* della scuola rivale, e quelle di Nicola Festa (un tempo allievo dello stesso Pascoli), bocciato da una commissione di "antifilologi", in occasione di un concorso universitario al quale egli aveva partecipato con una rigorosa edizione di Bacchilide, condotta secondo i dettami della scuola vitelliana:

Molti sono oggi che si atteggiavano a vindici dell'arte e della letteratura contro i "grammatici," contro i "pedanti," contro i poveri "collazionatori" di codici polverosi, contro i "paleografi" e via su questo gusto. E sarebbe in verità un bello e nobile atteggiamento, purché quei bravi signori mostrassero di saper distinguere la pedanteria dalla dottrina, intendessero come e perché la paleografia è necessaria a ogni indagine seria sui testi, e vedessero quale distanza corre tra la congettura geniale, precisa, rispettosa della metrica, della grammatica e del senso comune. E lo sproposito dell'orecchiante che vuol darsi aria di filologo. [...] Ma rivolgendomi a lei mi sento assai più sicuro del fatto mio. Ella che sa e intende che cosa è un filologo e che cosa è un retore e che cosa è un compilatore; Ella che dei pochi filologi veri che abbiamo in Italia ha un così alto concetto e una venerazione quasi religiosa; Ella che può distinguere la sicurezza dalla sfacciataggine, la scienza dalla ciarlataneria, il buon gusto dal vaniloquio, la critica ragionevole dall'acrobatismo ipercritico e dal sofisma fatto sistema, le traduzioni dai travestimenti tanto più goffi quanto più *metrici*, Ella che è insieme poeta e professore, se vorrà aiutarmi a dire che a retori e compilatori e travestitori non è lecito giudicare dei filologi, nessuno oserà accusarla d'essere un "purus grammaticus" [...].

Dispiace il vedere come gli studi italiani – e non parlo soltanto del greco – corrono il pericolo di perdere la buona strada, se i giovani cominceranno ad accorgersi che anche soltanto

¹¹ Sull'argomento si veda anche G. MILANESE, *I "lacci e gli sbadigli": Pascoli, Martini, Giolitti, e l'insegnamento di latino e greco nell'ottocento italiano*, «Aevum», LXXXIV, 2010, pp. 889-904 e S. VALERIO, "Tra lo stil de' moderni e il sermon prisco". *La poesia latina di Pascoli e l'opera critica di Checchia*, Bari, Palomar, 2004.

chiacchierando, compilando e incensando si va avanti lo stesso e si arriva magari a esser giudici di chi lavora sul serio.

Mi aiuti dunque, caro Pascoli, a dire che per l'arte, *prima e specialmente per l'arte*, sono a noi sacri i Greci; ma anche, e più forte, a gridare che certi campioni dell'"arte" e della "genialità" dovrebbero consacrarsi alla letteratura a due soldi per le signore, e lasciare in pace la filologia che, quand'è di quella vera, è troppo bella, tropp'alta, troppo complessa per i loro cervelli.¹²

Neanche dalla fazione opposta mancarono tentativi di lusinghe allo scopo di stuzzicare l'attenzione di Pascoli. Paradigmatiche risultano in particolare le numerose lettere inviategli da Romagnoli. Si legga, a mo' di esempio, quella che reca la data 19 giugno 1899:

Illustre Sign. Professore,

Non so come ringraziarla delle Sue benevole parole: terrò carissima la Sua lettera, e ne attingerò conforto allo studio. Spero di pubblicare tra poco una versione poetica di Bacchilide, completa, meno la seconda ode: lessi la Sua traduzione sulla Tribuna, e mi si fisse in mente, e, tant'è, come mi provo a fare anch'io, scrivo quella.¹³ Ho letto la Sua lettera nel Marzocco. Ella è sempre buono e cortese; ma non Le pare che il Pistelli abbia indicibilmente trasceso contro il Fraccaroli?; e ancora non Le pare che codesto sdegno della scuola fiorentina per la genialità e per la materia sia un po' la favola della volpe e dell'uva? Il Menghini, tornato ieri a Roma, Le scrisse subito una cartolina che Ella a quest'ora avrà ricevuta.

Di nuovo, gradisca i miei ringraziamenti, e m'abbia, con viva ammirazione, devotissimo

Ettore Romagnoli¹⁴

Pascoli mantenne tendenzialmente un comportamento imparziale sulla questione, tuttavia si espose in modo più diretto dopo un attacco di Fraccaroli, che aveva ritenuto offensivo l'atteggiamento quasi indifferente del poeta. Inviò pertanto una lettera indirizzata a Corradini, scritta da Messina il 9 e pubblicata il 18 febbraio 1900 sul «Marzocco», nella quale precisava definitivamente la sua posizione:

non nostrum inter vos tantas componere lites; il mio silenzio accenna a un vivo desiderio che queste liti si compongano per il bene della scuola e della scienza e della patria. [...] Or tutto questo

¹² E. PISTELLI, *A proposito di un Concorso. Lettera aperta a Giovanni Pascoli*, Firenze, Tip. Bonducciana di A. Meozzi, 1899, pp. 1-16. Sulla questione cfr. anche E. DOLFI, *La disputa sul Bacchilide di Nicola Festa: miserie e nobiltà della filologia classica italiana di fine '800*, «Quaderni di storia», LXXXIV, 2016, pp. 171-206; F. PAGNOTTA, *Giovanni Pascoli a Giuseppe Fraccaroli, Messina, 28 aprile 1899*, «Atti dell'Accademia Peloritana dei Pericolanti. Classe di Lettere, Filosofia e Belle Arti», LXXXVI, 2010, pp. 261-267; ID., *Ancora su Giovanni Pascoli e Giuseppe Fraccaroli*, ibid., LXXXVIII, 2012, pp. 179-186; F. PAGNOTTA - R. PINTAUDI, *Giuseppe Fraccaroli e Girolamo Vitelli: l'Olimpo in tumulto*, «Analecta papyrologica», XXVII, 2015, pp. 231-271.

¹³ Romagnoli allude, naturalmente, all'impossibilità di fare una traduzione diversa o migliore di quella pascoliana.

¹⁴ Cfr. Archivio Pascoli, cassetta G.44.6.4. Ettore Romagnoli a Giovanni Pascoli, 19 giugno 1899. Cartolina postale su carta intestata della «Rivista d'Italia».

fa che sia in me un particolare dolore per ciò che ne è derivato, e un particolare desiderio che la disputa si chiuda. Questo mio dolore e questo mio desiderio lo avvolgo, per così dire, nel silenzio, in un tenue velo, credo io, traverso il quale l'uno e l'altro traspare ad ognuno. [...] il Fraccaroli non può interpretare il mio silenzio come offensivo a quella scuola, di cui aspirai a essere alunno e a cui indirizzai i miei alunni [...] Egli deve interpretarlo per quel che vuol essere: un'aspirazione a veder tornare il sereno e una protesta di non poter nulla per farlo tornare.¹⁵

La disputa, per la verità, costituiva il magma attivo di una questione ben più agitata che sarebbe presto esplosa. Gli assunti dell'ala antifilologica, infatti, trovarono largo consenso tra le fila della critica estetica, che, materializzatasi nell'influente personalità di Benedetto Croce, iniziò ad imporsi con decisione. Il filosofo appoggiò fin da subito le tesi di Fraccaroli e della sua scuola, stimando l'arte, prodotto del genio, come atto puro e indipendente. In ambito letterario e poetico apprezzava gli autori «la cui opera complessiva» si presentasse «con carattere di perfezione e di sceltatezza: o che abbiano prodotto solo nei momenti di intima armonia, o che abbiano esercitato tale controllo su sé stessi da tener celate e sopprimere le loro opere imperfette», mentre denigrava le opere di quegli autori che, come Pascoli, «mescolavano nella loro produzione il bello e il brutto, la lirica e la retorica, lo slancio e lo stento, la semplicità e l'affettazione».¹⁶

Nel 1907 sui «Quaderni della critica» apparve uno studio in cui il filosofo asseriva, senza esitazione, che l'arte pascoliana mostrasse «sempre l'aspetto di un problema»,¹⁷ specie nelle raccolte dell'ultima produzione, tra le quali si posizionava anche *Odi e Inni*:

Si può ammettere che, in alcuni dei suoi volumi ultimi, vi sieno componimenti che mostrano i suoi difetti cresciuti a tal grado da rasentare la stravaganza [...] E, giacché non diletta sfondare porte aperte, lascio da banda gli Inni, che per comune e concorde giudizio sono la parte più debole della sua produzione ultima»¹⁸ [...] e si è detto che il Pascoli vuol tentar in essi la corda eroica, e fallisce. E gli si è dato sulla voce consigliandolo, - per parlare col suo poeta, - a meditare

¹⁵ G. PASCOLI, *Una lettera di Giovanni Pascoli*, «Il Marzocco», V, 18 febbraio 1900, p. 4. La citazione iniziale è tratta da Virgilio, *Buc.*, III 108.

¹⁶ B. CROCE, *Note sulla letteratura italiana nella seconda metà del secolo XIX*, *Giovanni Pascoli*, «La Critica. Rivista di Letteratura, Storia e Filosofia», V, 1907, p. 11.

¹⁷ Si leggano ad esempio i seguenti passaggi: «La genialità e l'artificio, la spontaneità e l'affettazione, la sincerità e la smorfia, sembrano unite negli stessi componimenti, nelle stesse strofe, talvolta in un singolo verso. Il male attacca la lirica nelle sue radici e nelle sue fibre più intime, nel metro: cosicché in moltissime poesie del Pascoli la mossa metrica pare come staccata dall'ispirazione: quasi si direbbe che, appena sorto il germe di vita, un microbo vi si sia precipitato sopra a contaminarlo». Cfr. Ivi, p. 94.

¹⁸ Ivi, p. 24.

silvestrem musam tenui avena, ad attenersi al *deductum carmen*, al *calamos inflare leves*, se non voglia *stridenti miserum stipula disperdere carmen!* Ma gl'inni, nel loro complesso, contengono nient'altro che la predicazione del solito vangelo pascoliano: si ricordino quelli sull'anarchico assassino dell'imperatrice Elisabetta, sul Negro di Saint-Pierre, sulla uccisione di re Umberto, sul Duca degli Abruzzi e la spedizione al Polo, sulle stragi civili del maggio 1898.¹⁹

Pascoli reagì alle critiche di Croce dapprima con il poemetto satirico *I due vicini*, pubblicato nel marzo 1908, travestendo il filosofo da asino che, incapace di cantare, si diletta a devastare i vasi e i fiori (metafora delle opere letterarie) di Brigo e Trigo, i due vicini artigiani, sotto le cui figure si celavano Pascoli e D'Annunzio. Successivamente iniziò a lavorare ad un ambizioso progetto testuale, *Elementi di letteratura*, con il quale intendeva, *in primis*, rivendicare come pascoliani – precisamente estratti dal testo prosastico *Il fanciullino* – alcuni assunti che Croce decantava come esclusivi della critica estetica, e *in secundis*, opporre una vera e propria estetica pascoliana (impennata su fondamenti positivistici e su criteri di carattere psicologico e prelogico) a quella crociana; così scriveva a Bianchi da Bologna il 7 ottobre del 1907:

Caro Agì, [...] Il dialogo – Il fanciullino – presto sarà sviluppato in un bel libro scolastico con esempi; e si vedrà fra la critica masturbativa che nulla può generare e l'esame dei fatti, qual avrà la vittoria. Del resto il Croce, voglia o non voglia, molto ha attinto nella sua magna Estetica da quel dialoghetto che nella sua parte essenziale è molto antico.²⁰

Il progetto, tuttavia, non fu mai portato a compimento; a Castelvechio, in Archivio, fra le *Carte varie*, si conservano soltanto sessantaquattro fogli, testimoni di un lavoro *in fieri*.²¹

Come accadde per tutti gli autori del Novecento, l'influenza della critica crociana si rivelò determinante anche nella ricezione dell'opera pascoliana e ristagnò persino nei compartimenti della critica più recente; e se non ebbe la meglio sulla poesia lirica di *Myricae*, *Canti di Castelvechio*, *Poemi Conviviali* e *Poemetti*, lo stesso non avvenne per le raccolte 'storico-civili'; Cesare Garboli, ad esempio, nell'avventura di *Odi e Inni* credette di riconoscere una

¹⁹ Ivi, p. 94.

²⁰ *Le Lettere di Pascoli ad Augusto Guido Bianchi*, cit., pp. 478-479.

²¹ Cfr. M. PERUGI, 'Elementi di letteratura' di Giovanni Pascoli, «Filologia e critica», XVI, 1991, pp. 401-418, e M. MARCOLINI, *Gli 'Elementi di letteratura' di Giovanni Pascoli*, «Lettere italiane», XLIII, 1991, pp. 55-80.

«terremotata ispirazione politico-civile», caratterizzata da uno stile «che ‘parla alle masse’ con un linguaggio insieme chiassoso e polveroso, corrivo e da professore», un «linguaggio da retroguardia misto di ammicchi all’attualità» e da una nociva «contaminazione tra i due generi rappresentati, soprattutto per la prepotenza contagiosa del poemetto».²²

Il parere generale sulla raccolta si appiattì su giudizi corrivi tendenti a liquidare questa produzione come ‘tarda’, espressione di un Pascoli stanco e talmente privo di linfa poetica da doversi rifugiare nelle tematiche di stampo risorgimentale care a Carducci; retoricamente ‘bolsa e forzosa’, mossa dal solo senso di responsabilità nella successione al suo maestro; ‘competitiva’, intesa cioè come l’esito di un agone con D’Annunzio, che aspirava a guadagnare lo stesso ruolo di aedo e tentava di misurarsi su analoghi temi e sulla riproduzione degli stessi metri classici; precorritrice di un’ideologia nazionalista e/o addirittura fascista, mascherata sotto le mentite spoglie di socialismo patriottico. Opinioni simili furono certamente responsabili dell’orientamento critico attuale, contraddistinto da scarsissima bibliografia e dalla mancanza di un’edizione critica dell’opera, ma trovano un significato se inserite entro la cornice dell’esistenza pascoliana nel corso della fase di ideazione e composizione della raccolta, che abbraccia uno spazio temporale piuttosto ampio.²³

Le *Odi* e gli *Inni* furono scritti lungo un arco cronologico che va dal 1897 al 1911. In questi anni Pascoli si muove tra Messina (dal 1898 al 1903), dove fu nominato professore di Lettere latine per ordini speciali, Pisa (dal 1903 al 1906), dove ricoprì la cattedra di Grammatica greca e latina, e Bologna, a partire dal 1906-1907, quando subentrò a Carducci. Sono dunque gli anni dell’insegnamento universitario, in cui si fa impellente il bisogno di misurarsi con un impegno etico importante e con una responsabilità onerosa nella successione al maestro, avvenuta non

²² G. PASCOLI, *Poesie e prose scelte*, Introduzioni e commento di C. GARBOLI, vol. 1, Milano, Mondadori, 2002, pp. 1295, 1296, 1299.

²³ È doveroso ricordare, oltre all’eccellente edizione commentata di F. LATINI (G. PASCOLI, *Poesie*, vol. III, *Odi e Inni*, Torino, UTET, 2008), anche le seguenti edizioni: G. PASCOLI, *Tutte le poesie*, a cura di A. COLASANTI, Roma, Newton, 2001; G. PASCOLI, *L’opera poetica*, scelta e annotata da P. TREVES, Firenze, Alinari, 1980; e G. PASCOLI, *Poesie e Prose scelte*, a cura di C. GARBOLI, Milano, Mondadori, 2002.

senza dolori e risentimenti, sospetti e allusioni maliziose soprattutto nei confronti di D'Annunzio.²⁴

E sono anche gli anni in cui prende forma il credo politico pascoliano, caratterizzato da sentimenti di umanità, giustizia e fratellanza, allineati all'urgenza non più trascurabile di far ritrovare alle classi più umili dignità e libertà, missione a suo avviso perseguibile, in quel preciso momento storico, anche assecondando teorie espansionistiche-coloniali: il flagello dell'emigrazione, lo sfruttamento degli operai, l'indipendenza delle nazioni, dovevano essere abbattuti a tutti i costi, anche se questo avesse significato invadere altri territori o sostenere il conflitto delle nazioni che lottavano contro l'ingerenza dello straniero.²⁵

²⁴ Si legga a questo proposito una lettera inviata a Caselli da Messina i primi di maggio del 1901: «[...] io tra me e te (bada di non fiatarne ad alcuno) vogliamo risolvere un problema. Io son venuto nel pensiero (vista l'attitudine passiva, che del resto si sa poco amica, del Carducci a farsi spossare vivente del suo scettro poetico [...]) viste tante altre cosette, a me par d'indovinare che tutto questo rombazzo sia un portato della ... M'indugio a dirlo, per veder se indovini anche te. Vogliono in sostituzione del poeta laureato e coronato e per dir così ufficiale della ..., un altro poeta laureato e coronato ufficiale, e imposto con la suggestione delle mille trombe e dei mille tamburi della fama, che tolgono il senno alla gente. Non ti par di vedere in tutto questo chiasso inverosimile per cosa che anche a non volerla considerare come è, una vera porcheria artistica, è però sempre la peggiore delle opere del d'Annunzio, non ti ci par vedere lo zampino della...? Orbene considera ora chi è che si propone a Lucca di chiamare il d'Annunzio; non fermarti alla cortecchia; va a fondo; sappimi dire se in questo improvviso bisogno di sentir recitare dalla voce monotona e poco virile del d'Annunzio una filastroccola [...] c'entra (diciamolo finalmente!) il *triangolo massonico*. [...] del resto io non mi sono messo mai per quella gran via del successo istrionico di smanacciate. Io ho scritto sempre per qualche anima buona e mesta, e *virginibus puerisque* [...]» (cfr. PASCOLI-CASELLI, *Carteggio*, cit., p. 122); e ancora la lettera inviata a Bianchi il 16 novembre 1904 (cfr. SCARPATI, *Le lettere di Pascoli ad Augusto Guido Bianchi*, cit., p. 448): «Lascia che compariscano intorno a Carducci i suoi pseudoscolari che egli del resto predilige». Non può essere accolta la proposta di chi vide nella produzione di *Odi e Inni* soltanto il frutto di una competizione con D'Annunzio, semmai è da considerare un'attitudine costantemente antagonistica del Pascoli con chiunque entrasse in relazione, specie se poetica, con lui; nel rapporto con D'Annunzio quest'atteggiamento divenne più evidente, dal momento che egli rappresentò per Pascoli un termine di confronto più frequente, dovuto ad un percorso poetico nutrito per certi versi da un'analoga formazione e da intenti affini. La frattura tra i due poeti fu causata più verosimilmente da un sentimento di competizione quasi a senso unico di Pascoli, specie nel contesto del tentativo di riproducibilità della metrica classica sulla scia lasciata dal maestro con la recente pubblicazione delle *Odi barbare*.

²⁵ Cfr. *Lettere inedite di Giovanni Pascoli a Luigi Mercatelli*, a cura di G. ZUPPONE-STRANI, «Nuova Antologia», LXI, 1927, pp. 427-441. Sono numerose le lettere in cui Pascoli si confrontò con Mercatelli a proposito delle sue teorie e ideologie; vd. ad es. una lettera databile tra la fine del 1902 e la prima metà del 1903, pp. 438-439: «Carissimo, [...] Ora tu te ne vai di nuovo e starai lontano due o tre anni. Troppo lontano. Eppure il poeta ti ama là, ti vede là, ti sogna là, eppure il patriota e l' "umano" ("socialista" non mi conviene più essere chiamato e chiamarmi) si esalta nel saperti investito d'un'altissima missione d'utile e onore italico e di civiltà. [...] Ché presto avrai "Odi e Inni", "quorum pars magna fuisti"... Li si canta l'Africa e si piange l'ecatombe gloriosa. Vorrei essere stato in Africa o almeno avverti vicino, per impadronirmi di tutta la poesia di quella vita e di quella morte. Faccio alla meglio, aiutandomi con gli scritti e i ricordi tuoi e col mio cuore. Perché a rifuggire dal socialismo politico dei nostri giorni aiuta me non solo l'orrore al dispotismo della folla o del numero dei più, ma specialmente la necessità che io riconosco e idoleggio, d'una grande politica coloniale [...] fa che io sia aiutato nella mia opera di "threnode" degli eroi d'Africa, indicandomi qualcuno che possa fornirmi, all'occorrenza, qualche libro o giornale o appunto notizie». Sull'argomento cfr. anche C. F. GOFFIS, *L'umanitarismo del Pascoli*, in *Nuovi Studi pascoliani*, cit., pp. 97-120, a p. 99: «Se nel 1900 con l'orazione *Una Sagra*, da lui spesso citata come testo di riferimento, il Pascoli proponeva di trasferire la lotta di classe dal piano nazionale a quello internazionale, egli puntualizzava, in un momento di particolare politicità del suo spirito, la necessità di un ampliamento di orizzonti che era in sostanza fatto storico, adeguazione degli impulsi socialistici al nuovo corso della politica mondiale. E quando scrisse

Nei testi di *Odi e Inni*, infatti, ai versi in cui forte risuona il grido di pace («Lasciate alla Morte la guerra! / Voi, dite su l'umile terra: «S'io pur fui cattivo, sii buono / tu dunque! perdono!»),²⁶ di umanità e giustizia, si alternano quelli in cui emergono sfumature nazionalistiche, viene incoraggiato l'ardimento dei soldati italiani in terra d'Africa («Cannoni, cannoni del monte, / cannoni che il piombo scagliate da sopra le nubi, / da picchi dond'aquile s'alzano pronte / con subito / strillo e con subito rombo [...] *mitraglia!...*»)²⁷ e quello dei compatrioti volontari nella guerra greco-turca, ragion per cui quel socialismo che tanto si compiacceva di appoggiare le classi dei più deboli scivolava ineluttabilmente entro l'area del nazionalismo irredentista che rivendicava la purezza della stirpe italiana.

La collaborazione e il rapporto che il poeta intrattenne con gli ambienti editoriali giocarono, in tal senso, un ruolo determinante. Prima di essere riunita per la raccolta infatti, la maggior parte delle *odi* e degli *inni* venne pubblicata su riviste quali il «Marzocco» e «La Tribuna», che sostenevano fortemente la politica colonialista di matrice filocrispina; sulle pagine del «Convito», sede eletta dei *Conviviali*, Edoardo Scarfoglio giustificava la necessità dell'avventura espansionistica africana con il «principio fatale della soggezione della razza indigena alla superiore razza conquistatrice»,²⁸ quella dell'antica stirpe Romana, emblema del leggendario imperialismo; mentre Mario Morasso sul «Marzocco» incitava tutti gli intellettuali a prendere attivamente parte alle questioni politiche e sociali del tempo, per promuovere «l'individualità umana, l'affermazione illimitata della personalità singola per il conseguimento della felicità massima»,²⁹ contro l'insulso socialismo e la mediocre democrazia, iniziativa

la più famosa orazione, *La grande proletaria si è mossa*, egli coglieva istanze molto diffuse in Italia, e certo sopraffacenti ogni diverso indirizzo, e giustificava ideologicamente un sentire popolare».

²⁶ Tutte le citazioni delle poesie pascoliane sono tratte da *Poesie di Giovanni Pascoli*, Torino, UTET, voll. I – IV; vol. I, *Myricae; Canti di Castelvecchio*, a cura di I. CIANI e F. LATINI, 2002; vol. II, *Primi Poemetti; Nuovi poemetti*, a cura di F. LATINI, 2008; vol. III, *Odi e Inni*, a cura di F. LATINI, 2008; vol. IV, *Poemi Conviviali, Poemi italiani; Le Canzoni di Re Enzo*, a cura di GIOVANNI BARBERI SQUAROTTI, 2009. Qui, vol. III, *Odi e Inni*, a cura di F. LATINI, cit., p. 250.

²⁷ Ivi, p. 312.

²⁸ E. SCARFOGLIO, *L'itinerario verso i paesi d'Etiopia*, «Il Convito», I, gennaio 1895, pp. 45-68; III, marzo 1895, pp. 193-224.

²⁹ M. MORASSO, *La politica dei letterati – Il pregiudizio dell'astensione*, «Il Marzocco», II, 2 maggio 1897, pp. 1-2, e ID., *La politica dei letterati II – La teoria dei partiti politici e la lotta futura*, II, 9 maggio 1897, pp. 1-2.

caldeggiata da Corradini e dai fratelli Orvieto, fondatori e direttori della rivista, che intendevano approfittare della fama di cui ormai godeva Pascoli per veicolare al meglio la loro ideologia politica antisocialista, antiliberalista, antidemocratica,³⁰ e non esitavano, pertanto, ad incoraggiare il poeta nella scrittura di testi di carattere militante.³¹ È anche per questo motivo che *La Grande Proletaria si è mossa*, discorso pronunciato a Barga nel novembre del 1911, in occasione della campagna di Libia, per anni è stato letto solo in chiave irredentista.

Tuttavia, accettare l'idea di un Pascoli 'nazionalista' significa accogliere interamente e letteralmente il contenuto della *Grande proletaria* e trascurare quello della *Prefazione a Odi e Inni*, ad esempio, in cui egli dichiarava a chiare lettere di voler evitare gli schieramenti politici:

Non io godo ora, o giovinetti e fanciulle, nel dar fuori questo libro, sebbene nel farlo a parte a parte anch'io godessi! Ora, no. Quei tali che ho detto, e che non pretendo mi leggano, sogliono chiedere, non, *Chi sei?* ma, *Che cosa sei?* cioè, di qual parte? — Di nessuna: *homo sum* — Eppure ci sono certe fatali divisioni per le quali un uomo non può trovarsi di qua e di là, senza essere uomo o doppio o mezzo... Per esempio, sei per la fede o per la scienza? Sei, nel gran conflitto economico, col lavoro o col capitale? — Non tengo da quelli che siffatta divisione ammettono come fatale e naturale: tanto posso rispondere.³²

Affermazioni che replicavano, in buona sostanza, il contenuto dell'*Eroe italico*, in cui l'autore affermava di ispirarsi a Garibaldi, che non si preoccupò durante il suo operato di definirsi o dimostrarsi monarchico, repubblicano, socialista o nazionalista:

In vero qual è la parte o, come si dice ora, il partito di Garibaldi? Mazziniano? — Se il Generale avesse voluto! — è l'ultimo pensiero del maestro di Garibaldi. Dunque il guerriero non aveva voluto ciò che il pensatore voleva. Non fu dunque mazziniano. E dunque fu monarchico? L'aver combattuto per il segnacolo — Italia e Vittorio Emanuele — non fa di lui un monarchico, più che non faccia di lui un tiranno essere stato generale e dittatore. Patriota a tutti i costi? italianissimo, come dicono i clericali? Egli salutò il sole dell'avvenire che avrebbe illuminato una sola patria per tutti i popoli. Dunque socialista, internazionalista? Oh! egli combatté tutta la vita per qualche popolo e nazione, né soltanto il suo e la sua, contro qualche altro e altra. Partigiano della guerra? Egli amava la pace. Partigiano della pace? Egli faceva la guerra. Dunque non sapeva che cosa volesse, tra la monarchia e la repubblica, tra il nazionalismo e l'internazionalismo, tra la pace e la guerra? Nessun carattere ci pare più coerente del suo. Nessuno, ch'io sappia, vorrebbe a quella

³⁰ Cfr. a questo proposito anche *Lettere inedite del Pascoli ad Angiolo Orvieto*, a cura di A. ORVIETO, «Il Ponte», XI, 1955, pp. 1874-1903.

³¹ Sull'argomento si veda anche M. PETRINI, *Pascoli, il «Convito» e il «Marzocco»*, «Belfagor», XVI, 1961, pp. 432-440.

³² PASCOLI, *Poesie, Odi e Inni*, III, cit., p. 11.

sua figura, nota a tutti come nel suo aspetto così nella sua anima, togliere nulla, aggiungere nulla, mutar nulla.

[...] E sottentra il poeta dell'azione, Garibaldi, il quale, interrogato in suo vivente, di che parte o partito fosse, come avrebbe risposto? — Io mi feci parte per me stesso — avrebbe risposto. — Io sono io — avrebbe risposto. [...] ebbene, bisogna voler essere nazionalisti e internazionalisti nel tempo stesso, o, come dissi già con frase molto combattuta, socialisti e patrioti!. [...] “Siate liberi! La vostra mente non si chiuda a quel tanto di vero che si trova unito a ciò che pur credete il torto. Il vostro cuore non si serri a quella tanta umana simpatia, che si trova anche in ciò che vi sembra a principio ripugnare del tutto. Non ponete i paraocchi al vostro intelletto; non ponete lo zaino al vostro sentimento.

[...] Essere di un partito vuol dire aver rinunciato ad averne, dell'idee; e significa credere che l'intelletto umano si sia a un tratto isterilito in modo, da non produrne più, dell'idee! [...]”³³

E significa ignorare la materia di preziosi scambi epistolari con gli amici più cari, che attestano, insomma, la necessità di riconsiderare gli assunti del *socialismo* e del *nazionalismo*, adattandoli alla complessa relazione che la figura pascoliana aveva intessuto con le contingenze storiche e sociali.³⁴

³³ PASCOLI, *L'Eroe italico*, in ID., *Prose*, I, cit., pp. 197-205.

³⁴ Cfr. GOFFIS, *L'umanitarismo del Pascoli*, cit., p. 103: «i vari atteggiamenti politici vengono configurandosi come interpretazioni in versi di una realtà esistenziale che s'inserisce in un quadro di valutazioni etiche sufficientemente coerente, se queste vengono vagliate secondo un maturo giudizio storico, cioè non di politica odierna, ma con riguardo a ciò che la società italiana in un certo momento sentiva di essere, e al livello cui tale coscienza saliva nelle manifestazioni liriche del Pascoli»; M. PAZZAGLIA, *Pascoli e il socialismo nazionalistico* in *Pascoli socialista*, a cura di G. M. GORI, Bologna, Pàtron, 2003, pp. 145-159, alle pp. 146 e 158-159: «Piuttosto che soffermarsi col senno di poi, e cioè anti-storicamente, sulle più o meno evidenti aporie del pensiero politico pascoliano, converrà considerarle nella loro temperie storico reale. [...] Si dovrà tuttavia riconoscere la sua dignitosa testimonianza, in un'epoca di difficile assestamento, anche e prima di tutto sul piano ideologico; fra trasformismo, fallimento della sinistra storica, tentazioni colonialistiche e imperialistiche, puntualmente riflesse dalla letteratura e dalla cultura coeva, da Morasso a Corradini a D'Annunzio (per fare soltanto qualche nome), in prossimità d'una guerra che egli presenti e soffersse. [...] In fondo, anche il colonialismo – la parte più discutibile dell'ideologia pascoliana – è visto, prima di tutto, come una necessità non solo per risolvere il problema dell'emigrazione, ma anche per difendere l'Italia dagli egoismi delle altre nazioni. Un colonialismo, peraltro, non di sfruttamento, ma di lavoro, e dunque con una, per quanto di fatto, illusoria, istanza di civilizzazione». Pazzaglia parlò altrove anche di «impegno sincero, ma politicamente astratto» da parte di Pascoli, imputabile alla mancanza di una netta definizione ideologica, causa di una manifestazione spesso farraginoso del suo credo politico (cfr. M. PAZZAGLIA, *Pascoli*, Roma, Salerno Editrice, 2002, p. 260). Sull'argomento si veda anche M. RIDOLFI, *Il socialismo al tempo di Pascoli*, in *Pascoli socialista*, cit., pp. 25-41, alle pp. 37-39: «In effetti, rispetto alla storia della cultura e alle trasformazioni della retorica socialista – così come per la curvatura patriottico-nazionalista del discorso pubblico pascoliano –, l'anno 1911 appare decisivo. Tra la primavera e l'autunno, duplice fu la necessità per i socialisti di ripensare i loro concetti di nazione e di patria nonché i linguaggi di cui avvalersi nel conflitto politico. [...] Fu l'agitazione nazionalistica che accompagnò e seguì la conquista della Libia a determinare, anche sul piano simbolico-rituale, la riformulazione in senso autoritario dell'idea di nazione, con la costruzione di un mito della “Grande Italia” che segnava una discontinuità con la tradizione democratica-risorgimentale e garibaldina, etica e umanitaria, in larga parte e fino ad allora fatta propria con la tradizione socialista. [...] Nella seconda metà del 1910, ancor prima della guerra di Libia, accomunati da fattori generazionali [...] un intellettuale di punta del movimento nazionalista come Enrico Corradini e un leader storico del sindacalismo rivoluzionario come Arturo Labriola, proponevano di coniugare i concetti di nazione e di rivoluzione, così come di proletariato e di guerra, nella costruzione di un discorso politico nuovo, che esprimesse una sintesi appunto “socialista nazionale”. Ciò avveniva attraverso due testi destinati ad avere una pronta e prolungata eco: nel caso di Corradini, con una sorta di “romanzo-saggio”, *La patria lontana*, ambientato nel mondo dell'emigrazione, verso il quale anche Pascoli fu molto attento e come sappiamo assai ricettivo verso i discorsi patriottici; nel caso di Labriola, con un testo a metà tra la saggistica storico-politica e l'inchiesta giornalistica, con la *Storia di dieci anni (1899-1909)*». Sulla questione cfr. anche P. PALMIERI, “*Tutti hanno il lor fine al mondo*”. *Pascoli e il Risorgimento*, «Rivista

Caro Alfredo [...] Io non sono né socialista né antisocialista, perché sono *libero* e modesto predicatore d'una *nuova dottrina*. Spero d'essere sostanzialmente d'accordo; se non col da me odiato sempre, anche quando scontavo nelle patrie prigioni il mio stesso socialismo, credo Marxistico; col sentimento, almeno, che li anima, i socialisti veramente sinceri. Il fatto è che del socialismo io, *pro virili parte*, voglio fare, come praticamente faccio, una religione, la quale m'accorgo, nelle mie meditazioni, che è un fondamento molto più scientifico che il *plus-valore* dell'economista ebreo-tedesco. Qua a Messina mi hanno scomunicato, perché io predico che l'Italia essendo la nazione *proletaria* ed essendo insidiata dalle nazioni *borghesi* (oltre Francia, Inghilterra e *Deutschland*), i socialisti resterebbero socialisti anche diventando (come dovrebbero ed è *vergogna incredibile e pianto al cuor nostro* che non siano divenuti) patrioti [...].³⁵

La raccolta che nel marzo 1906 fu edita da Zanichelli si presentava come un volume in 8^a, in broccia gialla, abbellito da una cornice ornata con fregi e da un medaglione contenente la massima «Desuper an sursum?», entrambi decorati da Adolfo De Carolis. A questi seguivano la dedica, la prefazione e il motto virgiliano «Canamus» (da *Buc.*, IV 1). L'antologia risultava suddivisa in due sezioni: 28 *Odi* da una parte, 17 *Inni* dall'altra. I testi inseriti erano i seguenti:

ODI

La piccozza
 La lodola
 L'anima
 L'ultimo frutto
 Il viatico
 La sera
 Il sepolcro
 Il vecchio
 L'aurora boreale
 Il cane notturno
 La cutrettola
 L'isola dei poeti
 La quercia d'Hawarden

pascoliana», XXIV-XXV, 2012-2013, pp. 79-102; ID., *Pascoli: il vate e l'oratore civile*, Cesena, Società Editrice «Il Ponte Vecchio», 2012 («Quaderno XXIV. Omaggio a Giovanni Pascoli» della Rubiconia Accademia dei Filopatridi, a cura di E. TURCI), pp. 49-74; ID., *Pascoli nazionalista?*, «La Piê», LXXXI, 2012, pp. 159-161; E. GRAZIOSI, *Breve storia del socialismo pascoliano*, in «Quaderni della Rubiconia Accademia dei Filopatridi», XXIV, 2012, pp. 11-25; M. LUCARELLI, *L'Italia come "grande proletaria": sul nazionalismo pascoliano*, in *Letteratura e identità nazionale nel Novecento*, a cura di R. LUPERINI e D. BROGI, Lecce, Manni, 2004, pp. 35-54; G. M. GORI, *Pascoli socialista: un prologo*, e R. BARILLI, *Pascoli e la 'Grande proletaria'*, in *Pascoli socialista*, cit., rispettivamente pp. 15-23 e 161-172.

³⁵ PASCOLI-CASELLI, *Carteggio*, cit., lettera del 14 gennaio 1901, pp. 95-96. Cfr. anche *Lettere inedite a Luigi Mercatelli*, cit., lettera del 30 ottobre 1899, pp. 428-429: «Io mi sento socialista, profondamente socialista, ma socialista dell'umanità, non d'una classe. E col mio socialismo, per quanto abbracci tutti i popoli, sento che non contrasta il desiderio e l'aspirazione dell'espansione coloniale. Oh! io avrei voluto che della colonizzazione italiana si fosse messo alla testa il baldo e giovane partito sociale; ma ahimè esso fu reso decrepito dai suoi teorici. Io t'aspetto per concretare il mio programma poetico-coloniale»; e lettera dell'8 giugno 1900, pp. 429-430: «Nel discorso che feci l'altrieri e che ti mando purgato dai molti idioti errori di stampa, è un cenno di ciò che io reputo la mia missione: introdurre il pensiero della patria e della nazione e della razza nel cieco e gelido socialismo di Marx».

Bismarck
La favola del disarmo
Al corbezzolo
Gli eroi del Sempione
L'ederella
Al Serchio
La sfogliatura
A Ciapin
Convito d'ombre
L'agrifoglio
Nel carcere di Ginevra
Il negro di Saint-Pierre
Il dovere
Il ritorno
Il sogno di Rosetta

INNI

A Giorgio navarco ellenico
Ad Antonio Fratti
Pace!
Manlio
Il ritorno di Colombo
Andrée
Al re Umberto
Al Duca degli Abruzzi e ai suoi compagni
A Umberto Cagni
Alle batterie siciliane
Alle Kursistki
L'Antica Madre
La Porta santa
A Verdi
Il pope
Al Dio Termine
Inno secolare a Mazzini

Il 1907, l'infausto anno della critica del Croce, coincise con l'uscita della II edizione di *Odi e Inni* e con l'anno di morte di Carducci. Rispetto alla prima, questa edizione presentava delle varianti: Pascoli decise infatti di eliminare dalla silloge due odi (*Il viatico* e *La sera*) e di aggiungerne due (*A Giuseppe Giacosa* e *La rosa delle siepi*); contemporaneamente creò un'*Appendice* nella quale rientrarono i poemetti *Il Ritorno* e *Il sogno di Rosetta*, che nell'edizione precedente figuravano tra le odi.

L'ultima edizione, risalente al 1913, fu invece messa a punto da Maria Pascoli e si classifica quindi come postuma; fu accresciuta di ben sette odi (*Crisantemi*, *A Gaspare Finali*, *A riposo*, *Alla cometa di Halley*, *Ad una rocca*, *Chavez e Abba*) e di un inno (*Inno degli emigrati italiani a Dante*), poiché, a detta della curatrice, Pascoli avrebbe espresso l'intenzione di integrare il libro con le suddette liriche senza aver avuto il tempo di farlo.

I fogli autografi conservati in Archivio non presentano datazione alcuna, come non ne presentano i taccuini lì pure custoditi, sui quali compaiono titoli di odi e di inni che alludono di sicuro a progetti di organizzazione in raccolta.³⁶ Tuttavia, trattandosi di una raccolta allestita dopo la pubblicazione della maggior parte dei testi su riviste, le date di uscita rappresentano una cartina di tornasole utile a ricostruire la storia redazionale dei componimenti, tanto più se si considera che la maggior parte dei testi fu scritta a ridosso degli eventi di cronaca da cui prendono spunto. Anche i carteggi si rivelano un valido sussidio: dal 1903 al 1905, gli anni in cui Pascoli lavora con maggiore intensità alla preparazione del volume, le corrispondenze con Adolfo De Bosis, Alfredo Caselli, Luigi Mercatelli si infittiscono di notizie circa l'elaborazione, lo sviluppo, le fonti impiegate, i dubbi relativi alla scelta dell'editore (in un primo momento ricaduta su Sandron, successivamente su Zanichelli), dello stampatore (individuato nel tipografo Marchi di Lucca), le ansie e le tribolazioni di Pascoli per la loro mancanza di puntualità nei tempi di consegna e ancora sullo stato di avanzamento circa l'allestimento della raccolta;³⁷ mentre alcune lettere alla (e da parte della) «Gentile Ignota» informano sulla scelta

³⁶ Cfr. Archivio Pascoli, cassetta G.71.3.1 e cassetta G.73.1.1.

³⁷ Cfr. PASCOLI-CASELLI, *Carteggio*, cit., lettera dell'11 ottobre 1901, p. 183: «Caro Alfredo, ti mando, come stampe raccomandate, due fascicoli o plichi, che contengono il nucleo – di cose edite ma quasi sconosciute – dei Canti di Castelvecchio e delle Odi e Inni. Domani avrai forse anche il nucleo dei poemi conviviali. Le poesie sono numerate; e a mano a mano ti manderò l'indicazione di ciò che mi si deve mandare in bozze. Anche l'ordine non è quello; e c'è molto da emendare e da aggiungere. S'intende che le poesie che ti mando non son già tutte! Sono le edite, ripeto. Preferisco averle presso te; perché con le diavolerie che incontrerò laggiù, ho paura che finiscano per bruciarmi le carte!»; p. 445, Cartolina illustrata timbrata Barga, 22 aprile 1903: «Caro Alfredo, c'è anche il D (delle Odi e Inni) presso il Marchi, sicché consegnali da comporre anche I La piccozza V l'isola dei poeti. Così mandiamo avanti insieme i due volumi»; p. 449, Cartolina illustrata timbrata Barga, 30 aprile 1903: «Caro Alfredo, di al Marchi che riceverà presto dal Danesi, in assegno, un'altra iniziale (bellissima) per Odi e Inni»; p. 523, Lettera del 3 febbraio 1904: «Caro Alfredo, in vero è una ostinazione incredibile. I fogli dei *Poemi Conviviali* e delle *Odi e Inni* non si sono visti. Ora ti ripeterò perché li voglio. Il Marchi evidentemente vuole dare all'editore completo il libro dei *Primi Poemetti*, e poi penserà al resto. L'editore invece ora come ora non sa che farsene dei *Primi Poemetti*, e vuole i *Poemi Conviviali*. Io, tra i due, prendo la via di mezzo: dentro carnevale e poco di poi voglio dargli i *Primi Poemetti*, e mostrargli almeno 100 pagine dei *Poemi Conviviali*

dell'illustratore, sulle idee decorative per le copertine e sui fregi che avrebbero ornato le liriche iniziali delle raccolte: fu infatti il pittore Vittorio Corcos, marito della donna, a mettere Pascoli in contatto con Adolfo De Carolis, che sarebbe diventato l'illustratore ufficiale di tutte le copertine pascoliane.³⁸

Tenendo conto di tutti questi dati e di tutte queste testimonianze, si può asserire con una certa sicurezza che la fase di realizzazione di *Odi e Inni* è ascrivibile ad un lasso di tempo che

e qualche foglio di *Odi e Inni*. Va bene? Dunque il Marchi tiri, se non vuole che io tralasci i *Primi Poemetti*, i tre fogli dei *Poemi* (per i quali avrà presto ms. da arrivare alla 100ª pagina) e i due fogli delle *Odi e Inni*. Va bene?»; p. 525, lettera del 13 febbraio 1904: «Caro Alfredo [...] Oggi stesso mando il *vecchio castagno* (non *la colta delle castagne*: ho mutato titolo) e così i *poemetti* corrono al fine. Ma bisogna che il Marchi tiri i fogli dei *Poemi conviviali* e quelli delle *Odi e Inni*: se no, fallisco. Uno di questi giorni si vedrà qua lo Zanichelli... e allora?»; p. 594, Lettera del 12 febbraio 1905: «Oh!, mio caro Alfredo, il Marchi vuol fare sempre le polemiche! [...] Vedi! Il Marchi ha ritardato, non per le sue ragioni che dice, ma perché non aveva carta a sufficienza. Di fatti ha tirato il foglio delle note in carta diversa. Il che mi pare molto brutto, e in sé e per quel che promette. Ci sarebbe invero da stampare ora (come da lettera dello Zanichelli) oltre a *Odi e Inni*, anche la 2ª edizione dei *Poemi Conviviali*. Come faremo a fidarci? [...] e bada di non leggere le mie lettere al Marchi. Ti ricordi che una volta voleva mettermi al tribunale? E ciò dopo essersi accordato con quell'imbroglione di quel messo del Sandron. [...] Basta: il Marchi ha quell'istinto, a quel che pare, di valersi più delle apparenze che della sostanza del diritto; e non bisogna dargli appiglio»; p. 610, lettera dell'8 aprile 1905: «Caro Alfredo, [...] se il Marchi fa presto a stampare i *Poemi Conviviali*, posso mettere a tua disposizione, presto, 3000 lire, per il tempo, forse lungo, che intercederà tra oggi e la purgazione dell'ipoteca Rocchi. E posso anche presto crescere la somma, appena saranno pubblicate le *Odi e gl'Inni*, a cui voglio dare l'ultima mano dentro Pasqua»; pp. 666-667, cartolina illustrata timbrata Bologna, 7 marzo 1906: «Caro Alfredo, m'arrischio a mandare a te, che non so dove sii ma suppongo a Lucca, le ultime bozze di *Odi e Inni*. Il Marchi me le ha rimandate dopo un ritardo ora dannosissimo con quasi nessuna correzione eseguita. Ora per far presto eseguire tu le correzioni, e rivedi poi le bozze. Se non hai voglia d'impiegare questi cinque minuti che possono far anticipare di tre o quattro giorni il lavoro, prega Gabriele Briganti di riguardarle esso. Sono cose inesplicabili queste trascuratezze! E tu dopo aver tempestato per aver lettera, avutala t'ammutilisci. O Lucca! Vi stuccate presto di tutto, fuor che di...stucchi!».

³⁸ Cfr. PASCOLI, *Lettere alla Gentile Ignota*, cit., pp. 79-80, lettera di Giovanni Pascoli del 1 ottobre 1900: «Gentile Ignota, dunque sono nelle sue mani. E per me una questione vitale, questa. Ho bisogno anche del suo consiglio. Ella convochi quanti più può, non dimenticando l'illustre Vittorio (s'intende!) e il Pistelli; e poi deliberi. [...] Ella bisogna che tenga presente il mio disegno. Il mio disegno è questo. Stampare – a mie spese – una *collezione* di miei versi che comprenderà forse le *Myricae* e certo i *Poemetti*, i *Canti di Castelvecchio* e *San Mauro*, il piccolo *Vangelo*, *Odi e Inni*, *Poemi Conviviali* etc. etc. [...] Per la squadratura così vorrei; un rettangolo come quello. Ma sono incerto per il resto. Io ci vorrei qualcosa d'allusivo al contenuto delle mie poesie. Mi viene in mente una fila di cipressi lunga lunga con qualcosa di bianco...nel rettangolo superiore o inferiore. Una mietitrice, di cui non si vede la faccia sotto la gronda del fazzoletto bianco... nel rettangolo inferiore o superiore... Cose simili. E poi *myricae*, frutta, farfalle, uccellini, covoni, fiaccole, lampadine o che so io negli altri due lati... Il fatto è che qui sono veramente presuntuoso. [...] Avrei anche un'altra idea: fare a ogni volumetto un'acquaforte, e magari anche un *cul de lampe* e un fregio finale. Ma chi me li farebbe? E poi qual carta occorrerebbe per stamparvi? Quella a mano? Quella cilindrata? Sono al buio di tutto, qua, dove sono confinato. [...]»; p. 84, lettera della Gentile Ignota del 22 dicembre 1900: «Gentil.mo [...] Vittorio e il De Carolis, che desinò ieri sera da noi, son perfettamente d'accordo per la sua copertina. Vittorio è convinto che nessuno più del De Carolis può corrispondere al suo desiderio. Egli è un decoratore perfetto, e per quei fregi nessuno potrebbe eseguirli meglio e più modernamente. Resta dunque convenuto che il De Carolis farà tutta la copertina e il fregio finale non che altri di minore importanza al principio d'ogni poesia. [...]»; pp. 83-84, lettera di Giovanni Pascoli del 24 dicembre 1900: «Mia soavissima ignota, [...] quanto ai libri, specialmente quell'idea del rettangolino mutevole mi manda in visibilio! Mi manda in visibilio l'idea della figura per ogni libro! La seminatrice per i *Poemetti*! [...] A me solo sovviene una difficoltà [...] Fregi e figure come devono essere riprodotte? [...] Un'altra cosa. Io insisterei che i fregi non fossero ognuno per ogni poesia. Le poesie sono per lo più brevi, e i fregi sarebbero troppi. [...] Nel più breve tempo possibile manderò a lei per farle vedere al suo illustre Vittorio e al De Carolis le poesie che faranno parte del volume primo che stamperò e che sarà il quarto della collezione. [...] Così il De Carolis dovrebbe in breve darmi tutte le istruzioni per carta, formato, mezzi di riproduzione, colore della copertina etc. etc., che io trasmetterei al tipografo».

si estende dal 1897 al 1911. La raccolta è dedicata alla «Giovine Italia», mentre la *Prefazione* è lo spazio riservato alla dichiarazione delle intenzioni programmatiche dell'opera. A partire da questi anni divenne evidentemente urgente per Pascoli affidare alla sua poesia (e non solo) una funzione paideutica, rivolta soprattutto ai giovani: da alcune lettere inviate a Mercatelli, infatti, si evincono precisi progetti destinati ai giovani italiani; si leggano gli estratti di due missive spedite al sodale:

Mio caro,

[...] Presto ti manderò il proemio d'una mia sognata rubrica intitolata: "Nell'avvenire". [...] la rubrica conterrebbe articoli d'ogni sorta, diretti a quelli che ora sono tra fanciulli e adolescenti, che contemplerebbero le questioni presenti alla luce dell'avvenire. Il primo articolo proemiale, dopo una breve dichiarazione mia, di rinuncia formale e solenne alla "vita attiva", tratterebbe quest'argomento. "I giovani, quelli almeno che sono veramente giovani, hanno in sé qualcosa d'eroico. Quelli, di qualche tempo fa, si sentivano spinti all'eroismo patriottico, quelli d'ora all'eroismo, diciamo, socialista. Però in fondo al loro cuore è un dissidio profondo. Sentendo la difesa d'Amba Alagi, anche quelli, che avevano fatto dedizione dei loro sentimenti eroici all'idea umanitaria, provarono una scossa... Ebbene bisogna conciliare questo dissidio che travaglia (io lo so, io lo sento) il cuore della gioventù, etc., etc."³⁹

E ancora:

[...] I tuoi pezzi sono la gemma del mio libro: la Tomba del Capitano Carchidio, Toselli, le Batterie siciliane, Ras Alula... Bravo! Ogni tanto dei pezzi epici, metterei, Garibaldini e Africani – tutti preparati. – Sarebbe una rubrica destinata all'educazione dei giovani, che ora esitano tra ideali discordi, umanitari e patriottici, socialisti e dinastici, eroici sempre. [...].⁴⁰

Odi e Inni è insomma una raccolta dedicata ai fanciulli e alle fanciulle, i soli che ancora *serbano* la «cara libertà dell'anima» e che vivono, analogamente al poeta, un «dissidio profondo» «che travaglia il cuore»: quando Emma Corcos il 2 aprile 1906 chiese al poeta di poter avere il volume di *Odi e Inni* appena pubblicato («Carissimo Pascoli, È costà? Il cuore mi dice di sì. Per esempio aspettava con certezza il suo nuovo libro con una parolina buona; e invece per ora non l'ha visto. – dovrò proprio comprarlo? – Non vuol più bene a questa povera

³⁹ Ivi, p. 432. Cfr. anche PASCOLI, *Lettere alla gentile ignota*, cit., p. 261: «Io, Donna Gentile, mi sono consacrato alla mia patria, alla nostra disgraziata Italia; e farò, se camperò ancora un poco, qualche cosa di veramente utile per i suoi bimbi e per i suoi giovanetti».

⁴⁰ Ivi, p. 433.

ignota o donna gentile?»)», Pascoli rispose che lo avrebbe inviato per *Pimpi*, il figlio adolescente della donna («Le mando Odi e Inni per Pimpi. Sia felice»).⁴¹

A proposito del titolo, l'autore non riferisce informazione alcuna, tuttavia è utile considerare quanto egli scrive da Messina in una lettera a Caselli del 1902, inviando all'amico l'ode *Al Serchio*: «Caro Alfredo silenzioso, ti mando l'ode (bada, l'ode: l'ode sta all'inno, come l'aria alla sinfonia: l'inno o gli inni si faranno più qua, sul luogo) al *Serchio nostro*»,⁴² alludendo quindi ad una differenziazione stilistica tra le due sezioni. Va altresì considerata, tra le due parti della silloge, una diversificazione di natura metrica: il titolo *Odi* si qualificherebbe come un omaggio ad Orazio, giacché anche la metrica impiegata (moltissime le strofe saffiche e alcaiche) è un recupero di quella del Venosino, mentre il titolo *Inni* è un chiaro rimando alla lirica corale: Pascoli, infatti, nella composizione degli inni, si cimentò nella sperimentazione e nella riproduzione della metrica impiegata dai poeti lirici. È verosimile, inoltre, che non intendesse soltanto riprodurre il ritmo della lirica corale, ma in un certo senso anche la sua funzione: gli inni melici erano dotati di un preciso scopo etico-celebrativo e destinati a tutti i cittadini della *polis* nei momenti di condivisione, pertanto si qualificavano come espressione di un codice di valori etico-morali, valido per l'intera nazione, nel quale essa si sarebbe riconosciuta. Analogamente tentò di fare il poeta sammaurese: i protagonisti dei suoi inni incarnano caratteristiche e virtù esemplari che egli intendeva proporre quali *exempla* ai giovani della nazione proprio attraverso l'inno, emblema dell'arte e della vita stessa.⁴³

L'intenzione di iniziare a comporre inni si rintraccia in una serie di missive scambiate con De Bosis tra la fine del 1896 e l'inizio del 1897, in seguito alla curiosità sollevata dal direttore del «Convito» circa alcuni componimenti di D'Annunzio.⁴⁴ La stessa corrispondenza fornisce

⁴¹ PASCOLI, *Lettere alla gentile ignota*, cit., p. 217.

⁴² PASCOLI-CASELLI, *Carteggio*, cit., p. 232.

⁴³ Il principio è ben esplicitato nei versi di *Solon*, in PASCOLI, *Poesie, Poemi conviviali*, IV, cit., pp. 45-62, a p. 61: «E il poeta fin che non muoia l'inno, / vive, immortale, || poi che l'inno (diano le rosee dita / pace al peplo, a noi non s'addice il lutto) / è la nostra forza e beltà, la vita, / l'anima, tutto!».

⁴⁴ Cfr. G. PASCOLI – A. DE BOSIS, *Carteggio*, a cura di M. L. GHELLI, Scandicci, La Nuova Italia, 1998, pp. 67-72 e 77-78. Cfr. anche *Introduzione, III. Un'inedita sperimentazione metrica*, all'interno di questo lavoro (pp. 67-100) e il capitolo dedicato all'analisi dell'inno *A Giorgio Navarco ellenico* (pp. 102-136).

notizie sulla composizione e sull'uscita del *Ritorno di Colombo* e del *Pope*: «Carissimo, [...] Ho letto *Gesù* e i versi per il ritorno di Colombo: bellissimi. Un solo rammarico, presto caduto: avevo anch'io cominciato un inno per le ceneri di Colombo... e della Spagna. Inno che forse non finirò. [...]»⁴⁵; «Carissimo, [...] Evviva! Per il tuo inno al Pope Gapony!».⁴⁶

Fruttuose informazioni in merito alle fonti scelte per l'elaborazione dei testi sono poi ricavabili da alcune lettere a Caselli. È il caso degli Inni *Al Duca degli Abruzzi e ai suoi compagni*, *A Umberto Cagni* e *Alle «Kursistki»*: «Aspetto a gloria anche il Nansen. [...] Quando ti rivedrò? Voglia Dio [...] che oggi riceva il Nansen!»;⁴⁷ «Mio carissimo Alfredo, ho chiesto il Nansen a Roma. Ne ho bisogno per un poemetto riguardante la morte del re, da stampare sulla *Tribuna*»;⁴⁸ «Senti: ho bisogno immediato della lettera che è stata stampata dal *Corriere* (mi pare), della moglie di Tolstoi. Avrei bisogno di qualche romanzo di Tolstoi o, in genere, di qualche particolare sulla sua scomunica... Mi frulla in testa un grand'inno».⁴⁹

Nel settembre del 1903, poi, fece partecipe il «giovane d'ingegno e di zelo e pieno d'attività e di conoscenze»⁵⁰ Caselli di un'importante notizia intorno agli *Inni*:

Caro Alfredo, dirigo a te, non sapendo se il Marchi è costì; ma la lettera è per il Marchi al quale la leggerai, e spiegherai, se occorre.

Tre volumi abbiamo a mano.

1. *Poemi Conviviali*, che finiremo in Ottobre, ma che procedono ora con una certa lentezza.
2. *Odi e Inni*. Il volume ha una parte di Odi, e una di Inni, prima le *Odi*, poi gl'*Inni*. Ora sono più pronti gl'*Inni* che le *Odi*. Io vorrei, per liberare i caratteri, che si impaginassero e poi tirassero gl'*Inni*. Come fare? Facilmente. Io so il fatto mio. Si fa così: si stampano e tirano gl'*Inni*, cominciando dal foglio (di 8) 13 ossia dalla pagina 97 e si continua. Sarà mia cura che le Odi terminino appunto con la pag. 96. Dopo aver avuto il vostro consentimento, mando le bozze corrette.⁵¹

⁴⁵ Ivi, p. 104. Lettera scritta dopo il 12 febbraio 1899.

⁴⁶ Ivi, p. 117. Lettera del 1° febbraio 1905.

⁴⁷ PASCOLI-CASELLI, *Carteggio*, cit., p. 68. Lettera dell'8 agosto 1900. Cfr. anche *Lettere inedite del Pascoli ad Angiolo Orvieto*, cit., lettera del 21 ottobre ad Angiolo Orvieto; e *Lettere inedite di Giovanni Pascoli a Luigi Mercatelli*, cit., p. 434, lettera del 12 agosto 1900: «Mandami in prestito il «Nansen». Ne ho bisogno per un poemetto sul Re Umberto. Ma subito!».

⁴⁸ PASCOLI-CASELLI, *Carteggio*, cit, p. 69. Lettera del 12 agosto 1900.

⁴⁹ Ivi, p. 107. Lettera del 26 marzo 1901.

⁵⁰ Cfr. *Lettere inedite di Giovanni Pascoli a Luigi Mercatelli*, cit., p. 435.

⁵¹ Cfr. PASCOLI-CASELLI, *Carteggio*, cit. p. 483.

All'altezza del 1903 gli inni, quindi, secondo l'assetto pascoliano, erano pronti per la pubblicazione in raccolta. Soltanto altri quattro saranno scritti successivamente: l'inno *Al Dio Termine* (1904), *Il Pope* (1905), *l'Inno secolare a Mazzini* (1905), *l'Inno degli emigrati italiani a Dante* (1911).

Non risulterà a questo punto superfluo passare in rassegna, attraverso uno schema puntuale, l'anno di pubblicazione degli inni, la loro destinazione originaria e l'anno di ingresso in raccolta:

A Giorgio Navarco Ellenico: pubblicato sul «Marzocco» il 21 febbraio 1897; inserito nella prima edizione (1906);

Ad Antonio Fratti: pubblicato sulla «Tribuna» il 5-6 giugno 1897; inserito nella prima edizione (1906);

Pace!: pubblicato sul «Marzocco» il 5 giugno 1898; ripubblicato in un opuscolo per i tipi di Sandron nel 1900; inserito nella prima edizione (1906);

Manlio: pubblicato sul «Marzocco» il 28 gennaio 1900; inserito nella prima edizione (1906);

Il Ritorno di Colombo: pubblicato su «Minerva» il 12 febbraio 1899; inserito nella prima edizione (1906);

Andrée: pubblicato sulla «Nuova Antologia» il 1 dicembre 1897; inserito nella prima edizione (1906);

Al Re Umberto: pubblicato sul «Marzocco» il 12 agosto 1900 con il titolo *Inno funebre a Re Umberto*; inserito nella prima edizione (1906)

Al Duca degli Abruzzi e ai suoi compagni: pubblicato sulla «Tribuna» il 18 settembre 1900; inserito nella prima edizione (1906)

A Umberto Cagni: pubblicato sul «Marzocco» il 30 settembre 1900; inserito nella prima edizione (1906);

Alle batterie siciliane: pubblicato sulla «Tribuna» il 21 settembre 1899; inserito nella prima edizione (1906)

Alle «Kursistki»: pubblicato sul «Marzocco» il 14 aprile 1901; inserito nella prima edizione (1906);

L'antica madre – Inno degli studenti calabro-siculi di Messina: pubblicato nel giugno 1900; inserito nella prima edizione (1906)

La Porta Santa: pubblicato sul «Marzocco» il 6 gennaio 1901; inserito nella prima edizione (1906);

A Verdi: pubblicato sul «Marzocco» il 24 febbraio 1901; inserito nella prima edizione (1906);

Il Pope: pubblicato sul «Marzocco» il 29 gennaio 1905 con il titolo *Il Pope Gapony*; inserito nella prima edizione (raccolta 1906);

Al Dio Termine: pubblicato sulla «Lettura» nel gennaio del 1905, a. V, n. I, pp. 23-24 (con la data 4 dicembre 1904); inserito nella prima edizione (1906);

Inno secolare a Mazzini: pubblicato la prima volta in «Mazzini. Pensieri, giudizi e ricordi ora editi per la prima volta» di Giovanni Pascoli, Citterio, Milano 1905, successivamente sulla «Nazione» il 22 giugno 1905 e sul «Marzocco» il 13 agosto 1905; entra in raccolta con la prima edizione (1906);

Inno degli emigrati italiani a Dante: pubblicato sulla «Tribuna» il 23 agosto 1911; inserito da Maria Pascoli nella *princeps* delle *Poesie varie* e successivamente in raccolta con la terza edizione (1913)

Appendice:

Il Ritorno: pubblicato sulla «Rivista d'Italia» nel gennaio 1901, a. IV, fascicolo I, col titolo *Il ritorno di Odisseo*; inserito nella prima edizione (1906)

Il sogno di Rosetta: pubblicato con il titolo *Episodio di Giovanni Pascoli* in un libretto per i tipi A. Marchi, Lucca, 1901, con la lettera e dedica del poeta al Mussinelli, successivamente sulla «Rivista d'Italia», a. IV, fascicolo III, marzo 1901; entra in raccolta con la prima edizione (1906) tra le *Odi*.

Osservando con attenzione l'anno di pubblicazione in rivista, che coincide nella maggior parte dei casi con l'anno di composizione, si evince che la maggior parte degli inni, ben undici su diciotto, sono stati scritti tra il 1897 e il 1900; il flusso creativo particolarmente intenso trova giustificazione tanto negli impellenti proponimenti etici ed educativi del periodo, quanto nello stimolo derivato dal successo che molti inni, relativi a recenti fatti di cronaca, avevano riscosso negli ambienti culturali e popolari. Tutti gli inni (eccetto uno) entrarono in raccolta con la prima edizione di *Odi e Inni*, segno evidente di una soddisfazione di Pascoli quanto a contenuto e disposizione, dal momento che l'assetto rimase immutato anche per la seconda edizione. L'unica variazione è rappresentata dall'inserimento da parte di Maria Pascoli dell'*Inno degli emigrati italiani a Dante* nella terza edizione, mutamento che porta con sé qualche dubbio, non tanto relativamente all'aggiunta, giustificata, come quella di tutti gli altri componimenti da lei inseriti in questa edizione, da presunte volontà pascoliane, quanto alla posizione assegnata ad esso: non risulta infatti improbabile che il poeta avesse scelto di concludere la raccolta con un inno secolare (quello a Mazzini) esattamente come aveva fatto Orazio, suo modello ispiratore, nelle sue *Odi*.

Le *Odi*, invece, non solo vennero pubblicate a partire dal 1898 (ad esclusione dell'ode *I Crisantemi*, pubblicata per la prima volta nel 1896, ma inserita in raccolta da Maria Pascoli con l'edizione del 1913), quindi successivamente a diversi inni, ma la loro elaborazione interessò un arco temporale decisamente più ampio, che arriva sino al 1911, e Pascoli intervenne più e

più volte apportando modifiche di posizione, aggiunte ed eliminazioni tra le due edizioni. A buon diritto quindi gli inni si qualificano come il nucleo dell'intera raccolta.

Relativamente all'ordinamento e alla posizione che gli inni occupano nella sezione, si potrebbe accogliere la proposta di Guido Capovilla, che vi riconosce un criterio cronologico, «un andamento di tipo diaristico», «quasi si trattasse di una rassegna di eventi contemporanei che, fausti e infausti, presentano il carattere dell'eccezionalità».⁵² Tra gli episodi di cronaca attuale, Pascoli predilesse quelli a lui più congeniali, quelli cioè più facilmente modellabili sui suoi obiettivi, di modo che i suoi testi divenissero motori capaci di scuotere le coscienze su questioni inerenti l'esistenza del singolo, il suo rapporto con la collettività e l'identità nazionale: così l'esaltazione degli eroi moderni che, trasfigurati in leggendari modelli epici, accettano il sacrificio, il martirio e la morte senza pusillanimità, è condotta al fine di dimostrare che la via da loro battuta è la sola che porta alla vera libertà, mentre la celebrazione del genio e della virtù italica è l'occasione per esprimere l'urgenza di un riscatto della nostra patria dallo straniero invasore e la necessità ineluttabile di un'espansione nazionale, che avrebbe riconsegnato dignità ai nostri concittadini costretti all'emigrazione e all'umiliazione in terre lontane; infine, i temi della giustizia sociale si rivelano veicoli del sentimento di *humanitas* pascoliano, che esortano alla fraternità, all'egualitarismo e alla pace. In accordo con un'esposizione celebrativa e spesso solenne, non stupisce ritrovare uno stile e un tono decisamente elevati; il racconto si sviluppa su due piani, antico e moderno, che spesso si sovrappongono e confondono, fino a creare un effetto di straniamento narrativo e linguistico.

In questo lavoro si intende proporre uno studio di alcuni inni della raccolta, non solo perché, come già dimostrato, la sezione si presenta come quella più compatta e meglio pianificata, ma anche perché, sin da un primissimo esame dei fogli autografi, contraddistinti da una molteplicità

⁵² G. CAPOVILLA, *Pascoli*, Bari, Laterza, 2000, p. 187.

di schemi metrici e rimici, si configura come la sezione in cui Pascoli ha condotto maggiori sperimentazioni a livello ritmico e metrico.

Gli autografi degli *Inni* sono conservati, esattamente come quelli delle *Odi*, presso l'Archivio di Casa Pascoli a Castelvecchio di Barga (Lucca) nel faldone numero 55. Ad ogni plico della cassetta corrisponde il materiale preparatorio dei singoli inni, contrassegnato da un titolo e da una segnatura a *lapis* attribuita dall'Archivista. Il primo, G.55.1.1 ("*Odi e Inni*": *appunti preparatori*) contiene una stesura della *Prefazione di Odi e Inni*, datata 27 febbraio 1906, accompagnata da una serie di annotazioni a matita blu indirizzate verosimilmente al tipografo; appunti in prosa riferibili ad alcune odi e ad alcuni inni; abbozzi delle note conclusive che accompagneranno i testi già a partire dalla prima edizione; abbozzi del frontespizio; una redazione manoscritta e una dattiloscritta dell'indice della raccolta.

È possibile recuperare gli autografi di tutti gli inni della sezione, ad eccezione di quelli dell'inno *Al Dio Termine*, di cui non si conserva alcuna traccia. Un controllo condotto nelle altre cassette, comprendenti soprattutto quaderni di appunti, agende di lavoro e taccuini, ha consentito di verificare che altro materiale preparatorio riferibile alla sezione innodica è rinvenibile anche altrove. Si segnalano in particolare le seguenti cassette:

G.21-bis.3.12: *Schema di titoli delle seguenti raccolte poetiche: "Canti di Castelvecchio", "Poemi conviviali", "Odi e Inni", "Piccolo vangelo". La sequenza e la complessità dei titoli non corrisponde alla versione che le opere ebbero nella loro edizione a stampa finale. Il plico racchiude diversi titoli di Odi e inni (cfr. soprattutto G.21-bis.3.12.2), seppur in una versione che non sempre corrisponde a quella definitiva;*

G.71.3.1: *Quaderno di lavoro per "Canti di Castelvecchio", "Odi e inni" e "Primi Poemetti". In essa si rintracciano minimi appunti su Odi e Inni.*

G.72.4.1: *Quaderno di lavoro per "Odi e inni", "Canti di Castelvecchio", "Primi poemetti", "Nuovi poemetti", "Fior da fiore", "Sul liminare". In particolare G.72.4.1.4 presenta un'elaborazione dell'*Ederella*; G.72.4.1.6 appunti sul socialismo; G.72.4.1.15 appunti iniziali per l'ode *Gli eroi del Sempione*; G.72.4.1.22 accoglie un programma di lavoro nel quale risulta il proposito di procedere con la scrittura di *Odi e Inni*; G.72.4.1.26 presenta un elenco di *Odi* con titoli non definitivi.*

G.73.1.1: *Quaderno di lavoro per la composizione di poesie in lingua latina e italiana*. Nello specifico i fogli G.73.1.1.22/.23/.24 riportano appunti utilissimi a ricostruire e riconoscere le fonti utilizzate per l'inno *Il ritorno di Colombo*.

G. 73.1.2: *Quaderno di lavoro per la composizione di poesie in lingua latina e italiana*.

G. 73.1.2.24 è una breve lista di inni e di odi tra cui figurano titoli che in realtà poi vennero assegnati ad alcuni *Canti di Castelvecchio*.

G.73.3.1: *Agenda di lavoro per la composizione di poesie in lingua italiana*. All'interno del foglio G.73.3.1.34 si rintracciano versi che si riferiscono ad una delle prime elaborazioni dell'inno *Al Re Umberto*. Su G.73.3.1.48 si leggono invece appunti connessi all'ideazione dell'inno *Il ritorno di Colombo*, mentre sul lato destro del foglio l'appunto «Innometria» risulta separato da una lunga linea verticale dall'appunto «Odimetria»; G.73.3.1.51 presenta appunti preparatori per l'inno *La Porta Santa*. Il lato sinistro di G.73.3.1.55 contiene una redazione parziale dell'inno *A Verdi*; il lato sinistro di G.73.3.1.59 appunti sparsi riferibili allo stesso inno più uno schema metrico. G.73.3.1.73 contiene un elenco di odi e inni dai titoli non definitivi, alcuni mai realizzati, insieme ad appunti sparsi.

G.78.5.1: *Materiale di lavoro per la produzione poetica italiana e latina*. G.78.5.1.37 accoglie un'elaborazione del IV gruppo strofico dell'inno *Al Duca degli Abruzzi e ai suoi compagni*, mentre G.78.5.1.81 nella parte centrale racchiude numerosi versi della prima strofe dell'inno *Andrée*.

Il materiale di lavoro conservato in Archivio risulta, nel complesso, in buono stato di conservazione. Esso è variegato e multiforme, costituito in prevalenza da fogli semplici ormai ingialliti, ma anche da carta intestata, cartoline, bozze di stampa e spazi vuoti di fogli già utilizzati in precedenza per appunti di varia natura, annotazioni linguistiche e dialettali, appunti scolastici e universitari, menù, liste di spese varie, conteggi ecc. I fogli si presentano spesso pasticciati da una scrittura disordinata e a tratti sommaria, che segue più direzioni in uno stesso foglio e a volte occupa anche i margini: pertanto in alcuni casi risulta di difficile decifrazione. In certi casi alcuni fogli accolgono redazioni ed elaborazioni di componimenti differenti.

La segnatura indicata nel presente lavoro per l'identificazione delle varie carte è quella proposta sulle riproduzioni disponibili sul portale on line *Giovanni Pascoli nello specchio delle sue carte*, all'indirizzo <http://pascoli.archivi.beniculturali.it>. Qualsiasi tipo di trascrizione riportata, anche parziale, è introdotta dalla sigla del manoscritto corrispondente. Le trascrizioni degli autografi sono di tipo diplomatico, assecondano una riproduzione il più fedele possibile all'aspetto originale delle carte manoscritte, senza alcun tentativo di ricostruzione dei processi

redazionali, variantistici o correttori. Sono pertanto rispettati *ductus*, ordine e spaziatura; vengono mantenuti i vari segni di punteggiatura (compresi i punti di sospensione, le parentesi, i trattini e le lineette), così come le accentazioni. Rimangono tuttavia margini di incertezza nella resa degli autografi a causa di una grafia non sempre leggibile. Qualora sul foglio sia presente altro materiale non strettamente connesso alla composizione di riferimento, esso viene comunque trascritto. Vengono segnalate in nota variazioni inerenti a grafia, intensità di inchiostro, dimensione e carattere della scrittura, presenza di disegni, numeri, calcoli ed altri eventuali elementi all'otri.

Una o più parole, parti di parole o interi versi indecifrabili o non letti sono segnalati con tre puntini tra parentesi quadre [...], seguite da una nota a piè di pagina. Le parole soprascritte vengono riprodotte esattamente come si presentano sul manoscritto, e si avverte di esse in nota. Le letture incerte vengono anch'esse indicate in nota.

In calce all'analisi dei singoli inni viene proposta la trascrizione di tutte le carte manoscritte conservate nel plico d'Archivio corrispondente.

Si può anticipare che nel complesso dell'officina pascoliana, contraddistinta da una continua e fervida attività di sperimentazione, l'analisi ha fatto emergere tipiche modalità di composizione testuale e tipiche manovre correttorie. L'analisi è stata condotta tenendo conto di due diagrammi fondamentali: l'uno costituito dagli assi perpendicolari della sincronia e della diacronia, utili ad esaminare l'andamento del fenomeno testuale a partire dalle sue fasi germinali; l'altro costituito da un asse sintagmatico, capace di valutare le varianti concernenti la contiguità semantica (aggiunte, soppressioni, permutazioni o ancora eliminazioni e spostamenti), e da un asse paradigmatico, in grado di vagliare gli spostamenti che rinviano alla similarità semantica.

Se si analizzano i fogli secondo l'ordine progressivo di composizione, si riconosce uno sviluppo quasi mai lineare, e tuttavia si individuano varie fasi di lavoro, per le prime delle quali è più opportuno parlare di *preistoria* testuale. Gli albori della composizione non sono quasi mai

interessati da vere elaborazioni testuali, ma quasi sempre da appunti, organizzati in frasi abbreviate o parole puntate che contengono *in nuce* le idee preliminari del testo, sparse qua e là sulla carta, accompagnate da schemi metrici, elenchi rimici o progetti strutturali che preludono alla successiva suddivisione e disposizione strofica.

A questa fase succede spesso quella che prevede un'imbastitura del materiale composito prima raccolto in appunti prosastici più definiti, contenenti nella maggior parte dei casi l'intreccio dell'orditura testuale. Segue la cucitura vera e propria del componimento: la prosa dei fogli precedenti viene plasmata e modellata sul materiale preistorico del testo: attraverso una serie di artifici stilistici, retorici e soprattutto metrici, essa inizia ad assumere le sembianze di testo poetico; anche quando i fogli presentano un numero ancora esiguo di versi, è possibile intravedere gli sviluppi futuri, tanto contenutistici che metrici, e seguire a partire da questo momento i vari stati della poesia attraverso le operazioni correttive di Pascoli.

Gli aggiustamenti o i miglioramenti riscontrabili sull'asse sintagmatico sono nella maggior parte dei casi riducibili ad inserzioni, spostamenti, riduzioni o soppressioni: si tratta di operazioni giustificate dal tentativo di creare un equilibrio metrico e strutturale all'interno della composizione, e dunque il poeta è spesso costretto a riformulare e/o cassare versi troppo lunghi o aggiungere interi sintagmi per ottenere una proporzione soddisfacente; ciò nondimeno è possibile riscontrare casi in cui, pur di non variare l'architettura stilistica di un verso, l'autore ricorra ad espedienti metrici che consentono di recuperare una perfetta struttura metrica nei versi successivi (ad es. sinafia e sinalefe, episinalefe, ecc.).

Se invece l'attenzione si sposta sull'asse paradigmatico, le varianti si rivelano molteplici e varie, frutto di un'attenzione spasmodica da parte di Pascoli per i dettagli, i tecnicismi e la precisione semantica, di una predilezione per forme colte e ricercate, che spingono verso una sistematica elevazione lessicale e una lavorazione retorica e fonosimbolica dei versi. In questi casi si assiste a delle vere e proprie metamorfosi, spesso ottenute dopo un lavoro faticoso e condotto a più riprese sul testo.

Interessante è quanto emerge dall'indagine del rapporto dell'autore con i suoi archetipi di riferimento, che spesso fungono da ipotesto. Se nell'elaborazione di alcuni testi l'autore tende a palesare la sua fonte attraverso citazioni lessicali e riprese di motivi metrici e stilistici, in altri casi essa è celata e quindi irriconoscibile per l'interprete: talvolta, soltanto ripercorrendo a ritroso, attraverso le carte autografe, gli stadi compositivi, è possibile giungere all'origine di quella fonte e quindi a riconoscerla.

Moltissimi interventi variantistici interessano espressioni che si ripetono identiche, o quasi, anche più volte in uno stesso inno, non solo perché rispondono ad «intenti fonosimbolici»⁵³ o perché rivelano quel «frequente modo pascoliano di rappresentare la realtà, come qualcosa di non evidente a prima vista, ma che si percepisce per approssimazioni successive»:⁵⁴ le analisi condotte nel presente lavoro consentono di affermare che, sebbene nell'elaborazione degli *Inni* si verificano episodi di eliminazione di specifici elementi lessicali per evitare effetti di ridondanza (all'interno della stessa lirica o tra liriche posizionate immediatamente prima o dopo nella raccolta), sono invero più numerosi quelli in cui si riscontra una sostituzione di lemmi più desueti con altri già apparsi nello stesso componimento o in liriche appartenenti a diverse raccolte, spesso afferenti a campi onomasiologici e semasiologici tipici della poesia pascoliana, con la precisa intenzione del poeta di creare legami e reti di connessione tra tutti i testi della sua opera, attraverso l'utilizzo di un codice riconoscibile. Dati questi che, accanto ad una frequente compresenza di liriche appartenenti a raccolte differenti entro gli stessi fogli, consentono di sostenere con sicurezza che *Odi e Inni* non è stata pensata e creata successivamente rispetto al resto del *corpus* pascoliano, ma si nutre in realtà delle stesse intenzioni ed è alimentata da una stessa *humus* sperimentale.

⁵³ A. STUSSI, *Aspetti del linguaggio poetico di Giovanni Pascoli*, in «Annali della Scuola Normale superiore di Pisa», Classe di Lettere, Storia, Filosofia, XXXVIII, 1969, pp. 1-37, a p. 5.

⁵⁴ Ivi, pp. 5-6.

II. Una mappa ‘crenologica’ degli *Inni*

In seguito alla pubblicazione della lirica *Ad Antonio Fratti* sulla «Tribuna», avvenuta il 5 giugno 1897, l'allora direttore della rivista, Luigi Mercatelli, amico fidato di Pascoli, richiese al poeta una glossa esplicativa per i lettori, affinché potessero meglio interpretare non solo il ritmo originato dalla particolare metrica impiegata dal poeta, ma anche gli accostamenti e i parallelismi creati dal meccanismo di sovrapposizione tra materia antica e moderna, caro a Pascoli, specie in questa raccolta:

Alcuni lettori ci hanno scritto pregandoci di qualche schiarimento intorno alla metrica dell'inno di G. Pascoli da noi pubblicato, e di qualche nota storica che ne renda più facile l'intelligenza. Sebbene a noi non sia parsa in alcun modo oscura la ispirata poesia dell'amico nostro, pure abbiamo voluto sottoporli i desiderii dei nostri lettori, e da una gentilissima sua lettera di risposta togliamo e pubblichiamo le linee seguenti che non sono senza interesse.⁵⁵

Pascoli rispose fornendo indicazioni circa la metrica e l'interpretazione, e sintetizzando gli episodi ricavati da Erodoto, la cui conoscenza era indispensabile per afferrare il contenuto della lirica. Esaudì dunque la richiesta, ma solo apparentemente in modo benevolo, riservando a nove anni dopo, in occasione della pubblicazione della lirica in raccolta, il risentimento avvertito in quell'occasione, espresso in una nota di accompagnamento alla poesia: «Per intendere l'inno bisogna aver presente la battaglia delle Termopili narrata da Erodoto. Troppa segreta erudizione? O allora serrate le scuole, italiani!».⁵⁶

Ciò che aveva indisposto Pascoli era aver fallito nell'‘allusione’, intesa, secondo l'accezione della critica moderna, come il «mezzo» che consente un'«evocazione»⁵⁷ e «arricchisce il nuovo contesto dei valori che aveva l'antico»⁵⁸. Va da sé che il meccanismo è irrealizzabile se il lettore o l'ascoltatore non ritrova nella sua memoria il riferimento che si

⁵⁵ Cfr. «La Tribuna», Roma, 9 giugno 1897, e PASCOLI, *Poesie e Prose scelte*, a cura di GARBOLI, vol. I, cit., *Inno funebre ad Antonio Fratti*, pp. 1404-1406.

⁵⁶ PASCOLI, *Poesie, Odi e Inni*, III, cit., p. 456.

⁵⁷ Cfr. G. PASQUALI, *Arte allusiva* (1942), in ID., *Pagine stravaganti*, Firenze, Sansoni, 1968, pp. 275-282, a p. 276.

⁵⁸ Cfr. A. TRAINA, *Il Pascoli e l'arte allusiva*, Napoli, Loffredo, 1984, pp. 225-231, a p. 241.

intende rievocare, dal momento che l'effetto dell'«agnizione»⁵⁹ implica necessariamente un rapporto dialettico tra l'intenzionalità dello scrittore e la ricezione dinamica del lettore, chiamato a mettere in campo lo strumento della memoria letteraria, necessaria al riconoscimento delle strutture della *tradizione*, definibile attraverso il concetto di «*langue poetica*»,⁶⁰ celata dietro il riecheggiamento dell'immagine antica o mitica, che l'artista ha cura di plasmare sulla materia moderna, attuando una trasformazione contrassegnata dalla sua peculiare impronta; la mancanza del riconoscimento dell'eco compromette inevitabilmente una corretta esegesi del testo, che si riduce quindi ad una monosemia.⁶¹

E pare che proprio con questa accezione Pascoli abbia usato il termine 'allusione' in occasione della pubblicazione di un'altra lirica di *Odi e Inni, Alle Batterie siciliane*, ancora sulla «Tribuna», il 21 settembre del 1899, seguita da una postilla che precisava la necessità della partecipazione e della cultura del lettore per la comprensione della poesia:

Giova ricordare che *insieme! insieme!* (tigrino *akkib*, letteralmente «unisciti») è il grido che prelude la pugna e che *ammazza! ammazza!* (amharico *bellèv*, letteralmente «dagli addosso») è il grido che accompagna l'assalto; che l'*hellelta* è il grido di trionfo o di gioia delle donne abissine; che *ambessa* è il nome abissino del leone. Per altre allusioni, mi affido alla memoria del lettore.⁶²

Le «altre allusioni» che il lettore avrebbe dovuto cogliere sono certamente quelle che intendevano associare la terribile e dolorosa disfatta di Adua del 1896 alla funesta notte in cui Troia venne distrutta, argomento del II libro dell'*Eneide*. La notte tra il 29 febbraio e il 1 marzo 1896, in cui le brigate Fratti, Bianchini, Masotto e Ascari avanzarono verso Abba Garima, trascorse all'insegna della confusione, generata dall'incomprensione degli ordini impartiti dal generale Baratieri, e Pascoli non perse l'occasione di far rivivere gli episodi della tormentata notte di Ilio nei versi del suo inno. Così l'atmosfera notturna della lirica (vv. 21-24:

⁵⁹ Cfr. E. NENCIONI, *Agnizioni di lettura*, «Strumenti critici», I, 1967, pp. 192-198.

⁶⁰ G. B. CONTE, *Memoria dei poeti e sistema letterario. Catullo, Virgilio, Ovidio, Lucano*, Torino, Einaudi, 1974, p. 13.

⁶¹ Cfr. anche M. FUBINI, *A proposito di una vecchia questione: lo studio delle "fonti"*, in ID., *Critica e poesia: saggi e discorsi di teoria letteraria*, Bari, Laterza, 1966, pp. 59-69.

⁶² «La Tribuna», Roma, 21 settembre 1899.

«Nell'ombra dei monti va bruna / la schiera. L'azzurro del cielo si squarcia. / La luna / risplende su l'ambe lontane») è rievocazione dei vv. 360-362 del poema virgiliano: «[...] Nox atra cava circumvolat umbra. / Quis cladem illius noctis, quis funera fando / explicet aut possit lacrimis aequare labores?»; mentre lo «scroscio di piedi» (v. 27) è ricordo tanto dell'improvviso calpestio tra aspri rovi (vv. 379-380 «Inprovisum aspris veluti qui sentibus anguem / pressit humi nitens trepidusque repente refugit»), tanto del fragore dei passi, presagio dell'arrivo dei nemici dei vv. 731-733: «[...] subito cum creber ad auris / visus adesse pedum sonitus; genitorque per umbram / prospiciens "Nate" exclamat, "fuge, nate; [...]"», e il rumore che tradisce il pastore africano, vv. 29-30 «Tu credi / pastore, a fragore d'acquate», è ripresa quasi diretta dei vv. 305-308 del poema latino: «[...] rapidus montano flumine torrens / sternit agros [...] / [...] / [...] stupet inscius alto / accipiens sonitum saxi de vertice pastor».

Le note apposte ai due inni, in sostanza, fanno intendere che Pascoli assegnasse al procedimento di rievocazione un peso di non poco conto. L'allusione rientra nel grande argomento delle fonti che fu all'origine di accese discussioni tra la fine dell'Ottocento e l'inizio del Novecento, coinvolgendo inevitabilmente anche Croce, tra i protagonisti indiscussi della scena critica del tempo. Anch'egli infatti aveva mostrato interesse alla questione, specie dopo che Enrico Thovez aveva agitato le acque denunciando gli innumerevoli "plagi" di D'Annunzio, e l'argomento fu a lungo dibattuto perché esso sollevava per la verità più questioni; la prima delle quali inerente alla possibilità o meno di derivare materia da altri autori, dal momento che il procedimento poteva far scivolare nel terreno proibito del plagio, la seconda su una effettiva utilità della critica delle fonti, riducibile, a detta di Croce, ad una raccolta di dati infruttuosi alla comprensione della vera poesia, e ancora, se fosse da condannare il meccanismo volontario di derivazione, mentre potesse essere accolto quello involontario.

A proposito dell'argomento, Pascoli era stato definito da Treves «anticrenologo», anche se diversi elementi testuali inducono a riconsiderare decisamente tale opinione. Risale ad esempio al 1895 la pubblicazione di un articolo dal titolo *Una fonte del Leopardi*, uscito su «La nuova

squilla», nel quale Pascoli tentò di dimostrare che le teorie della misera condizione umana e della conseguente inarrivabile felicità, poste alla base della filosofia leopardiana, avessero origine dalle tesi filosofico-metafisiche esposte dal cardinale Melchiorre di Polignac nel suo *Anti-Lucretius, sive De deo et Natura, libri novem*.

E risale al 1897 un testo ancor più significativo sotto questo aspetto, *Eco d'una notte mitica*, in cui Pascoli, discutendo di alcune spie dell'*Eneide* virgiliana rintracciate nei *Promessi Sposi* (compresa «l'ultima notte di Ilio», *Aen.* II, che lui stesso rievocò nelle *Batterie siciliane*), propose argomentazioni feconde, utili ad intendere il suo punto di vista in proposito:⁶³

Già tra l'imitazione e le fonti spesso noi confondiamo; e scoprendo fonti di qualche opera d'arte, noi diciamo o intendiamo o facciamo involontariamente credere d'aver tolto qualche fronda alla corona di lauro dell'artista. Il che è curioso parecchio, specialmente se si tratta di poeti epici, che di necessità, per istituto dell'arte loro, raccontano per disteso cose già in parte sapute, e raccontano quelle perché proprio l'uditore vuol di quelle conoscere maggiori particolari e le avventure che le precederono e le seguirono. [...] Insomma, e per tutti i generi oltre che per l'epico, quando si fanno o si leggono certi studi "crenologici", bisogna aver in mente due cose per tenere in misura e in tono i nostri giudizi; due cose: l'una, che lo scrittore non può inventare propriamente, ché non è la natura esso o Dio, l'altra, che, se anche lo scrittore potesse inventare proprio, il lettore gliene sarebbe tutt'altro che grato e respingerebbe l'opera sua. Dunque io non parlo d'imitazione che il Manzoni abbia fatto, né di fonti a cui abbia derivato [...]

Ma qui dunque il Manzoni avrebbe imitato Virgilio? Non credo: il Manzoni, che certo aveva pianto più d'una volta nel leggere quella chiusa, nel momento in cui scriveva la sua "madre di Cecilia" forse non la ricordava nemmeno. A ogni modo, egli ha creato, e precisamente dove non si può negare che abbia imitato: nel paragone del fiore, così comune nella poesia antica e moderna. Ha creato per quel particolare nuovo del bocciuolo che cade col fiore sbocciato: il bambino del fiore! Piccola cosa? Queste piccole cose sono la poesia, solo queste: le grandi sono sovente vampe di retorica, che è una bella, bellissima arte, ma non è la poesia.⁶⁴

Sembra evidente che negli anni in cui la questione iniziava a prendere forma non fosse ben definito un lessico specifico inerente al meccanismo di recupero e citazione, e che attorno alla parola 'imitazione' gravitasse un insieme di accezioni negative, nella quale rientravano

⁶³ A proposito del rapporto tra i *Promessi sposi* ed *Eco d'una notte mitica* cfr. M. CASTOLDI, "Dunque io torno al Manzoni e al suo immortale romanzo". Rileggendo 'Eco d'una notte mitica' di Giovanni Pascoli, «Studi sul Settecento e l'Ottocento», I, 2006, pp. 57-69.

⁶⁴ G. PASCOLI, *Eco d'una notte mitica*, in *Prose*, vol. I, premessa di Augusto Vicinelli, Milano, Mondadori, 1971, pp. 128-130.

l'utilizzo improprio e il plagio di un autore e del suo testo, ben diversi dal procedimento allusivo.

In seguito alle prese di posizione di Croce nel 1909,⁶⁵ volte a screditare l'utilità della critica delle fonti, si moltiplicarono le repliche e i dissensi di critici e studiosi. Pascoli fu anticipato da Pistelli, che il 15 agosto del 1909 pubblicò sul «Marzocco» un articolo in cui tentava di obiettare alle allora dominanti considerazioni crociane sulla questione della *Quellenforschung*, per affermare, al contrario, che il fondamento della vera poesia consiste nell'annullamento delle distanze e del tempo e nell'universalità dei sentimenti dei personaggi protagonisti dei testi antichi e dei personaggi di quelli moderni:

Ma è forse dimostrato che chi indaga le fonti debba o trovare materia brutta, o scoprire e denunciare furti, e null'altro possa accadergli di meglio? Per il Croce è dimostrato; e certe piccole concessioni non gli servono che a ribadire il suo principio: - "Un'opera letteraria è tale perché ha una nota propria, originale, nuova: studiarla nelle sue fonti, nei suoi precedenti, nella materia che la costituisce, vale dunque andarla a cercare dove essa non è, e rinunciare a raggiungere una qualsiasi conclusione". -

[...]

Piuttosto ammonirei opportunamente il lettore a badare che Ermengarda e Didone non sono così lontane e diverse quanto forse crede: ma invece tanto vicine che, quando la passione trabocca, il loro grido all'uomo che hanno amato ed amano, e ora le abbandona, è lo stesso? Il che dimostra molte cose [...] dimostra anche [...] la legge fondamentale della vera poesia, per la quale non c'è distanza di tempo o di luogo, perché essa cerca e ci rivela il fondo dell'anima umana.⁶⁶

Pascoli, approfittando di un «dissenso fra G. S. Gargano ed Emilio Rambaldi intorno alla retta interpretazione di una strofa del poemetto *La pecorella smarrita*,⁶⁷ con una lettera aperta sul «Marzocco», appoggiando quanto già esposto da Pistelli, proponeva quelle che, se anche non possono definirsi vere e proprie teorizzazioni, sono osservazioni significative sull'argomento:

Qualche spiegazione è qualche volta necessaria, come necessario è sempre un po' di studio e di meditazione. Al qual proposito, voglio aggiungere alcunchè a ciò che disse il Pistelli, col suo solito modo arguto e acuto, intorno allo studio delle fonti. Ecco. Come s'intende e si sente la

⁶⁵ Cfr. B. CROCE, *La ricerca delle fonti* (1909), in *Problemi di estetica e contributi alla storia dell'estetica italiana*, Bari, Laterza, 1940, pp. 492-493.

⁶⁶ E. PISTELLI, *Confronta Virgilio, Eneide...*, «Il Marzocco», XIV, 15 agosto 1909, p. 2.

⁶⁷ G. PASCOLI, *L'interpretazione di un poemetto*, «Il Marzocco», XIV, 29 agosto 1909, p. 1.

Divina Commedia senza aver presente il *presupposto*, l'*antefatto* di essa, che è il VI dell'Eneide? [...] La Comedia ripete cristianamente l'alta Tragedia, o a dir meglio la continua [...] Perché Dante dopo i morti d'amore si aspetta di trovare i guerrieri, i nemici e i campioni della patria; ha piena la mente d'immagini di sangue e di ricordi eroici. Pensa a quella eterna guerra d'Ilio che è il terribile dissidio di Guelfi e Ghibellini, e Bianchi e Neri; pensa a colui che di Fiorenza fu, in uno, l'Achille e l'Ettore, a colui che guidò contro essa le Agamennoniae phalanges e poi «la difese a viso aperto. Peraltro non direi che e gli esempi portati dal Pistelli e i miei siano «fonti» nel senso che si dà a queste parole dagli altri e dal Croce. Io, aspettando che altri suggerisca la parola propria, questi qui li chiamerei, come ho già detto, *presupposti*, anzi *materia* stessa dell'arte». Il poeta non rivela già la cosa ma esprime il sentimento in lui destato da essa. Ora per provare in sé quel sentimento, il lettore o uditore deve conoscere quella cosa. Non c'è poeta, né pittore, né musico, che possa dar perfetta l'idea di un'alba a chi s'è levato sempre tardi. Questa *cosa* può essere della natura, ma può anche essere dell'arte: può essere un'alba o un fiore, ma può essere una bella statua, una bella pittura, una bella sinfonia, può essere una rovina, può essere una leggenda, un mito, un fatto storico, una, finalmente, poesia. Ora queste cose o si conoscono, e allora il poeta, che ha espresso il sentimento ispiratogli in un certo momento da esse, sarà da voi più o meno ammirato e amato di avere aggiunto o molto o poco ai sentimenti che anche a voi ispirava o che a voi non ispirava quella poesia, quel fatto storico, quel mito, quella leggenda, quella rovina, quella sinfonia, quella pittura e scultura.⁶⁸

Ciò che Pascoli definiva «presupposti», «antefatti» o ancora «materia dell'arte», quindi, assumeva un valore più profondo rispetto a quello che nella critica moderna rappresenta l'allusione. Accostare l'antico al nuovo non costituiva per Pascoli «un raffinato *lusus* letterario», come già precisato da Traina:⁶⁹ si trattava, al contrario, di un procedimento strettamente intrecciato alla sua poetica. Il processo creativo, secondo Pascoli, era possibile solo a partire dal recupero e dalla trasfigurazione della poesia degli scrittori antichi, che per lui rappresentavano il paradigma stesso della poesia, depositari di una tradizione ben salda dalla quale non solo si poteva attingere, ma era necessario farlo per poter creare nuova poesia («E poi, se nella nostra tradizione letteraria non troviamo quel che ci vorrebbe, lasciamoci ispirare e quasi obbligare dagli antichi a cercare il nuovo»⁷⁰). Per Pascoli, del resto, la tradizione non rappresentava semplicemente un deposito di valori esemplari da emulare per rispondere ad un preciso progetto di rinverdimento del classico, ma costituiva «la fanciullezza dell'umanità, che rivive in ciascuno di noi per quello stesso processo per cui l'ontogenesi ripercorre le tappe della

⁶⁸ Ibid.

⁶⁹ Cfr. TRAINA, *Il Pascoli e l'arte allusiva*, cit., p. 240.

⁷⁰ PASCOLI, *La mia scuola di grammatica*, in *Prose*, I, cit., p. 250.

filogenesi, secondo una rappresentazione in cui si fondevano motivi vichiani, leopardiani e della contemporanea antropologia positivista». ⁷¹ E proprio sul principio di un intimo rapporto tra nuovo e antico era imperniata la poesia pascoliana, una relazione in cui l'uno non poteva darsi senza l'altro, che diveniva, anzi, il suo presupposto. ⁷²

L'articolo pubblicato sul «Marzocco» nel 1909 si arricchiva poi di un'ulteriore valenza, poiché poneva un'attenzione precisa sul lettore, inteso come veicolo indispensabile alla funzione della poesia. Le considerazioni pascoliane anticipavano tutta la critica moderna e proponevano una rivoluzione copernicana attorno al testo, alla ricezione delle sue fonti e, di conseguenza, del suo significato: prospettiva rappresentabile, come suggerisce Gian Franco Pasini, non più attraverso una figura triangolare, ai vertici della quale erano posizionati l'autore, le fonti e il testo, ma attraverso un circuito romboidale, all'interno del quale, per poter giungere al testo (o per meglio dire, alla sua funzione), composto anche da una serie di echi e rimandi, era necessario passare sul nodo del lettore. ⁷³

⁷¹ G. NAVA, *Pascoli e Manzoni, in Studi di filologia e critica offerti dagli allievi a Lanfranco Caretti*, vol. II, Roma, Salerno Editrice, 1985, p. 609. Cfr. anche M. PAZZAGLIA, *Pascoli lettore dei Promessi Sposi*, «Rivista pascoliana», I, 1989, pp. 75-93, a p. 87: «Questo è il fondamento ideologico della semiologia pascoliana: un modello antropologico desunto da un'idea della storia come vicenda di cadute e ritorni, di fedeltà e infedeltà all'essenza in sé immutabile dell'uomo, nella sua dialettica interna di civiltà e barbarie: una struttura diegetica che è nelle cose prima che negli scrittori, e rende possibile, ad esempio, la presenza, non importa se inconscia o conscia (o meglio, non fa differenza), di Virgilio in Manzoni. Dietro le funzioni narratologiche che ne sono, in un certo modo, l'ipostasi, sta un modello di sempre, in cui ha preso variegata forma il grande messaggio o la grande scoperta della poesia: un'eco che risponde nei secoli, un gesto ancestrale e ricorrente di fondazione dell'umano».

⁷² Utile a questo proposito è leggere quanto Pascoli scrisse al Gargano dopo la pubblicazione dell'*Inno secolare a Mazzini*, subito bersagliato dalla critica. La lettera fu riportata da Angiolo Orvieto sul «Marzocco» del 14 Aprile 1912: «Mio soave romito, io non stamperei, almeno per ora, l'esposizione in prosa, per bella esatta che sia. Chi o che impedirà ai critici di dire che buio via buio fa buio? Che capiscono meno di prima? E nel fatto di non capire, un critico si può sempre appellare al popolo o diciamo al pubblico, ed esser certo d'averne l'assenso. Tu hai perfettamente inteso ciò che, pare, ai critici è riuscito più ostico: l'annullamento, che ha voluto fare il poeta, del tempo intorno a Mazzini: egli, Mazzini, è il primevo, il contemporaneo di Roma repubblicana, di Dante, di Cristo, ed è colui che ha ancora a venire. Ma questo annullamento, se pare ostico in poesia – la quale fa presente ciò che è lontano e legge l'avvenire nel passato, ricordandosi di ciò che non è ancora – parrà ben più ostico in prosa. Io vorrei, solamente, chiedere ai critici ... : Sapete tanto di circostanze storiche necessarie per capire un inno a Mazzini? Sapete che il ramo del cipresso era l'emblema della Giovine Italia? Che il congiungere le dita ecc. era il modo di riconoscimento? Che il giuramento era, presso a poco, quello che io ho verseggiato? [...] Sapete che Mazzini giovine si piaceva di passeggiare al lume della luna? Sapete il culto che Mazzini aveva per Dante? E per Gesù Cristo? [...] Oh! la mia prima strofa!... Il soprasenso è ben quello che tu dici; ed è magari degno di senso chi non lo intuisce: ma il senso primo! [...] Basta. Io oso per l'inno a Mazzini far mie le parole di Dante: chi non è di tanto ingegno, che... lo possa intendere, a me non dispiace se lo mi lascia stare... [...]». Cfr. A. ORVIETO, *Interpretazioni autentiche*, «Il Marzocco», XVII, 14 aprile 1912, p. 2.

⁷³ Cfr. G. F. PASINI, *Il Pascoli e le fonti*, «Rivista pascoliana», V, 1993, pp. 165-183, a p. 182.

Voler ricercare quindi le fonti che coesistono nei testi pascoliani risponde ad un'esplicita richiesta che lo stesso autore rivolse al suo lettore. Sarà opportuno rintracciare le allusioni chiaramente volute dall'autore, poiché queste conducono verso gli enunciati dell'opera stessa (e un buon *dossier* è certo recuperabile dal commento esaustivo di Francesca Latini, nel quale la studiosa riporta le fonti riconoscibili nei testi di *Odi e Inni*), ma anche quelle che potrebbero essere definite reminiscenze involontarie, che comunicano molto del patrimonio culturale dell'autore e del tipo di relazione che egli intrattenne con esso.

Che il sostrato delle raccolte pascoliane sia rappresentato *in primis* da materia appartenente alla classicità è assunto valido per tutte le raccolte, così come per *Odi e Inni*, il cui titolo già propone una dichiarazione programmatica. Fu autore di *Odi* Orazio, modello imprescindibile per Pascoli, specie per ciò che concerne la prima sezione della raccolta, a proposito della metrica; ma scrisse *Odi* anche Carducci, altro suo punto di riferimento, anch'egli ispirandosi a fonti classiche nei metri adottati. Il secondo elemento del titolo, *Inni*, invece, è un esplicito rimando tanto agli *Inni* di Omero e Callimaco, dei quali Pascoli conservò l'identica struttura intestataria, enunciando il più delle volte il dedicatario, tanto agli autori di inni della lirica corale, Pindaro, Bacchilide, Stesicoro e Simonide, antesignani di sperimentazioni metriche grazie alle quali Pascoli poté intraprendere l'esercizio di riproduzione degli stessi metri nella poesia italiana;⁷⁴ ma scrisse *Inni (sacri)* anche Manzoni, con il quale, come si vedrà, Pascoli intrattenne non pochi 'colloqui' all'interno dei suoi testi. Il titolo preannuncia quindi la già anticipata dialettica sottesa a tutta la raccolta: la presenza impreteribile della materia classica, affiancata ad una categoria di modelli che potrebbe essere definita 'moderna', appartenente alla tradizione italiana (e non solo), sovrapposizione del resto manifesta anche nelle altre raccolte.

Volendo provare a disegnare una mappa delle fonti presenti negli *Inni* pascoliani, argomento di questo studio, sarà opportuno considerare diverse categorie "crenologiche". Al

⁷⁴ A proposito della denominazione degli *Inni* pascoliani cfr. G. B. PIGHI, *Titolo e partizione degli inni di Giovanni Pascoli a Roma e a Torino*, «Lettere Italiane», IX, 1957, pp. 62-76, in particolare pp. 64-66.

primo posto si situano pertanto i veri e propri “presupposti” pascoliani, considerati dal poeta riferimento primo, che si insinuano all’interno dei testi ora in modo intenzionale, ora inconsciamente. Si tratta degli autori e delle opere che costituivano il grande *Testamento giapetico*, i «Βιβλία», da consultare «con la religione che meritano i libri sacri»,⁷⁵ alla testa dei quali si posizionavano la poesia epica e i classici, poiché «nelle letterature greca e romana è in alcuni scrittori o almeno in alcuni scritti ciò che si può chiamare l’eterno, che è sempre nuovo. [...] Tutta la letteratura greco-romana è [...] veramente la Bibbia dell’umanità. Orazio trovava in Omero tutta la filosofia; e aveva ragione: quei due sono poemi di vita».⁷⁶ Risulta dunque intuitiva l’impossibilità di definire con precisione “l’ottimo inventario” degli autori e delle opere di questa grande miniera d’oro letteraria, che agisce spesso tacitamente all’interno degli *Inni*. Ma se si volesse ridurre al minimo l’elenco, non si potrebbe sicuramente omettere il nome di Omero e dei suoi due poemi, l’*Iliade* e l’*Odissea*, presenti in maniera massiccia nei testi; di Erodoto, che ricorre in più occasioni attraverso le sue *Termopili*; di Orazio, con *Odi* ed *Epodi* soprattutto; di Virgilio, insieme a tutta la sua opera. Questa prima grande categoria non può dirsi completa senza che vi siano incluse anche due fonti non appartenenti alla tradizione classica, ma da Pascoli ritenute altrettanto significative: si tratta di Dante e della *Bibbia* (Antico e Nuovo Testamento), tra loro strettamente connesse nell’esistenza pascoliana, se si considera che l’interpretazione della *Commedia* fu condotta da Pascoli proprio a partire dal Testo Sacro.

Il grande poeta della tradizione italiana occupava un ruolo di prim’ordine all’interno del canone archetipico istituito da Pascoli, rappresentava per lui «l’Omero del cristianesimo»,⁷⁷ il «primo poeta, nel mondo, dopo quei primigenii che non hanno nome, dopo quei nuovi della terra e del sole e delle stelle e degli alberi e degli animali, che agli altri scopersero queste cose belle, significandole con parole e immagini. Essi mettevano il nome delle cose piccole alle

⁷⁵ PASCOLI, *La mia scuola di grammatica*, in *Prose*, I, cit., p. 254.

⁷⁶ Ivi, p. 253 e 254. Cfr. anche PASCOLI, *La poesia lirica in Roma e La poesia epica in Roma*, in *Prose*, I, pp. 645-874, e ID., *Epos*, Livorno, Giusti, 1897.

⁷⁷ Cfr. G. PASCOLI, Prelezione del 17 gennaio 1906, e G. L. RUGGIO, *Pascoli sulla cattedra di Carducci: la «Prelezione»*, «Rivista pascoliana», V, 1993, pp. 259-268.

grandi e delle vicine alle lontane e delle reali alle sognate. E Dante fu come essi un mitologo primitivo; il mitologo del mondo spirituale cristiano». ⁷⁸

Analogamente la Bibbia, «il grande codice», ⁷⁹ si mostrava agli occhi del poeta come un testo colmo di significati consentanei al suo credo umanitario, non interpretabile secondo principi kerigmatici, piuttosto attraverso una lettura morale e ‘virgiliana’:

e credo che si possa essere cristiani senza credere a un solo de' suoi dogmi metafisici, e credo che si possa credere a tutti questi dogmi, senza essere cristiani [...] In vero non ho bisogno di cercare esempi per dimostrarvi l'intima cristianità delle letterature classiche: tanto gli esempi sono presenti allo spirito. [...] Venne però il cristianesimo. Cominciò quel movimento dell'anime, per il quale gli uomini si dovevano riconoscere per fratelli; per il quale la vita non doveva apparir bella e buona, se non smezzata col prossimo. Nacque il Cristo. E io dico che nessuno può dirsi il precursore di lui a più buon diritto di questo poeta italico che passò la vita a profetare la palingenesia. Fu egli, anche se non è vero quel che a me pare verissimo, che attingesse da fonte orientale l'idea di un Messia aspettato, fu egli, che non voleva la schiavitù e voleva l'uguaglianza con la libertà, che sparse le foglie di edera e di nardo, di colocasia e di acanto per la strada per cui doveva venire sull'asinello della povertà l'uomo Dio. E così a me pare intuizione portentosa quella di Dante, nel fare paganesimo buono, in persona del buon Virgilio, colui che va innanzi, nella notte, rischiarendo il cammino dietro sé. ⁸⁰

In altre parole tanto il dantismo, quanto il cristianesimo, vennero interamente filtrati dalla dimensione laica e soprattutto classica di Pascoli: il solo e unico credo restava per lui quello proveniente dalla religione dei classici, eppure la *Commedia* e i Testi sacri divenivano, grazie ai loro contenuti, ispiratori di buona condotta e quindi validi contributi al ripristino di quei valori ideali della civiltà umana, caratteristici della *sacra grand'era* dei poeti primigenii. E pochi altri testi pascoliani, invero, come quelli presenti tra le *Odi* e gli *Inni* riescono ad illustrare lucidamente gli aspetti che derivano da questa personale esegesi.

Vale la pena di dire sin dal principio che questa prima tipologia di fonti è quella spesso meno riconoscibile nel tessuto superficiale del testo, poiché su di essa Pascoli applica un lavoro di riuso e rimaneggiamento da esperto artigiano, tanto da riuscire a dissimularla abilmente. Esistono, è vero, dei testi in cui la tematica stessa esige la ripresa di certi modelli, e dunque

⁷⁸ PASCOLI, *Sotto il velame*, in *Prose*, II, cit., p. 710.

⁷⁹ Il riferimento è a N. FRYE, *Il grande codice. Bibbia e letteratura*, Milano, Vita e Pensiero, 2008.

⁸⁰ PASCOLI, *La mia scuola di grammatica*, in *Prose*, I, cit., pp. 256, 257, 258 e 259.

l'allusione risulta piuttosto evidente al lettore; ne sono esempi testi come *Il Ritorno*, in cui non è certo una sorpresa trovare il reimpiego di episodi omerici dell'*Odissea*, o come gli inni oggetto dei racconti eroici della guerra greco-turca, *A Giorgio Navarco ellenico* e *Ad Antonio Fratti*, in cui è facile riconoscere il modello della battaglia delle Termopili erodotea nell'accostamento di alcuni episodi; altrettanto scontata risulta la suggestione virgiliana nell'inno *L'antica madre*, quella ovidiana nell'inno *Al Dio Termine*, e quella dantesca nell'*Inno degli Emigrati italiani a Dante*; Orazio e Virgilio presiedono poi nell'*Inno secolare a Mazzini*, mentre la *Bibbia* e i *Vangeli* si insinuano, com'è ovvio, negli inni *Alle «Kursistki»*, *Il Pope*, *La Porta Santa*, ad esempio, al centro dei quali si stagliano gli argomenti legati alla lotta contro il male e la violenza, e all'esaltazione dei valori umani come la fratellanza, la pietà e la redenzione. Purtuttavia le composizioni rappresentano un'orditura dalla complessa e fitta trama di relazioni, di suggestioni, echi e rimandi, e spesso non vi è un'unica fonte ad agire da ipotesto, ma gli archetipi aleggiano in coesistenza nella quasi totalità degli *Inni*.

La rievocazione dei modelli scelti coinvolge il testo nella sua interezza, interessando il livello strutturale, semantico, lessicale e metrico. Tralasciando solo momentaneamente la riproposizione degli esemplari metrici, che merita una sua propria attenzione, possono essere valutate alcune metodologie inclusive delle fonti da parte di Pascoli. Il procedimento più frequente in questa raccolta è ravvisabile nel meccanismo di sovrapposizione già accennato, che consiste nella trasfigurazione di alcuni eroi moderni, protagonisti degli inni pascoliani, in eminenti personalità storico-legendarie, allo scopo di creare un'aderenza quasi impercettibile dell'antico al moderno, come se i personaggi pascoliani fossero degni di riproporre eroismo, virtù e gloria che contraddistinsero in un passato ormai lontanissimo quelle figure cui sono accostati, e, come loro, assurgere a esempio e simbolo per i posteri. È quanto avviene ad esempio con i protagonisti dei primi due inni, *Giorgio Navarco ellenico*, paragonato nello stesso inno ora a Temistocle, ora a Xantippo, comandanti cui vennero riconosciute grandi imprese nella guerra di Atene e Sparta contro i Persiani, e *Antonio Fratti*, che indossa le vesti del

comandante Leonida. In entrambi i casi, Pascoli si servì di episodi noti delle *Termopili* erodotee che reinterpretò secondo i suoi propositi; analogamente accade per *Il Pope*, assimilato alla figura di Cristo: Pascoli attribuì al protagonista gesti e azioni compiuti nei vangeli dal Messia, intessendo il testo narrativo su un rimodellamento di orazioni cristiane e passi del vangelo di Matteo. I versi 6-7 dell'inno, ad esempio, «Piange, e ti supplica: grazia! / dà, per i suoi figli, il pane!», ricordano la celebre preghiera del *Padre Nostro* («Panem nostrum quotidianum da nobis hodie»), mentre i vv. 51-52, «Corrono le moltitudini / alle sue dolci parole», hanno un preciso riscontro nei versetti di Matteo IV, 25: «et secutae sunt eum turbae multae, XII, 15: «et secuti sunt eum multi», e XXI, 9: «turbae autem, quae praecedebant, et quae sequebantur, clamabant»; o ancora i vv. 81-82, «vengono i bimbi: sui riccioli / pésti la sua mano posa», sono esemplati sui versetti 13-15 di Matteo, XIX: «Tunc oblatis sunt ei parvuli, ut manus eis imponeret et oraret. Discipuli autem increpabant eos. Iesus vero ait eis: Sinite parvulos, et nolite eos prohibere ad me venire: talium est enim regnum caelorum. Et cum imposuisset eis manus, abiit inde».

La tecnica del travestimento interessa anche l'aspetto linguistico, dal momento che la sovrapposizione doveva coinvolgere tutti gli aspetti testuali connessi al personaggio o all'episodio che il poeta intendeva trasfigurare; molti lessemi sono infatti calchi modellati sulla lingua greca o latina, o veri e propri grecismi o latinismi. Alcuni esempi in tal senso giungono dall'inno *A Umberto Cagni* (nel quale il novello pioniere è associato ad eroi artefici di straordinarie imprese), al v. 14 del quale si ritrova «icòre», ricalcato sull'ἰχώρ presente nel V dell'*Iliade*, v. 340; al v. 23 è invece «acrocòro», formato dal greco ἄκρος e χῶρος, al v. 25 il grecismo «stela», mentre i vv. 49-50 «il forte s'afferra col forte», sono modellati sul v. 29 del carme oraziano IV, 4: «fortes creantur fortibus et bonis». La stessa ode del Venosino interviene anche al v. 94 del *Duca degli Abruzzi*, dove il «pane di farro» è esemplato sull'«alma adorea» oraziana (v. 41); e ancora si pensi al v. 32 dell'inno *Andrèe*, «in suo cuore», calco del frequentissimo omerismo «ἐν θυμῷ». Molti sono i prestiti estratti direttamente dalla fonte

prescelta. È il caso dei vv. 13 e 37 dell'inno *La Porta Santa*, in cui il sostantivo «bissi», presente nella redazione finale, sostituì i più comuni «veli» che figuravano nel primo dei fogli autografi:⁸¹ il lemma *bisso* figura nell'*Apocalisse* XIX, 8: «Et datum est illi ut cooperiat se byssino splendenti et candido. Byssinum enim iustificationes sunt sanctorum», e *Apoc.* XIX,14: «Et exercitus qui sunt in caelo, sequebantur eum in equis albis, vestiti byssino albo et mundo», dunque è più adatto al contesto sacro.

Le fonti omeriche, virgiliane e oraziane, e più in generale classiche, spesso si manifestano in filigrana, attraverso il ripristino e le riformulazioni di motivi e immagini, *topoi* metabolizzati da una lunga tradizione poetica, come avviene, ad esempio, nell'inno *A Giorgio Navarco ellenico*, in cui è evidente una *captatio benevolentiae* sulla falsariga di quella che Odisseo rivolge a Nausicaa nel VI dell'*Odisea*, «Nobile aspetto, io l'immortal Diana, / del gran Giove la figlia, in te ravviso. [...] / Beato, e tre la madre veneranda, / e beati tre volte i tuoi germani, / cui di conforto almo s'allarga, e brilla / Di schietta gioja il cor, sempre che in danza / Veggiono entrar sì grazioso germe» (vv. 149-170);⁸² o all'interno del *Pope*, in cui i vv. 83-84, «Quale sfiorita di petali, / che la neve tinge in rosa», sono la riproposizione della delicata allegoria virgiliana per narrare la morte prematura di Eurialo, nel IX libro, vv. 435-437: «purpureus veluti cum flos succisus aratro / languescit moriens lassove papavera collo / demisere caput, pluvia cum forte gravantur»; la figura di Garibaldi, che nell'inno *Manlio* si preoccupa dall'aldilà del destino del figlio, è ritessuta sulle domande che Achille rivolge a Odisseo a proposito di Neottolemo (*Od.*, XI, 492-494. «Su via, ciò lascia, e del mio figlio illustre / Parlami in vece. Nelle ardenti pugne / Corre tra i primi avanti?»),⁸³ mentre la morte del Re Umberto concilia il *topos* classico che deriva dalla *Morte di Vespasiano* di Svetonio, secondo il quale un re doveva morire in piedi, «imperatorem [...] stantem mori oportere», e il dato storico, dal momento che il Re Umberto fu ucciso mentre assisteva in piedi su un palco ad una cerimonia di atleti.

⁸¹ Cfr. Archivio Pascoli, cassetta G.55.6.2, foglio G.55.6.2.1.

⁸² *Odisea* di OMERO, tradotta da I. PINDEMONTE, Milano, G. Schiepalli, 1830, VI, v. 149-161 e 165-170, pp. 111-112.

⁸³ *Ivi*, XI, p. 213.

Il rapporto con Dante, al contrario, sembra risolversi più spesso in citazioni esplicite; ne sono esempi «s’immilla» dell’*Antica madre* (v. 15) e «t’immilli» della *Porta Santa* (v. 42), riprese dirette del «s’inmilla» dantesco del canto XXVIII del *Paradiso* (v. 23); «montagna bruna», del v. 117 dell’inno *Alle Batterie siciliane*, eco del v. 133 del XXVI dell’*Inferno*; «oscure selve», sintagma del v. 6 dell’*Inno secolare a Mazzini* e derivazione del v. 6 del I dell’*Inferno*; identiche rime dantesche nei vv. 17-19 del IV capitolo metrico, II gruppo strofico, dell’*Inno secolare a Mazzini*: «Vedesti Dante uscito dall’*abisso*, / ch’era già su, che dal supremo monte / guardava ciò che dai nostri occhi è *scisso*», fedelmente riprese dal VI del *Purgatorio* (vv. 121-123), «O è preparazion che ne l’*abisso* / del tuo consiglio fai per alcun bene / in tutto de l’accorger nostro *scisso*?» e dal XXI del *Paradiso* (vv. 94-96), «però che sì s’inoltra ne lo *abisso* / de l’eterno statuto quel che chiedi, / che da ogni creata vista è *scisso*»; e ancora, «[...] O tu coronato e mitriato», v. 33 dello stesso inno (stesso capitolo metrico, III gruppo strofico), che è riproduzione quasi esatta del v. 142 del XXVII del *Purgatorio*: «per ch’io te sopra te coronò e mitriò». ⁸⁴

In alcuni casi Pascoli attuò una vera e propria fusione linguistica tra i modelli scelti, fino a generare un *hapax*: si pensi all’aggettivo «brevichiomate» che accompagna il sostantivo «sorelle» nell’inno *Alle «Kursistki»* (v.1). Che le studentesse russe portassero i capelli molto corti a dimostrazione della loro opposizione nei confronti del regime zarista è un dato che Pascoli ricavò dai romanzi *Resurrezione* di Tolstoj e *Delitto e castigo* di Dostoevskij, opere che gli offrirono non pochi spunti per la composizione di questo inno; tuttavia l’aggettivo coniato è un composto che unisce l’aggettivo latino *brevis*, “corto”, che riferisce l’informazione riportata dagli scrittori russi, al *καρηκομῶντες* (‘chiamato’) omerico.

Dei testi sacri, invece, Pascoli conservò il lessico laconico e formulare, anche se spesso inserito in una cornice ad essi antinomica (ne sono esempi i vv. 19-20 dell’inno *A Verdi*: «Come

⁸⁴ Nell’*Inno secolare a Mazzini* le riprese dantesche sono fitte, specie, ovviamente, nei capitoli metrici in cui si immagina un incontro tra Mazzini e Dante.

cercate il vivente / qui tra i morti?», i vv. 105-106 delle «*Kursistki*», «Prendi, uccisore, i tre baci, / e non uccidere più!», o il v. 35 del quinto capitolo metrico, III gruppo strofico, dell'*Inno secolare a Mazzini*, «e su la croce – Padre! – dir – perdona!», riadattato spesso nelle chiusure strofiche a scopo enfatico: «PACE!», «Tu sei ciò ch'io sono! / fratello, io perdono!» (*Pace!*, vv. 36 e 95-96), «Nel mondo, / di grande, c'è il Male!», «quel Male ch'è male» (*Al Re Umberto*, vv. 35-36 e 40), «Egli è risorto», «Cristo è risorto!» (*Alle «Kursistki»* vv. 22, 44, 66, 88).

Esaminare le carte autografe e analizzare geneticamente la lirica, partendo dalla sua preistoria fino alla redazione definitiva, significa rimuovere la crosta superficiale del testo e osservare il nucleo nelle sue profondità più remote. Il materiale preparatorio degli *Inni*, testimone dei diversi stadi di stesura, è spesso in grado di riportare allo scoperto non solo le fonti che nella forma finita della lirica sarebbe improbabile riconoscere, poiché mimetizzate all'interno dell'inno dall'autore, ma anche quelle che inizialmente erano state prese in considerazione per poi essere successivamente scartate, o quelle che sotto forma di appunti testimoniano una reminiscenza probabilmente involontaria. Se non si analizzasse ad esempio l'ottavo dei fogli manoscritti conservati tra il materiale preparatorio dell'inno *Al re Umberto* (G.55.2.3.8), che riporta una prima stesura dei versi che costituiranno i gruppi strofici VIII e IX,⁸⁵ non sarebbe possibile cogliere tutte le fonti che solleccitarono il processo creativo, poi mescolate tra loro fino a divenire solo in parte riconoscibili. La seconda metà del foglio si presenta sotto questo aspetto.⁸⁶

⁸⁵ Vv. 85-108: «l'Italia che vive nel sole, / che vuole i suoi rischi e i suoi vantì, / le marre e le trombe, le scuole / pensose e i cantieri sonanti: / l'Italia che spera, e s'adopra / concorde al suo lucido fine, / che foggia il suo fato, là / sopra / le incudini delle officine: // l'Italia che già si disserra / nel grande avvenire il suo varco, / e avanti, sia pace sia guerra, / San Giorgio o San Marco! // Lui, non lo vedesti: vedevi / le vite d'Italia al lavoro: / un grido, FA QUELLO CHE DEVI! / correva sereno tra loro. // vedevi le inerti paludi / domate da squallidi eroi, / che, come gli eroi su gli scudi, / sul fieno riportano i suoi... // e lungi in ultimo mare, sott'aspre costellazioni, / vedevi tre navi lottare / coi gravi monsoni». Cfr. PASCOLI, *Poesie, Odi e Inni*, III, cit., pp. 282-284.

⁸⁶ Cfr. Archivio Pascoli, cassetta G.55.2.3.8.

[...]

l'Italia che...

le officine...

dai...

le campagne...

le chiese

le scuole

sole

l'esercito

dell'Alpi
la neve

le mani che si stringono
i cuori che s'amano

le
girando sul maglio sonoro
le miti campagne, solcate
~~dal ferro~~⁸⁷...dal maglio sonoro
lavoro

le chiese e le Sante parole
che fanno rivivere i morti:

floride⁸⁸
le messi ~~fiorenti~~⁸⁹, le scuole.

ed i buoni
pensose, i pacifici, i forti:

concordia⁹⁰
le spade e gli aratri, le mani
solcanti le vergini terre
che si [...]⁹¹ i cuori

⁸⁷ *dal ferro* cancellato con un tratto di penna.

⁸⁸ *floride* scritto sopra *messi*.

⁸⁹ *fiorenti* cancellato con un tratto di penna.

⁹⁰ *concordia* scritto sopra *le mani*.

⁹¹ Parola illeggibile.

la pace santi⁹²
che si amano ed i ricordi

dell'ultime guerre;

 i numi del Lazio⁹³
vedevi sul deserto di ~~Roma~~⁹⁴
fiorire

vedevi le inerti paludi
domate da squallidi eroi,
[...]⁹⁵
che come gli eroi sugli scudi,
 morto...⁹⁶
sui fasci riportano i suoi

vedevi

e lungi in un ultimo mare
sotto aspre costellazioni,
vedevi tre navi lottare
 [...]⁹⁷
 coi cupi monsoni..

È ora evidente che accanto ai richiami dell'*Eneide* già individuati da Latini per i versi 103-104, «che, come gli eroi su gli scudi, / sul fieno riportano i suoi...» (che deriverebbero dai vv. 841-842 del X libro del poema virgiliano: «At Lausum socii exanimem super arma ferebant / flentes»), e di quelli oraziani (*Carm.*, III, 3, 45-46 «in ultimas / [...] oras», e *Epodo* I, v. 13 «ad ultimum sinum») rintracciati da Capelli per il verso 105, «e lungi in un ultimo mare»,⁹⁸ intervengono anche reminiscenze del primo libro delle *Georgiche* virgiliane nella scrittura dei versi in cui figurano le “miti campagne solcate dal maglio sonoro, le floride messi, gli aratri

⁹² *santi* scritto sopra *ricordi*.

⁹³ *numi del Lazio* scritto sopra *deserto di Roma*.

⁹⁴ *Roma* cancellato con un tratto di penna.

⁹⁵ Verso illeggibile.

⁹⁶ *morto* scritto esattamente sotto *come*.

⁹⁷ Parola cancellata.

⁹⁸ Cfr. L. CAPELLI, *Dizionario pascoliano*. II. *Commento di Odi e Inni, Carmi conviviali, Canzoni di re Enzo, Poemetti italici*, Livorno, Giusti, 1916.

solcanti le vergini terre e i Numi del Lazio”, non distinguibili nella redazione finale del testo poiché successivamente sottoposti ad ulteriori modifiche.⁹⁹

Anche i fogli autografi relativi alla stesura del *Duca degli Abruzzi e ai suoi compagni* si rivelano esemplificativi del modo di procedere di Pascoli con le fonti prescelte. Sebbene il poeta nella nota che accompagnava la lirica al momento della pubblicazione in raccolta abbia esplicitato la fonte oraziana (*Ode IV, 4, 41*) per spiegare il significato del «pane di farro»¹⁰⁰ che figura al v. 94 del testo, è soltanto lo studio del secondo dei fogli autografi (G.55.2.5.2) che disvela, accanto ad altre fonti, derivazioni anche da altri *Carmina* oraziani da cui il poeta avrebbe tratto ispirazione:¹⁰¹

G.55.2.5.2

Benvenuto! Oh! come ti aspettavamo ! che bisogno c’era di te!
Noi t’invocavamo. Sognavamo di te. O aurore boreali [...] ¹⁰²

Benvenuto! Il popolo d’Italia t’aspettava. Esso ha bisogno d’idolatri,
di gloria! di primato! Non s’è disavvezzo da Roma e dall’aquila!
da Colombo e dalle tre caravelle! da Venezia e il leone!
c’¹⁰³

Benvenuto! ci uccidono per tutto! ci diffamano! ci dicono

male parole! ci scacciano! Oh! al sogno risponde una
risveglio¹⁰⁴

ben triste ~~realta~~¹⁰⁵! sconfitte
O mari di ghiaccio, o nebbie solitarie! o foche! o orsi! ...

Noi t’aspettavamo! Abbiamo sete di gloria, d’ideale, di redenzione,

Ti aspettavamo: Abbiamo preparato le grida del trionfo
dopo la tanta tua notte polare, e le bandiere fiammeggianti, dopo
la triste rabbia che t’ha circondato, e [...] ¹⁰⁶ della nostra

⁹⁹ Cfr. vv. 1-3: «Quid faciat laetas segetes, quo sidera terram / vertere, Maecenas, ulmisque adiungere vites / conveniat [...]»; vv. 64-72: «Pingue solum primis extemplo a mensibus anni / fortes invertant tauri, glebasque iacentes / pulverulenta coquat maturis solibus aestas. / At si non fuerit tellus foecunda, sub ipsum / arcturum, tenui sat erit suspendere sulco: / illic officiant laetis ne frugibus herbae; / Hic, sterilem exiguus ne deserat humor arenam. / Alternis idem tonsas cessare novales, / et segnem patiere situ durescere campum»; vv. 94-99: «Multum adeo, rostris glebas qui frangit inertes. / Vimineasque trahit crates, iuvat arva: neque illum / Flava Ceres alto nequicquam spectat Olympo: / et qui, proscisso quae suscitatur aequore terga, rursus in obliquum verso perrumpit atrato, / exercetque frequens tellurem, atque imperat arvis».

¹⁰⁰ «Per il pane di farro del terz’ultimo verso dell’inno intendo *l’alma adorea* che è in Orazio (IV, 4, 41), focaccia di farro che si usava nei sacrifici trionfali». Cfr. PASCOLI, *Poesie, Odi e Inni*, III, cit., p. 457.

¹⁰¹ Cfr. Archivio Pascoli, cassetta G.55.2.5.

¹⁰² Parola illeggibile.

¹⁰³ C’ scritto sopra *Ci*.

¹⁰⁴ *risveglio* scritto sopra *realta*.

¹⁰⁵ *realta* cancellato con un tratto di penna.

¹⁰⁶ Parola cancellata.

anima dopo il freddo che hai patito che t'ha offeso!
Benvenuto! le bandiere sono abbrunate! le lacrime sono sui cigli? ¹⁰⁷
Non badare! È una sventura, una sventura grande infinita

Non ci pensare...

Pensiamo all'avvenire! Noi vogliamo ...

Hai combattuto la lotta per la vita
contro i ghiacci, i venti, le tenebre,
La nave che si diresse ¹⁰⁸ nella notte con l' [...] ¹⁰⁹
bramita. ¹¹⁰ I colpi d'incudine nella notte con la
luce elettrica.

Hai fatto alla [...] ¹¹¹
principe fame

al nord, verso la morte e il gelo
hai piantato la tenda sul mare
deserto e solido.

Oillère

A Giovanni Ollière

mannelle di folgori d'oro ¹¹²

Nelle frasi «Benvenuto! Oh! come ti aspettavamo! Che bisogno c'era di te! Noi t'invocavamo. Sognavamo di te! [...] Noi t'aspettavamo! Abbiamo sete di gloria [...] Ti aspettavamo; abbiamo preparato le grida del trionfo» ecc., si riconoscono elementi desunti anche dall'ode IV, 2, nella quale è celebrato il ritorno di Augusto (vv. 45-52: «Tum meae, si quid loquar audiendum, / vocis accedet bona pars et «o sol / pulcher, o laudande!» canam recepto / Caesar felix. / Teque, dum procedis, «io Triumphe» / non semel dicemus, «io Triumphe» / civitas omnis dabimusque divis / tura benignis.»), dalla IV, 4, in cui è un'esaltazione della *gens augustea* (vv. 29-32: «Fortes creantur fortibus et bonis; / est in iuvenis, est in equis patrum / virtus, neque imbellem feroces / progenerant aquilae columbam»)

¹⁰⁷ Lettura incerta, forse *cigli*.

¹⁰⁸ Lettura incerta, forse *diresse*

¹⁰⁹ Parola illeggibile.

¹¹⁰ Lettura incerta, forse *bramita*.

¹¹¹ Parola illeggibile.

¹¹² Gli appunti *Oillère*, *A Giovanni Ollière* e *mannelle di folgori d'oro* risultano annotati in obliquo. Sono altresì presenti segni di matita blu e rossa.

e dalla IV, 5, vera e propria invocazione al principe affinché torni in patria presso il suo popolo (vv. 1-5: «Divis orte bonis, optume Romulae / custos gentis, abes iam nimium diu; / maturum reditum pollicitus patrum / sancto concilio redi. // Lucem redde tuae, dux bone, patriae»¹¹³). Com'è evidente, non si tratta di materiale impiegato solo allo scopo di impreziosire il tessuto narrativo, bensì funzionale al messaggio pascoliano; inoltre gli esempi rivelano un atteggiamento mai pedissequo da parte di Pascoli, anche nel caso di citazioni dirette: le allusioni costituirono per il poeta solo un punto di partenza rimodulabile sulle sue intenzioni.

La seconda categoria di modelli pascoliani riscontrabile negli *Inni* deriva in un certo senso dalla prima, ed è strettamente connessa alla modernità della tradizione italiana. Gli autori che rientrano a buon diritto in questa serie sono sicuramente Leopardi, Manzoni e Carducci, anche se converrà specificare che con essi si attua un rapporto differente rispetto a quello instaurato con i classici, dacché si qualificano come un termine di paragone più vicino alla realtà letteraria e socio-politica pascoliana. Pascoli era assolutamente cosciente che l'opera di questi autori fosse una raffinata diramazione degli archetipi classici e avvertiva in essi la sua stessa sensibilità di approccio ai modelli, non esattamente servile, ma incentrata su un'intima lettura organica, attualizzata e rifunzionalizzata sulle proprie esigenze; e il testo *Eco d'una notte mitica* ne è una prova, se Pascoli tenne a precisare che il criterio di riuso della fonte virgiliana da parte di Manzoni appariva decisamente lontano dalla mera imitazione.

L'interesse per Leopardi e Manzoni, già indagato anche in altre raccolte,¹¹⁴ si nutriva di un'attenzione profonda, manifesta anche nelle *Lezioni* a loro dedicate, che si scoprono una risorsa interessante per chiarire la relazione che il poeta intrattenne con questi autori. Di

¹¹³ Cfr. anche *Carm.*, IV, 5, 29-36: «Condit quisque diem collibus in suis / et vitem viduas ducit ad arbores; / hinc ad vina redit laetus et alteris / te mensis adhibet deum, / te multa prece, te prosequitur mero / defuso pateris et Laribus tuum / miscet numen, uti Graecia Castoris / et magni memor Herculis».

¹¹⁴ Cfr. G. PASCOLI, *Poemi Conviviali*, a cura di G. NAVA, Torino, Einaudi, 2008, e ID. *Primi poemetti*, a cura di N. EBANI, Milano, Fondazione Pietro Bembo, 2005.

Leopardi, ad esempio, Pascoli rese noto il suo apprezzamento per le canzoni civili e patriottiche, tenute fortemente in considerazione negli *Inni* (ad es. nell'inno *Ad Antonio Fratti*):¹¹⁵

Della poesia d'amore ha altri grandi saggi il poeta universale Giacomo Leopardi; ha saggi di quella poesia d'amore che non riguarda una donna sola ma la patria. E qui, a questo punto, io direi che il nostro tempo, avanti Pasqua, lo impieghiamo a fare una rivista della poesia civile, politica e patriottica d'Italia. Vorrei cominciare da Dante (esempio di Sordello); poi seguirei col Petrarca (Canzone All'Italia) e con altre poesie sparse qua e là: Orlando Innamorato, Orlando Furioso, Il Sonetto del Filicaja, Foscolo, Leopardi e, in fine, una breve rivista dei canti patriottici delle nostre battaglie.¹¹⁶

Tuttavia il *trait d'union* tra gli *Inni* di Pascoli e l'opera di Leopardi si individua nella coincidenza temporale di scrittura dei saggi *La ginestra* e *Il Sabato* (nei quali è presente una meditazione profonda sull'ideologia leopardiana) e di molte liriche degli *Inni*:¹¹⁷ Pascoli, all'altezza di questi anni, sviluppa il proposito di creare la sua poesia anche a partire dall'eredità leopardiana tramandata nella *Ginestra*, portavoce di un messaggio di fiducia nella fratellanza contro la rassegnazione all'infelicità della condizione umana. Riadattare su sé stesso la dottrina esposta nella *Ginestra* da Leopardi, considerato un caposaldo ormai imprescindibile della letteratura italiana, divenne per Pascoli un'urgenza congruente con il programma politico e sociale paideutico esplicitato negli *Inni* e destinato ai giovani, frutto di un'ideologia ormai giunta a maturazione, nella quale si inserivano teorie socialiste e tesi di progresso evolutivo propuginate dalla sociologia del tempo.¹¹⁸

Anche di Manzoni egli apprezzava certamente il programma civile patriottico misurato e non troppo esibito presente ad esempio nelle canzoni *Aprile 1814* e *Marzo 1821*, in cui erano racchiuse le esortazioni rivolte agli italiani a liberarsi di Francesi e Austriaci, che si sposava armonicamente con l'invito moderato al riscatto nazionale delle terre irredente e alla liberazione

¹¹⁵ L'apprezzamento subiva certo l'influsso del giudizio carducciano, che anteponeva le canzoni civili e patriottiche alle altre liriche del recanatese. Cfr. a questo proposito G. CARDUCCI, *Le tre canzoni patriottiche di Giacomo Leopardi*, (1898), in ID., *Opere*, Edizione Nazionale, vol. XX, Zanichelli, Bologna, 1937, pp. 101-175.

¹¹⁶ *Saggi di poesia giambica, elegiaca e melica in Omero*, in G. PASCOLI, *Saggi e Lezioni leopardiane*, a cura di M. CASTOLDI, La Spezia, Agorà, 1999.

¹¹⁷ Cfr. M. CASTOLDI, *Pascoli e Leopardi: la genesi della conferenza 'Il sabato' (1896)*, «Rivista pascoliana», VIII, 1996, pp. 31-61.

¹¹⁸ Cfr. PASCOLI, *L'Avvento e La messa d'oro*, in *Prose*, I, cit., pp. 211-234 e 264-282.

dello straniero invasore sottinteso negli inni *A Verdi* e *Al Dio Termine*, ed era, più in generale, consentaneo al socialismo patriottico senza schieramenti di Pascoli. Nelle lezioni a lui dedicate, in particolare nei punti incentrati sull'argomento della religione, Manzoni è a volte definito «Virgilio cristiano», altre volte «erede di Dante»:

Il Manzoni credeva, dunque, che la religione dovesse redimere l'Italia; se questo non si avverò, se nel lungo dramma del Risorgimento italiano, la religione stette dalla parte dell'oppressore contro l'oppresso, non fu colpa, secondo il Manzoni, della religione, ma del suo capo. Il Manzoni è, in questo, erede legittimo di Dante Alighieri che voleva la spada separata dal pastorale, la separazione assoluta di queste due potestà.¹¹⁹

Scartata la dimensione più propriamente devozionale e ortodossa degli *Inni sacri*, Pascoli prediligeva di Manzoni la capacità innata di rendersi profeta di una cristianità più caritatevole che clericale, di un misticismo piuttosto puro che non asservito a dogmi imposti, che puntava i riflettori sugli oppressi, protagonisti del suo grande romanzo, veicolo di un insegnamento etico che affascinava il credo pascoliano.¹²⁰

Non vi è negli inni pascoliani, dunque, accettazione totale o trasposizione diretta delle idee leopardiane e manzoniane, quanto piuttosto un controcanto, espresso in variazioni polifoniche sullo stesso tema, nell'introduzione cioè della *parola bivoca*, di memoria bachtiniana.¹²¹ Quanto Pascoli accolse in maggior misura da Leopardi e Manzoni è, in sostanza, un pensiero sintesi delle sue riflessioni morali e civili sulla condizione sociale italiana a lui contemporanea, decisamente affine a quello da lui elaborato sui testi sacri; e sebbene il riuso di questi modelli sia riscontrabile in molti inni attraverso la riproposizione di motivi contenutistici e lessicali

¹¹⁹ Cfr. Archivio Pascoli, *Appunti di lavoro su Alessandro Manzoni*, G.75.1.1. Cfr. anche C. PISANI, *Pascoli lettore del Manzoni (con gli appunti preparatori e la trascrizione delle lezioni bolognesi)*, in EAD., *Filologia e poesia tra Pascoli e D'Annunzio*, Venezia, Marsilio, 2010, pp. 37-85.

¹²⁰ Cfr. CASTOLDI, "Dunque io torno al Manzoni e al suo immortale romanzo". *Rileggendo Eco d'una notte mitica di Giovanni Pascoli*, cit., p. 69: «La lettura di Manzoni è pertanto conferma di una tendenza generale di Pascoli a pensare al testo come fondato su complesse correlazioni funzionali, sia tra modelli strutturanti, sia tra citazioni allusive, sia, laddove racconta, anche tra personaggi; speculare ad essa è la capacità affinata di cogliere le medesime correlazioni negli autori analizzati, comprendendo nello specifico come per Manzoni il dato quotidiano, il personaggio più umile accolgano in sé le modalità e i significati propri del grande *epos* classico, sottraendo così la quotidianità all'idillio e immergendola nel drammatico fluire della storia».

¹²¹ Cfr. M. BACHTIN, *Dostoevskij. Poetica e stilistica*, Torino, Einaudi, 1968, e ID., *Estetica e Romanzo*, Torino, Einaudi, 2001.

grazie all'influsso stilistico e retorico da loro esercitato (nel *Ritorno di Colombo*, ad esempio, le gesta dell'esploratore genovese non possono non ricordare a Pascoli quelle di un altro scopritore per antonomasia, Angelo Mai, e le similitudini rappresentative e verbali lo rendono visibile: si osservino i vv. 5-7: «tu che mettesti la prora / nel pallido occaso, e l'aurora / seguì la tua scia!», immagine che sembra essere strutturata sul ricordo dei vv. 78-83 della canzone al Mai: «quand'oltre alle colonne, ed oltre ai liti / cui strider l'onde all'attuffar del sole / parve udir su la sera, agl'infiniti / flutti commesso, ritrovasti il raggio / del Sol caduto, e il giorno / che nasce allor ch'ai nostri è giunto al fondo», e il verbo «Sorgi», presente nel v. 12 dell'inno pascoliano, «Sorgi, Colombo: l'aurora», ricorre anche ai vv. 136-137 e 180 della canzone leopardiana: «Torna torna fra noi, sorgi dal muto / e sconsolato avello»; mentre, ad esempio, il senario doppio, presente anche nell'inno *A Giorgio navarco ellenico*, il ritmo binario e i vv. 61-63 delle *Batterie siciliane*, «[...] Confuso / s'arresta, s'appressa, / discende Turitto dal balzo», sono chiare risonanze manzoniane dal coro dell'Adelchi, a. III, sc. IX, 10-11: «confuso ed incerto / [...] lo spregio sofferto», 14-15: «per torti sentieri [...] / [...] s'avanza e ristà», e 46: «[...] per balzi dritti»), essi recitano un ruolo di primaria importanza in quegli inni in cui dominano i temi della giustizia sociale, della non violenza, dell'urgenza di pace, dove la concezione della religione pascoliana si fonde con quella leopardiana, manzoniana, biblica, e con le ideologie mazziniane e tolstoiane, matrici altrettanto significative nella costituzione del pensiero pascoliano.¹²²

Sebbene infatti sembri che Pascoli abbia tenuto conto degli opuscoli e delle opere mazziniane soltanto nell'*Inno secolare a Mazzini*, e dei romanzi tolstoiani solo per la

¹²² Cfr. quanto Nava osservava già a proposito dei *Poemetti*: «Nei *Poemetti* più propriamente simbolici, e direi quasi filosofici, come *I due fanciulli*, *Nella nebbia*, *Il cieco*, il rapporto si estende dalle situazioni idilliche a quelle emblematico-meditative della poesia leopardiana: il modello non è più il *Sabato* o la *Quiete*, ma il *Canto notturno* e *La ginestra*, con le loro figurazioni simboliche, con le loro interrogazioni problematiche, con la loro proposta morale.[...] e quelle ipostasi dell'uomo e del poeta, che sono l'eremita, il viandante, il cieco, scaturite da matrici sincretisticamente classiche e cristiane, dantesche soprattutto, si colorano di tinte leopardiane, s'arricchiscono d'immagini dei *Canti*» (G. NAVA, *Pascoli e Leopardi*, «Giornale storico della letteratura italiana», C, 1983, pp. 506-523, a p. 516). Cfr. anche F. BETTINI, *Aspetti e tendenze del leopardismo pascoliano*, «La Rassegna della letteratura italiana», LXXXII, 1978, pp. 426-441.

realizzazione degli inni *Alle «Kursistki»* e *Il Pope*,¹²³ in realtà il carisma dei due personaggi agisce, certo più dal punto di vista ideologico che letterario, nel complesso di tutta la raccolta.¹²⁴ Tanto per iniziare, l'apertura di *Odi e Inni* è già segnata dalla dedica *Alla giovine Italia*, riferimento diretto all'associazione politica fondata da Mazzini a Marsiglia nel 1831, allo scopo di rendere l'Italia una repubblica democratica unitaria. Anche Mazzini, e questo a Pascoli non sfuggiva certamente, analogamente a Leopardi, Manzoni e Carducci, dimostrava una deferenza rilevante verso una delle *auctoritates* pascoliane per eccellenza, quella dantesca, che gli aveva ispirato lo scritto della sua giovinezza *Dell'amor patrio di Dante*.¹²⁵ Mazzini, che intendeva la letteratura come mezzo per la formazione di una coscienza etico-sociale, definiva Dante «la più perfetta incarnazione individuale della vita della nazione»,¹²⁶ emblema dell'accettazione del sacrificio in cambio della libertà.¹²⁷ Innegabilmente Pascoli accolse dal patriota e politico genovese l'idea che solo unito il popolo potesse e, anzi, dovesse riconquistare l'indipendenza e la libertà anche a costo della rivoluzione, e che la stessa coesione restituisse la fiducia nell'evoluzione del genere umano. L'ascendente tolstoiano non esercitò, invece, un influsso sul piano politico: è infatti plausibile che Pascoli giudicasse discutibili alcuni aspetti della linea di condotta tolstoiana di tendenza anarchica, e simpatizzasse, al contrario, per quel cristianesimo 'senza miracoli' e 'senza meraviglie' che, alla pari di quello pascoliano, non confidava nella

¹²³ Fu Alfredo Caselli a fornire a Pascoli le fonti tolstoiane per la realizzazione dell'inno *Alle «Kursistki»*; si vedano due lettere della fine di marzo del 1901: «[...] Senti: ho bisogno immediato della lettera che è stata stampata dal Corriere (mi pare) della moglie di Tolstoj. Avrei bisogno di qualche romanzo del Tolstoj o, in genere, di qualche particolare sulla sua scomunica... Mi frulla in testa un grand'inno»; e «[...] Oggi spero di mettermi alla mia poesia russa: perché non mi hai mandato il II di Resurrezione?». Cfr. PASCOLI-CASELLI, *Carteggio*, cit., pp. 107 e 109.

¹²⁴ L'interesse del Pascoli per queste personalità sarà più esplicito a partire da questi anni. Nei *Poemi del Risorgimento* e nei *Poemi italici* il riferimento ad esse è decisamente più manifesto; si vedano *A Taganrok – Il credente, Garibaldi in cerca di Mazzini – Ora e sempre, Mazzini – La tempesta del dubbio; Tolstoj*. A questo proposito cfr. GIOVANNI BARBERI SQUAROTTI, *Tradizione classica e tematica risorgimentale nell'ultimo Pascoli*, in *Pascoli e le vie della tradizione*, Atti del Convegno internazionale di studi, Messina 3-5 dicembre 2012, Messina, CISU, 2017, pp. 19-36; C. FELICI PUCETTI, *Note sull'ultimo Pascoli: genesi estetica e ideologica dei 'Poemi Italici'*, «Rivista pascoliana», IV, 1992, pp. 93-110; F. BAUSI, *Il 'Tolstoj' di Giovanni Pascoli. Storia redazionale e area culturale*, «Studi di filologia italiana», LXV, 2007, pp. 337-368.

¹²⁵ G. MAZZINI, *Dell'amor patrio di Dante*, Ancona, Stabilimento tipografico Cooperativo, 1921.

¹²⁶ G. MAZZINI, *Opere minori di Dante*, in *Edizione nazionale degli scritti editi ed inediti e il Protocollo della Giovine Italia*, Imola, Galeati, 1937, vol. XXIX, p. 192.

¹²⁷ Sul dantismo mazziniano si veda anche P. PALMIERI, *Il dantismo di Mazzini (tra Perticari e Foscolo)*, «Italianistica», XXXV, 2006, pp. 87-95.

dimensione dell'aldilà, e con quei precetti morali ben individuati da Biagini: «non opporre la forza alla forza, non punire il malvagio, non rendere male per male».¹²⁸

Nava notava come nell'ode *Nel carcere di Ginevra* Pascoli amalgamasse la teoria manzoniana a quella leopardiana, capovolgendo il motivo della “provvida sventura” sulla figura dell'assassino di Elisabetta d'Austria, il sovversivo Lucheni, che non si arrese alla condizione comune a tutti gli esseri umani, costretti alla miseria fin dalla nascita, ma osò contrapporsi al fato, macchiandosi della colpa irreparabile di un assassinio.¹²⁹ Negli *Inni* invece, soprattutto in *Pace!*, *Al Re Umberto*, *Alle «Kursistki»*, *Il Pope*, *A Verdi* e nell'*Inno secolare a Mazzini*, si impongono, oltre a quella leopardiana, manzoniana e biblica, anche le fonti mazziniana e tolstoiana, e i testi divengono emblemi di un percorso di formazione umana che paradossalmente solo attraverso l'esperienza del Male conduce e convince ad una conversione al Bene; è la coscienza acquisita del male, che deriva dalle lotte intestine fra gli uomini e dagli abusi dei persecutori sui perseguitati, a favorire la metamorfosi da ‘Caini’ a ‘fratelli’, quindi l'egualitarismo e la riunione in “social catena”.

Per ciò che concerne il legame con Carducci, esso si rivela decisamente più complicato, come conseguenza di un rapporto maestro-discepolo ambiguo, non solo a livello poetico, ma anche e soprattutto personale, che da parte di Pascoli oscillava tra forme di ossequioso rispetto e di spiccato risentimento.¹³⁰ Tale complessità si riverbera anche negli *Inni*, che, considerate le

¹²⁸ M. BIAGINI, *Il poeta solitario*, Milano, Mursia, 1963, p. 443. Cfr. anche A. SALOMONI, *Il pensiero religioso e politico di Tolstoj in Italia (1866-1910)*, Firenze, Olschki, 1996.

¹²⁹ NAVA, *Pascoli e Manzoni*, cit., p. 627.

¹³⁰ Gli anni che coincidono con la scrittura degli inni sono in realtà quelli più complessi nel rapporto tra i due poeti; cfr. a questo proposito G. NAVA, *Carducci e Pascoli* in *Carducci poeta*, Atti del convegno, Pietrasanta-Pisa, 26-28 settembre 1985, a cura di U. CARPI, Pisa, Giardini, 1987, pp. 189-214, alle pp. 200-201: «Ma nel 1898 il sentimento ambivalente di odio e amore torna ad inclinare verso il polo negativo, e questa volta con toni sempre più accesi ed esasperati: scrive il Pascoli a De Bosis il 24 luglio 1898: “Il Carducci?!?! Non leggesti tempo fa una di quelle sue dichiarazioni di finta energia (esso è un uomo mollissimo che scrive da forte) nella quale diceva di ‘non aver mai fatte né accettate dediche’? Non pensasti all’*Epos* mio? [...] Ecco dove il Carducci assomiglia a Gesù: questi amava gli umili, esso ancora, ma più che gli umili, i *mediocri*. Che sugo! A ogni modo noi si fa la nostra vita senza esso e in ciò è gran piacere e grande onore”. [...] A inasprire la piaga dell’antico risentimento sopraggiunse la “scudisciata” dei Lincei, come la definì il Pascoli stesso in una lettera al Pistelli. *Minerva Oscura*, inviata al concorso dell’Accademia, era stata giudicata negativamente da una commissione, di cui faceva parte il Carducci [...] Il Pascoli attribuì, secondo il Valgimigli a torto, la responsabilità dell’insuccesso al Carducci». Sul rapporto tra Pascoli e Carducci si vedano anche F. FELCINI, *Pascoli tra Carducci e D’Annunzio*, in *Giovanni Pascoli, Poesia e poetica*. Atti del Convegno di studi pascoliani, San Mauro, 1-2-3 aprile 1982, Rimini, Maggioli, 1984, pp. 199-243; F. NASSI, *Pascoli e il maestro: ritratti di Giosuè Carducci*, «Rivista pascoliana»,

prospettive storiche e culturali, inevitabilmente costituirono per Pascoli un banco di prova in relazione al ruolo che di lì a poco avrebbe ricoperto come successore del suo maestro. Di conseguenza, la presenza carducciana all'interno di questi testi è altrettanto complessa e si esplica sia in un tentativo di superamento delle abilità dello 'scudiero dei classici' (si pensi alla riproducibilità della metrica utilizzata, che si propone come un vero e proprio superamento della tecnica di quella *barbara* impiegata da Carducci nelle sue *Odi*), sia in un occultamento delle derivazioni carducciane,¹³¹ anche allo scopo di scongiurare le critiche negative di coloro che lo avrebbero certo accusato (come infatti avvenne) di aver totalmente derivato materia e idee dal modello del maestro, non disponendo di strumenti validi alla creazione di poesia oratoria e civile, agli antipodi con la poesia bozzettistica di *Myrica* e dei *Canti*. È per questo che non compaiono mai riprese dirette o riferimenti espliciti appartenenti allo specifico immaginario carducciano; piuttosto il maestro si disvela in controluce soltanto negli inni in cui si ritrovano motivi o personaggi simbolo all'interno della tradizione italiana, che dunque figurano anche tra le liriche e i discorsi carducciani. Nell'Inno dedicato a Mazzini, Pascoli non poté non tener conto delle liriche *Giuseppe Mazzini* e *Alla morte di Giuseppe Mazzini* (entrambe raccolte in *Giambi ed Epodi*) o ancora del discorso *A commemorazione di Goffredo Mameli*, pronunciato il 30 luglio 1876, dal quale non solo venne recuperato, come suggerisce Capelli, il richiamo liviano che si intravede al v. 8 del terzo capitolo metrico: « – Pianta l'insegna: ottimo è qui restare. →» (eco da *Ab urbe condita*, V, 55, 2: «Signifer, statue signum; hic manebimus

VII, 1995, pp. 89-111; M. SACCENTI, *Una lezione di Pascoli sulla poesia di Carducci*, «Rivista pascoliana», XIII, 2001, pp. 213-221.

¹³¹ Da una lettera inviata a Caselli il 21 settembre 1900 (cfr. PASCOLI-CASELLI, *Carteggio*, cit., p. 80) e da alcuni appunti sul quarto dei fogli autografi della lirica *Al duca degli Abruzzi* (Archivio Pascoli, G.55.2.5.4) apprendiamo che, per questo inno e per quello *A Cagni*, Pascoli aveva considerato il titolo *A Felice Ollier*, la guida alpina che morì nel corso della spedizione polare condotta dai due esploratori italiani. L'idea fu però successivamente scartata, forse perché Pascoli si rese conto della somiglianza con il titolo di una lirica carducciana presente in *Rime e ritmi, Esequie della guida E. R.*; inoltre, sul primo foglio di lavoro dell'Inno *Al Duca degli Abruzzi* (Archivio Pascoli, G.55.2.5.1) figurano i seguenti versi più volte ripetuti: «passa il vento sopra le pallide navi», «entro terra tra le nebbie, tra la morte tra l'orrore», «fischia il vento, mugge il mare, canta il cuore», chiari rimandi alle poesie carducciane *Passa la nave mia, sola, fra il pianto* (G. CARDUCCI, *Juvenilia*, a cura di C. MARIOTTI, Modena, Mucchi, 2019 p. 159, vv. 1-4 (libro III, XXXVI): «Passa la nave mia, sola, fra il pianto / De gli alcïon per l'acqua procellosa; / E la involge e la batte, e mai non posa, / De l'onde il tuon, de i folgori lo schianto») e *Passa la nave mia con vele nere* (G. CARDUCCI, *Rime Nuove*, a cura di E. TORCHIO, Modena, Mucchi, 2016, p. 89, vv. 1-2 e 7-8 [XLVIII]: «Passa la nave mia con vele nere, / Con vele nere pe 'l selvaggio mare»), in seguito interamente eliminati dal progetto compositivo.

optime»), ma che si rivelò anche un'ottima fonte da riadoperare, sempre in forma tacita, per altre occorrenze all'interno dello stesso inno. Così, nell'inno *Al re Umberto*, i simboli dell'aquila e della croce (vv. 113-116, «[...] L'aquila vede / dall'alto la vasta pianura. / La croce... e tu fanne, alla fede / degli avi, la spada più pura!») associati all'Italia, sono forse un ricordo del *Liuto e la lira (Odi barbare)*, vv. 41-42: «[...] A me l'aquila / che da Superga rivola al Tevere», e v. 72, «con la spada e la bianca croce», e della *Bicocca di San Giacomo, Rime e ritmi*, v. 55: «croci di Cristo ed aquile di Roma»; analogamente per l'inno *A Umberto Cagni*, in cui Pascoli ripropose l'episodio del Re longobardo Autari, che, entrato a cavallo nel mar Ionio, toccò con la sua lancia la colonna simbolo del confine del territorio italico, dando un segnale metaforico di asservimento di quelle terre, e che è citato anche da Carducci nell'ode *Guerra (Rime e Ritmi)*, vv. 57-60: «Dal Flavio Autari che il longobardico / destriero e l'asta spinge nel Ionio / sereno ridentegli dopo / lungo errare armato [...]».

Una terza tipologia di fonti è quella che potrebbe definirsi documentaristica e/o occasionale, distintiva di questa raccolta: per narrare gli episodi di cronaca attuale Pascoli necessitava di dati informativi su fatti recenti e contemporanei per garantire un certo grado di veridicità storica nelle sue liriche e per rifuggire l'approssimazione da lui tanto detestata; si tratta dunque di fonti circoscritte e funzionali a singoli inni, che egli spesso si procurava da solo, altre volte richiedeva ad amici e studiosi.

Per documentarsi sui viaggi di Colombo, ad esempio, utili alla composizione dell'inno in occasione del rientro in Europa delle ceneri dell'esploratore, consultò certamente il *Diario di bordo del Genovese* di Fernandez De Navarrete, e il più recente *Cristoforo Colombo nella leggenda e nella storia* di Cesare De Lollis.¹³² I volumi di Paolo Savi, *Ornitologia italiana*,¹³³

¹³² Di estrema importanza, a questo proposito, si rivelano le carte 22, 23 e 24 contenute nella cassetta G.73.1.1 (*Quaderno di lavoro per la composizione di poesie in lingua latina e italiana*). Il plico non è quello dedicato all'inno, eppure al suo interno i fogli G.73.1.1.22 / 23 / 24 sono ricchissimi di appunti riferiti alle fonti scelte da Pascoli per la sua composizione. Molteplici sono ad esempio gli estratti dell'opera di C. DE LOLLIS, *Cristoforo Colombo nella leggenda e nella storia*, Milano, Treves, 1892.

¹³³ P. SAVI, *Ornitologia italiana*, Firenze, Le Monnier, 1900.

e di Alfred Edmund Brehm, *La vita degli animali*,¹³⁴ gli servirono per documentarsi meticolosamente sulle specie di uccelli polari citati nell'inno *Andrèe*; dall'articolo del «Corriere della Sera» del 30-31 luglio 1900 ricavò tutti i dettagli della morte del Re Umberto avvenuta il giorno prima;¹³⁵ richiese con insistenza ad Alfredo Caselli l'opera di F. Nansen, *La spedizione polare norvegese*,¹³⁶ per fornire una descrizione accurata delle regioni polari raggiunte dal Duca degli Abruzzi;¹³⁷ mentre per ricostruire liricamente la battaglia di Abba Garima, rielaborata nell'inno *Alle Batterie siciliane*, ricorse alle testimonianze di Giovanni Gamerra, Luigi Mercatelli e Ferdinando Martini, antologizzate in *Fior da Fiore* con i titoli *Abba Garima*, *Le batterie siciliane a Adua*, *Il maggiore Toselli*, *La tomba del Capitano Carchidio*, *Dogali*, *Ras Alula*,¹³⁸ insieme al volume di Eduardo Ximenes, *Sul campo di Adua*.¹³⁹ Alcuni versi dell'inno *A Verdi* vengono ricalcati su reminiscenze delle opere liriche del compositore: in più di un caso si affacciano immagini e versi che provengono direttamente dall'*Aida*, dall'*Otello*, *Attila*, *Giovanna D'Arco*, *Rigoletto*, *Nabucco* e altre. Si tratta, com'è evidente, di materiale vario, nella quasi totalità dei casi in prosa, che spazia dai diari, ai dispacci, alle fonti scientifiche, riadattato, secondo le specifiche esigenze, a scopo informativo o per arricchire di particolari e suggestioni (come nel caso dell'inno *A Verdi*) il testo lirico. Anche in questo caso, una visione oculata dei manoscritti potrebbe aiutare a recuperare alcune fonti, a volte manifeste sotto forma di appunti, cui Pascoli si appoggiò o pensò di farlo solo al principio della progettazione. Un esempio di tal tipo può giungere dal secondo foglio di lavoro utilizzato per *Il ritorno di Colombo*:¹⁴⁰

¹³⁴ A. E. BREHM, *La vita degli animali, descrizione generale del regno animale*, traduzione italiana di G. BRANCA; riveduta da M. LESSONA e T. SALVADORI, con aggiunte, Torino, Unione Tipografico-Editrice, 1870.

¹³⁵ Grazie a quell'articolo apprese, ad esempio, che il Re morì mentre assisteva, in piedi su un palco, alla cerimonia di chiusura della società di ginnastica «Forti e liberi». Da qui i primi due versi dell'inno, «In piedi, sei morto, tra i suoni / dell'inno a cui bene si muore».

¹³⁶ F. NANSEN, *Fra ghiacci e tenebre: la spedizione polare norvegese 1893-1896*, Roma, Voghera, 1897. Cfr. PASCOLI-CASELLI, cit., p. 68.

¹³⁷ Ivi, p. 58.

¹³⁸ Cfr. G. PASCOLI, *Fior da fiore. Prose e poesie scelte per le scuole secondarie inferiori*, Milano, Sandron, 1928, pp. 338-363.

¹³⁹ E. XIMENES, *Sul campo di Adua: marzo-giugno 1896*, Milano, Treves, 1897.

¹⁴⁰ Cfr. Archivio Pascoli, cassetta G.55.2.4.

Terra! ... da riva ad un tratto
 canta nell'alba una voce.
 Vesti il tuo manto scarlato,
 prendi la serica croce,
 alzala! e prima le incognite arene
 sentano un'ombra nell'alba che viene:

Colombo,¹⁴¹
~~che viene~~¹⁴²
 con te.

fu vista¹⁴³
 Ieri il ~~gabbiera~~¹⁴⁴ una canna
 verde¹⁴⁵ sul mare profondo:

le navi¹⁴⁶
 oggi, rimangono in panna

procedono,¹⁴⁷ in vista d'un mondo.
 Presso ad un ~~vergine~~¹⁴⁸ mondo

Tu nel tramonto mettesti la prora
 chè ti spingeva anelando l'aurora
 lontano da sé.

la tua scia.

~~ecco, e sei giunto alle terre~~¹⁴⁹

Sorgi, ammirante: ~~sei giungesti~~¹⁵⁰

c'è ~~sei giunto.~~¹⁵¹
 Guarda, ammirante, il

Passo di Lope.¹⁵²

(Restori)

Sacri contrasti

Malaspina e Raimbaut

¹⁴¹ Colombo, scritto sopra *che viene*.

¹⁴² *che viene* cancellato con un tratto di penna.

¹⁴³ *fu vista* scritto sopra *il gabbiera*

¹⁴⁴ *gabbiera* cancellato con un tratto di penna.

¹⁴⁵ *verde* soprascritto a *vide*.

¹⁴⁶ *le navi* scritto sopra *rimangono*.

¹⁴⁷ Lettura incerta, inchiostro più marcato.

¹⁴⁸ *vergine* cancellato con un tratto di penna.

¹⁴⁹ verso interamente cancellato con un tratto di penna.

¹⁵⁰ *sei giungesti* cancellati a penna.

¹⁵¹ *sei giunto* cancellato con un tratto di penna.

¹⁵² A partire da questo appunto il carattere presenta un corpo maggiore.

De Vaqueiras

Lancia e Pietro [...] ¹⁵³

Domenica:

6 . p.m.

Tagliatelle asciutto.

Antipasto

dentice? spatola? pauro?

~~pesce~~ ¹⁵⁴ lessa / mayonnaise – Vino bianco

ciccia di vitello.

Arrosto (pollo), Vino rosso

Insalata.

Dolce e frutta:

Vino

Caffè

Due uova.

Olio

Sale.

limone.

pepe bianco.

capperi

Il manoscritto, come si vede, presenta le prime redazioni delle strofe iniziali del testo. Subito dopo compaiono una serie di appunti, incolonnati e separati tra loro da alcuni tratti di penna. D'acchito non sembrano avere attinenza alcuna con la composizione lirica, come non ne ha sicuramente il menù pensato per una cena domenicale che occupa la seconda metà del foglio. La prima annotazione che succede immediatamente ai versi, «Passo di Lope (Restori)», si riferisce certamente ad un passo di Lope de Vega, poeta e drammaturgo spagnolo del quale Antonio Restori, professore di lingue e letterature neolatine all'Università di Messina, era uno dei massimi esperti (nel 1891 aveva pubblicato ad esempio *Una collezione di commedie di Lope de Vega Carpio: CC. 5. 28032 della Palatina parmense*). Pascoli e Restori, si sa, erano amici,

¹⁵³ Parola illeggibile.

¹⁵⁴ *pesce* cancellato con un tratto di penna.

e la modesta corrispondenza epistolare conservata nell'Archivio di Castelvecchio ne è una testimonianza.¹⁵⁵

È improbabile che a Pascoli fosse sfuggita l'opera in tre atti *El Nuevo Mundo descubierto por Cristóbal Colón*, racconto in versi delle avventure dello scopritore italiano di cui era autore Lope de Vega, e nulla impedisce di credere che, durante la composizione, avesse pensato di scrivere a Restori per chiedergli una copia della commedia affinché egli potesse consultarla per il suo inno, appuntando l'annotazione sul foglio in funzione di pro memoria e aggiungendo poi altre note sovvenutegli alla mente in quell'istante, utili per altri lavori. Non abbiamo purtroppo conferma di un'avvenuta richiesta della commedia da parte di Pascoli a Restori, e allo stesso tempo non possiamo essere certi che l'appunto segnato su quel foglio debba interpretarsi nel senso qui proposto, tuttavia è un'ipotesi che non può essere scartata, tanto più se si considera che l'esclamazione «Terra!...» che avvia la lirica, e che si ripete anaforicamente all'inizio di ogni gruppo strofico, sembra voler riprodurre la battuta dialogica di una commedia.

I temi di attualità proposti negli *Inni* implicano poi una serie di legami con altri testi di autori contemporanei a Pascoli che, sensibili a tematiche politiche e sociali del tempo, scrissero versi concernenti argomenti affini a quelli presenti in raccolta; pertanto, una lettura comparata scopre anelli di congiunzione e, molto spesso, punti di divergenza con altri autori. Non si tratta di un rapporto di derivazione o imitazione strutturante, bensì di un dialogo, una sorta di relazione intertestuale tra testi coevi che può però portare alla luce fonti comuni, rivelare dunque informazioni utili a proposito della cultura del tempo, e in seconda istanza chiarire su quale livello si situa la relazione tra questi autori e Pascoli, che spesso tentava di affermarsi

¹⁵⁵ Cfr. Archivio Pascoli, cassetta G. 43.12.1-54. A proposito dell'amicizia tra Pascoli e Antonio Restori si veda anche A. CAPONE-P. GIANNINI, *Gli appunti di metrica classica di Giovanni Pascoli tratti dalle lezioni di Girolamo Vitelli*, Firenze, Gonnelli, 2015, pp. 33-36 e M. CASTOLDI, *La biblioteca medioevale di Giovanni Pascoli*, «Rivista pascoliana», XXIV-XXV, 2012-2013, pp. 65-78, alle pp. 66-67. Pascoli compose per Restori anche due distici elegiaci conservati tra i *Poemata et Epigrammata* (1874-1911) col titolo *Ad Antonium Restorium* (1902): «Cur libeat nobis hoc te donare libello si quaeris, festo, rector amice, die: "Hic de quo liber est, pater est communis, at ille frater qui librum condidit ipse tibi"» (segue la data: «Idibus Iuniis, anno MCMII p. Chr.»), con i quali intende dedicare all'amico i due libri di critica dantesca *Sotto il velame* e *La mirabile visione*. Cfr. I. PASCOLI, *Carmina recognoscenda curavit Maria soror* / G. PASCOLI, *Poesie latine*, a cura di M. VALGIMIGLI, Milano, Mondadori, 1966, *Poemata Christiana*, pp. 548-549.

come *primus inter pares*. Accanto al noto e risaputo confronto con molti testi dannunziani, torneranno utili altri raffronti. Le amare vicende della guerra greco-turca ispirarono, ad esempio, anche Guido Mazzoni nei versi *Per Creta libera*,¹⁵⁶ e Severino Ferrari nella lirica *Vecchia e nuova epopea*.¹⁵⁷ La dedica a Manlio, il figlio di Garibaldi morto prematuramente, non è solo pascoliana: tra le *Rime* di Lorenzo Stecchetti occupa un suo spazio anche la lirica intitolata *In morte di Manlio Garibaldi*, organizzata per certi versi in modo opposto a quella pascoliana: mentre l'inno di Pascoli è infatti strutturato sul monologo di Garibaldi che chiede in quali circostanze il figlio abbia perso la vita e quali conflitti affliggano il mondo (vv. 1-6: « – Oh!... dove? Nell'Africa nera, / frangendo catene di schiavi?... || O sotto gli olivi di Creta, / cercando le mandre disperse?...» e vv. 9-11: «Che mai ne rimane sul lido / deserto? qual vindice grido? / qual grande bandiera? –»), nella lirica di Stecchetti, al contrario, è Manlio che si rivolge al padre Garibaldi, esortandolo a non porgergli domande sulle sorti della nostra infelice terra: v. 5, « – Padre – sussurrerà – Padre, mi senti? – », vv. 9-10, «Ma non mi domandar, dell'infelice / terra che amammo, le sinistre sorti».¹⁵⁸ Non sarà solo un caso, poi, che, prima della poesia per *Manlio*, Stecchetti collochi una lirica dal titolo *Pace!*, esattamente come fa Pascoli negli *Inni*. E una lirica con lo stesso titolo (*Pace*) figura nella raccolta di Adolfo De Bosis, *Amori ac silentio sacrum* (edita per la prima volta nel 1900),¹⁵⁹ con il sottotitolo *Proponendosi dall'Imperatore di Russia il congresso dell'Aja* (argomento dell'ode pascoliana *La favola del disarmo*). Dello stesso autore si ricorda poi l'*Ode all'aviatore*, da affiancare all'inno pascoliano *Andrée*. Un'immediata celebrazione per la morte del Re Umberto venne realizzata anche da D'Annunzio, con la lirica *Al re giovine*, e da Guido Mazzoni con la poesia *In morte di Umberto I*. Non si possono non collocare poi, all'interno di questo bacino, le *Odi di Pindaro* di Giuseppe

¹⁵⁶ G. MAZZONI, *Poesie*, Bologna, Zanichelli, 1904, p. 265.

¹⁵⁷ S. FERRARI, *Primavera fiorentina. Sonetti*, Bologna, Zanichelli, 1900, p. 52.

¹⁵⁸ L. STECCHETTI, *Le Rime*, Bologna, Zanichelli, 1905, p. 545.

¹⁵⁹ A. DE BOSIS, *Amori ac silentio sacrum*, Milano, Studio editoriale lombardo, 1914, p. 109.

Fraccaroli, un testo che Pascoli tenne certamente a fianco durante la composizione degli *Inni*, come dimostrato dalle analisi condotte in questo lavoro.

La schematizzazione “crenologica” dei testi letterari fin qui proposta è quanto mai esemplificativa, e non tiene conto, com’è ovvio, di tutte le fonti pascoliane realmente coinvolte negli *Inni*. Non solo si è taciuto in relazione alle fonti metriche, che per la loro importanza e peculiarità vale la pena esaminare a parte in modo analitico, ma si è fatto riferimento soltanto a quelle letterarie e/o ideologiche che, oltre a ricorrere con più frequenza nei testi, risultano idonee a dimostrare l’importanza da esse assunta all’interno degli *Inni*, o per meglio dire, nell’alveo di tutta la poesia pascoliana, incorniciata in un nome «umile» ma «altissimo, come quello che abbraccia paganesimo e cristianesimo, e semiti e giapetici, e antichi e moderni, e il grande avvenire: il nome di UMANITÀ». ¹⁶⁰

¹⁶⁰ PASCOLI, *La mia scuola di grammatica, Prose*, I, cit., p. 263.

III. Un'inedita sperimentazione metrica

All'inizio degli anni cinquanta W. Theodor Elwert osservava come accanto ai profondi rivolgimenti linguistici l'estetica romanza avesse esercitato il suo potere riformatore anche nel campo della versificazione, fino a rinnovare in modo decisivo lo stile metrico.¹⁶¹ Alle considerazioni esposte da Berchet nel 1816, nella *Lettera semiseria di Grisostomo*, Elwert aggiunse che a partire dalla rivoluzione romantica

1°) La libertà poetica si manifesta in una assoluta non convenzionalità delle figure strofiche; anzi, è evidente, fin dal principio, il desiderio di servirsi di una quanto più grande diversità di schemi strofici, desiderio sorretto sia dell'intenzione di non ripetersi (una ripetizione avrebbe segnato una mancanza di individualità nell'ispirazione), sia di raggiungere ogni volta nuovi effetti formali; [...]

2°) La libertà del poeta si manifesta in un rinnovamento dei procedimenti ritmici.¹⁶²

Guido Capovilla, approcciandosi al fenomeno da un'angolazione più ravvicinata, puntò il *focus* sulla riscoperta che lungo il corso dell'Ottocento interessò la strofa triadico-pindarica in Italia, individuandone le ragioni nelle «coeve inclinazioni della poesia d'attualità storico-civile, portata ad innalzare il livello retorico-stilistico traendo [...] forme di legittimazione dal patrimonio classico»;¹⁶³ il raggio di sperimentazione concernente innovative forme metriche si ampliò poco a poco e, dopo aver attraversato le forme della lirica monodica, si estese anche a quelle della lirica corale, specie in seguito alla tanto discussa pubblicazione delle *Odi barbare*.¹⁶⁴

La raccolta *Odi e Inni* di Giovanni Pascoli si inserisce naturalmente in questo contesto brulicante di novità e mutamenti ma, considerando la singolarità dell'esperienza poetica

¹⁶¹ W.T. ELWERT, *Lo svolgimento della forma metrica della poesia lirica italiana dell'Ottocento*, in ID., *Saggi di letteratura italiana*, Wiesbaden, Steiner, 1970, pp. 113-133, alle pp. 114-115.

¹⁶² Ibid.

¹⁶³ G. CAPOVILLA, *D'Annunzio e la poesia "barbara"*, Modena, Mucchi, 2006, pp. 162-193.

¹⁶⁴ G. CARDUCCI, *Odi Barbare*, Bologna, Zanichelli, 1877.

pascoliana nello scenario della lirica italiana di fine Ottocento / inizio Novecento, la silloge si distingue per un'originalità senza precedenti.¹⁶⁵

Sono ormai note le vicende che indirizzarono Pascoli verso un deciso interesse nei confronti della trasposizione dei modelli metrici classici nei versi italiani; e se, in generale, la raccolta 'barbara' carducciana produsse una risonanza di non poco conto negli ambienti letterari, tanto da influenzare tutta la poesia di fine secolo, si può agevolmente intuire il peso che esercitò su Giovannino, allievo promettente di Carducci.¹⁶⁶ Le prime manifestazioni di questi effetti si collocano tra la fine degli anni '70 e l'inizio degli anni '80 con l'elaborazione del *Ciclo lirico*: il sesto tra i componimenti che costituiscono il gruppo poetico è infatti organizzato su una strofe alcaica elaborata secondo i dettami del modello carducciano, pertanto i primi due versi sono due endecasillabi alcaici formati dall'associazione di un quinario piano più un quinario sdrucchiolo, il terzo è un enneasillabo reso tramite un novenario accentato sulla seconda e quinta sillaba, mentre il quarto e ultimo verso è un decasillabo anapestico.¹⁶⁷ Un'ulteriore conferma dell'influenza della metrica barbara su Pascoli è evidente non tanto nella traduzione dei primi cento versi della *Batracomiomachia* eseguita nel 1881, quanto nel commento che Pascoli appose ad essa prima di consegnarla a Carducci, che gli aveva commissionato l'esercizio per la Scuola di Magistero. La traduzione venne eseguita secondo il sistema dell'accentazione ritmica, con evidente divergenza rispetto al metodo 'grammaticale' propugnato dal maestro nelle *Odi barbare*; tuttavia, Pascoli siglò l'esercizio con tali parole:

¹⁶⁵ Cfr. anche CAPOVILLA, *D'Annunzio e la poesia "barbara"*, cit., p. 19: «Pascoli, tuttavia, meditava da tempo di completare il suo programma di recupero dell'antichità attuando anche una nuova aderenza metrica alla poesia greco-latina: un'aderenza che, naturalmente, si distinguesse per originalità e soprattutto per intrinseca funzionalità rispetto a quanto veniva realizzando la crescente pletera degli imitatori e degli emuli del Carducci» e M. CASTOLDI, *Io non credo che Matelda cessi di danzare*. *Materiali per una lezione sulla metrica pascoliana*, «Paragone», LI, 2000, pp. 61-98.

¹⁶⁶ G. CAPOVILLA, *La formazione letteraria del Pascoli a Bologna*, Bologna, CLUEB, 1988.

¹⁶⁷ *Ciclo lirico (VI)*: Qual serenata – zunnene zunnene – / De' violini pe' cupi portici! / Mi sembra che passi il corteo / D'Evio il biondo, fiammante ululante. // Saltan le poppe rosee da' candidi / Veli, ed i fianchi nudi lampeggiano, / E i neri capelli alle tede / Par s'avventino come serpenti. // Sulle pantere pezzate, e morbide / Lioo procede bianco tra i pampani, / E tuffa la man ne' capelli / D'oro della Minoide Arianna // Da' neri templi par che si destino / Gli sconsolati spettri de' monaci, / E guardin con occhio atterrito / Le nude fanciulle treisse. Cfr. G. CAPOVILLA, *Il giovanile 'Ciclo lirico'*, «Rivista pascoliana», II, 1990, pp. 143-168.

Ho imparato e concluso una cosa sola, ma importante: che stante l'impossibilità di fare versi uguali ai quantitativi con una lingua che non ha quantità metrica; e la necessità di farli invece secondo una certa somiglianza agli antichi e ai moderni insieme; considerando che la somiglianza agli antichi è in ragione inversa alla somiglianza ai moderni; è meno male farli un poco più dissimili da quelli e un poco più simili a questi, di quello che fabbricare faticosamente, come ho fatto io, dei versi non classici, e, ahimè, nemmeno nostrani.¹⁶⁸

La valutazione di Carducci, condensata nel sintetico giudizio «Molto bene», si deve dunque, probabilmente, al riconoscimento di insuccesso da parte dell'allievo in un esperimento condotto secondo tecniche non conformi al metodo da lui indicato. Eppure, il commento stride fortemente tanto con i saggi di versioni dall'*Iliade*, realizzate secondo il metodo ritmico-prosodico e presentate nell'antologia *Sul limitare*, quanto con le affermazioni esposte nella *Lettera al Chiarini. Della Metrica neoclassica*, niente altro che un compendio pensato come normalizzazione delle teorie originate in seguito alle sperimentazioni condotte nel corso degli anni '80-'90, utili a dimostrare la concreta possibilità di trasposizione della metrica greco-latina nella versificazione italiana e l'adeguatezza del metodo ritmico-prosodico.¹⁶⁹ Insieme ad altre considerazioni preliminari, Pascoli nella *Lettera* puntualizzava ad esempio che «il Carducci o il d'Annunzio sono riusciti, più o meno, a un'opera d'incantesimo, di cantare a un modo ed essere intesi in un altro, e di rappresentare il presente e farci apparire in lontananza il passato; ma sono maghi essi, e i nostri giovani né sono né devono cercar d'essere»;¹⁷⁰ affermazione che, in altri termini, si traduceva nella viva raccomandazione di non imitare la tecnica carducciana.

¹⁶⁸ G. PASCOLI, *Poesie. Poesie varie. Traduzioni e riduzioni. Appendice. Indici*, a cura di A. VICINELLI, Milano, Mondadori, 1981, p. 1782.

¹⁶⁹ La seconda edizione dell'antologia *Sul limitare* (1901) includeva anche una *Nota per gl'insegnanti* nella quale Pascoli spiegava i principi di base dei suoi tentativi di trasposizione metrica e precisava che una trattazione completa e dettagliata dell'argomento sarebbe stata pubblicata successivamente dall'editore Sandron: «Devo avvertire che avendo preso il difficile assunto di rendere i POEMI D'OMERO in esametri italiani (per questo medesimo coraggioso e sapiente editore Remo Sandron che presto pubblicherà i primi fascicoli dell'*Iliade*), ho nel frattempo studiata più diligentemente la questione metrica. Tali studi sono nel libro, pur da pubblicarsi dal Sandron, REGOLE E SAGGI DI METRICA NEOCLASSICA con una lettera a Giuseppe Chiarini. Il lettore vedrà come io in quelle e quelli mi scosti dalla teorica qui accennata e dalla prassi quale si scorge qua e là in questo volume. Anzi in questo stesso volume vi è alcuna differenza tra gli ultimi e i primi saggi. Né ho voluto, nella seconda edizione, sostituire, come promettevo nella prima, al sistema vecchio il nuovo. M'è parso necessario aspettare il giudizio dei dotti sul libretto annunciato e sul primo fascicolo, prossimo a essere pubblicato, dei POEMI D'OMERO tradotti». Cfr. G. PASCOLI, *Sul limitare. Prose e poesie scelte per la scuola italiana*, Milano, Sandron, 1901, p. XXXI. A proposito degli esametri adottati da Pascoli si veda F. GALATÀ, *Prima e dopo Regole e saggi di metrica neoclassica. Due appunti sugli esametri del Pascoli*, «Umanesimo dei Moderni», I, 2020, pp. 357-376.

¹⁷⁰ PASCOLI, *Prose*, I, cit. p. 957.

Ma l'antologia *Sul limitare* e la *Lettera al Chiarini* furono pubblicate rispettivamente nel 1900 e nel 1901, quando dalle esperienze del *Ciclo lirico* e dalla *Batracomiomachia* erano ormai passati diversi anni, durante i quali si avvicendarono numerosi episodi significativi connessi alla produzione in metrica neoclassica. È bene precisare, del resto, che tanto la traduzione della *Batracomiomachia*, operata sulla base del metodo ritmico, quanto il sesto brano del *Ciclo lirico*, con l'intrusione di un elemento singolare, lo «zunnene zunnene» del primo verso, quasi demistificatore delle imponenti alcaiche carducciane, lasciavano trapelare qualche personale incertezza sull'efficacia del metodo del maestro e palesavano quanto sarebbe stato confessato successivamente dallo stesso Pascoli, e cioè che le idee esposte da Chiarini nel discorso *I critici italiani e la metrica delle Odi barbare* del 1878, circa la possibilità di accogliere di buon grado l'esempio tedesco, rappresentassero una valida alternativa.¹⁷¹

È possibile rintracciare alcuni titoli dei testi utilizzati da Pascoli per ampliare le sue competenze metriche sia da quanto rinvenuto nella biblioteca pascoliana, sia dalla documentazione presente in Archivio. Maurizio Perugi¹⁷² informa ad esempio che tra le fonti di Pascoli vi erano sicuramente il manuale di Sostene Becchetti, *Nuovi elementi di metrica comparativa greca, latina, italiana* (1887),¹⁷³ gli *Esperimenti metrici* di Chiarini e Mazzoni

¹⁷¹ Ivi, pp. 958-960: «Or dunque poniamo bene la questione. Possiamo noi avere una metrica quale è dei classici greci e latini? Cioè, quantitativa. La possiamo avere, almeno, nella misura che l'hanno i Tedeschi? So bene che quella dei Tedeschi per alcuni non è quella dei Greci e dei Latini; ma insomma io dico che noi potremmo accontentarcene. Sarebbe, a ogni modo, un buono, se non ottimo, strumento per fare nostri i magnifici carmi degli antichi. Qualche cosa certo sarebbe»; e G. CHIARINI, *I critici italiani e la metrica delle 'Odi barbare': discorso*, Bologna, Zanichelli, 1878. Sebbene il discorso assuma i tratti di un'apologia volta a difendere le novelle *Odi barbare* dalle aspre critiche ricevute, Chiarini ammette in più punti che il metodo scelto dai tedeschi sarebbe da preferire; cfr. pp. CXX, CXXXIII, CXXXIV e CXL: «Qual è il nuovo metodo seguito dai moderni scrittori inglesi di metri classici? – Il solo razionale, il solo possibile; di cui tolsero forse l'esempio dai tedeschi; di prendere, cioè, a fondamento della quantità l'accento della parola, e di sostituire l'accento all'arsi, facendo cadere una sillaba accentata in tutti quei luoghi del verso dove in latino cade l'arsi. [...] Il lettore crederà forse ch'io mi sia dimenticato della obiezione che dissi potersi fare al sistema metrico delle *Odi barbare*. [...] egli ha già compreso che fra il metodo seguito dai moderni tedeschi ed inglesi nel rifare gli antichi metri, e quello del Chiabrera e del Tommaseo, c'è una differenza notevole; la differenza che c'è fra leggere i versi latini secondo le arsi e le tesi, e leggerli secondo l'accento grammaticale. Ora, come il primo modo di lettura è il più conforme, anzi il solo conforme, alla ragione metrica del verso latino; e come per il secondo alcuni versi latini non rendono affatto alcun suono; rimane fuori di dubbio che il metodo seguito dai tedeschi e dagli inglesi nel rifare i metri antichi è molto più ragionevole che non quello del Chiabrera e del Tommaseo. [...] pure quand'io leggo i distici del Goethe, dell'Hölderlin, del Platen, e il mio orecchio gusta quelle armonie e se ne appaga, mi par di sentire come istintivamente ch'esse debbono potersi riprodurre anche nella nostra lingua».

¹⁷² G. PASCOLI, *Opere*, a cura di M. PERUGI, Milano-Napoli, Ricciardi, 1980-1981, 2 voll., vol. II, pp. 1938-1939.

¹⁷³ S. BECCHETTI, *Nuovi elementi di metrica comparativa greca, latina, italiana*, Napoli, Tip. Lanciano e D'Ordia, 1887.

(1882);¹⁷⁴ la *Metrica comparata* di Vittorio Da Camino (1891);¹⁷⁵ il testo di Pietro Rasi *Dell'omoteleuto latino* (1891);¹⁷⁶ il *Saggio sopra la genesi della metrica classica* (1881) e *D'una teoria razionale di metrica italiana* (1887) di Fraccaroli;¹⁷⁷ il *Manuale di metrica classica italiana ad accento ritmico* di Angelo Solerti 1886;¹⁷⁸ e *Il ritmo dei versi italiani* di Francesco Zambaldi (1874).¹⁷⁹ Mentre all'interno delle cassette 72 e 75 conservate in Archivio figurano dei «promemoria» per gli studi metrici, tra i quali Pascoli cita gli *Studi comparativi* del Pezzi e gli appunti di metrica classica di Girolamo Vitelli, richiesti a Severino Ferrari (iscritto presso l'Istituto di studi superiori di Firenze, dove Vitelli teneva le sue lezioni), interamente basati sui manuali *Metrik* di A. Rossbach e R. Westphal, e *Metrik der Griechen und Römer* di W. Christ.¹⁸⁰

Il trattato *Della metrica neoclassica* si qualifica insomma come il punto d'arrivo di un percorso di ricerca e analisi che portò Pascoli a prediligere il metodo del «compromesso» «tra arsi e tesi quantitative e arsi e tesi intensive, rendendo le arsi, o tempi deboli, con sillabe non accentate».¹⁸¹ Le *Regole di metrica neoclassica* si prefiggono lo scopo di esporlo nel dettaglio, e già a partire dall'*incipit*, che riferisce un'asserzione significativa:

¹⁷⁴ G. CHIARINI-G. MAZZONI, *Esperimenti metrici*, Bologna, Zanichelli, 1882.

¹⁷⁵ V. DA CAMINO, *La metrica comparata latina-italiana e le 'Odi barbare' di G. Carducci, con la nuova metrica classica italiana, seguita dalle Odi classiche*, Torino, G. B. Paravia e C. Edit., 1891.

¹⁷⁶ P. RASI, *Dell'omoteleuto latino*, Padova, Tipografia Gio. Batt. Randi, 1891.

¹⁷⁷ G. FRACCAROLI, *Saggio sopra la genesi della metrica classica*, Firenze, Tipografia della Gazzetta d'Italia, 1881, e ID., *D'una teoria razionale di metrica italiana*, Torino, Loescher, 1887.

¹⁷⁸ A. SOLERTI, *Manuale di metrica classica italiana ad accento ritmico*, Torino, Loescher, 1886.

¹⁷⁹ F. ZAMBALDI, *Il ritmo dei versi italiani*, Roma-Torino-Firenze, Loescher, 1874. Di Zambaldi si dimostrò poi di fondamentale importanza per Pascoli il manuale pubblicato nel 1882, *Metrica greca e latina*, Torino, Loescher.

¹⁸⁰ Cfr. Archivio Pascoli, in particolare cassette G.72.2-40; G.72.3-110 e G.75.6-67 e 95: «Promemoria / da servire al mio studio: La metrica neolatina, spec. Italiana nelle sue relazioni colla metrica classica / Introduzione / Proprietà comparate quantitative, toniche, ritmiche / delle lingue Greca e latina e loro metri»; «Accento e quantità nella lingua latina (Studi comparativi del Pezzi)»; «Metrica classica / da appunti di lezioni del Prof. Vitelli»; «Appunti e bozze dello studio sulla metrica e specialmente sul ritmo della poesia neolatina, e specialmente italiana nelle sue relazioni colla metrica e col ritmo delle letterature classiche». Sulla vicenda degli appunti di metrica classica di Girolamo Vitelli si legga l'esaustivo studio di CAPONE-GIANNINI, *Gli appunti di metrica classica di Giovanni Pascoli tratti dalle lezioni di Girolamo Vitelli*, cit. Secondo la ricostruzione dei due studiosi la richiesta degli appunti a Ferrari risale proprio al biennio '79-'80; cfr. ivi, p. 99.

¹⁸¹ G. B. PIGHI, *Poesia barbara e illusioni metriche*, «Convivum», V, 1957, pp. 537-559, a p. 537. Si legga anche p. 542: «Ne viene che i versi del metodo "prosodico" e del metodo "accentativo" differiscono dai loro antichi modelli, perché questi, anche senza musica, avevano un ritmo fondato sulla successione di sillabe lunghe e brevi in un certo ordine, mentre i versi italiani che li rifanno «possono» soltanto avere quel ritmo, quando alle loro sillabe s'imponga, con questo o quell'artificio, una durata distintiva che per sé non hanno. Tolta la maschera quantitativa, il ritmo dei nostri versi è tutt'altro».

1. I versi neoclassici devono essere pronunciati con intensità d'accenti, scolpendo e prolungando le sillabe legittimamente accentate. [...]
2. Il ritmo dei singoli versi neoclassici deve essere, però, conosciuto dal lettore [...] per distinguere tra due sillabe grammaticalmente accentate quella che deve avere anche l'accento ritmico, ossia l'arsi o la percussione o ictus; per mettere, occorrendo, quest'arsi in sillaba che non abbia l'accento grammaticale forte o non l'abbia affatto.¹⁸²

Il metodo elaborato da Pascoli si fondava su alcuni principi di base, strettamente connessi tra loro e individuabili nel concetto di ritmo, recitazione conveniente e valorizzazione delle sillabe radicali. Sull'importanza del ritmo all'interno della poesia pascoliana è superfluo indugiare.¹⁸³ Esso era articolato nella doppia natura di ritmo proprio e ritmo riflesso, il primo dei quali era il ritmo poetico-primitivo,¹⁸⁴ il secondo, definito da Emilio Bigi «segreto e lontano»,¹⁸⁵ consisteva secondo Pazzaglia nella «mediazione letteraria presente alla coscienza ritmica del poeta con un carattere ormai istituzionale», evidente proprio nella *Lettera al Chiarini*, la quale offre un'analisi «piuttosto letteraria (la possibile trasposizione di metri da una a un'altra lingua), che non gnoseologica o ontologica».¹⁸⁶ È proprio a partire dalla coscienza ritmica che si intuisce il concetto di recitazione conveniente, connessa alla perdita del senso

¹⁸² PASCOLI, *Prose*, I, p. 988.

¹⁸³ Si noti, a proposito del concetto di ritmo, l'affinità tra le enunciazioni pascoliane e quelle di Fraccaroli e di Zambaldi nelle introduzioni ai loro rispettivi manuali: FRACCAROLI, *D'una teoria razionale di metrica italiana*, cit., p. 3: «Se dunque uno ed identico è il principio che regola i ῥυθμιζόμενα, in questa identità di principio consisterà il punto di paragone e di somiglianza tra la versificazione italiana e la greca: la differenza per lo contrario si troverà nella differente natura dei due ῥυθμιζόμενα, in questo cioè, nella fattispecie, che il ῥυθμιζόμενον italiano è la nuda parola, il greco è la parola insieme e la danza e la musica [...] Il resto tutto della teoria classica è pratico e attuale anche per la versificazione italiana, e la versificazione italiana si può tutta ridurre alle norme classiche»; e ZAMBALDI, *Il ritmo dei versi italiani*, cit., pp. 3-4: «Tutto questo viluppo cominciò a districarsi quando allo studio dei tipi metrici fu applicato un principio unico e sostanzialmente invariabile come la natura umana, cioè il senso ritmico. Questo metodo e i criteri generali a cui dobbiamo tanta luce nella metrica antica possono, a parer mio, servire utilmente anche allo studio della nostra e agevolare le ricerche intorno all'origine e alla natura dei metri moderni. Per quanto il nostro sistema di versificazione sia diverso dall'antico, l'essenza del ritmo rimane pur sempre la stessa; d'altra parte non troviamo segnata una linea di demarcazione ben definita fra il sistema quantitativo ed il nostro. La mutazione avviene per gradi e per lo più l'accento va prendendo quei posti dove anticamente cadevano le tesi, sicché l'influenza della metrica antica sulla nuova appare così manifesta da poter asserire che i metri moderni in parte derivano direttamente da metri antichi, altri pur modellandosi sopra un tipo metrico determinato, nondimeno riproducono periodi ritmici a cui l'orecchio degli Italiani era abituato da secoli e che si modificarono lievemente nel mutarsi del principale elemento ritmico».

¹⁸⁴ È il «πλεῖστον οὐλον ἔει ἰουλον ἔει, nel quale appello melodioso si può vedere come il grido si trasformi in parola; il suono in idea»: cfr. PASCOLI, *Lyra*, *Prose* I, cit. pp. 646. Cfr. anche ID., *A Giuseppe Chiarini. Della metrica neoclassica*, *Prose* I, cit., pp. 951-952.

¹⁸⁵ E. BIGI, *La metrica delle poesie italiane del Pascoli*, in *Studi per il centenario della nascita di Giovanni Pascoli pubblicati nel cinquantenario della morte. Convegno bolognese (28-30 marzo 1958)*, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1962, pp. 29-56, a p. 30.

¹⁸⁶ M. PAZZAGLIA, *Figure metriche pascoliane: i novenari di Castelvechio*, in ID. *Teoria e analisi metrica*, Bologna, Pàtron, 1974, pp. 77-127, alle pp. 81 e 82.

della quantità a favore dell'intonazione, già verificatasi nei versi latini di epoca tarda, per cui, come testimoniato da Sant'Agostino nel *De musica*, l'accento ritmico dei versi aveva bisogno del *plausus*, di un battito della mano che rimarcasse l'*ictus*, il tempo forte: «ci voleva, per far sentire il ritmo alle orecchie degli uditori, una [...] *docti et exercitati hominis pronuntiatio*, e per sentirlo, un *sensus audientium non ... tardior quam humanitas postulat*»,¹⁸⁷ e dunque era necessario che il lettore 'picchiasse' bene con la pronuncia tutte le sillabe accentate e non trascurasse le metatoniche e le iniziali.¹⁸⁸ Tramite la recitazione conveniente una sillaba allungabile poteva essere protratta sino al doppio d'una breve, e in questo modo, secondo Pascoli, era possibile giungere ad una convergenza quasi perfetta con la metrica dei Greci e dei Latini. Nel contesto della classificazione prosodica pascoliana, poi, un ruolo di prim'ordine ricoprivano le metatoniche, le sillabe protoniche radicali, incluse nel gruppo delle sillabe lunghe: secondo le teorie glottologiche e linguistiche circolanti alla fine dell'Ottocento (tra le quali rientravano anche quelle esposte da Max Müller nel manuale *Lectures on the science of language*, del quale Pascoli possedeva una versione italiana),¹⁸⁹ esse costituivano il nucleo primordiale del linguaggio. Per ripristinare linguisticamente e metricamente l'epoca classica, che Pascoli faceva coincidere con l'ingenuità primitiva, era necessario porre l'enfasi sui radicali, giacché «le parole che udimmo sì spesso dai giorni di nostra infanzia [...] assumono un significato più naturale, più intelligibile, più convincente».¹⁹⁰

Tali principi consentono di cogliere il senso di un metodo incline ad «esasperare la tensione tra [...] l'astratto metrico come prodotto storico del verso dato della tradizione e il sistema

¹⁸⁷ PASCOLI, *Prose*, I, cit., p. 908.

¹⁸⁸ Ivi, pp. 935-942. Cfr. anche M. VALGIMIGLI, *Traduttori vecchi e nuovi*, in ID., *Uomini e scrittori del mio tempo*, Firenze, Sansoni, 1949, pp. 208-209: «Come non rendersi conto una buona volta di questa verità elementarissima, già proclamata da Aristotele, che non il metro fa poesia, e che il poeta e la poesia creano di volta in volta, anche nel poetare traducendo, la forma e la misura convenienti? E come assoggettarsi a certi cilizi e supplizi, a certe catene, dove parole e frasi si torcono sotto il peso, si sforzano in posizioni che non sono le loro, smarriscono il naturale ordine e i naturali contatti? Ben altra è la fatica che richiede la poesia».

¹⁸⁹ Cfr. M. PERUGI, *Morfologia di una lingua morta. I fondamenti linguistici dell'estetica pascoliana*, in *Atti del Convegno internazionale di studi pascoliani*, a cura di F. DEL BECCARO (Barga 1983), Barga, Tip. Gasperetti, 1988, 2 voll., II, p. 173.

¹⁹⁰ M. MÜLLER, *Lecture sopra la scienza del linguaggio*, tradotte da G. NERUCCI, Milano, Daelli, 1864, p. 401.

ordinario dell'accento e del legame nel parlato», un metodo che nella fattispecie non si rivelò impeccabile e fu spesso soggetto ad infrazioni, ma che Pascoli riteneva in grado di raggiungere quella «volontà di porgere l'inedito nel trådito, il nuovo nell'antico».¹⁹¹

L'argomento del presente studio impone di verificare e di operare un'analisi sulla metrica degli *Inni*, per i quali, com'è noto, Pascoli scelse di sperimentare i metri appartenenti alla lirica corale greca.¹⁹² Nella *Lettera al Chiarini* però, non vi è spazio dedicato all'argomento, e lo stesso Pascoli dichiarò di voler destinare la trattazione ad altra sede.¹⁹³ Chiunque si sia interessato alla questione riconosce però nel biennio 1896-97 un momento cardine nell'avvio di sperimentazioni liriche corali sui versi della poesia italiana.

Tanto per iniziare, al 1896 risale il ritrovamento del celebre papiro egiziano di frammenti di *Inni* bacchilidei, cui seguirono l'*editio princeps* e il facsimile del papiro curati dallo scopritore, F. G. Kenyon, nel 1897.¹⁹⁴ Il reperto ravvivò ulteriormente la linfa già vitale degli studi classici inerenti la poesia lirica greca, anche e soprattutto in Italia, dove videro la luce

¹⁹¹ G. L. BECCARIA, *L'autonomia del significante, Figure del ritmo e della sintassi. Dante, Pascoli, D'Annunzio*, Torino, Einaudi, 1975, p. 219 e 212. Per dare un esempio pratico di quanto questi elementi fossero fondanti nella poetica pascoliana, Pazzaglia propone la celebre lettera inviata al Caselli il 1 febbraio del 1902, con la quale il poeta mandava all'amico lucchese l'ode *Al Serchio*: «Leggendo quest'ultimo accentua così: tú! fùor che di præcipitàre / laggiù nell'abisso del máre. / e pronunzia a *precipizio*, con un grande scivolone!» (Cfr. PASCOLI-CASELLI, *Carteggio*, cit., p. 233). Lo studioso notava come le dieresi «indicano non tanto una percussione, quanto una durata», pertanto il ritmo è dato non soltanto dai tempi forti accentati, dagli *ictus*, ma soprattutto dal tempo, dalla «vibrazione che la parola assume nel contesto», giacché «solo quella cadenza poteva dar vita a quelle immagini, piegarle incisivamente e persuasivamente al "fine del ragionatore"» (in PAZZAGLIA, *Figure metriche pascoliane: i novenari di Castelvecchio*, cit., p. 127).

¹⁹² Interessante a questo proposito un gruppo di fogli conservato in Archivio (G. 74.3.8), la prima carta del quale presenta il titolo di mano del Pascoli *Studi di traduzione dal Greco*, e traduzioni di frammenti e schemi metrici di alcuni poeti melici (precisamente Terpandro, Saffo e Alceo) che egli recuperava dall'edizione di T. BERGK, *Poetae lyriçi graeci*, quartis curis recensuit Theodorus Bergk, Lipsiae, Teubner, 1882. Sulla metrica degli *Inni* pascoliani si veda anche L. VAN-LINT, *Osservazioni sulla metrica degli Inni pascoliani*, «La rassegna della letteratura italiana», LXXXIV, 1980, pp. 199-211; F. SCAGLIONE, *La reinvenzione dei metri classici negli 'Inni' di Giovanni Pascoli*, «Stilistica e metrica italiana», XVII, 2017, pp. 215-243; F. AUDISIO, *Pascoli: metrica "neoclassica" e metrica italiana*, «La Rassegna della letteratura italiana», III, 1995, pp. 34-91; P. GIANNINI, *Pascoli e la lirica corale*, «Quaderni urbinati di cultura classica», III, 2009, pp. 25-45; BIGI, *La metrica delle poesie italiane del Pascoli*, cit.; E. TUROLLA, *La metrica in 'Odi e Inni'*, in ID., *La tragedia del mondo nella poesia civile di Giovanni Pascoli*, Bologna, Zanichelli, 1926, pp. 175-200. G. MORONI, *Appunti di ritmica e metrica: in margine a una trascurata poesia musicale del ritmo poetico*, Bologna, CLUEB, 1995; P. GIOVANNETTI, *Il logaedo c'è. Aporie e acquisizioni della metrica neoclassica pascoliana*, «La modernità letteraria», V, 2012, pp. 63-76.

¹⁹³ «Non voglio, in questo libretto, conseguire che un fine pratico, quello di fornire lo strumento per tradurre i poeti che sono più usati nelle scuole nostre. Quindi tralascio per ora la metrica corale e molte alter cose» (PASCOLI, *Prose*, I, cit., p. 1003).

¹⁹⁴ F. G. KENYON, *The Poems of Bacchylides from a Papyrus in the British Museum*, London, printed by Order of the Trustees of the British Museum, 1897; e ID. *The Poems of Bacchylides. Facsimile of the Papyrus DCCXXXIII in the British Museum*, London, printed by Order of Trustees, 1897.

l'edizione di Nicola Festa, *Le Odi e i frammenti di Bacchilide*,¹⁹⁵ una rubrica istituita dalla rivista «Atene e Roma», intitolata *Bacchylidea*, che si occupava di divulgare gli aggiornamenti bibliografici sull'argomento, e, ovviamente, i due lunghi articoli pascoliani *Dalle tombe egizie – Bacchylides I e Bacchylides II*, pubblicati rispettivamente il 29 dicembre 1897 e il 3 gennaio 1898 sulla «Tribuna»,¹⁹⁶ nei quali l'autore, dopo aver dato notizia del ritrovamento dei papiri e della neonata *editio princeps*, propose alcune versioni dei suddetti frammenti, una delle quali, poi rielaborata, divenne la composizione conviviale *I vecchi di Ceo*.¹⁹⁷ Un contesto tanto vivido e pulsante richiamò naturalmente anche l'attenzione di D'Annunzio, che nel settembre del 1896 aveva iniziato la scrittura del romanzo *La città morta*, all'interno del quale aveva previsto l'inserimento di alcune traduzioni di estratti dei cori dell'*Antigone* di Sofocle, coinvolgendo lo stesso Pascoli, dal quale sperava di ottenere un aiuto relativo alla metrica, che nei suoi progetti avrebbe dovuto imitare esattamente quella greca.¹⁹⁸ Pascoli sulle prime dimostrò un atteggiamento elusivo nei confronti della richiesta; non è escluso, però, che nella realtà dei fatti si fosse sentito angustiato dal timore di essere sorpassato dal poeta abruzzese nella tecnica

¹⁹⁵ *Le Odi e i frammenti di Bacchilide*, testo greco, traduzione e note a cura di N. FESTA, Firenze, Barbèra, 1898.

¹⁹⁶ Gli articoli sono ora leggibili in G. PASCOLI, *Prose disperse*, a cura di G. CAPECCHI, Lanciano, Rocco Carabba, 2004, pp. 139-159.

¹⁹⁷ Cfr. *Lettere inedite di Giovanni Pascoli a Luigi Mercatelli*, cit., p. 428: «Carissimo Ras, ti avverto che domani o dopodomani ti mando per la Tribuna un lungo articolo che puoi stampare o in corpo piccolo in un numero solo o in corpo più grande in due. L'articolo è intitolato DALLE TOMBE EGIZIE. I. BACCHYLIDES, e contiene l'esposizione del libro recentemente venuto alla luce del Kenyon con 20 inni di Bacchilide (più o meno intieri) con molte traduzioni letterali etc. Continuando poi il primo articolo, se questo ti va, per un'altra volta farò II. L'AGRICOLTORE DI MENANDRO, scoperto pure in un papiro e edito in Svizzera. Va bene? Ricordati che io lo indirizzo, questo mio articolo, al Ras Schiavista Mercatello e non al giornalista. Quindi, se non ti va, me lo devi rimandare e subito. Saluta il Turk-bascià. A rivederci presto. TUO GIOVANNI PASCOLI. Barga, 21 xbre 1897. Come fate rabbia con quel Dreyfus!». Cfr. anche M. PASCOLI, *Lungo la vita di Giovanni Pascoli*, memorie curate e integrate da A. VICINELLI, Milano, Mondadori, 1961, p. 577: «Il tempo libero in questo scorcio di vita barghigiana il Pascoli l'aveva destinato anche a tre interessanti articoli, ricchi di traduzioni poetiche, sulle nuove scoperte papirologiche; e li intitolò: Dalle tombe egizie – Bacchylides (I e II) e Menandro (III). Con due letterine del dicembre li inviava al Mercatelli, il Ras, per la "Tribuna". Gli articoli comparvero sul giornale il 29 dic. 1897 e il 3 e 10 gennaio 1898».

¹⁹⁸ La lettera, inviata da Francavilla al Mare negli Abruzzi il 26 settembre 1896, è riportata da M. VALGIMIGLI-A. VICINELLI, *Omaggio a Giovanni Pascoli nel centenario della nascita*, Milano, Mondadori, 1955, pp. 386-387: «Mio caro Giovanni, credi tu che sarebbe possibile una versione ritmica italiana d'una tragedia di Sofocle? Quali sarebbero i tuoi modi nel tradurre, per esempio, il coro dell'*Antigone*: “Ἔρος ἀνίκατε μάχαν...”? E quali, per esempio, nel tradurre la lamentazione che incomincia “ὦ τύμβος, ὦ νυμφεῖον, ὦ κατασχαφῆς...”? Ti sarei infinitamente grato se tu volessi mandarmi questi due saggi: il coro e le seguenti parole di *Antigone* fino a “ἀλλ' Ἀχέροντι νυμφεῦσω”; la lamentazione intera, o quasi, più precisamente fino a “ζῶσ' ἐς θανάτων ἔρχομαι κατασκαφάς...”».

metrica.¹⁹⁹ Fu Adolfo De Bosis, direttore della rivista «Il Convito» e amico dei due poeti, ad animare la vicenda: conoscendo il carattere competitivo di Pascoli, iniziò a stuzzicarlo incuriosendolo circa gli sviluppi della poesia dannunziana. Il 17 dicembre 1896 scrisse a Pascoli: «Gabriele verrà sui primi dell'anno e mi leggerà tutta la tragedia della quale non conosco che il primo atto. Ha composto anche, bellissimi... Ma questo è un segreto meraviglioso... e non [ho] facoltà di rivelarlo per ora. Sarà una bomba, che sino a Barga ne udirai lo scoppio».²⁰⁰ De Bosis riuscì pienamente nell'intento: non sembra un caso che la fattura che prova l'acquisto del volume di Zambaldi *Mettrica greca e latina*, una guida indispensabile per le composizioni innodiche pascoliane, riporti la data del 18 dicembre 1897.

Da quel momento la corrispondenza con De Bosis si infittì: Pascoli cercava di ottenere da lui informazioni più dettagliate, e in una lettera del 1° gennaio 1897 non mancò di precisare che il progetto di scrivere inni era anche in lui, e da tempo: «I...di Gabriele indovino cosa sono. Io sento echi lontani. È un'idea che era anche in me e che godo intanto che realizzi l'insuperabile *Stesichoros*. I... sono *cori* o *inni*. È vero? E io che devo ancora scrivergli? [...] E Bacchilide? Torna a noi dall'Egitto, torna a noi da... Francavilla».²⁰¹ Appena un mese dopo, il 21 febbraio, Pascoli dava alle stampe l'inno *A Giorgio Navarco ellenico*, impostato sul modello della triade

¹⁹⁹ Pascoli rispose a D'Annunzio soltanto quattro mesi dopo, il 26 gennaio 1897, manifestandogli l'intenzione di comporre un trattato da dedicare a lui per sciogliere tutti i dubbi relativi all'esametro e alla metrica classica in generale. Com'è noto, però, la *Lettera* non fu indirizzata al D'Annunzio, bensì a Giuseppe Chiarini, probabilmente per i malumori che di lì a poco avrebbero segnato la loro relazione. Cfr. CAPOVILLA, *D'annunzio e la poesia "barbara"*, cit., pp. 30-36. La lettera inviata da Pascoli a D'Annunzio è pubblicata invece da C. SCARPATI, *Due recuperi pascoliani. I. Una lettera di Pascoli a D'Annunzio. II. Un "paradosso lirico giambico"*, «Lettere italiane», XXX, 1978, pp. 540-546, a p. 541: «Caro Gabriele, mi sono messo con tutta la testa a rispondere a quella tua lettera, che fu, a suo tempo, una delle più grandi consolazioni che io abbia avute: tanto ti amo e ti ammiro. Pensa e ripensa... io vorrei scrivere un magno articolo, una specie di trattato, dove direi le mie idee sulla metrica classica in italiano, a differenza della metrica barbara, e darei saggi dell'esametro κατὰ στίχον sino al coro. È questione ardente ora più che mai questa, e per i tuoi lavori e per la traduzione di Omero che prepara Adolfo. Ora io darei al mio articolo (da stampare sulla Nuova Antologia) la forma di lettera [...] se tu vedessi in ciò non un pravo mio desiderio d'inalzarmi appendendomi alle tue grandi ale, ma un desiderio giusto e buono di mostrarti il mio affetto e la mia ammirazione e anche quello di dare un esempio (che mi par necessario) di fratellanza letteraria (tra fratello maggiore e uno molto minore). Acconsenti? E acconsentiresti anche che in testa alla lettera stampassi il tuo invito, se non tutto, in estratti? Di questo fa tu, ma l'assenso a indirizzarti la mia pistola lo voglio dalla tua somma gentilezza. E rispondimi subito o quanto prima puoi. Tuo devoto e aff.mo Giovanni Pascoli».

²⁰⁰ *Pascoli-De Bosis. Carteggio*, cit., p. 67. La curatrice spiega che la *tragedia* cui si fa riferimento è *La Città morta*.

²⁰¹ Ivi, p. 69. Nella conclusione si allude, naturalmente, ai novelli ritrovamenti papiracei. Alla presente lettera De Bosis rispose che i componimenti di D'Annunzio non erano inni, tuttavia Pascoli non si lasciò convincere e rispose intorno all'11 gennaio: «I... sono versi francesi. Meglio se, inni. Inni voglio fare anch'io e così. Oh! se durasse per un anno o due questo mio fervore».

corale greca, l'inno che non a caso avvia la sezione innodica della raccolta, pubblicata la prima volta nel 1906. A partire dall'inno al *Navarco* si aprì una stagione prolifica di liriche corali, non circoscritte ai soli inni: l'esperimento coinvolse anche componimenti poi inseriti nei *Canti di Castelvechio*, la raccolta che condivide infatti una serie di analogie con gli *Inni*, soprattutto dal punto di vista metrico. All'interno di un quadernetto di lavoro per la composizione di poesie in lingua latina e italiana conservato in Archivio è presente una carta (G.73.1.2.24) contenente abbozzi progettuali: insieme a liste di titoli da inserire in singole raccolte o in sezioni di esse («Poemi Conviviali; Poemetti semi-storici; Poemetti semi-filosofici; Poemetti semi-didattici; Poemetti georgici; Poemetti operai; Poemetti religiosi; Canti di Castelvechio; Canti di San Mauro; Canti della maestrina e del cieco»), vi è anche quella relativa alle Odi e agli Inni, e tra questi ultimi compaiono i seguenti titoli: «La poesia al poeta. La povertà +. Rane. Principe Giorgio. Fratti. Ras Alula. La peste». Non è escluso dunque che forse agli albori di nuove progettazioni strutturali Pascoli avesse vagheggiato l'ipotesi di creare una raccolta in cui potessero confluire testi differenti dal punto di vista tematico, organizzati però sullo stesso sistema triadico. Capovilla notava infatti che anche *Le Rane* (1897), *La Poesia* (1898), *Il mendico* (1899), *La canzone della granata* (1899), *La canzone dell'ulivo* (1900) e *La bicicletta* (1903) riportano sui loro abbozzi tracce di impostazione triadico corale e/o la definizione di «inno», segno di un'attribuzione da parte di Pascoli di un alto valore morale tanto alle gesta eroiche e memorabili dei protagonisti degli *Inni*, come Fratti, il duca degli Abruzzi o Mazzini, quanto agli umili soggetti poi protagonisti dei *Canti*.²⁰²

Altro dato importante connesso al 1897 è il commento che seguì la pubblicazione dell'inno *Ad Antonio Fratti* sulla «Tribuna» del 4 giugno. Il 19 giugno appariva sulla stessa rivista, con una premessa del direttore Luigi Mercatelli, la spiegazione metrica e tematica pascoliana dell'inno, contenente chiarimenti utili a cogliere le intenzioni dell'autore e le modalità di

²⁰² CAPOVILLA, *D'Annunzio e la poesia "barbara"*, cit., pp. 179-181.

applicazione metrica non solo a proposito del testo in questione, ma per tutta la produzione innodica, esemplata sul modello della lirica corale. Se ne riportano qui alcune parti:²⁰³

De' miei sogni di ragazzo – che se campo altri cinque anni, si realizzeranno tutti, più o meno bene – era anche questo: offrire, se non dare, all'Italia la *lirica* pindarica o corale. Ho già cominciato a darne saggi. Presto in una lettera a Gabriele d'Annunzio darò regole e saggi originali e traduzioni sì di metrica lirica senza rime, più propriamente classica, sì rimata, più nostra e più chiara, perché rima è ritmo. Il *threnos* a Fratti è un sistema dattilico. Nelle strofe e antistrofe di ogni triade, si comincia con due trimetri o tripodie dattiliche catalettiche [...] Poi ci sono due esametri divisi in due cola o membri [...] Siccome tra i due *cola* non c'è interruzione di ritmo, e sono propriamente un solo verso (come sentirai all'orecchio), così ammetto la spezzatura della parola. [...] Questo per mostrarti che non è tutto a vanvera [...] Bisogna essere matematici nella forma; e nella forma gettar poi tutto il suo cuore.

In particolare le affermazioni «darò [...] traduzioni sì di metrica senza rime, più propriamente classica, sì rimata, più nostra e più chiara, perché rima è ritmo», «tra i due *cola* non c'è interruzione di ritmo [...] come sentirai all'orecchio» e «bisogna essere matematici nella forma; e nella forma gettar poi tutto il suo cuore», si rivelano utili per meglio procedere nelle analisi metriche dei testi.

Nel tentativo di comprendere a fondo la struttura e l'articolazione della metrica degli *Inni*, è opportuno riassumere in uno schema i versi italiani che ricorrono nei vari componimenti. Da esso sono esclusi i due testi dell'appendice (*Il Ritorno* e *Il sogno di Rosetta*), sorta di 'cantate melodrammatiche' che presentano una struttura composta dal punto di vista metrico e pertanto non possono essere considerate liriche corali.

INNI	STRUTTURA	VERSI (e accentazione)	
		STROFE ED ANTISTROFE	EPODO
A GIORGIO NAVARCO ELLENICO	2 GRUPPI STROFICI: TRIADE CORALE	I GRUPPO: 4 senari (2 ^a ,5 ^a) 3 novenari (2 ^a ,5 ^a ,8 ^a) 1 trisillabo (2 ^a) 2 senari (2 ^a ,5 ^a)	I GRUPPO: 3 novenari (2 ^a ,5 ^a ,8 ^a) 1 senario (2 ^a ,5 ^a) 2 novenari (2 ^a ,5 ^a ,8 ^a) 2 senari (2 ^a ,5 ^a)
		II GRUPPO: 6 novenari (2 ^a ,5 ^a ,8 ^a) 2 senari doppi (2 ^a ,5 ^a ,8 ^a ,11 ^a)	II GRUPPO: 6 senari doppi (2 ^a ,5 ^a ,8 ^a ,11 ^a)

²⁰³ La forma integrale del commento è riportata all'interno del II capitolo del presente lavoro, dedicato all'analisi dell'inno *Ad Antonio Fratti* (pp. 137-177).

AD ANTONIO FRATTI	4 GRUPPI STROFICI TRIADE CORALE	3 ottonari dattilici (1 ^a ,4 ^a ,7 ^a) 1 novenario dattilico (2 ^a ,5 ^a ,8 ^a) 1 endecasillabo (1 ^a ,4 ^a ,7 ^a ,10 ^a) 1 senario (2 ^a ,5 ^a)	1 endecasillabo (1 ^a ,4 ^a ,7 ^a ,10 ^a) 1 senario (2 ^a ,5 ^a) 1 endecasillabo (1 ^a ,4 ^a ,7 ^a ,10 ^a) 1 senario (2 ^a ,5 ^a) 1 ottonario dattilico (1 ^a ,4 ^a ,7 ^a) 1 novenario dattilico (2 ^a ,5 ^a ,8 ^a) 1 ottonario dattilico (1 ^a ,4 ^a ,7 ^a) 1 novenario dattilico (2 ^a ,5 ^a ,8 ^a)
PACE!	3 GRUPPI STROFICI: TRIADE CORALE	11 novenari dattilici (2 ^a ,5 ^a ,8 ^a) 1 senario (2 ^a ,5 ^a)	2 ottonari dattilici (1 ^a ,4 ^a ,7 ^a) 1 novenario dattilico (2 ^a ,5 ^a ,8 ^a) 2 ottonari dattilici (1 ^a ,4 ^a ,7 ^a) 1 novenario dattilico (2 ^a ,5 ^a ,8 ^a) 3 ottonari dattilici (1 ^a ,4 ^a ,7 ^a) 1 trisillabo () 1 ottonario dattilico (1 ^a ,4 ^a ,7 ^a) 1 trisillabo (2 ^a)
MANLIO	6 GRUPPI STROFICI: TRIADE CORALE	8 novenari dattilici (2 ^a ,5 ^a ,8 ^a)	2 novenari dattilici (2 ^a ,5 ^a ,8 ^a) 1 senario (2 ^a ,5 ^a)
IL RITORNO DI COLOMBO	3 GRUPPI STROFICI: TRIADE CORALE	1 ottonario dattilico (1 ^a ,4 ^a ,7 ^a) 1 novenario dattilico (2 ^a ,5 ^a ,8 ^a) 1 ottonario dattilico (1 ^a ,4 ^a ,7 ^a) 1 novenario dattilico (2 ^a ,5 ^a ,8 ^a) 1 ottonario dattilico (1 ^a ,4 ^a ,7 ^a) 1 novenario dattilico (2 ^a ,5 ^a ,8 ^a) 1 senario (2 ^a ,5 ^a)	1 ottonario (1 ^a ,4 ^a ,7 ^a) 1 novenario (2 ^a ,5 ^a ,8 ^a) 1 endecasillabo (1 ^a ,4 ^a ,7 ^a ,10 ^a) 1 novenario (2 ^a ,5 ^a ,8 ^a) 1 endecasillabo (1 ^a ,4 ^a ,7 ^a ,10 ^a) 1 novenario (2 ^a ,5 ^a ,8 ^a)
ANDRÉE	3 GRUPPI STROFICI: 6 terzine dantesche di endecasillabi + 1 endecasillabo di chiusa isolato		
AL RE UMBERTO	12 GRUPPI STROFICI: TRIADE CORALE	8 novenari dattilici (2 ^a ,5 ^a ,8 ^a)	3 novenari dattilici (2 ^a ,5 ^a ,8 ^a) 1 senario (2 ^a ,5 ^a)
AL DUCA DEGLI ABRUZZI E AI SUOI COMPAGNI	4 GRUPPI STROFICI: TRIADE CORALE	3 ottonari dattilici (1 ^a ,4 ^a ,7 ^a) 1 ottonario (attacco anapestico, 3 ^a ,5 ^a ,7 ^a) 1 ottonario dattilico (1 ^a ,4 ^a ,7 ^a) 1 dodecasillabo (3 ^a ,7 ^a ,11 ^a) 1 ottonario dattilico (1 ^a ,4 ^a ,7 ^a) 1 senario (2 ^a ,5 ^a)	3 ottonari dattilici (1 ^a ,4 ^a ,7 ^a) 1 ottonario (attacco anapestico, 3 ^a ,5 ^a ,7 ^a) 3 ottonari dattilici (1 ^a ,4 ^a ,7 ^a) 1 ottonario (attacco anapestico, 3 ^a ,5 ^a ,7 ^a)
A UMBERTO CAGNI	7 GRUPPI STROFICI: TRIADE CORALE	1 senario (2 ^a ,5 ^a) 3 novenari dattilici (2 ^a ,5 ^a ,8 ^a)	2 novenari dattilici (2 ^a ,5 ^a ,8 ^a) 1 senario (2 ^a ,5 ^a)

ALLE BATTERIE SICILIANE	7 GRUPPI STROFICI: TRIADE CORALE	1 novenario dattilico (2 ^a ,5 ^a ,8 ^a) 1 senario (2 ^a ,5 ^a) 1 novenario dattilico (2 ^a ,5 ^a ,8 ^a) 1 senario doppio (2 ^a ,5 ^a ,8 ^a ,11 ^a) 1 trisillabo (2 ^a) 1 novenario dattilico (2 ^a ,5 ^a ,8 ^a)	2 novenari dattilici (2 ^a ,5 ^a ,8 ^a) 1 senario (2 ^a ,5 ^a) 2 novenari dattilici (2 ^a ,5 ^a ,8 ^a) 1 novenario giambico (2 ^a ,4 ^a ,6 ^a ,8 ^a)
ALLE «KURSISTKI»	5 GRUPPI STROFICI: TRIADE CORALE	6 ottonari dattilici (1 ^a ,4 ^a ,7 ^a) 1 trisillabo (2 ^a)	7 ottonari dattilici (1 ^a ,4 ^a ,7 ^a) 1 quinario (1 ^a ,4 ^a)
L'ANTICA MADRE	6 GRUPPI STROFICI: TRIADE CORALE	3 ottonari dattilici (1 ^a ,4 ^a ,7 ^a) 1 novenario dattilico (2 ^a ,5 ^a ,8 ^a) 1 ottonario dattilico (1 ^a ,4 ^a ,7 ^a) 1 senario (2 ^a ,5 ^a)	2 novenari dattilici (2 ^a ,5 ^a ,8 ^a) 1 senario (2 ^a ,5 ^a) 2 novenari dattilici (2 ^a ,5 ^a ,8 ^a) 1 senario (2 ^a ,5 ^a)
LA PORTA SANTA	6 GRUPPI STROFICI: TRIADE CORALE	3 settenari (1 ^a ,4 ^a ,6 ^a) 1 settenario (attacco anapestico, 2 ^a , 6 ^a)	3 settenari (2 ^a , 4 ^a ,6 ^a / 1 ^a ,4 ^a , 6 ^a / 1 ^a ,4 ^a ,6 ^a tronco)
A VERDI	8 GRUPPI STROFICI: TRIADE CORALE	1 ottonario dattilico (1 ^a ,4 ^a ,7 ^a) 1 ottonario (attacco anapestico, 3 ^a ,5 ^a ,7 ^a) 2 ottonari dattilici (1 ^a ,4 ^a ,7 ^a) 1 ottonario (attacco anapestico, 3 ^a ,5 ^a ,7 ^a) 1 quaternario piano (3 ^a)	2 ottonari dattilici (1 ^a ,4 ^a ,7 ^a) 1 ottonario (attacco anapestico 3 ^a ,5 ^a ,7 ^a) 1 ottonario dattilico (1 ^a ,4 ^a ,7 ^a) 1 ottonario (attacco anapestico, 3 ^a ,5 ^a ,7 ^a) 1 quaternario tronco
IL POPE	4 GRUPPI STROFICI: TRIADE CORALE	1 ottonario dattilico (1 ^a ,4 ^a ,7 ^a) 1 ottonario trocaico (1 ^a ,3 ^a ,5 ^a ,7 ^a) 1 ottonario dattilico (1 ^a ,4 ^a ,7 ^a) 1 ottonario trocaico (1 ^a ,3 ^a ,5 ^a ,7 ^a) 1 ottonario dattilico (1 ^a ,4 ^a ,7 ^a) 1 ottonario dattilico (1 ^a ,4 ^a ,7 ^a) 1 ottonario dattilico (1 ^a ,4 ^a ,7 ^a) 1 senario piano (2 ^a ,5 ^a)	5 ottonari trocaici (1 ^a ,3 ^a ,5 ^a ,7 ^a) 1 ottonario tronco 1 ottonario trocaico (1 ^a ,3 ^a ,5 ^a ,7 ^a) 1 ternario tronco
AL DIO TERMINE	14 TERZINE DANTESCHE + 1 ENDECASILLABO ISOLATO DI CHIUSA		
INNO SECOLARE A MAZZINI	6 CAPITOLI METRICI COSTITUITI DA 3 GRUPPI STROFICI così articolati: i primi due sono 5 terzine dantesche chiuse da un endecasillabo che rima col penultimo verso della terzina finale; il terzo da due terzine dantesche, chiuse da un endecasillabo che rima col secondo verso dell'ultima terzina		

INNO DEGLI EMIGRATI ITALIANI A DANTE	TRE GRUPPI STROFICI: TRIADE CORALE FORMATA DA ENDECASILLABI DANTESCHI	3 endecasillabi	4 endecasillabi
--------------------------------------	---	-----------------	-----------------

Prima di provare a definire quali versi della lirica greca Pascoli intendesse riprodurre tramite l'impiego dei versi italiani presenti in tabella, si rende necessaria qualche considerazione preliminare.

L'unico inno in cui strofe, antistrofe ed epodo sono differenti nei vari gruppi strofici è *A Giorgio Navarco ellenico*. *La Porta Santa* è il solo componimento della sezione ad ospitare settenari; il quinario è usato solo nelle «*Kursistki*»; il quaternario (piano e tronco) solo nell'inno *A Verdi*; il senario doppio soltanto negli inni *Al Navarco ellenico* e *Alle batterie siciliane*, mentre il dodecasillabo figura unicamente nell'inno *Al Duca degli Abruzzi e ai suoi compagni*. Volendo provare a tradurre questa realtà in percentuale, su un totale di 16 *Inni*, la distribuzione dei versi si trasforma in questi dati:

trisillabo > 31,25%;
quaternario > 6,25%;
quinario > 6,25%;
senario > 68,75%;
senario doppio > 21,5%;
settenario > 6,25%;
ottonario > 50%;
novenario > 56,25%;
endecasillabo > 37,5%,
dodecasillabo > 6,25%.

Ne consegue che i versi maggiormente impiegati sono il senario, l'ottonario, il novenario e l'endecasillabo. Quello che ricorre in maggioranza è dunque il senario, che manca soltanto negli *Inni* di soli endecasillabi, nell'inno *Alle «Kursistki»*, *La Porta Santa* e *A Verdi*. Si può per il momento anticipare che tale elevata frequenza si deve al fatto che i versi adoperati non sempre, o meglio, quasi mai, sono utilizzati come singole unità, ma al contrario sono parte di una struttura organica e complessa, all'interno della quale spesso è l'associazione di più versi della tradizione italiana a corrispondere ad un unico periodo ritmico della lirica corale; e il senario,

ad esempio, è spesso combinato con il trisillabo, giacché entrambi rappresentano sottomultipli del novenario, altro verso favorito negli *Inni*. Riguardo all'utilizzo pascoliano di quest'ultimo verso, si beneficia di studi esaustivi e puntuali, e ad essi si rimanda per constatare le tipologie e le occorrenze nelle altre raccolte pascoliane.²⁰⁴ Negli *Inni* risulta quasi sempre combinato ad altri versi, e dei suoi tre tipi variamente impiegati dal Pascoli (dattilico, trocaico e giambico) prevale nettamente quello dattilico, mentre quello trocaico manca del tutto e vi è una sola occorrenza del tipo giambico (nell'inno *Alle batterie siciliane*). La preferenza per questo verso (fino ad allora poco usato nella poesia italiana e solo recentemente riportato in auge da Carducci nella ballata *Jaufrè Rudel*, e come secondo emistichio dei suoi esametri o primo dei pentametri) risiede anche nella successione degli accenti (specie nel tipo dattilico di 2^a, 5^a, 8^a), in grado di esaltare le sillabe radicali tanto care a Pascoli, dunque l'anima stessa delle parole.

Se, come scrisse Luigi Baldacci, Pascoli guardava «la metrica italiana dalla specola di quella classica»,²⁰⁵ i versi italiani utilizzati nelle sue composizioni risultano niente altro che uno strumento per recuperare e riportare in vita metri e ritmi della classicità. Così nel trisillabo (U–U) è possibile riconoscere il monometro giambico catalettico («di dea», «poi... pace!», «dei grani»), oppure quando segue lo schema –U–, un epitrito trocaico; nel quaternario piano (–U–U > «della morte!», «mai la vita?») una dipodia acataletta o monometro trocaico (epitrito), nel quaternario tronco (–U– > «non è qui», *A Verdi*) un epitrito trocaico catalettico (o monometro trocaico catalettico); nel quinario (–UU–U > «Cristo è risorto») un adonio, nel senario dattilico (U–UU–U > «di turbini! morte») un reiziano, e nel senario doppio dattilico (U–UU–UU–UU–

²⁰⁴ Cfr. PAZZAGLIA, *Figure metriche pascoliane: i novenari di Castelvecchio*, e *Diario autunnale*, in ID. *Teoria e analisi metrica*, cit., pp. 77-127 e pp. 129-156; BIGI, *La metrica delle poesie italiane del Pascoli*, cit.; P.V. MENGALDO, *Ancora sui novenari di Castelvecchio*, «Studi novecenteschi», XXXIX, 1990, pp. 57-84; G. CAPOVILLA, *Appunti sul novenario*, in *Tradizione / traduzione / società. Saggi per Franco Fortini*, a cura di R. LUPERINI, Roma, Editori Riuniti, 1989, pp. 75-88; MORONI, *Appunti di ritmica e metrica: in margine a una trascurata poesia musicale del ritmo poetico*, cit.

²⁰⁵ L. BALDACCI, *Giosuè Carducci: strategia e invenzione*, in *Carducci poeta*, Atti del Convegno di Pietrasanta e Pisa (26-28 settembre 1985), a cura di U. CARPI, Pisa, Giardini, 1987, pp. 3-42, a p. 25.

U) dell'inno *A Giorgio Navarco ellenico* e *Alle Batterie siciliane* («Dovunque tu vada, chiunque tu sia», «le grida e le salve, la fuga e l'assalto») due reiziani (accentazione di 2^a, 5^a, 8^a, 11^a).

Nella *Porta Santa* vengono usati diversi tipi di settenario, sintetizzabili nei seguenti schemi:

–UU–U–U > «mormori il mondo t'ode», «scingi il grembiul tuo bianco» (settenario piano);

–UU–U–UU > «uomo che quando fievole», «leva la man dall'opera», «Oh le tue mani tremano!», «O vecchio, è vecchio, al nascere» (variazione sdrucchiola del precedente settenario piano);

–UU–U– > «meste, passar di là», «che non riaprirà» (con inversione dei primi due tempi: U–), «gente, un'ombria che va», «Terra, s'ignorerà» (settenario tronco);

U– – UU–U > «Dell'alto atrio di Dio», «la gran porta del Sole» (settenario piano con base giambica);

U–U–U–U[U] > «La Porta ancor vaneggi», «Avanti quella Porta», «Di là, di là, risuonano» (settenario interamente giambico).

Come si vede, i primi tre hanno quindi base dattilica e accentazione di 1^a, 4^a, 6^a, e ripropongono un aristofaneo e un emiasclepiadeo II; gli ultimi due, invece, con base giambica, riproducono un ferecrateo con base giambica e un dimetro giambico catalettico. Per ciò che concerne l'ottonario, è opportuno fare un distinguo tra l'ottonario dattilico (con accentazione di 1^a, 4^a, 7^a), che riproduce l'*hemiepes* femminile (–UU–UU–U: es. «Questo è dall'ombre un ritorno», «Brevichiomate sorelle», «Roma, o fratelli, non era»), e l'ottonario modellato sullo schema –U–U–U–U, presente nell'inno *A Verdi* (es. «ch'uno v'apra il monumento», «pendean bianche su le lande», «qui tra i morti? E pur n'udreste») e nel *Duca degli Abruzzi* («vi pensammo all'improvviso», «si rifugia nel mistero», «fame, il freddo e la tempesta»), che va inteso come l'unione di due epitriti trocaici.

L'usatissimo novenario dattilico (U-UU-UU-U) riproduce l'enoplio (es. «S'è udito un singulto a Caprera», «solleva il vessillo e la croce», «In piedi, sei morto, tra i suoni», «Chi l'ha nell'eterno confitta?», «Oh! fuoco di folgori! schianto», «Italia, il tuo nome, ch'è grido»), mentre il novenario giambico (U-U-U-U-U) corrisponde a un enneasillabo alcaico (es. «insieme, insieme, insieme», «da destra, foco!... foco!... foco!...», «tuoi batte e plaude e canta e piange»). L'endecasillabo con accentazione di 1^a, 4^a, 7^a, 10^a, quando è utilizzato come primo *colon* dell'esametro («era, tra i cantici della diana», «chi salutarono i rombi profondi?», «Ché tu sapevi dal vate Acarnane»), corrisponde all'alcmiano catalettico *in dysillabum*, mentre negli altri *Inni* strutturati interamente in endecasillabi può essere considerato come il verso della tradizione poetica italiana, tuttavia sottoposto da Pascoli ad una personalissima rivisitazione. Il dodecasillabo (-U-U-U-U-U-U) del *Duca degli Abruzzi e ai suoi compagni* (es. «quel vessillo che piantaste e che là solo», «sia da magli smisurati e regolari...», «ché ci raspa sopra il cuore tratto tratto») corrisponde alla trasposizione di tre epitriti trocaici.

Nel commento dell'inno *Ad Antonio Fratti* Pascoli avverte il lettore che vengono usati due *cola* per la composizione di un singolo verso:

nelle strofe e antistrofe di ogni triade si comincia con due trimetri o tripodie dattiliche catalettiche così:

-UU-UU-U

Poi ci sono due esametri divisi in due *cola* o membri, così:

-UU-UU-U
U-UU-UU-U (primo esametro)

-UU-UU-UU-U
U-UU-U (secondo esametro)

Siccome tra i due *cola* non c'è interruzione di ritmo, e sono propriamente un solo verso (come sentirai all'orecchio), così ammetto la spezzatura della parola.

Quello pascoliano è dunque «un verso pienamente *sinarteto*, in cui le eventuali componenti minori, riconducibili al computo italiano, devono essere riassorbite in una totalità versale di

Alle batterie siciliane (Epodo): la fila dei muli tra i massi /
del fosco Belàh:

L'antica madre (Epodo): di nembo che scuote le cime! /
che vola e s'immilla!

NOVENARIO + TERNARIO (enoplio + monometro giambico catalettico)

A Giorgio Navarco ellenico: nell'etere un'ombra sfumare /
(di dea)

ENDECASILLABO + NOVENARIO (alcmanio catalettico *in dysillabum* + enoplio)

Il ritorno di Colombo (Epodo): lascia la tolda cui lungo la via /
brillarono incognite stelle;

OTTONARIO + OTTONARIO (*hemiepes* femminile + due epitriti trocaici)

Al Duca degli Abruzzi... (Str. e ant.): Noi sedevamo; ed un giorno /
vi pensammo all'improvviso

Epodo: sale e fiammeggia; discende, /
si rifugia nel mistero...

A Verdi (Str. e ant.): Voi che notturni moveste /
per le strade ancora ombrate;

Epodo: questa è la tomba, se voi /
non cercate che una pietra:

Il Pope: Piccolo padre, il tuo popolo /
piange! prega che tu veda

OTTONARIO + SENARIO (*hemiepes* femminile + reiziano)

Al duca degli Abruzzi...: tutte cercando inquiete /
la Stella Polare.

L'antica madre: l'ombra vagava su l'onda, /
d'un'aquila nera

Il pope: no: per i tuoi...che famelici /
hai nella sue tane

OTTONARIO + DODECASILLABO (*hemiepes* femminile + tre epitriti trocaici)

Al duca degli Abruzzi...: l'anime nostre oscillare /
sentivamo come l'ago del magnete,

OTTONARIO + QUATERNARIO (due epitriti trocaici + epitrilo trocaico catalettico)

Il Pope (Epodo): camminar su le grandi acque?...
Non puoi?...No!

OTTONARIO + TRISILLABO (*hemiepes* femminile + monometro giambico catalettico)

- Pace!*: s'alza un bisbiglio, ch'è grido! /
Fratelli!
- Alle «Kursistki»:* oggi, ma che voleranno /
domani
- OTTONARIO + QUINARIO (*hemiepes* femminile + adonio)
- Alle «Kursistki» (Epodo):* date tre baci, e voi dite: /
«Cristo è risorto!»
- SETTENARIO + SETTENARIO (aristofaneo + ferecrateo con base giambica)
- La Porta Santa:* pallido eroe, custode /
dell'alto atrio di Dio;
- NOVENARIO DATTILICO + NOVENARIO GIAMBICO (enoplio + enneasillabo alcaico)
- Alle batterie siciliane: (Epodo)* tentennano i cofani ai passi: /
si va! si va! si va! si va!
- OTTONARIO + NOVENARIO + SENARIO (*hemiepes* femminile + enoplio + reiziano)
- Il ritorno di Colombo:* tu che mettesti la prora /
nel pallido occaso, e l'aurora /
seguì la tua scia.
- NOVENARIO + SENARIO + NOVENARIO (enoplio + reiziano + enoplio)
- Alle batterie siciliane:* Oh! fuoco di folgori! Schianto /
di turbini! morte /
di cento e di cento e di cento!
- DOPPIO SENARIO + TRISILLABO + NOVENARIO (due reiziani + monometro giambico catalettico + enoplio)
- Alle batterie siciliane:* Singulti di sangue! ruggiti di pianto! /
spavento /
d'abisso! ... Tu solo qui, forte?
- OTTONARIO + OTTONARIO + QUATERNARIO (*hemiepes* femminile + due epitriti trocaici+ un epitrito trocaico)
- A Verdi:* antelucano, aspettate /
ch'uno v'apra il monumento /
del gran Morto;
- Epodo:* esso, l'aedo d'eroi, /
sceso qui con la sua cetra, /
non è qui.

A proposito dell'inno *A Fratti*, che è un sistema dattilico, Pascoli svela la composizione dell'esametro, per il quale vengono impiegate le seguenti combinazioni: ottonario + novenario; endecasillabo + senario. Di conseguenza, seguendo lo schema delle associazioni tra *cola*, vi sono esametri anche nell'inno *Pace!*, *Il ritorno di Colombo* e *L'antica madre*. Ciò che è di notevole interesse è che la composizione degli esametri innodici differisce nettamente da quella delle traduzioni dei poemi epici: Gentili e Giannini ricordano che gli antichi interpreti di Omero, come tramandato da Aristotele, consideravano l'esametro un verso formato da due *cola*, di otto e nove sillabe, quindi di *hemiepes* femminile ed enoplio, e che questa associazione era frequente tra i poeti lirici.²⁰⁹ Non pare un caso che Pascoli, dunque, abbia scelto di suddividere l'esametro in due *cola* formati da un *hemiepes* femminile e da un enoplio, esattamente come avveniva nella poesia lirica greca.²¹⁰

Se si rivolge ora l'attenzione ai ritmi prevalenti negli inni, gli elementi a disposizione inducono a ritenere che a predominare siano quelli dattilici e dattilo-epitriti, il ritmo dei «metri più comuni degli inni, de' peani, degli encomii, dei canti di vittoria, dei ditirambi»;²¹¹ tuttavia, l'analisi dei fogli autografi induce ad assegnare un posto d'eccezione anche ai ritmi logaedici, dalla «natura essenzialmente musicale», adatti «alla melodia» e soprattutto frequentemente usati dai lirici, come ben specificato nel manuale di Zambaldi.²¹² Già nell'articolo del 25

²⁰⁹ B. GENTILI-P. GIANNINI, *Preistoria e formazione dell'esametro*, «Quaderni urbinati di cultura classica», XXVI, 1977, pp. 7-51, a p. 28. Cfr. anche ARISTOTELE, *Metaph.* 1093a 26: «ὅμοιοι δὴ καὶ οὗτοι τοῖς ἀρχαίοις Ὀμηρικοῖς, οἱ μικρὰς ὁμοιότητος ὀρθοῖσι, μεγάλας δὲ παρορθοῖσιν. λέγουσι, δε τινες ὅτι, πολλὰ τοιαῦτα, οἷον αἴ τε μέσαι ἢ μὲν ἐννέα ἢ δὲ ὀκτώ, καὶ τὸ ἔπος δεκαεπτὰ, ἰσάριθμον τούτοις· βαίνεται δὲν μὲν τῷ δεξιῷ ἐννέα συλλαβαῖς, ἐν δὲ τῷ ἀριστερῷ ὀκτώ». Trad: «Costoro sono simili agli antichi commentatori di Omero, i quali scorgono le piccole somiglianze e tralasciano le grandi. Alcuni dicono ancora molte cose siffatte, ad es. che le corde di mezzo hanno l'una nove, l'altra otto toni e che il verso epico ha diciassette sillabe, ed è uguale di numero ai toni; e che esso si scandisce a destra con nove sillabe, a sinistra con otto». Cfr. ARISTOTELE, *La Metafisica*, volgarizzata e commentata da R. BONGHI, Milano, F.lli Bocca, 1945, vol. III, p. 305.

²¹⁰ Cfr. ZAMBALDI, *Metrica greca e latina*, cit., pp. 214 e 243-244: «L'esametro dattilico è composto di due membri, divisi da una cesura, la quale pareva tanto necessaria, che Mario Vittorino, I, 17, dice: "Sex enim pedum percussio versum quidem hexametrum, non tamen heroum, si leges incisionis non tenuerit, faciet". Però fino da Omero l'importanza dei due membri cedette a quella del tutto, e il verso prese tale carattere d'unità che, mentre in altri versi la spezzatura cade sempre allo stesso luogo e li divide in parti eguali, in questo essa può cadere in più luoghi. [...] Gli esametri lirici hanno in generale carattere diverso degli eroici; i loro membri non sono tanto fusi insieme in una semplice unità ritmica, ma restano più sciolti; e quindi apparisce più naturale la loro unione con altri membri dattilici e con esametri acataletti, i quali formano parte d'un periodo maggiore, o hanno la chiusa logaedica -U- ».

²¹¹ Ivi, p. 446.

²¹² Ivi, pp. 375-376: «Fra i metri misti, i principali sono i logaedi (μέτρα λογαοιδικά ο μικτά) i cui membri sono composti di piedi dattilici e giambo-trocaici. Il nome di logaedi viene interpretato in due maniere: gli uni ammettono che in essi il

dicembre 1897 dedicato ai frammenti bacchilidei Pascoli riferiva il proposito di riprodurre i logaedi in una delle versioni, tramite l'alternanza di dattili e trochei: «il ritmo non è il solo dattilo-epitrito del racconto, severo e pacato, è il leggero [*sic*] logaedico. Il canto accompagnava la pompa del vincitore, al suono del flauto, con numeri di danza alata. Mi provo a renderlo metricamente cercando di dare un'idea del logaedo intrecciando dattili a trochei».²¹³

All'interno del sistema metrico pascoliano, caratterizzato, sì, da rigidi principi, ma sottomesso alla funzione nettamente superiore del ritmo, la presenza del logaedo consentiva agevolmente di introdurre tenui violazioni e di giocare sulla compresenza di più piani ritmici, dal momento che «il logaedo in qualche modo dialettizza la monotonia del dattilo»: «a fronte cioè di versi con anacrusi fissa e ritmo costante (le unità dattiliche), si staglierebbero unità ad avvio incerto e a ritmo discontinuo, non del tutto prevedibile (le unità logaediche)».²¹⁴

Molti dei fogli di lavoro conservati in Archivio contengono schemi metrici non sempre poi applicati nelle redazioni definitive, indice di una fase sperimentale contrassegnata da tentativi non sempre riusciti o da proponimenti solo accennati; tuttavia essi si qualificano come testimoni di criteri paradigmatici e utili a comprendere le modalità dell'esecuzione metrica pascoliana.

ritmo regolare del canto (ᾠοιδή) fosse unito al movimento più libero del discorso (λόγος); ma questa etimologia non corrisponde alla natura essenzialmente musicale dei logaedi, e perciò altri intendono più ragionevolmente che significhi in generale un canto di parole, come ἀλωδία e κθαρωδία indicano il canto accompagnato dalla tibia o della cetra. E in effetto i logaedi sono i metri più proprii della canzone poetica. I lirici più antichi avevano incominciato ad unire in un distico un verso giambo-trocaico ad un verso dattilico, ed anche a formare dei versi unendo un membro giambo-trocaico ad uno dattilico. [...] Tale varietà delle forme metriche era così adatta alla melodia, che questo genere diventò sempre più frequente in Ibcio, in Simonide, in Pindaro, ne' cori della tragedia; [...] I metri logaedici si possono dividere in tre classi: a) logaedi propriamente detti, che hanno un solo dattilo unito a piedi trocaici [...]; b) dattilici logaedici, nei quali una serie dattilica è terminata in una serie trocaica, acataletta o catalettica [...]; c) coriambi, specie di metri sincopati, nei quali la dipodia dattilica catalettica, detta coriambo, è seguita da una serie logaedica», e p. 446: «Se l'epitrito fosse usato solo, sarebbe un metro semplice; ma esso è essenzialmente lirico, e non solamente non fu mai usato κατὰ στίχον, ma non forma molti periodi da sé e per lo più si unisce a serie dattiliche, di guisa che va trattato più ragionevolmente fra i metri composti che chiameremo dattilo-epitriti. I versi dattilo-epitriti risultano da una particolare unione di serie dattiliche con gli epitriti. A differenza dei logaedi volubili e leggeri, i dattilo-epitriti sono l'espressione d'una tranquilla energia e proprii della grandiosa poesia corale, nobile, elevata, serena. Perciò sono i metri più comuni degli inni, de' peani, degli encomii, dei canti di vittoria, dei ditirambi, dei προσόδια e di tutti quei generi in cui predomina il carattere pacato, che gli antichi chiamavano ἦθος ἡσυχαστικόν. Gli elementi metrici dei versi dattilo-epitriti sono: a) la dipodia trocaico-spondaica o epitrito -U- - ; b) la tripodia dattilica nella forma grave del ῥυθμὸς ἐνόπλιος, cioè di due dattili puri e di uno spondeo: - UU - UU - - ».

²¹³ «La Tribuna», Roma, 25 dicembre 1897. Cfr. CAPECCHI, *Prose disperse*, cit., pp. 143.

²¹⁴ Cfr. GIOVANNETTI, *Il logaedo c'è. Aporie e acquisizioni della metrica neoclassica pascoliana*, cit., p. 70.

Il primo dei fogli contenuti nel plico relativo all'inno *Il ritorno di Colombo*, ad esempio, che di seguito si trascrive integralmente, può risultare un efficace *specimen* a tal proposito:²¹⁵

Il ritorno di Colombo	
il gabbiere	
al cielo ²¹⁶ gridava dall'albero	
<u>Terra!</u> ²¹⁷ dall'albero grida il gabbiere. ²¹⁸	-UU -UU -UU -UU
Destati, ammirante.	-UU -UU -UU --
indossa il mantello scarlatto,	-UU -UU -UU -UU
prendi il gonfalone col crocifisso.	-UU -UU -UU --
il crociato stendardo	-UU -UU -UU -UU
Terra grida il gabbiere.	-UU --
Tu questa notte hai veduto il fuoco,	-UU -UU -U -Ū.
ieri si vide il giunco e lo spino e	-
la canna.	
Destati, ammirante.	-UU -UU -UU -UU
È la terra, ma non è quella.	-UU -UU --
oh! qual terra? qual nave?	-UU -UU -UU -UU
	-UU -UU --
non è la tua Santa Maria	-UU -UU --
non sono le tre caravelle:	-UU -UU --
	-UU -UU -UU -UU
	-- ²¹⁹ UU --
	 UU --
	enoplio -UU -UU --
purpureo nel manto ²²⁰	
Scendi, ammirante, vestito ²²¹	
di porpora, ed alza il ²²²	
di là, con fiorente stendardo	
lascia la nave,	
corsia	
mirasti ²²³	
stupisti le incognite stelle: la	
no è la santa Maria.	
non sono le tre caravelle	

²¹⁵ Cfr. Archivio Pascoli, cassetta G.55.2.4

²¹⁶ *al cielo* cancellato con un tratto di penna.

²¹⁷ La parola *Terra* risulta due volte sottolineata.

²¹⁸ *Il gabbiere* e *al cielo gridava dall'albero* soprascritti a *Terra! dall'albero grida il gabbiere*; *albero grida il gabbiere* cancellati con un tratto di penna; *Terra* sottolineato due volte.

²¹⁹ La terza quantità lunga corregge due quantità brevi precedentemente appuntate.

²²⁰ Un tratto di penna in direzione delle parole fa intendere che Pascoli volesse cancellarle.

²²¹ *ammirante, vestito* cancellato con un tratto di penna.

²²² *porpora, ed alza il* cancellato con un tratto di penna.

²²³ *mirasti* scritto sopra *stupisti*.

il castello, sul quale per via.
 lascia la nave
 la vergine
 la cui incognita via
 la nave ~~da cui per~~²²⁴ in via
 tremarono²²⁵ [...]

mirasti le incognite stelle:

 scendi: oh! non è la tua santa Maria,
 non sono le tre caravelle

La prima osservazione è relativa all'incongruenza tra lo schema realizzato sul lato destro del foglio e il testo stilato a sinistra: le sillabe dei singoli versi (in alcuni casi decasillabi, in altri endecasillabi, in altri ancora senari) sono di numero inferiore rispetto a quelle necessarie a realizzare i periodi presenti nello schema. Si può dunque supporre che testo e schema metrico siano stati redatti in momenti differenti, o che magari Pascoli intendesse rielaborare il componimento adattandolo allo schema nella stesura successiva, anche se si può anticipare che tale metro non verrà mai applicato alla lirica. Tuttavia è utile cercare di comprendere, a fronte della versione definitiva, le intenzioni iniziali del poeta.

Il modello strofico propone una tetrapodia dattilica di forma acataletta, definita da Zambaldi «*metrum Alcmanicum* e usata nei sistemi dattilici», alternata ad una tetrapodia dattilica terminata in due sillabe, il «*metrum Archilochium* [...] che segue l'acataletta e forma un tetrametro a misura dipodica».²²⁶ Dopo cinque periodi così alternati vi è una «dipodia terminata in due sillabe», il «versus Adonius» che «si trova come clausola di serie dattiliche»,²²⁷ e infine un dattilico logaedico: una serie dattilica «terminata in una serie trocaica acataletta o catalettica».²²⁸ Lo schema più in basso riporta una tetrapodia dattilica acataletta identica a quella del primo schema, una tripodia formata da due dattili puri e da uno spondeo, definita «ῥυθμὸς ἐνόπλιος ο κατ' ἐνόπλιον forse perché era il metro delle antiche danze in armi», «uno dei

²²⁴ Parole cancellate con un tratto di penna.

²²⁵ Lettura incerta; segue parola cancellata e non decifrabile.

²²⁶ Cfr. ZAMBALDI, *Metrica greca e latina*, cit., pp. 209 e 210.

²²⁷ Ivi, p. 206.

²²⁸ Ivi, p. 376.

membri principali del metro dattilo-epitrito»: ²²⁹ e in effetti è proprio Pascoli che sullo stesso foglio riporta identico schema, annotando accanto ad esso la dicitura «enoplio». Si procede con un'altra tetrapodia acataletta, due tripodie, ancora una tetrapodia, per concludere con un'altra tripodia dattilica col primo piede contratto, che «si trova come clausola di serie dattiliche». ²³⁰ Sembra evidente quindi che Pascoli avesse intenzione di realizzare un ritmo dattilico per la composizione, nel quale intendeva inserire tuttavia sfumature dattilo-epitritiche e logaediche. Il progetto non fu tuttavia mantenuto: il secondo foglio di lavoro riporta un testo strutturato su una serie di ottonari dattilici, seguiti da due endecasillabi e terminanti con un quinario, mentre il terzo dei fogli porta con sé un'ulteriore variazione, questa volta definitiva, caratterizzata da ottonari dattilici alternati a novenari dattilici, idonei a formare l'esametro, chiusi da un senario in strofe ed antistrofe; un ottonario e un novenario più una doppia alternanza di endecasillabo e novenario per l'epodo.

Appunti altrettanto interessanti si ritrovano anche sulle carte di composizione dell'inno *A Verdi*. Di seguito si riporta la trascrizione del primo foglio conservato in Archivio (G.55.13.3.1):

A VERDI

Morto? no. Forse è dolente.
 inteso²³¹
 ho sentito da una voce in una chiesa
 che cantava Ave Maria:
 pregava così dolcemente,
 Morto? no. Forse è prigionie
 egli forse la [...] ²³² la morte
 tanto è triste, tanto...
 diceano miserere
 Morto? no. Forse è lontano
 esule...
 egli sospira il suo tetto²³³.

²²⁹ Ivi, p. 208.

²³⁰ Ibid.

²³¹ *inteso* scritto sopra *sentito*.

²³² Parola non decifrabile

²³³ Lettura incerta, forse *tetto*.

Morto? no. Vive. Ne' deliri di tutte le passioni.
ride, piange, rugge, implora,
maledice!
Morto? Ma forse il mare si stende
nell'Italia? L'Italia non è più?
Oh! l'Italia è . ho veduto
scrosciare i torrenti, ruggir le selve
Tutto era pieno del tuo canto.
Morto? Oh! tu, se l'Italia fosse
sepolta nel mare, vivresti ancora.
e suoneresti la tua lira con l'empito del vento
Sulla soavità²³⁴ del vento sulle nuvole
e il [...] ²³⁵ udrebbe tutti i canti
delle sirene, tutti.

—U — — — U — — — U — — | trim. stesicoreo
quattro, cinque, sei, nove con itif.²³⁶

—UU —UU —U enoplio / doppio.
doppio trocheo

mezzo datt. mezzo trocaico ′UU —UU —U | ′U —U —U —U
—UU —UU —U | ′U —U —U —U
—UU —UU —U —UU —UU —U
—U —U —U —U —U —U —U—U

Morto? Non dite ch'è morto. Vive! Forse nel suo cuore. —U —U
si c'è
c'è qualche²³⁷ cosa che piange, qualche cosa che gli muore:
Avemaria! singhiozzava! Prega per noi! prega
Ave io l'intendo che piange. Prega per noi! chi t'offende,
bello
~~un dolore così grande! così grande e così mesto~~²³⁸
chi ti ...
non e

In questo caso gli appunti metrici compaiono in basso dopo una serie di versi che non seguono una chiara struttura metrica e oscillano nel numero delle sillabe. Il primo schema metrico è, come appuntato dallo stesso Pascoli a fianco, un trimetro stesicoreo, classificato da Zambaldi come il verso più comune tra i dattilo-epitriti, così chiamato poiché si credeva che Stesicoro lo avesse adoperato per primo. Esso, specifica il metricologo, è una tripodia, «ma si

²³⁴ Lettura incerta.

²³⁵ Parola illeggibile.

²³⁶ La parola puntata *itif.* è abbreviazione di *itifallico*.

²³⁷ La sillaba *che* è cancellata con un tratto di penna.

²³⁸ L'intero verso è cancellato con un tratto di penna; *bello* è scritto sopra *mesto*.

trovano anche periodi maggiori di questo metro, non solo di quattro, ma di cinque e sei piedi, ed Euripide nell'*Ippolito* v. 758 ne ha uno di nove epitriti chiuso da un itifallico». Come si sarà notato, c'è una stretta somiglianza tra la citazione diretta dallo Zambaldi e l'appunto sul foglio dell'inno *A Verdi*: è una prova del fatto che Pascoli componeva i suoi testi di versi neoclassici probabilmente tenendo a portata di mano quel poderoso volume di prosodia e metrica classica. Analogamente accade infatti per l'inno *Al duca degli Abruzzi e ai suoi compagni*, sulla prima carta di lavoro del quale (G.55.2.5.1) vi sono appunti metrici che Pascoli copia quasi integralmente dal manuale, e, anche in quel caso, le annotazioni si riferiscono ai metri dattilo-epitriti, segno evidente di una certa premura da parte di Pascoli di realizzare versi secondo quella struttura ritmica e metrica, data la loro convenienza agli *Inni*.²³⁹

Nel caso della lirica *A Verdi*, stando agli appunti riportati, Pascoli intendeva ricreare versi dattilo-epitriti per metà dattilici e per metà trocaici, e questo è evidente dai primi due periodi visibili nello schema in calce, formati, per l'appunto, da un enoplio e da una tetrapodia trocaica acataletta, che «di per sé sola è metro rarissimo, ma era usata come membro del tetrametro».²⁴⁰ La terza sequenza è costituita da un doppio enoplio e la quarta da un doppio dimetro acataletto, come esplicitato da Pascoli; infine si trova una dipodia acataletta o monometro trocaico, che «trovasi principalmente nei sistemi trocaici, ed anche come clausola di versi giambici, cretici, dattilo-epitriti».²⁴¹ Sul lato destro del quinto dei fogli autografi compare il seguente schema metrico:

′UU ′UU ′U ′U –U ′U –U
 –UU –UU –U
 –UU –UU –U
 ′U –U ′U ′U
 –U –U²⁴²

²³⁹ Cfr. in particolare gli appunti «[vers]o di due membri», «trip. due membri trocaica», «versi di tre membri con una o due dipodie», «un solo metro datt.», «verso di quattro», che sono la copia delle nozioni e degli esempi riportati nella sezione dei metri dattilo-epitriti alle pp. 449-450 del manuale di Zambaldi.

²⁴⁰ ZAMBALDI, *Metrica greca e latina*, cit., p. 286.

²⁴¹ Ibid.

²⁴² Cfr. Archivio Pascoli, cassetta G.55.13.3, carta G.55.13.3.5.

A sinistra, come di consueto, vi è invece il testo in versi. Il primo periodo dello schema è lo stesso verso appuntato sul primo foglio, dotato di accentazioni e costituito dall'unione di un enoplio (il «mezzo datt.» del primo foglio), e di una tetrapodia acataletta (il «mezzo trocaico» del primo foglio): anche se non è un perfetto logaedo, si tratta di una serie di piedi dattilici mescolati a piedi trocaici; Pascoli intendeva adattarlo ai primi due versi annotati a sinistra: «Voi che per tempo moveste / per le strade ancora ombrate». Il secondo e il terzo sono due enopli, riprodotti nei versi «ch'ora nel vestibolo, al vento / antelucano aspettate»; il quarto è una tetrapodia acataletta, anch'essa provvista di accenti, che ben si adagia sul verso «ch'uno v'apra il monumento»; l'ultimo, una dipodia acataletta o monometro trocaico, riproposta nel verso «del gran Morto». Strofe e antistrofe, nella loro versione definitiva, seguiranno esattamente questa struttura; l'epodo presenta quasi gli stessi versi ordinati differentemente: due enopli, una tetrapodia acataletta, un enoplio, una tripodia acataletta e un monometro trocaico catalettico anziché acataletto (ben reso attraverso il quaternario tronco), unico elemento di variazione rispetto a strofe e antistrofe. In definitiva, dunque, non viene utilizzato il trimetro stesicoreo appuntato sul primo foglio, ma viene mantenuta una struttura dattilo-epitritica secondo il progetto iniziale, con l'aggiunta di leggere venature logaediche date dall'unione dei due *cola* iniziali.

Curioso poi il caso dell'*Inno degli emigrati italiani a Dante*. In occasione della cerimonia di inaugurazione di un monumento dantesco innalzato dai concittadini emigrati per celebrare il sommo poeta, prevista per il 12 ottobre 1911 a New York, l'avvocato Giovanni Petrarolo contattò Pascoli chiedendogli di comporre un inno che sarebbe stato musicato da Ruggero Leoncavallo e cantato durante le celebrazioni. Nonostante che Pascoli si fosse dimostrato entusiasta all'idea di comporre il testo, la cerimonia per motivi di diplomazia politica non ebbe luogo.²⁴³

²⁴³ Cfr. G. SIMIONATO, *Pascoli, Leoncavallo e l'Inno degli emigrati italiani a Dante*, «Rivista pascoliana», XXVI, 2014, pp. 53-71, e A. ZATTARIN, *Storia di una parentesi. Pascoli poeta per musica*, «Studi novecenteschi», LXXXII, 2011, pp. 255-316.

La lirica entrò in *Odi e Inni* con l'edizione del 1913, curata da Maria Pascoli, e dunque sulla effettiva volontà pascoliana di includere il testo nella raccolta si è molto discusso.²⁴⁴ Che Mariù sia intervenuta sul testo è indubbio: lo testimoniano il foglio G.55.8.1.4, trascritto interamente di sua mano, e quello successivo (G.55.8.1.4), sul quale si legge «Prove di ricostruzione di Maria», ma questo non conferma o smentisce niente sulla volontà o meno da parte di Pascoli di inserire la lirica in raccolta. Vero è che non possiamo trascurare il titolo stesso, che colloca il testo nel genere innodico,²⁴⁵ né gli appunti sui primi fogli conservati in Archivio. Come spesso accade nel corso dell'*iter* elaborativo pascoliano, anche i primi fogli di questa lirica costituiscono niente più che l'insieme di immediati empiti creativi non ancora dirozzati, materializzati in appunti in prosa, singole parole, versi incompleti e numeri abbozzati alla rinfusa su ogni lato del foglio; sul secondo dei fogli (G.55.8.1.2), però, si distingue bene un piccolo schema metrico che rinvia alle idee iniziali di Pascoli, orientate, a quanto sembra, su versi di metrica corale.²⁴⁶

U –UU –UU –U
 U –UU –UU –U
 U –UU –UU –U
 –
 –
 U – U – U – U – U
 –U –U –U –U
 U – U – U – U – U

Si tratta di uno schema diviso in due parti da due linee di separazione: i primi tre periodi sono, come si vede, enopli, il quarto è una pentapodia giambica cataletta²⁴⁷ (il novenario

²⁴⁴ Cfr. PASCOLI, *Poesie, Odi e Inni*, III, cit., p. 458: «Fu scritto nel luglio del 1911 per le colonie italiane degli S. U. Doveva essere musicato e cantato nell'occasione dell'inaugurazione del monumento a Dante a New York».

²⁴⁵ Cfr. Archivio Pascoli, cassetta G.55.8.1. Sul secondo dei fogli (G.55.8.1.2) si legge la dicitura «Inno» sparsa tra gli altri abbozzi. Il titolo subirà variazioni nel corso dell'*iter* compositivo: sui fogli G.55.8.1.1, G.55.8.1.3 e G.55.8.1.4 è *Inno a Dante*, sui fogli G.55.8.1.8 e G.55.8.1.11 è *Inno degli Emigrati italiani a Dante*.

²⁴⁶ Cfr. Archivio Pascoli, cassetta G.55.8.1.2.

²⁴⁷ Cfr. ZAMBALDI, *Metrica greca e latina*, cit., p. 308: «La pentapodia catalettica è detta *metrum alcaicum* perché usata nel terzo posto della strofa alcaica, ed anche *novenarium Pindaricum* [...] L'anacrusi di questa serie va a compiere l'ultimo piede del verso precedente così nell'ode alcaica come nella maggior parte dei luoghi in cui fu usata nel drama».

giambico, che tra gli inni si ritrova solo *Nelle batterie siciliane*), seguito da un epitrilo trocaico e da un'altra pentapodia cataletta.

Si osservi ora la trascrizione solo parziale del terzo foglio custodito in Archivio:

Inno a Dante	
I	
<p>Sacra latina primavera seguiamo ciò che non si vede, seguiamo un'alta²⁴⁸ Ant. una nuda²⁴⁹ voce austera che ci conforta e ci precede</p> <p>Sacra latina primavera seguiamo ciò che non si vede, una gran voce in alto, austera, che sulla terra ci precede.</p> <p>Se a volte sostiamo in cammino che la via²⁵¹ dubbiosi la traccia sia quella, la voce del nostro destino</p> <p>risplende, come nasca una stella²⁵² splende, come nasca una stella: s'apra²⁵³ Sì.</p> <p>[...] ²⁵⁴</p>	<p>U – U – U – U – U st. U – U – U – U – U U – U – U – U – U U – U – U – U – U ep.²⁵⁰ –UU –U –U –U</p>

La disposizione verticale del testo incolonnato a sinistra rivela una logica strutturale e si attiene, anche se non in modo sequenziale, alle serie presenti a destra: quattro periodi esemplati sulla pentapodia giambica cataletta e un logaedo propriamente detto, costituito da un dattilo unito a tre piedi trocaici, che segue all'appunto «ep.» (certamente l'abbreviazione di “epodo”):

²⁴⁸ *seguiamo un'alta* scritto sopra *una nuda*.

²⁴⁹ *nuda* cancellato con un tratto di penna.

²⁵⁰ Le annotazioni puntate *st.*, *Ant.*, *ep.* sono naturalmente le abbreviazioni di *Strofe*, *Antistrofe* ed *epodo*.

²⁵¹ *che la via* scritto sopra *la traccia*.

²⁵² Parole cancellate, tuttavia sotto il tratto di penna si legge *come nasca una stella*.

²⁵³ *s'apra* scritto esattamente sotto *nasca*.

²⁵⁴ Cfr. Archivio Pascoli, cassetta G.55.8.1.3.

il primo verso, ad esempio, «Sacra latina primavera», riproduce il logaedo; il secondo, «seguiamo ciò che non si vede», la pentapodia giambica catalettica. Anche nel caso di un testo composto per essere musicato, quindi, i propositi del Pascoli viravano verso la costituzione di metri misti. Stessa impostazione viene seguita nel foglio successivo, il quarto, trascritto da Maria Pascoli, e nel sesto (nel quale il verso «Sentì l'amaro pane altrui» è un novenario giambico, mentre il quarto «E gli giovò dire: io fui» è un logaedo). Sul settimo, nel quale è di nuovo evidente la scrittura di mano di Giovanni, i versi risultano endecasillabi. L'autore intervenne sul testo variando in modo sostanziale l'assetto metrico: l'elaborazione proseguirà a partire da questo foglio solo in endecasillabi, e in questi versi la lirica verrà pubblicata e inserita in raccolta.²⁵⁵ Pascoli volle però mantenere una struttura triadica modellata su strofe, antistrofe ed epodo, come risulta da tutte le carte di lavoro successive alla settima; strofe ed antistrofe risultano di tre endecasillabi ciascuna, l'epodo di quattro. La causa del mutamento potrebbe risiedere forse in esigenze di intonazione musicale, oppure – ipotesi più attendibile – nella volontà dell'autore di creare una perfetta consonanza fra tematica e struttura metrica: un *Inno* scritto in onore di Dante non poteva che essere strutturato sul verso dantesco per antonomasia; tuttavia, al termine del lavoro Pascoli, in una lettera inviata a Leoncavallo, ammise che probabilmente il componimento non avrebbe incontrato i suoi gusti e che avrebbe creato difficoltà nella riproduzione musicale, consapevole certo delle sue idee riformistiche in fatto di melodrammi:²⁵⁶

Mio caro Ruggero,
per quanto io sia profano nell'arte dei suoni e per quanto mi ricordi il tuo disdegno per certe esigenze ritmiche e fonetiche degli altri compositori, pure, uno contro cento, scommetto che tu non crederai possibile (e non sarà) musicare quest'inno con versi lunghi a terzine, con un solo tronco a fine dell'epodo. Senti: io mi scervellavo a fare di versetti corti una sintesi poetica di Dante, la quale sarebbe riuscita un mostro. Quando ebbi la tua, così soave, così piena di ricordi, così vibrante della tua grande anima. E allora dissi che non solo avrei fatto gridare (e questa volta

²⁵⁵ Una situazione analoga riguarda anche l'inno *Andrée*. Cfr. il capitolo dedicato all'inno all'interno di questo lavoro, pp. 178-222.

²⁵⁶ Cfr. a questo proposito anche F. DEL BECCARO, *Poesia e musica in Pascoli*, «Annali della Pubblica Istruzione», VIII, 1962, pp. 162-180, a p. 170: «Con le sue idee di rinnovatore dei libretti e drammi per musica, il Pascoli si poneva fin d'allora contro la tradizione dell'opera lirica ottocentesca, mirando a dare un rilievo predominante al testo poetico senza curarsi di quella particolare teatralità che i compositori esigevano».

a ragione) la critica pettegola e malevola, ma t'avrei mancato di rispetto. E così ho limitato l'argomento a Dante e Ulisse, al presentimento che ebbe Dante del nuovo mondo... cose convenienti agli italiani al di là dell'Atlantico.²⁵⁷

La risposta del musicista non risparmiò titubanze, legate, in effetti, tanto a problematiche di musicabilità, quanto all'apprezzamento da parte del pubblico: la struttura sarebbe risultata ostica ad orecchie profane e non avrebbe soddisfatto la richiesta:²⁵⁸

Montecatini. 21 agosto 1911

Giovanni mio! Se non risposi subito è perché prima di scriverti qualche cosa di concreto ho voluto studiare, [...] ²⁵⁹ della tua poesia che trovo meravigliosa! Tu non hai potuto far piccolo, io lo capisco, innanzi alla colossale figura di Dante, ed hai fatto, da poeta vero come sei, quello che per Dante ci voleva. Io, che son rimasto qual ero ne' miei gusti e nelle mie aspirazioni, ti dico che il tuo inno è musicabilissimo, e se me ne dai il permesso più tardi voglio farlo per conto mio. Ma la musica di questo inno deve essere all'altezza di esso, fatta con alti intendimenti, rompendo la frase musicale quando con tanta vaghezza tu rompi il verso! Seguendo le immagini con un furioso crescendo fino al finale con la evocazione di Colombo al grido di "Terra!" e richiede una gran massa corale educata ed una orchestra numerosa per colorire, perché, infine, la musica di questo inno dovrebbe avere, a parer mio, un suo simile nell'incanto del fuoco o nell'entrata degli dei nel Walhalla che Wagner scrisse. Ma nel caso attuale non è possibile musicarlo così per l'ottobre. [...] e poi non credo che sia quello che dimandano laggiù a te e a me. Chissà di che massa corale dispongono, e forse all'aria aperta preferiscono un accompagnamento di banda. E quindi una frase popolare per voci che cantino sempre all'unisono un verso soave e cadenzato e facile a ritenersi da chi canta e da chi sente, qualcosa come il vecchio coro verdiano "O Signore del tetto natio!". So bene che dovrai piegarti e che non è quello che tu vorresti dire come poesia com'io per musica per Dante! Ma bisogna inchinarci entrambi e fare l'inno popolare [...].

Al di là della vicenda strettamente legata al singolo episodio, l'esempio dell'*Inno degli emigrati italiani a Dante*, così come quello del *Ritorno di Colombo* e *A Verdi*, si qualifica come paradigma calzante per intendere la *forma mentis* pascoliana, fondata sulle basi di un «terreno difficilissimo: Pascoli chiede al lettore comportamenti ermeneutici (scansionali) discontinui, ora di tipo ritmico ora del tipo opposto – quantitativo, neoclassico».²⁶⁰

In una lettera alla Gentile ignota del 16 gennaio 1901, Pascoli scriveva: «Ogni poeta lirico deve scrivere per musica [...] cerco sempre di intonare le mie liriche come s'esse dovessero

²⁵⁷ C. GIACHETTI, *Escursioni fra le vecchie carte. Voci d'artisti, di poeti e di musicisti*, «La Nazione», V, 1934.

²⁵⁸ Cfr. Archivio Pascoli, G.37.17.6.

²⁵⁹ Parola non decifrata.

²⁶⁰ GIOVANNETTI, *Il logaedo c'è. Aporie e acquisizioni della metrica neoclassica pascoliana*, cit., p. 67.

essere cantate così *L'Ora di Barga, La mia sera, etc*:²⁶¹ Pascoli credeva in una relazione inscindibile tra poesia e musica e più in generale tra ritmo metrico e ritmo musicale, e pensava la sua poesia come un'appendice diretta e naturale di quella classica, concepita fin dall'età greca arcaica per essere cantata. «La difesa del ritmo come elemento intimamente connaturato con la poesia e anzi con la vita tutta» era dunque anche all'origine della sua composizione innodica corale.²⁶²

²⁶¹ Lettera a Emma Corcos del 16 gennaio 1901 in E. CECCHI, *Pascoli editore e conferenziere*, «Corriere della sera», 24 febbraio 1959.

²⁶² BIGI, *La metrica delle poesie italiane del Pascoli*, cit., p. 30.

ANALISI DI CINQUE INNI

A GIORGIO NAVARCO ELLENICO

I

Stridé la catena
dell'ancore gravi,
cantò la sirena
su l'agili navi,
fremeva di plauso il Pireo. 5
Pareva dal colle Eretteo
nell'etere un'ombra sfumare
(di dea?):
su l'asta le ardea
la stella polare. 10

Già lungi dal lido
muggivano l'onde;
sonava quel grido
qual urto di fronde
nel bosco, ad un ampio alitare. 15
Tra il cupo tumulto del mare
pareva d'un popolo d'anime,
vano,
quel plauso lontano
da' mondi lontani. 20

Allora si volse il navarco,
si volse a quel morto sussurro:
e vide diritta nell'arco
del fulgido azzurro,
coi piedi su l'arce fatata, 25
col capo nell'ombra serena,
l'immagine astata
di Pallade Athena.

II

E il Mare gli disse: - Chi sei,
navarco? Germoglio di dèi? 30
o, se uomo caduco t'è padre,
qual nome gli dà la tua madre?

Non forse egli è Neocle? Ché, senti:
dormivo cullato dai venti;
né so dove guidi le ignote triere
che sotto le stelle sobbalzano nere. 35

Stolarco! Qual satrapa insidii,
che all'ancora sta co' suoi Lydii?
qual Ione, sul fil della lama,
le prore nottivaghe chiama? 40
qual inno v'udranno cantare
nell'alba le rupi sul mare?
qual inno embaterio, cui l'eco risponda,
squillando le tibie tra il rullo dell'onda?

Dovunque tu vada, chiunque tu sia, 45
va dentro la notte, tu sai la tua via,
all'alba, alla morte, alla gloria: sei re!
Caduta? Servaggio? Fu voce non vera,
fu sogno d'infermi. L'acropoli è intera!
Le navi di Mycale io porto su me! - ¹ 50

Il 22 febbraio 1897, Adolfo de Bosis, dopo aver espresso gratitudine e lode per il commentario sulla *Poesia Epica in Roma*, in una lettera comunicava al suo «carissimo» Giovanni di aver letto insieme a D'Annunzio il nuovo inno, pubblicato sul «Marzocco» il giorno innanzi: «Gabriele è qui ancora. Abbiamo letto con grande piacere, e compartecipi del tuo fuoco d'ammirazione per Giorgio navarco ellenico, l'inno che tu hai scritto per lui... e per noi. Viva la Grecia!».²

Pochi giorni dopo, in un periodo contrassegnato da tendenziale inattività, Pascoli, da Castelvecchio, scriveva alla sorella Ida: «Ultimamente ho avuto un trionfo italico (telegrammi, lettere, etc. etc.) per un inno al principe Giorgio».³ L'inno cui si riferiscono le due missive è chiaramente il componimento che inaugura la sezione degli *Inni*, accompagnato, nell'edizione in volume, dalla seguente nota dell'autore: «L'inno fu composto per il fulgido inizio della triste

¹ Cfr. PASCOLI, *Poesie, Odi e Inni*, III, cit., pp. 227-232.

² Cfr. PASCOLI - DE BOSIS, *Carteggio*, cit., p. 78. Il commentario cui accenna De Bosis è il *Commentario primo*, il lungo capitolo introduttivo all'antologia latina *Epos*, pubblicata nel gennaio 1897 dall'editore Giusti. Il commento è dedicato a Carducci e contiene versi omerici tradotti in esametri italiani. Cfr. Ivi, p. 65, 77 e 78.

³ M. PASCOLI, *Lungo la vita di Giovanni Pascoli*, cit., p. 529.

guerra greco-turca. Il principe Giorgio (poi *alto commissario* in Creta) parve dirigersi con la flotta ellenica a Creta, per imbarcarvi e riunirla all'Ellade». ⁴ Ché, in effetti, il componimento ha come sfondo storico l'evento meglio conosciuto come "Guerra di Candia", ovvero la prima fase dell'insurrezione greca contro la dominazione turca, guidata dal Principe Giorgio, secondogenito del re di Grecia, che, il 10 febbraio, alla guida di una flotta costituita da sei torpediniere, partì dal Pireo verso Creta nel tentativo di riunirla alla penisola ellenica e guadagnare finalmente l'indipendenza dal dominatore turco. L'impresa, però, si risolse in un tragico fallimento: Creta nel frattempo era stata occupata dalle potenze europee e lo scontro inevitabile, avvenuto sulla terraferma, fu per lei rovinoso.

A pochi giorni dall'avvio della rivolta, il 14 febbraio, sull'«Avanti» l'esponente socialista Claudio Treves esaltava l'impresa greca con queste parole:

l'antica Ellade sembra percorsa da un soffio eroico, trascinata da uno slancio lirico di grandezza e di libertà. Mentre la lurida diplomazia europea [...] si aggrappa furiosamente alla dottrina dello status quo turco, massacratore e brigantesco [...] per restituire in ceppi la bella e infelice isola, come una schiava fuggita al serraglio, alle voglie immonde del sultano, la vecchia Grecia si leva dal suo sonno e sola [...] schiaffa in faccia alle potenze il dovere suo di non assistere semplice indifferente spettatrice agli assassini di Candia [...] e tutto il popolo, come in una leggenda classica, insorge [...] e fra manifestazioni entusiastiche di gioia, saluta dal Pireo i nuovi argonauti, che vanno per il mare Egeo, a conquistare il vello d'oro della libertà di Candia e ad abbattere la mezzaluna [...] Ecco, o Grecia, i giovani e i proletari di Europa, i lavoratori che non credono alla patria, congiungono oggi le mani ammirando il tuo ardimento, uguale a quello degli antichi tempi favolosi delle guerre mediche, e augurano che per te Candia sia redenta e il giovine principe torni vittorioso con le sue navi.⁵

Mentre, esattamente il giorno prima della pubblicazione dell'inno del Pascoli, sul «Resto del Carlino» veniva pubblicato un articolo contenente una lettera inviata da Giosuè Carducci, qualche giorno prima, al Colonnello Bedetti:

Signor Colonnello,
acconsento.

A turbare questo carnevale di vigliaccheria che debacca alto e basso in Europa, è balzata in mezzo la Grecia con l'asta in pugno, severa, serena, sicura, come la diva sua Pallade. Gloria a lei! Le grandi ricordanze di Temistocle, di Trasibulo, d'Epaminonda; i grandi nomi di Kanaris, di Byron,

⁴ PASCOLI, *Poesie, Odi e Inni*, III, cit., p. 456.

⁵ C. TREVES, *Un sogno eroico*, «L'Avanti», I, 13 febbraio 1897, p. 1.

di Santarosa, paiono passare anche una volta come un vento di ottobre tra l'erbe palustri di questo camposanto delle anime occidentali. E l'Italia? Ella non mandò alla vendetta de' suoi figliuoli caduti, perché le armi italiane, fu detto, dovevano risparmiarsi per ben altre cause e imprese in Europa. Ora ci siamo e aspettiamo. Saluti rispettosi.⁶

Se a questo panorama si aggiunge che Pascoli qualche mese dopo comporrà l'inno *Ad Antonio Fratti*, che segue quello al *navarco* nella raccolta *Odi e Inni* e ne condivide la stessa tematica, e che anche Guido Mazzoni con la lirica *Per Creta libera*,⁷ Severino Ferrari con *Vecchia e nuova epopea (Per i garibaldini reduci da Domokós)*⁸ e ancora Gabriele D'Annunzio con alcune *Laudi*, faranno ampio cenno alla guerra di indipendenza greco-turca, emergono fondamentalmente due considerazioni: la prima è che la questione greca coinvolgeva l'intero *milieu* politico e letterario italiano; la seconda è che tutti questi componimenti e interventi, congiuntamente all'evento moderno, alludono al passato storico e memorabile dell'antica

⁶ La lettera è ora in G. CARDUCCI, *Opere. Confessioni e battaglie*, serie II, Bologna, Zanichelli, 1913, pp. 473-474. Di Carducci va tenuto presente anche il discorso pronunciato in Senato «sul bombardamento degli insorti cretesi per opera di navi italiane» il 13 aprile 1897. Cfr. G. CARDUCCI, *Opere. Ceneri e faville*, serie III, Bologna, Zanichelli, 1905, pp. 18-24, alle pp. 18-21: «Sull'interpellanza dei senatori Odescalchi e Pessina al presidente del Consiglio ed al ministro degli Affari esteri sul bombardamento degli insorti cretesi per opera di navi italiane (Senato del Regno, tornata del 13 aprile 1897): "A me rappresentante quasi ufficiale (di effettivi, molti altri ve ne sono e ben più degni di me), rappresentante ufficiale, qui, di quelle discipline di filosofia e d'arte delle quali la Grecia fu madre, e per le quali sacra ed eterna è l'alleanza tra la Grecia e l'Italia, a me non è lecito tacermi. Il Sommo Pontefice dei cattolici può parere dimentico di mandare una benedizione alla croce di Cristo contrastante la mezzaluna di Maometto; ma i fedeli della filosofia e del diritto non possono dimenticare l'isola di Minos, che si vuole riabbracciare alla città di Teseo. [...] Per altro è vero che, non appena un'eco della tromba di Senofonte, filosofo, oratore e capitano, accenna a risquillare dalle montagne e dalle isole della sacra Ellade, la gioventù, questa folle divina che allora specialmente ha ragione quando si contraddice, la gioventù italiana, snebbiati dal cervello i sofismi che una scienza leggera le ha imbevuto, scuote via dal cuore le viltà che una falsa arte le ha istillato, e corre a combattere per la patria, per la libertà, per l'idea, queste sante cose, queste tre sole realtà vere, che la Grecia ha fondato. Non è però un sogno di filosofi, non è una illusione di classicisti impenitenti, è un fatto che nessuna eloquenza diplomatica, che nessuna combinazione di maggioranze votanti può né potrà distruggere è un fatto, dico, che l'opinione pubblica in Italia, in Francia, in Inghilterra, è per la Grecia. – È sentimento – si risponde. Sì; ma anche il sentimento è un fatto. Un fatto e un dovere, massime, quando è la radice e il frutto dell'essere"». Il discorso è ora leggibile anche in G. CARDUCCI, *Discorsi parlamentari*, a cura di R. BALZANI, Bologna, Il Mulino, 2004, pp. 59-62.

⁷ MAZZONI, *Poesie*, cit., p. 265: «Deh fosse un qualche spirito in noi rimasto / Di te, Dante, a noi padre, a noi poeta! / Ora l'ira io vorrei, che in turbin vasto / Spazzasse quanto è di viltà segreta. || "In mezzo il mar siede un paese guasto / (Diss' egli allora) che s' appella Creta, / Sotto il cui rege fu già il mondo casto..." / Oh non Minos, non Cristo, abbia il Profeta, || Nè più osi lagnarsi, e non s' attenti / Parlare pe' l' buon dritto e per la fede / De' suoi martiri tanti, o noi faremo || Su lei di ferro e fuoco sperimenti! / La Fe', la Libertà, v'ha chi ci crede? / Dormir ne lasci, o la stermineremo».

⁸ FERRARI, *Primavera fiorentina. Sonetti*, cit., p. 52: «Passan cantando gloria ardui metalli ! / L'inno? lo squillo? Il cuor dubita forte. / "Come? Fiaccate de l'avel le porte / corsero i prodi nelle greche valli?., || "Corsero e han vinto!., Oh sui vecchi cavalli / io vo' vedere la spettral coorte / dietro al suo duce antico che, la Morte / scossa, rinnamorava con i gialli || crini di sole la gran dea Vittoria! — / M'affaccio alla finestra: in sull'arcione / dritto un fanciullo frena i sensi caldi || di un corsier nuovo. Cantano a lui gloria / giovani eroi: "Da America a Digione / a Domokòs è duce Garibaldi!.,».

Grecia, con espliciti cenni a Temistocle, Trasibulo ed Epaminonda,⁹ o ancora agli Argonauti, conquistatori del vello d'oro,¹⁰ alla «gran dea Vittoria»,¹¹ e a «Berenice dalla chioma d'oro!».¹² E, del resto, i contributi resi alla causa greca non si limitano all'evento della guerra greco-turca del 1897, e non sono solo circoscritti a questo momento storico, ma è sufficiente retrocedere di qualche anno per rintracciare un solido orientamento filellenico anche nelle produzioni foscoliane e leopardiane, tanto per fare un esempio, (si pensi ai *Sepolcri* o alla sola composizione *All'Italia*) frutto di un sentimento di riconoscenza e vicinanza nei riguardi di una nazione, la Grecia, dalla quale l'Italia aveva ereditato un patrimonio storico-culturale fatto di istituzioni, princìpi, valori.¹³

⁹ CARDUCCI, *Opere. Confessioni e battaglie*, serie II, cit., p. 474.

¹⁰ TREVES, *Un sogno eroico*, cit., p. 1.

¹¹ FERRARI, *Vecchia e nuova epopea*, cit. p. 52.

¹² Cfr. G. D'ANNUNZIO, *La Canzone d'oltremare*, in ID., *Laudi del cielo del mare della terra e degli eroi*. Libro IV, *Merope*, Milano, Treves, 1912. Cfr. soprattutto vv. 109-129, pp. 10-11: «Ch'io sogni il greco sogno di Cirene, / sotto l'Arco del savio Imperatore / sgombro della barbarie e delle arene, || schiuso al Trionfo, mentre dalle prore / splende la pace in Tripoli latina, / recando i dromedarii un sacro odore. || O incenso del Deserto alla marina, / profumo delle incognite contrade / fulvo come la giubba leonina; || aròmati e metalli, armenti e biade, / e Berenice dalla chioma d'oro! / Il paradiso è all'ombra delle spade. || La palma è la sorella dell'alloro. / Dice la grande Vergine che squilla / simile a Clio nel grande aonio coro. || E per noi dalla libica Sibilla, / sotto il cielo voltato dal Titano, / la sentenza di Dio si disigilla. || Preparate l'aratro cristiano, / preparate la falce per la messe, / il frantoio e la macina al Soldano».

¹³ Cfr. E. SOCCI in R. GARIBALDI, *La camicia rossa nella guerra greco-turca (1897)*, Roma, Tip. Cooperativa sociale, 1898, pp. 16-17: «Dal 1867 al 1897 la Grecia parve dimenticata: perduravano vive le simpatie dell'Europa, ma la ingiustificata inazione, durante la guerra turco-russa nel 1872 e il profondo letargo nel quale sembrava assopita una terra un di così eroica, le avevano, a poco a poco, allontanata ogni attenzione. Solo nel 1886 i moti si ridestarono in Creta; molti ufficiali e volontari greci accorsero nell'isola; la nazione sembrò di nuovo alzarsi in armi e minacciare la apertura di ostilità sulla frontiera turca, ma anche questa volta le schiaccianti influenze della diplomazia compressero il moto nazionale per l'unità e l'indipendenza della patria ellenica. Ma bastò nel 1897 una sola favilla a far divampare in ogni angolo del mondo civile l'entusiasmo. Allorché corse la notizia della insurrezione di Creta e i giornali annunziarono che il Governo d'Atene era pronto a difendere la causa della giustizia, impersonata negli insorti eroici, essi apprestavano armamenti e si chiamavano a raccolta i volontari, nacque in tutta l'Italia un fermento, e dalle Alpi all'estrema Sicilia i giovani più volenterosi, gli studenti più baldi delle Università, i più vecchi e provati patrioti sentirono il dovere di affermare altamente che la causa della Grecia era la causa della civiltà. In ogni centro principale della nostra penisola si ebbero adunanze, comizi, dimostrazioni. Si andava ad applaudire sotto le finestre dei Consolati di Grecia: Imbriani con roventi parole tuonava alla Camera contro i mitragliatori delle donne inermi e dei fanciulli innocenti e ripeteva al sultano l'apostrofe sdegnosa di Gladstone che lo aveva chiamato l'assassino coronato: Cavallotti, innamorato della Grecia antica, salutava con la strofa alata del suo alto ingegno poetico la Grecia risorta; alcuni giovani, impazienti di ogni ulteriore indugio, fiduciosi soltanto nella santità della causa, senza alcun incoraggiamento e senza alcuna raccomandazione, partivano. Stretto dalle esigenze diplomatiche, il Governo cercava con ogni suo mezzo di buttare acqua sul fuoco: ma nessuna potenza umana sarebbe riuscita a spenger l'incendio. Era un desiderio smanioso quello di partire: era un sacrosanto dovere quello di continuare la gloriosa tradizione della Camicia Rossa, simbolo di libertà per gli oppressi, di giustizia per tutti. Ravvisare in ogni essere umano che soffre un fratello e in una nazione oppressa una patria, tale la missione che, erasi imposta e che esercitò fino agli ultimi anni della sua vita Garibaldi, tale il retaggio che ha lasciato ai compagni d'arme superstiti e alla gioventù che deve essere la sacra primavera degli anni che vanno incalzandosi. La gioventù comprese questo dovere e, quantunque il Governo italiano facesse tutto il possibile per impedire gli imbarchi, per sequestrare i denari, per interrompere gli arruolamenti, gli animosi, in un brevissimo spazio di tempo, poterono ritrovarsi al loro posto di combattimento».

La connotazione negativa dell'oppressore turco, esibita nei versi «Contro l'Asia Temistocle è qui»¹⁴, «Infrenin regi le genti barbare, / Grecia li fuga»,¹⁵ «Ch'io sogni il greco sogno di Cirene, / sotto l'Arco del savio Imperatore / sgombro della barbarie e dalle arene», «preparate l'aratro cristiano, / preparate la falce per la mèsse, il frantoio e la macina al Soldano»,¹⁶ o nei chiari aggettivi «turco, massacratore e brigantesco»,¹⁷ ha dato man forte alle prospettive 'ideologiche' che hanno riconosciuto nel post-risorgimento le origini del nazionalismo fascista, e che emergono, ad esempio, negli studi di Lorenzo Braccesi.¹⁸

Secondo questo studioso, infatti, una giustificazione dello spiccato interesse per gli eventi politici e sociali della Grecia sarebbe da ricercare non soltanto nell'antica simpatia per la fiorente nazione genitrice di civiltà, arte e letteratura, quanto piuttosto nell'individuazione, «nel paradigma greco», di «motivi per legittimare le scelte del presente: sia nella commemorazione nostalgica di un'epopea risorgimentale, ormai sentita come morta per sempre, sia nella giustificazione gratuita di un imperialismo europeo proiettato sulle terre del levante asiatico».¹⁹ Sintetizzando, lungo tutto il corso dell'Ottocento i poeti italiani, e più in generale gli intellettuali, avrebbero «strumentalizzato» e «aggredito» il modello etico e morale della storia greca, specie quello ereditato dalle guerre persiane, dalle guerre peloponnesiache e dalle vicende di Alessandro Magno. L'archetipo etico-storico greco, caratterizzato da imprese eroiche, esiti trionfanti (ma spesso anche infelici e sfortunati), guerre di indipendenza, storie di affrancamento ed emancipazione sociale, avrebbe ispirato l'età pre-risorgimentale italiana, permeata di impulsi insurrezionali e fervori romantici; l'età risorgimentale, alimentata dagli

¹⁴ Cfr. CARDUCCI, *Sicilia e la Rivoluzione*, in ID., *Juvenilia*, a cura di MARIOTTI, cit., libro IV, p. 283, v. 116.

¹⁵ Cfr. G. CARDUCCI, *Per la rivoluzione di Grecia*, in ID., *Levia Gravia*, a cura di B. GIULIATTINI, Modena, Mucchi, 2006, XXIV, p. 116, vv. 17-18.

¹⁶ Cfr. D'ANNUNZIO, *La Canzone d'oltremare*, cit., vv. 109-111 e vv. 127-129.

¹⁷ Cfr. TREVES, *Un sogno eroico*, cit., p. 1.

¹⁸ Cfr. L. BRACCESI, *L'antichità aggredita: memorie del passato e poesia del nazionalismo*, Roma, «L'Erma» di Bretschneider, 1991; ID. *Terra di confine, archeologia e storia tra Marche, Romagna e San Marino*, Roma, «L'Erma» di Bretschneider, 2007, soprattutto pp. 202-203; ID. *Echi di storia greca nella cultura letteraria dell'Ottocento*, in *Lo studio storico del mondo antico nella cultura italiana dell'Ottocento: incontri perugini di storia della storiografia antica e sul mondo antico*, Acquasparta, Palazzo Cesi, 30 maggio – 1 giugno 1988, a cura di L. POLVERINI, Napoli, Edizioni scientifiche italiane, 1993, pp. 389-403.

¹⁹ BRACCESI, *Echi di storia greca nella cultura letteraria italiana dell'Ottocento*, cit., pp. 389-398.

ardenti ideali mazziniani e garibaldini, sostenitori di lotte di liberazione per i paesi o le nazioni ancora assoggettate ad altre potenze; e l'età post-risorgimentale, umiliata da cocenti e inaspettate delusioni per una mancata realizzazione unitaria, che avrebbe dunque sfruttato le guerre persiane al fine di propugnare imprese coloniali e la guerra del turco sul territorio greco, riverbero di un antagonismo storico fra Europa e Asia, inteso come ancestrale dissidio fra civiltà e barbarie.

Braccesi colloca anche Pascoli nel girone dei 'poeti profittatori post-risorgimentali e nazionalisti', dal momento che sfrutterebbe la fonte erodotea relativa alle guerre persiane per raccontare il moderno episodio della guerra di Candia e innalzare un vessillo a favore della guerra offensiva contro il turco dominatore e oppressore: l'inno al *navarco ellenico* ne fornirebbe ampie dimostrazioni con i versi «Stolarco! Qual satrapa insidii...?», «qual Ione, sul fil della lama, le prore nottivaghe chiama?».

È tuttavia doveroso condurre un'analisi che tenga conto di tutte le fonti utilizzate, delle modalità di realizzazione testuale e strutturale, per provare a delineare un'esegesi quanto più verosimile del testo.

Una prima lettura restituisce già notevoli elementi utili a riconoscere la specificità del componimento, che prevede due evidenti piani narrativi: al moderno evento di cronaca si sovrappongono elementi di tradizione classica. Il primo si presenta già nel titolo: il principe Giorgio è investito del titolo di «Navarco», nome ricalcato sul greco *ναύαρχος*,²⁰ ammiraglio della lega peloponnesiaca spartana, accostato all'aggettivo «ellenico», che conferisce un'ulteriore sfumatura mitico-storica. In effetti, i nomi di derivazione greca costellano l'intero

²⁰ Come attesta il *GDLI*, s.v., attestazioni precedenti della voce *navarco* sono ad esempio in Lelio Carani (cfr. *Gli Stratagemmi di Polieno*, tradotti da Lelio Carani): «Pisandro, navarco de' Lacedemoni, sopraffatto da Farnabazo era morto in battaglia»; in Alfieri (*Versioni dal greco*): «Ciò udito il re, non sospettando ei fraude / esser del Greco i detti e in un sicuro / dalla invidia de' numi, a' suoi navarchi / impon così»; in Luigi Settembrini (*I Neoplatonici*): «Il navarco spedì subito una squadretta di tre navi più veloci». Nel 1903 e nel 1905 il lessema verrà usato anche da Carducci (cfr. *Dello svolgimento dell'ode in Italia*, 1905: «In queste canzoni ci passano variamente innanzi il vecchio navarca veneto Enrico Dandolo e il recente glorioso scopritore Cristoforo Colombo») e D'Annunzio (cfr. *Laus vitae*, 1903: «In penetrabile / remoto, su candido letto, / ella attenda lo straniero / opulento, il navarca / magnanimo, o l'altro signore / dei latifondi patrensi»), nella forma *navarca*.

inno, e in consonanza col resto del componimento, caratterizzato dalla fusione di passato e presente, si avvicendano grafia greca e grafia italiana: si pensi a *Pireo*, *Eretteo*, *arce*, *Pallade Athena*, *Neocle*, *triere*, *stolarco*, *satrapa*, *Lydii*, *Ione*, *embaterio*, *tibie* e ancora *Mycale*. Tale corredo grafico ha il compito di sorreggere un più ampio apparato di immagini che oscilla sempre tra episodio attuale ed episodio epico: lo scenario di apertura è fissato ad esempio su simbolici luoghi ellenici: il Pireo, celebre porto ateniese, e l'Eretteo, l'acropoli della città, sede del maestoso tempio *Erechthèion*. Al salpare del Principe moderno dal porto del Pireo sopraggiungono subito le prime note mitiche: la sirena della nave viene dissimulata dietro la figura della Sirena, autrice di più noti canti, («cantò la sirena», v. 3);²¹ mentre una visione sfumata e indefinita presagisce un'epifania divina: «pareva dal colle Eretteo, / nell'etere un'ombra sfumare / di dea?» (vv. 6-8), confermata nel primo epodo: «Allora si volse il navarco.../ e vide diritta nell'arco.../ l'immagine astata / di Pallade Athena» (vv. 21 - 28); il clamore della folla che osanna la partenza del principe greco, confuso nel fragore del «cupò tumulto del mare», riecheggia, invece, un frastuono di tempi lontani: «pareva d'un popolo d'anime / vano, / quel plauso lontano / da' mondi lontani» (vv. 16 - 20). L'uso del passato remoto, inoltre («Stridè», v. 1, «cantò», v. 3, «si volse il navarco», v. 21, «e vide diritta nell'arco», v. 23, «e il Mare gli disse», v. 29), contribuisce ad apportare maggiore arcaicità e a posizionare la vicenda moderna nel passato, come se anch'essa fosse episodio storico.

La struttura prevede dunque che all'interno di ogni strofe vi sia un contenuto moderno che sfuma in quello storico, riproducendo un effetto finale simile a quello di una stampa lenticolare. E nel secondo gruppo strofico diviene quasi impalpabile la differenza tra i due scenari: l'attuale nemico turco veste i panni dell'esercito persiano guidato da Serse; il moderno eroe è ora il valoroso comandante greco Temistocle, che sconfisse quell'esercito a Salamina nel 480 a. C., ora lo stolarco che annienta satrapi e Ioni, o ancora il comandante Xantippo che sgomina, nei

²¹ Si noti, a questo proposito, che sul primo dei fogli utilizzati per la scrittura (G.55.11.2.1) il nome «Sirena» risulta annotato, non a caso, con le lettera iniziale maiuscola.

pressi del promontorio di Micale, un fronte militare persiano. Nessuna disfatta, nessuna sconfitta sul campo sarà mai decisiva per la Grecia: essa risorgerà perennemente gloriosa insieme alla sua acropoli, ragion per cui l'attuale fallimento del Principe Giorgio non è concreto, quanto piuttosto un «sogno d'infermi».

Sicuramente la prima fonte indiscussa e predominante per la composizione del testo è Erodoto: le *Storie* offrono al Pascoli una moltitudine di elementi che egli riutilizza e combina sapientemente all'interno dell'inno. Già individuati da Latini nel suo commento, questi passaggi sono evidenti nella descrizione dell'apparizione divina sull'«arce fatata», argomento dell'VIII libro delle *Storie*:

Serse, divenuto in detto modo assoluto padrone di Atene mandò un cavaliere a Susa, perché annunziasse ad Artabano gli ottenuti successi. E il giorno appresso convocò a sé gli esuli ateniesi che lo seguitavano, prescrivendo loro di salire all'acropoli e di celebrare ivi un sacrificio a seconda dei loro riti: sia che ciò comandasse per ammonimento avuto da qualche notturna visione, sia che la coscienza lo rimordesse per i templi da lui incendiati. [...] Sorge dentro l'acropoli il tempio di quell'Eretteo, che è chiamato *figlio della terra*; ed in esso tempio si veggono un *olivo* ed una *fonte*, postivi secondo la tradizione ateniese da Nettuno e da Minerva, quai testimoni del principale argomento addotto dalle due parti in sostegno della gran lite per il possesso dell'Attica. Ma il suddetto olivo fu preda anch'esso delle fiamme, e si consumò insieme col tempio incendiato dai Barbari. [...]²²

Nel secondo gruppo strofico, al v. 33, Temistocle viene identificato come figlio di Neocle, sulla scia dell'autore greco nei libri VII e VIII: «Ma viveva in quel tempo dentro Atene un uomo, da poco tempo innalzato alle prime cariche dello Stato, e che aveva nome Temistocle, benché fosse più generalmente chiamato *il figlio di Neocle*»;²³ «E delle milizie spartane era duce supremo Eveneto figlio di Careno, scelto a tale ufficio fra i Polemarchi, ma non di regia prosapia. Agli Ateniesi invece comandava Temistocle, figlio di Neocle»;²⁴ e ancora:

²² *Delle Istorie di Erodoto d'Alicarnasso*, Volgarizzamento con note di M. RICCI, VIII, 54-55, tomo III, Torino, Loescher, 1881, p. 218. Nella biblioteca di Casa Pascoli è posseduta l'edizione HERODOTI *Historiarum libri IX, recognovit et commentationem de dialecto herodoti praemisit Guilielmus Dindorfius*, Paris, A. Firmin Didot, 1844 con il testo in greco a fronte e la traduzione latina.

²³ Ivi, VII, CXLIII, p. 90.

²⁴ Ivi, VII, CLXXIII, p. 112.

Afferrata poi che essi ebbero la costa dell'Attica, tutti gli altri rimasero nella barca ad eccezione di Sicinno, il quale solo discese a terra, e venuto alla presenza di Serse, gli parlò in questa forma: Mi mandò a te Temistocle, figlio di Neocle, duce supremo degli Ateniesi, e il più forte e sapiente di tutti i confederati, perché io ti rappresentassi: che fu Temistocle ateniese, quegli, il quale, per desiderio di gratificarti, trattenne i Greci dal perseguire, come volevano, il tuo naviglio e dal rompere i passi sull'Ellesponto. [...];²⁵

I riferimenti a Erodoto procedono ai vv. 37- 40, con la rievocazione della rivolta di Mileto (499 al 494 a. C.), durante la quale la città fu distrutta:

Stolarco! Qual satrapa insidii,
che all'ancora sta co' suoi Lydii?
Qual Ione, sul fil della lama,
le prore nottivaghe chiama?

Non si può fare a meno di notare, poi, quanto il verso 39 dell'inno, «qual Ione, sul fil della lama», ricordi il discorso erodoteo di Focea Dionisio: «e fra gli altri oratori campeggiò il focese Dionisio, il quale parlò in questa forma: Le cose nostre camminano come sul filo di un rasoio, perché siamo proprio sul punto di diventar liberi o servi, e, quel che è ancora più brutto, servi fuggitivi»;²⁶ mentre le navi di Mycale citate nell'ultimo epodo (v. 50) derivano sicuramente dall'omonima battaglia, che Erodoto racconta nel IX libro:

Si voltarono poi verso la terraferma per mettersi sotto la guardia dell'esercito che stanziava a Micale; il quale era una parte dell'esercito barbarico, lasciata quivi apposta da Serse per difesa della Ionia. [...] e sotto la protezione, dunque, di tale esercito decisero di ripararsi i capi del naviglio persiano; e decisero inoltre di tirare a terra le navi; poi di chiuderle con una trincea, che servisse tutt'insieme di protezione alle navi e di rifugio a se stessi. 97: Con questi propositi in cuore fecero vela i Persiani: e oltrepassato che ebbero il tempio delle Eumenidi in quel di Micale [...] ivi, dico, tirarono a terra le loro navi [...].²⁷

Accanto al modello erodoteo, però, Latini scorge anche la presenza omerica: la partenza del Principe Giorgio dal porto sembrerebbe esemplata sull'episodio della partenza di Telemaco da Itaca, anch'egli scortato da Atena:

²⁵ Ivi, VIII, CX, p. 253.

²⁶ *Delle Istorie di Erodoto d'Alicarnasso*, volgarizzate da RICCI, tomo II, Torino, Loescher, 1876, p. 266 (VI, 11).

²⁷ Ivi, tomo III, cit., pp. 367-368 (IX, 96-97).

«Telemaco, ciascun de' tuoi compagni,
che d'egregi schinier veston le gambe,
Già siede al remo, e, se tu arrivi, guarda.
Ciò detto, la via prese, ed il garzone
Seguitavane l'orme.

[...] Il garzon sopra vi salse
Preceduto da Pallade, che in poppa
S'assise; accanto ei le sedea.²⁸

La ripresa omerica, del resto, non sembra una cellula isolata: sul primo dei fogli autografi utilizzati per la composizione dell'inno (G.55.11.2.1), alludendo alla divinità del primo epodo, Pascoli appunta «Parthenos Athena», che sostituisce sul foglio G.55.11.2.2 con «Pallade Athena», probabilmente per una inconscia (o conscia) rievocazione dell'epiteto omerico «Pallade Atena», che ricorre più volte all'interno del secondo libro.²⁹ Sempre Latini ritiene poi che anche la *captatio benevolentiae* che il mare rivolge al Principe greco sia ritessuta sull'ordito delle celebri lodi che Odisseo rivolge a Nausicaa nel VI libro dell'*Odissea*:

Regina, odi i miei voti. Ah degg'io Dea
Chiamarti, o umana donna? Se tu alcuna
Sei delle Dive che in Olimpo han seggio,
alla beltade, agli atti, al maestoso
Nobile aspetto, io l'immortal Diana,
del gran Giove la figlia, in te ravviso.
E se tra quelli che la terra nutre
Le luci apristi al dì, tre volte il padre
Beato, e tre la madre veneranda,
e beati tre volte i tuoi germani,
cui di conforto almo s'allarga e brilla
Di schietta gioja il cor, sempre che in danza
Veggiono entrar sì grazioso germe.
[...]
Nulla di tal s'offerse unqua nel volto
O di femmina o d'uomo alle mie ciglia:
stupor, mirando, e riverenza tiemmi.
Tal quello era bensì che un giorno in Delo
Presso l'ara d'Apollo, ergersi io vidi
Nuovo rampollo di mirabil palma.³⁰

²⁸ *Odissea* di OMERO, tradotta da I. PINDEMONTE, cit., I, vv. 401 e sgg., pp. 36-37.

²⁹ Inoltre, sebbene su questo foglio (G.55.11.2.1) non emerga ancora con certezza e precisione la struttura metrica di questo verso e lo stesso non risulti contenutisticamente compiuto, «Parthenos Athena» si sarebbe rivelato ipermetro nelle stesure successive.

³⁰ *Odissea* di OMERO, tradotta da I. PINDEMONTE, cit., VI, v. 149-161 e 165-170, pp. 111-112.

È la voce «rampollo» a spezzare una lancia a favore dell'intuizione della studiosa: il lemma, insieme a «germoglio», è la traduzione del greco «ἔρvoς» (Pascoli leggeva Omero in greco, naturalmente). Considerando il contenuto dell'intera strofe pascoliana, eco dell'episodio odisseo, risulta plausibile ammettere che «germoglio di dei» sia ricalcato sull'«ἔρvoς» omerico, variante che sostituisce il sintagma «figlio mortale» sulla carta G.55.11.2.3. Il passo deve aver stuzzicato Pascoli in più occasioni nello stesso periodo, se nel 'conviviale' *Il cieco di Chio*, composizione coeva all'inno *al Navarco* (la prima edizione sulla rivista «Vita Italiana», con il titolo *Il vecchio di Chio*, è databile infatti 1° giugno 1897) i primi due versi recitano: «O Deliàs, o gracile rampollo / di palma». Sul primo dei fogli adoperati per la scrittura del *conviviale* (G.54.3.1.1) risulta annotato «O Deliade, o sottile/snello/gracile,³¹ alto germoglio di palma, ai piedi nato/sorto³² su dal Cyntho», il che significa che Pascoli, anche in questo caso, aveva tradotto il luogo omerico «ἔρvoς» inizialmente con «germoglio», poi sostituito da «rampollo», forse con l'intento di introdurre una variante rispetto al «germoglio» adoperato nell'inno.

Ad aggiungere ulteriori tasselli in relazione al recupero di fonti nel testo viene in soccorso un lavoro di Ceciclia Stefinlongo,³³ la quale, nel confermare gli espliciti e chiari spunti erodotei, nota che il dettaglio dell'«asta» della dea, ripetuto due volte, e il riferimento al suo «capo», scorto dal navarco durante la navigazione, ricorderebbero anche un passo di Pausania:

Oltre le statue da me descritte, due ve ne sono decime offerte dagli Ateniesi nelle loro guerre: una di bronzo di Minerva, opera di Fidia [...] Fino dal Sunio veggono i naviganti la punta dell'asta, ed il cimiero di questa statua.³⁴

L'immagine della folla che acclama il Principe greco in procinto di levare le ancore, invece, avrebbe avuto origine da un capitolo della *Vita di Temistocle* di Plutarco, nel quale, tra l'altro,

³¹ *Deliade* è sovrascritto ad un'altra parola illeggibile scritta con una penna con un chinino più spesso, e accanto si legge *sottile*, cancellato con un tratto di penna; ad esso viene sovrascritto *o snello*, mentre sopra esso si legge *gracile*.

³² *Sorto* sovrascritto a *nato*.

³³ C. STEFINLONGO, *Pascoli, Erodoto e Temistocle, (note di commento ad 'A Giorgio navarco ellenico')*, «Paideia», XLVI, 1991, pp. 206-212.

³⁴ PAUSANIA, *Descrizione della Grecia di Pausania*, tradotta da A. NIBBY, vol. 1, Roma, Bonifazi, 1830, p. 113.

il comandante greco viene qualificato come ‘navarco’, appellativo che ricorre, oltre che nel titolo, anche al v. 21 e al v. 30 («Allora si volse il navarco», «E il Mare gli disse – Chi sei, / navarco? Germoglio di dèi?») dell’inno pascoliano:

XVII [...] E raccontasi che nella prossima celebrazione de’ giuochi Olimpici passando Temistocle per l’aringo, gli spettatori abbandonando i gareggianti consumarono il giorno intero in guardar lui, e lo additavano con meraviglia e con giocoso batter di palme a’ forestieri: sì che lieto oltre modo di questo spettacolo, confessò agli amici di ricogliere allora il frutto di sue fatiche sostenute per la Grecia. XVIII. Avvegnaché fusse per natura ambiziosissimo, se dobbiamo trarne congettura da’ detti e fatti conservati nella memoria degli uomini. Perciocché eletto ammiraglio d’Atene, non ispedì privato o pubblico affare in disparte, ma tutti gli rimise al giorno della partenza, affinché facendo a un tempo molte cose e con molti parlando fusse stimato grand’uomo e di grandissima autorità.³⁵

A ben vedere, non sembra che lo spazio dedicato a Plutarco nel corso dell’ideazione della lirica si limiti a questo particolare. Sul foglio G.55.11.2.3, al v. 33, insieme alla figura di «Neocle», padre di Temistocle, l’eroe accostato al Principe Giorgio, si legge anche il nome di «Clinia», padre di Alcibiade, poi cassato, giacché sulla carta G.55.11.2.4 figura solo «Neocle». Non è chiaro il motivo che ha guidato il poeta nella scelta di creare una simmetria tra l’eroe moderno e Temistocle piuttosto che con Alcibiade; certo è che, sebbene il personaggio di Clinia figuri anche nell’VIII libro delle *Storie* erodotee («Fra’ Greci poi rifulse anzitutto il valore degli Ateniesi: e fra gli Ateniesi apparve massimamente grande Clinia figlio di Alcibiade, il quale armò a tutte sue spese una nave con dugento uomini di presidio»),³⁶ è Plutarco, nella *Vita di Alcibiade*, che identifica il personaggio come ‘padre’ del condottiero:

La famiglia d’Alcibiade riconosceva per suo antico progenitore Eurisace figliuol d’Aiace, e da lato di madre Alcmeone, essendo nato di Dinomaca figlia di Megacle. Clinia suo padre con una

³⁵ La traduzione ivi riportata è tratta da *Le vite parallele di PLUTARCO*, volgarizzate da M. ADRIANI, Firenze, Le Monnier, 1859, vol. I, p. 280. Mentre l’edizione conservata nella Biblioteca di Casa Pascoli e dunque posseduta dal poeta è PLUTARCHI *Vitae parallele*, iterum recognovit C. SENTENIS, Lipsiae, In aedibus B. G. Teubneri, voll. 1-5, 1875-1888. Cfr. per questo passo ivi, vol. I, 1875, p. 236: «XVII. [...] Λέγεται δ’ Ὀλυμπίων τῶν ἐφεξῆς ἀγομένων καὶ παρελθόντος εἰς τὸ στάδιον τοῦ Θεμιστοκλέους, ἀμελήσαντας τῶν ἀγωνιστῶν τοὺς παρόντας ὅλην τὴν ἡμέραν ἐκείνον θεᾶσθαι καὶ τοῖς ξένοις ἐπιδεικνύειν ἅμα θαυμάζοντας καὶ κρο τοῦντας, ὥστε καὶ αὐτὸν ἠσθέντα πρὸς τοὺς φίλους ὁμολογῆσαι τὸν καρπὸν ἀπέχειν τῶν ὑπὲρ τῆς Ἑλλάδος αὐτῷ πονηθέντων. XVIII. Καὶ γὰρ ἦν τῇ φύσει φιλοτιμώτατος, εἰ δεῖ τεκμαίρεσθαι διὰ τῶν ἀπομνημονευομένων. Αἰρεθεὶς γὰρ ναύαρχος ὑπὸ τῆς πόλεως οὐδὲν οὔτε τῶν κοινῶν κατὰ μέρος ἐχρημάτιζεν, ἀλλὰ πᾶν ἀνεβάλλετο τὸ προσπίπτον εἰς τὴν ἡμέραν ἐκείνην, καθ’ ἣν ἐκπλεῖν ἔμελλεν, ἵν’ ὁμοῦ πολλὰ πράττων πράγματα καὶ παντοδαποῖς ἀνθρώποις ὁμιλῶν μέγας εἶναι δοκῆ καὶ πλεῖστον δύνασθαι».

³⁶ *Dalle Istorie di Erodoto d’Alicarnasso*, tomo III, cit., p. 200 (VIII, 17).

sua galea combatté gloriosamente ad Artemisio, e morì di poi combattendo contra' Beozi a Cheronea.³⁷

Più ardua è invece l'individuazione del riferimento cui Pascoli avrebbe attinto per l'impiego del termine «stolarco», il grecismo che, come precisato da Capelli, è *hapax* pascoliano, ricavato dall'unione di *στόλος*, “spedizione di terra e di mare” e da *ἀρχός*, “condottiero”.³⁸ Tuttavia, un'interessante congettura di derivazione viene da una proposta di Braccesi. Dopo aver scartato l'ipotesi della consultazione dei lessici di Esichio e Polluce, e/o svariate testimonianze epigrafiche militari e papirologiche di età romana, nei quali pure compare il lemma (una loro conoscenza da parte del Pascoli risulterebbe secondo lo studioso improbabile), Braccesi individua una possibilità convincente in un epigramma funerario di Cizico, che Pascoli avrebbe conosciuto attraverso gli *Epigrammata Graeca ex lapidibus conlecta* del Kaibel³⁹ e l'*Anthologia Palatina nell'Appendix nova epigrammatum veterum ex libris et marmoribus ductorum* curata dal Cougny (1890),⁴⁰ a lui più accessibili e più familiari. L'iscrizione, che riporta il termine “stolarco”, assegnato ad un ufficiale ravennate, *praefectus classis* nella flotta pontica durante l'età dei Severi, recita:⁴¹

Io fui stolarco delle navi pontiche, rallegrate da ali di sei ordini di remi: Crispino, nell'esercito uomo illustre. Ravenna mi fu patria, città antica. Ricordati chi sono stato, e da quale stirpe provengo.

³⁷ *Le vite parallele* di PLUTARCO, volgarizzate da ADRIANI, cit., vol. II, p. 2. Cfr. PLUTARCHI *Vitae parallele*, ed. C. SINTENIS, cit., p. 376: «I. Τὸ Ἀλκιβιάδου γένος ἄνωθεν Εὐρυσάκην τὸν Αἴαντος ἀρχηγὸν ἔχειν δοκεῖ, πρὸς δὲ μητρὸς Ἀλκμαιωνίδης ἦν ἐκ Δεινομάχης γεγονὼς τῆς Μεγακλέους. Ὁ δὲ πατὴρ αὐτοῦ Κλεινίας ἰδιοστόλῳ τριήρει περὶ Ἀρτεμίσιον ἐνδόξως ἐναυμάχησεν, ὕστερον δὲ Βοιωτοῖς μαχόμενος περὶ Κορώνειαν ἀπέθανε».

³⁸ CAPELLI, *Dizionario pascoliano*. II. *Commento di Odi e Inni. Carmi Conviviali. Canzoni di Re Enzo. Poemetti italici*, cit., p. 157.

³⁹ *Epigrammata graeca ex lapidibus conlecta*, ed. G. KAIBEL, Berolini, apud G. Reimer, 1878, pp. 131-132: «337. Cyzici. Anaglypho navis expressa cum viro ipso. C I. 3694. Ἦμην στεολάρχης Ποντίων βελῶν ἐγὼ, / ἐλξηρέτμοις πτέρυξιν ἠχ[λ]αισμένος, / ἀνὰ στρατόν Κρισπεῖνος εὐκλεῆς ἀνὴρ / Ῥάβεννα δ' ἦν μοι πατρίς, ἀρχαία πόλις. / ἔγνωσ τίς ἦμην καὶ πόθεν γένος κυρῶ \ λουπὸν φυλάσσου μη τινα ἐνθήσεις τάφῳ / δίκην τε ὑφέξις παρανόμως τυμβωρυχῶ[ν] / φύσκῳ τε δώσις (δην). β καὶ τῆ πόλει (δην) α. Classem Ponticam Elagabali aetate Cyzici collocatam fuisse tradidit Cassius Dio LXXIX 7. — 1 Muratorii lectionem *ποντικῶν νέων* ex Bimardi coniectura profectam esse probabiliter statuit Boeckh, qui vertit *telorum marinorum ductor*. De stolarchi officio v. Marquardt *Antiq. rom.* III 2 p. 402 coll. p. 405 adn. 49. — 2 ΘΖΗΡ — ΗΓΑΙCΜ et 8 ΗΗ corr. Boeckh. — 7 participium restituit Brunck. — 8 β et α lege δύο et μίαν metri causa»

⁴⁰ *Epigrammatum Anthologia Palatina cum Planudeis et appendice nova epigrammatum veterum ex libris et marmoribus ductorum*, annotatione inedita Boissonadii, Chardonis de La Rochette, Bothii, partim inedita Jacobsii, metrica versione Hugonis Grotii, et apparatu critico instruxit Fred. Dübner, Graece et Latine 3, cum indicibus epigrammatum et poetarum, Parisiis, Firmin-Didot et Sociis, 1890.

⁴¹ Cfr. BRACCESI, *L'antichità aggredita*, cit., pp. 118-123.

Affinché il quadro risulti il più esaustivo possibile, si rende utile considerare anche un'altra plausibile impronta, relativa all'epodo conclusivo della lirica, che è opportuno trascrivere:

Dovunque tu vada, chiunque tu sia,
va dentro la notte, tu sai la tua via,
all'alba, alla morte, alla gloria: sei re!
Caduta? Servaggio? Fu voce non vera,
fu sogno d'infermi. L'acropoli è intera!
Le navi di Mycale io porto su me! –

Si tratta della *Palinodia* di Stesicoro, della quale si conservano alcuni frammenti, noti a Pascoli tramite l'edizione del Bergk:

ΠΑΛΙΝΩΔΙΑ

– ′ UU – UU – ′
′ U – – ′ U – ′ ^ –
– ′ UU – UU – –

Οὐκ' ἔστ' ἔτυμος λόγος οὗτος
οὐδ' ἔβας ἐν ναυσὶν εὐσέλμοις,
οὐδ' ἴκεο πέργαμα Τροίας.⁴²

La traduzione dei quali, «In tutta questa storia non c'è nulla di vero: tu non andasti mai sulle navi compatte, agli spalti di Troia tu non giungesti mai»,⁴³ si avvicina moltissimo alla scrittura dei versi finali della lirica pascoliana. Del resto, che Pascoli studiasse assiduamente i poeti lirici greci in questi anni, modelli indiscussi dei suoi esercizi metrici, è un dato inconfutabile.⁴⁴

Per realizzare il primo inno della raccolta, Pascoli, stando al materiale raccolto e conservato in Archivio nel plico dedicato all'inno in questione (G.55.11.2), si sarebbe servito di cinque fogli. Grazie alla corrispondenza con De Bosis, risalente ai mesi precedenti la scrittura dell'inno

⁴² BERGK, *Poetae lyriici graeci*, cit., pp. 217-218.

⁴³ ALCMANE, STESICORO, IBICO, *Frammenti*, traduzione di F. M. PONTANI, Torino, Einaudi, 1968, p. 51.

⁴⁴ Sul rapporto tra Pascoli e i lirici greci si veda anche M. CANNATÀ-FERA, *Pascoli e la melica corale*, Messina, CISU, 2020, commercializzato nel 2021, in seguito alla consegna del presente lavoro di tesi.

al Navarco, si appura che il poeta era intenzionato ad avviare una nuova fase di scrittura, contrassegnata da nuove sperimentazioni, soprattutto metriche,⁴⁵ pertanto il materiale in questione potrebbe rivelarsi una spia delle intenzioni che si agitavano nella mente del poeta all'altezza di quell'anno e del 'prototipo' di inno, tanto in relazione al contenuto, che alla struttura, sul quale avrebbe disposto tutti gli altri. E in effetti emerge qualche elemento degno di nota.

Il genere della composizione è esplicitato nell'appunto «Inno» che figura in alto sul primo dei fogli manoscritti (G.55.11.2.1); accanto a questa annotazione viene proposto uno schema costituito da diversi piedi, tendenza che permarrà anche per la composizione degli inni successivi, secondo un uso che deriva dall'edizione dei lirici greci di Bergk, nella quale lo schema metrico precede sempre il testo o i frammenti di esso. È bene precisare, però, che gli schemi metrici proposti da Pascoli sui primi fogli di elaborazione non sempre si riveleranno definitivi, e sarebbe piuttosto corretto classificarli come progetti iniziali poi sottoposti a prove ed esperimenti. A sinistra dello schema metrico e poco più in basso alla dicitura «Inno» si legge l'annotazione «Stro», certo abbreviazione di 'Strofe', cancellata con due tratti di penna e riproposta immediatamente accanto in greco «Στροφή α κώλων»: un modo di rimarcare, anche attraverso la grafia, le caratteristiche peculiari del componimento, un testo 'greco' a tutti gli effetti. Si riporta di seguito la trascrizione dello schema che figura su questa prima carta:

≍ – UU – U
 ≍ – UU – U
 ≍ – UU – U
 ≍ – UU – U
 ≍ – UU – UU –

⁴⁵ Cfr. PASCOLI-DE BOSIS, *Carteggio*, cit., soprattutto p. 69, lettera del 1 gennaio 1897: «I... di Gabriele indovino che cosa sono. Io sento echi lontani. È un'idea che era anche in me e che godo intanto che realizzi l'insuperabile *Stesichoros*. i... sono cori o inni. È vero?»; e p. 72, lettera anteriore all'11 gennaio 1897: «[...] Inni voglio fare anch'io e cori. Oh! se durasse per un anno o due questo mio fervore. Presto avrai miei volumi». Cfr. anche *Introduzione, III. Un'inedita sperimentazione metrica*, pp. 67-100 di questo lavoro.

Si tratta, com'è evidente, di sequenze dattiliche con anacrusi in prima battuta. In particolare i primi quattro versi potrebbero identificarsi con quattro reiziani,⁴⁶ che presuppongono un'accentazione sulla 2^a e 5^a sillaba, mentre il quinto, secondo quanto riporta Zambaldi frequentato da Pascoli con una fede a momenti religiosa, sembrerebbe corrispondere quasi del tutto al prosodiaco o enoplio, con accentazione di 2^a, 5^a e 8^a sillaba:

Il più semplice membro dattilico con anacrusi è il metro prosodiaco (μέτρον προσοδιακόν) nelle due forme: $\simeq \acute{\ } UU - UU - \simeq$ [...]

$\simeq \acute{\ } UU - UU - \gg$

Il nome di prosodiaco venne a questo metro dall'uso che se ne faceva nei canti delle processioni, detti προσόδια. Plutarco, *mus.* 29, ne faceva inventore l'aulode Olimpo; l'invenzione dei προσόδια in generale viene attribuita all'altro aulode Clonas. Però il prosodiaco era altresì il metro di alcune danze in armi, sicché fu chiamato pure ἐνόπλιον ο κατ'ἐνόπλιον ρυθμός, nome che abbiamo veduto attribuirsi anche alla tripodìa dattilica col terzo piede spondaico e all'esametro dattilico che incominciava con essa.⁴⁷

In effetti, le sequenze dello schema appuntato su questo foglio calzano a pennello con i versi sottostanti, che altro non sono se non i preliminari getti compositivi dei primi cinque versi della strofe:

Stridè la catena
de le ancore gravi,
cantò la Sirena

su le agili navi
muggiva l'antico Pireo,

che, sebbene rielaborati nel corso della scrittura, non vennero mutati metricamente. La loro versione finale, infatti:

Stridè la catena
Dell'ancore gravi;
cantò la sirena
su l'agili navi:
fremeva di plauso il Pireo

⁴⁶ Bigi definisce la sequenza «dipodia dattilica catalettica *in duas syllabas* con anacrusi» (cfr. BIGI, *La metrica delle poesie italiane del Pascoli*, cit., pp. 53) mentre Van-Lint ritiene trattarsi di «tripodie anapestiche catalettiche *in duas syllabas*» (VAN-LINT, *Osservazioni sulla metrica degli Inni pascoliani*, cit., p. 206).

⁴⁷ ZAMBALDI, *Metrica greca e latina*, cit., pp. 259-260.

mantiene, lo stesso numero di sillabe e identica accentazione.

La strofe comunque non si esaurisce entro questi cinque versi, ma viene allungata di altri cinque, per un totale di dieci, il sesto e il settimo dei quali riconfermano il prosodiaco (o enoplio) del quinto, l'ottavo è un trisillabo (monometro giambico catalettico), il nono e il decimo ripropongono invece i reiziani iniziali.

Su questa carta in relazione ad antistrofe ed epodo non compare nulla, se non l'annotazione proposta in un primo momento con grafia greca «αντιστροφ. α», e più in basso con grafia italiana «Antistrof.», seguita dall'appunto «da il murmure» sovrascritto a «nel silenzio del mare», «triere», e l'annotazione «Epod.», accompagnata dalla scrittura di «si volse e allora vide / del colle Erecteo / che era Athena.», appunti che preludono a motivi e immagini che verranno effettivamente sviluppati nei primi antistrofe ed epodo. In ogni caso, l'antistrofe presenterà, come di norma, la stessa struttura metrica della strofe (con la sola minima variazione rappresentata da una sillaba in più al v. 17, ipermetria eliminata tramite sinafia con il verso successivo: il bisillabo «vano», con l'aggiunta della sillaba «-me» del precedente verso, diviene trisillabo, mentre il v. 17, privato della sillaba eccedente, risulta un regolare novenario, cioè enoplio); mentre l'epodo sarà imbastito su otto versi: i primi tre enopli, il quarto un reiziano, il quinto e il sesto ancora due enopli, il settimo e l'ottavo altri due reiziani. Si potrebbe dire quindi che, fatta eccezione per il trisillabo (monometro giambico catalettico), l'epodo riproduce gli stessi versi di strofe e antistrofe, solo disposti in modo differente nel corpo del testo.

Secondo quanto previsto in modo tradizionale dalla strofe pindarica, la struttura metrica assegnata alle parti della triade si ripresenta identica anche nei gruppi strofici successivi. E questo, per la verità, non avviene nell'inno *al navarco*. Alla triade citata ne segue un'altra che manifesta differenze tanto nel numero dei versi, quanto nella struttura metrica. Strofe e antistrofe constano di otto versi ciascuna, in particolare: quattro enopli, un verso costituito da

un doppio reiziano (un dodecasillabo che presenta accenti di 2^a, 5^a, 8^a, 11^a),⁴⁸ un enoplio e altri due doppi reiziani. Di sei doppi reiziani, rari in tutta la raccolta, è infine costituito l'intero epodo del secondo gruppo.⁴⁹

La diversità che connota le triadi nei due gruppi strofici fa sì che il componimento si imponga come *unicum* all'interno della sezione e fa in qualche modo pensare ad un tentativo di *variatio*, di rivisitazione cioè della fonte pindarica, anche se è bene sottolineare sin da ora che l'esperimento non avrà alcun seguito: gli inni successivi manterranno una più stretta adesione al modello.

Secondo quanto sintetizzato fino ad ora, il ritmo dell'inno è innegabilmente dattilico e quindi discendente, tuttavia l'anacrusi della battuta iniziale, che certo è generalmente ininfluente nella sequenza prosodica, potrebbe rivelarsi un espediente (vista la difficoltà oggettiva di creare metri anapesti nella lingua italiana),⁵⁰ in qualche modo celato e anche un po' azzardato, per ottenere anche un ritmo ascendente e sovrapporre, quindi, all'interno della lirica due piani ritmici, forse per dare al lettore la possibilità di percepire, seppur in modo velato, anche il ritmo dell'«inno embaterio» («inno improvviso» sull'abbozzo di G.55.11.2.4), del v. 43, strutturato, com'è noto, in anapesti, con avvio giambico.⁵¹

Ricapitolando, i versi impiegati nell'inno sono senari (reiziani), novenari (enopli, o prosodiaci), trisillabi (monometro giambico catalettico) e senari doppi (doppi reiziani), tutti multipli di tre che assecondano un ritmo ternario. Si sa che il trisillabo non viene mai impiegato

⁴⁸ Il verso è definito «tetrapodia dattilica catalettica *in duas syllabas* con anacrusi da Bigi», e «pentapodia anapestica catalettica *in syllabam*» da Van-Lint.

⁴⁹ I versi 47, «all'alba, alla morte, alla gloria: sei re!», e 50, «Le navi di Mycale io porto su me! →» dell'inno presentano accentazione sull'ultima sillaba. È possibile che essi siano dunque l'unione di un reiziano e della prima forma di quello che Zambaldi definisce prosodiaco più breve: una dipodia dattilica con anacrusi, che può avere le seguenti forme: $\tilde{\text{—}} \acute{\text{—}} \text{UU}$ — $\acute{\text{—}} \text{UU} \acute{\text{—}} \text{UU} \tilde{\text{—}}$: ZAMBALDI, *Metrica greca e latina*, cit., p. 261.

⁵⁰ Si veda il capitolo dedicato all'analisi *Ad Antonio Fratti* all'interno di questo lavoro (pp. 137-177).

⁵¹ Interessante a questo proposito quanto riporta Zambaldi: «Nel metro prosodiaco abbiamo veduto che [l'anapesto] comincia a staccarsi dal dattilo per l'anacrusi e per un movimento più vivace, proprio dei metri ascendenti, ma non ancora viene sciolta la lunga»: ZAMBALDI, *Metrica greca e latina*, cit., p. 263). C'è da sottolineare inoltre che alcuni studiosi, come Contini, ad esempio, identificarono l'enoplio di questo inno come un «novenario anapestico ad attacco giambico»: cfr. G. CONTINI, *Innovazioni metriche italiane fra Otto e Novecento*, in ID., *Varianti e altra linguistica. Una raccolta di saggi (1938-1968)*, Torino, Einaudi, 1970, p. 596.

come singolo verso all'interno degli inni e, in effetti, il rientro tipografico, evidente per i versi 8 e 18 («di dea», «vano»), lascia intendere che Pascoli considerasse il verso rientrato una prosecuzione di quello precedente. Unendo infatti i versi 7-8 e 17-18 risulta palese che il verso che Pascoli ha suddiviso in due *cola* non è altro che il dodecasillabo (il doppio reiziano) che poi compare nel secondo gruppo strofico. L'accentazione di 2^a, 5^a, 8^a, 11^a sillaba lo conferma:

7-8: «Nell'étere un'ómbra sfumáre / (di déa)»

17-18: «Paréva d'un pópolo d'ánime / váno»

dal momento che risulta identica a quella dei versi in cui il doppio reiziano è successivamente impiegato:

35: nè só dove guídi le ignóte triére

36: che sótto le stéлле sobbázzano nére

43: Qual ínno embatério, cui l'éco rispónda

44: squillándo le t'bie tra il ríлло dell'ónda

45: Dovínque tu váda, chiúnque tu sía

46: va déntro la nótte tu sái la tua vía

48: Cadúta? Servággio fu vóce non véra,

49: fu sógno d'inférmi. L'acrópoli è intéra

Si dovrebbe piuttosto asserire, pertanto, che i doppi reiziani erano già stati impiegati anche nel primo gruppo strofico, ma risultavano mimetizzati dall'artificio tipografico e che, per la verità, tra una triade e l'altra a variare è soltanto la disposizione dei versi, mentre essi sono praticamente identici.

L'impiego del novenario e dei suoi sottomultipli, inserito entro una struttura triadica, di marca 'pindarica', si rivelerà particolarmente fortunato anche nella produzione coeva agli *Inni* e specie nei *Canti di Castelvecchio*,⁵² che, in effetti, sembra testimoniare, come già evidenziato

⁵² Tanto per fare un esempio, il testo di apertura della raccolta, *La Poesia*, è costituito da strofe e antistrofe formate da cinque versi, il primo, il terzo e il quarto novenari, il secondo trisillabo, il quinto senario, e l'epodo costituito da sette novenari e un trisillabo.

da Capovilla, un'equivalenza, almeno sul piano della struttura metrica, tra la raccolta più «umile» (quella dei *Canti*, per l'appunto), e la raccolta dal contenuto «eccelso», qual è *Odi e Inni*, equivalenza che trova il suo significato nell'attribuzione da parte del poeta di «alti e intrinseci sensi morali» anche «alla realtà tenue evidenziata in modo programmatico nella *Poesia* e alle figure, gli animali, gli arbusti, [...] gli strumenti domestici della granata e del girarrosto e l'albero dell'ulivo». ⁵³

È poi la combinazione differente dei versi a determinare un effetto che meglio si confà all'uno o all'altro componimento. Nell'inno *al Navarco*, ad esempio, i reiziani, tramite la loro brevità, riproducono la sequenza degli eventi in modo rapido, attraverso piccoli *flash*, seguiti dai novenari che amplificano invece il racconto e innescano un ritmo ininterrotto, cadenzato e sistematico, potenzialmente riproducibile all'infinito, se al trocheo finale del verso si unisce l'anacrusi iniziale di quello successivo; ma la spezzatura del verso in due *cola*, che determina la presenza del trisillabo in un solo verso, infrange la narrazione stessa, impone una battuta d'arresto ai lunghi novenari, condensata nell'interrogativo «di dea?» nella prima strofe, e nell'indefinito aggettivo «vano» nell'antistrofe. Le rime impiegate (per le quali un abbozzo di disposizione figura su G.55.11.2.1, riassunto nello schema *a b b a c*) assecondano questo assetto: dopo i quattro senari a rima alterna, intervengono i due novenari a rima baciata, che interrompono l'alternanza sonora e sono seguiti da versi che introducono nuove identità di suono. Il primo gruppo strofico riproduce quindi un andamento fluttuante, seppur cadenzato,

⁵³ Cfr. CAPOVILLA, *D'Annunzio e la poesia "barbara"*, cit., pp. 180-181. Capovilla evidenzia come alcuni *Canti di Castelvecchio* siano rubricati sotto la dicitura «Inni» e «Piccoli inni» nei primi abbozzi: «Per quanto concerne i *Canti di Castelvecchio*, il dato morfo-cronologico di maggior rilievo sembra consistere nell'impiego di un sistema triadico che nella raccolta è primamente riscontrabile in *Le rane* (aprile 1897), e che potrebbe sembrare problematico se non giungessero riprove concrete dagli abbozzi. [...] Anche l'inno *La Poesia* (gennaio 1898) reca negli abbozzi tracce metricologiche. Nella stampa, poi, l'inno proemiale è corredato da alcuni indicatori, in cifre romane, che evidenziano una numerazione strofica ternaria, consentendo di cogliere a colpo d'occhio le cinque triadi di cui si compone il testo. Da notare che tale procedimento ritorna con qualche modifica in altri futuri *Canti di Castelvecchio*, ossia *Il mendico* (agosto 1899), e *La canzone della granata* (novembre 1899); [...] Più tenui sono le indicazioni dei manoscritti circa la strutturazione triadica di altri futuri *Canti di Castelvecchio*: *La canzone dell'ulivo* è collocata in alcuni abbozzi sotto i titoli collettivi «Inni», e *La bicicletta*, nella cui stampa una numerazione strofica evidenzia le triadi, presenta nei manoscritti un'indicazione di genere, «Inno del ciclista». Cfr. anche PAZZAGLIA, *Figure metriche pascoliane: i novenari di Castelvecchio*, cit., e G. PASCOLI, *I Canti di Castelvecchio*, a cura di N. EBANI, Scandicci, La Nuova Italia, 2001, vol. I, pp. XI-XXXII.

che asseconda il contenuto della lirica, ondeggiante tra presente e passato, realtà e illusione. Diversa impostazione sembra caratterizzare invece il secondo gruppo strofico, nel quale è assente quell'alternanza vistosa e irregolare tra i versi: essi sono quasi sempre uguali, legati da rime bacciate in grado di infondere continuità ritmica e cantabilità, che trova il culmine nell'apostrofe adulatoria che il mare rivolge al protagonista, dai tratti di una nenia monocorde.

Procedendo con l'escussione dei fogli autografi, risaltano interventi lessicali diretti all'innalzamento del registro linguistico, che nella sua veste finale risulta ricamato con una patina arcaica e impreziosito foneticamente. Le concitate immagini iniziali, che preludono ad uno scenario rumoroso, sono affidate al suono della vibrante alveolare "r", che svolge dunque la sua funzione onomatopeica:

Stridé la catena
sull'ancore gravi,
cantò la sirena
[...]
fremeva di plauso il Pireo.
Pareva dal colle Eretteo
nell'etere un'ombra sfumare
[...]
su l'asta le ardea
la stella polare

L'espressione «muggiva l'antico Pireo» (v. 5), che figura su G.55.11.2.1, fu sostituita da «sonava di grida il Pireo» su G.55.11.2.2 e da «sonava di plauso il Pireo» in G.55.11.2.3, per essere finalmente variata in «fremeva di plauso il Pireo», che oltre ad innalzare il registro linguistico, rafforza la risonanza della consonante intensa nell'intero verso e nell'insieme dell'intera strofe.

Come accompagnamento alla descrizione dei flutti marini, viene scelto un lessico che si assesta sul suono della laterale alveolare "l": «Già lungi dal lido / muggivano l'onde; ... ad un ampio alitare / tra il cupo tumulto del mare...quel plauso lontano / da' mondi lontani». Mentre le «insidie dei satrapi» citate nel primo verso della seconda antistrofe sembrano divenire più

infide con l'insistenza della sibilante sorda "s": «Stolarco! Qual satrapa insidii», effetto anche in tal caso volutamente ricercato, dal momento che tale forma succede a quella presente su G.55.11.2.3: «Stolarco, io ti ammiro, tu vai».

All'interno dell'inno si alternano in modo equivalente grafia italiana e grafia greca, secondo un uso tendenziale del Pascoli di questi anni,⁵⁴ che denota l'intenzione del poeta di raggiungere un equilibrio tra elementi e forme greche e italiane, frutto della ferma convinzione di una coesistenza ideale tra le due culture e letterature, da dimostrare soprattutto con gli *Inni*. A questo proposito vi è un'indecisione, ad esempio, sulla veste grafica che interessa il «colle Eretteo» (v. 6): sulla carta siglata G.55.11.2.1, la forma scelta da Pascoli è «Erecteo», nei fogli G.55.11.2.2 e G.55.11.2.3, «Erectheo», mentre la versione definitiva viene assimilata alla forma italiana «Eretteo». L'incertezza non è nuova o straordinaria, e si direbbe anzi tipica del *modus operandi* pascoliano; anche nelle otto carte manoscritte utilizzate per comporre *Alexandros*, ad esempio, miste di versi italiani e versi greci, emergono analoghe indecisioni: «Haemo» (v. 8) si legge secondo questa forma solo nella versione definitiva, nelle prime prove di scrittura è invece «Emo» (G.54.17.1.1 e G.54.17.1.2); «Amynta» (v. 31) è tale nel foglio G.54.17.1.1, ma prima è «Aminta» nelle carte G.54.17.1.2 e G.54.17.1.3; similmente per «Timotheo» (v. 33), che ha grafia greco-latina nel foglio G.54.17.1.1 e su G.54.17.1.7, grafia italiana, «Timoteo», nei fogli G.54.17.1.3 e G.54.17.1.5. Risulta complesso individuare un preciso criterio di scelta da parte del poeta, eppure, nel caso del «colle Eretteo», un elemento che forse è in grado di spostare l'ago della bilancia c'è. All'interno del testo si avvicendano ripetizioni di svariati termini, a breve e a lunga distanza, che intrecciano i fili della narrazione e creano un tessuto omogeneo tanto dal punto di vista visivo che sonoro; è il caso di esempi come «Pareva» (v. 6) / «pareva» (v. 17); «plauso» (v. 5) / «plauso» (v. 19); «lontano» (v.19) / «lontani» (v. 20); «si volse» (v. 21) / «si volse» (v. 22); «navarco» (v. 21) / «navarco» (v. 30); «l'onde» / «dell'onde»;

⁵⁴ Si pensi, ad esempio al "conviviale" *Alexandros*, di qualche anno precedente, che non solo presentava originariamente il titolo greco ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΣ, ma, com'è noto, abbonda di sofisticati elementi linguistici e grafie greche nei nomi *Pezeteri*, *mistofori*, *Haemo*, *Amynta*, *Timotheo*, *auleta*, *Olympiàs*, ecc.

«stella» (v. 10) / «stelle» (v. 36); «qual» (v. 32) / «qual» (v. 37) / «qual» (v. 39); «qual inno» (v. 41) / «qual inno» (v. 43). Ma un meccanismo più interessante riguarda il primo gruppo strofico, in cui vi è un frequente accostamento di specifici lemmi che ripropongono identiche consonanti e incatenano gli stessi suoni in una sequenza sonora prevalente: così «catena» (v. 1) si riallaccia a «cantò» (v. 3); «Pireo» (v. 5) a «pareva» (v. 6); «Asta» (v. 9) a «stella» (v. 10); «lido» (v. 11) a «l'onde» (v. 12); «grido» (v.13) a «fronde» (v. 14); «arco» (v. 23) ad «arce» (v. 25); «qual'inno» (v. 43) a «squillando» (v. 44) e, allo stesso modo, «Eretteo» (v. 6) ad «etere» (v. 7), separati tra loro dalla sola preposizione articolata «nell'». La grafia greca «Erectheo», proposta inizialmente, con la presenza della velare «c» avrebbe forse ostacolato quella fluidità di suono, simile ad una paronomasia, tra *Eretteo* ed *etere*, percepibile attraverso la lettura continua dei versi «pareva del colle Eretteo / nell'etere un'ombra sfumare». L'ipotesi potrebbe trovare conferma in una scelta solo successiva del sostantivo «etere»: sul foglio G.55.11.2.1 si legge infatti «~~sfumando~~⁵⁵ ne l'ombra dal cielo sfumare», in G.55.11.2.2 «ne l'etere un'ombra sfumare». Un analogo percorso ha interessato anche il v. 27 («l'immagine astata»): ad una prima prova, resa con il sintagma «immagine armata» sul foglio G.55.11.2.2, subentra «la forma armata» e ancora «la forma immortale», su G.55.11.2.3, che favorisce il meccanismo fonetico sopra citato. Nella sua versione definitiva tuttavia, il verso è leggibile nel sintagma «l'immagine astata», che certo recupera l'elemento dell'«asta», attributo iconografico di Atena, e quindi conferma l'apparizione indefinita e sbiadita dei primi versi dell'inno («Allora si volse il navarco, si volse a quel morto sussurro e vide [...] l'immagine astata di Pallade Atena»). Il mutamento ha di conseguenza imposto una variazione dell'ultima parola del v. 25: affinché venisse soddisfatto lo schema rimico infatti, «l'arce *fatale*» presente su G.55.11.2.2 e G.55.11.2.3 diviene «fatata» nella redazione finale.

⁵⁵ Il gerundio è cancellato con un tratto di penna.

figura di rilievo dal significato pregnante; il suo moto ondulatorio si accompagna spesso al moto ondulatorio del ‘sogno’, proiezione dell’illusione, «l’infinita ombra del Vero».⁵⁸ Nel *Sonno d’Odisseo* vi è un «cilestrino tremolio del mare» (vv. 10 e 21) quando «s’immerse il cuore d’Odisseo nel sonno» (v. 18), vi “nuotò” (v. 36), si “tuffò” (v. 54) e finalmente “riemerse” (v. 126);⁵⁹ e il mare è colui che piange, nella *Cetra di Achille*, insieme alle sue figlie, l’imminente morte dell’eroe, mentre tutti sono avvolti da un muto sonno (vv. 26-29): «Dormian, sì, tutti; e tra il lor muto sonno / giungeva un vasto singhiozzar dal mare. / Piangean le figlie del verace Mare, / nel nero Ponto, l’ancor vivo Achille» e «non udiva su lui piangere il mare» (v. 42).⁶⁰ Esso è «sonante» (vv. 4 e 109), «insonne» (v. 49), «eterno» (v. 52) nel *Ritorno*, mentre «L’eroe dormiva, e non sapea più nulla / dei molti affanni che patì nel cuore; / e dal suo mite sonno era lontano / il fragor di battaglie e di tempeste...» (vv. 14-17), mentre il Coro lo inciterà coi versi «O gran mare, che là gemi [...] dorme...venne di lontano; / dorme... è stanco; dorme... è vecchio; / piano cantagli all’orecchio, / piano piano / muovi la sua culla...!» (vv. 32-41).⁶¹

E al pari di Odisseo, Achille e Alessandro, anche il navarco Giorgio è ora chiamato ad attraversare la sconfinata e imperscrutabile distesa acquatica, che, posta davanti ai suoi occhi, lo esorta a procedere nell’impresa e si rivela complice di una realtà che sfuma nel sogno e nel vagheggiamento:

all’alba, alla morte, alla gloria: sei re!
 Caduta? Servaggio? Fu voce non vera,
 fu sogno d’infermi. L’acropoli è intera.

La relazione che corre tra sogno («che consente la gioia dell’illusione a chi non vuole guardare oltre», l’«*ombra* [...] che va oltre la realtà e la rende opaca, la occulta e la esorcizza»)⁶²

⁵⁸ Cfr. PASCOLI, *Poesie, Poemi Conviviali*, IV, cit., p. 341.

⁵⁹ Ivi, pp. 121-130.

⁶⁰ Ivi, pp. 81-96.

⁶¹ PASCOLI, *Poesie, Odi e Inni*, III, cit., pp. 409-434.

⁶² GIOVANNI BARBERI SQUAROTTI, *Alexandros di Giovanni Pascoli*, «Per leggere», XV, 2008, pp. 43-58, a p. 52.

ed *epos* è stata, del resto, ampiamente indagata:⁶³ «l'atmosfera onirica» pascoliana infatti, «riproduce le condizioni per la poesia epica, nella sua costitutiva penombra e nella sospensione di ogni oggettiva dimensione temporale», «privilegia il rapporto con il ricordo e con il passato con una totale svalutazione del futuro»,⁶⁴ ragion per cui l'attuale sconfitta greca è solo un'illusione: il trionfo della potenza ellenica è comunque predestinato.

Al netto di tutte le osservazioni fin qui condotte, sembra di poter affermare che l'aspetto più considerevole dell'inno sia legato all'utilizzo di una quantità innumerevole di fonti per una sola lirica che, nonostante il variegato *melting pot*, non risulta mai scolastica o artefatta; al contrario, essa appare caratterizzata da organicità e compiutezza.

Il punto di scarto con l'interpretazione Braccesi è determinato dal fatto che Pascoli, com'è evidente, non si serve materialmente della sola fonte erodotea relativa alle guerre persiane, né più in generale del solo passato storico della Grecia, per propugnare un'ideologia politica nazionalista: il patrimonio culturale classico, foriero di un linguaggio topico, di peculiari simboli e stilemi, è imprescindibile, tanto per la poesia pascoliana, quanto per quella di tutti i moderni poeti "classici" e rappresenta la chiave di volta della comunicazione e della rivelazione poetica. La letteratura, «vista come serbatoio di temi, immagini, formule, *exempla* in cui la sapienza e l'arte degli scrittori hanno cristallizzato e condensato nel corso dei secoli i valori, i pensieri, i sentimenti elaborati dagli uomini di fronte ai grandi interrogativi dell'esistenza»⁶⁵ costituisce la sola risorsa in grado di innescare un meccanismo di «interiorizzazione dei contenuti ideologici e del messaggio morale e politico [...] proprio a partire dall'assimilazione dell'apparato classicistico». ⁶⁶ In tal senso l'ideologia pascoliana si rivela piuttosto estetizzante

⁶³ Cfr. soprattutto F. NASSI, *Una fonte pascoliana: Giovanni Dandolo e l'interpretazione dei sogni*, «Rivista Pascoliana», X, 1998, p. 105-128; A. DA RIN, *Pascoli e la nozione di poesia "epica"*, «Rivista pascoliana», II, 1990, pp. 43-64; F. BANDINI, *Sogno e visione onirica nella poesia di Giovanni Pascoli*, in *I linguaggi del sogno*, a cura di V. BRANCA, C. OSSOLA, S. RESNIK, Firenze, Sansoni, 1984; E. TATASCIORE, *Commentare Virgilio per l'«era nuova»: 'Epos' di Giovanni Pascoli*, «Caliope: Presença Clássica», XXXV, 2018, pp. 4-57.

⁶⁴ A. DA RIN, *Pascoli e la nozione di poesia «epica»*, cit., pp. 61-62.

⁶⁵ F. BAUSI, *Classicismo e umanesimo nella poesia carducciana*, in «Studi italiani», XIX-XX, 2007-08, pp. 41-61, a p. 48.

⁶⁶ GIOVANNI BARBERI SQUAROTTI, *Tradizione classica e tematica risorgimentale nell'ultimo Pascoli*, cit., pp. 19-36, a p. 23. Sono analoghe le conclusioni cui giunge Balzani commentando, nella sua introduzione, il Discorso carducciano del

e letteraria che non politica; è cioè congrua all'appello proposto dalla rivista «Il Convito» nel 1895, che invitava, insieme agli altri intellettuali, anche Pascoli a lottare metaforicamente contro l'orda barbarica che con forza spingeva sull'Italia, tramite il ripristino e l'esaltazione della cultura e della civiltà classica, interpretate come la base della stessa umanità.⁶⁷

Noi vogliamo sperare che questo nostro Convito possa raccogliere un vivo fascio di energie militanti le quali valgano a salvare qualche cosa bella e ideale dalla torbida onda di volgarità che ricopre omai tutta la terra privilegiata dove Leonardo creò le sue donne imperiose e Michelangelo i suoi eroi indomabili.

Proprio sul primo numero del «Convito», sede eletta per la pubblicazione dei *Conviviali*, era apparso nel 1895 il poemetto *Gog e Magog*,⁶⁸ e le affermazioni di Pascoli nella lettera a De Bosis dell'11 gennaio di quell'anno («il titolo è *Gog e Magog*: il soggetto, due leggende sui Tartari fuse insieme; l'intenzione, un triste presentimento sull'avvenire dell'umanità»)⁶⁹ sono state lette per lungo tempo in chiave politica e sociale,⁷⁰ mentre si dimostra più convincente

13 aprile 1897 prima citato: «Di nuovo, tornavano il tarlo della pedagogia patriottica, e, almeno per un momento, il classicismo di Enotrio Romano, non polveroso e libresco, ma bussola politico-culturale, veicolo di legittimazione per gli “scapigliati” in camicia rossa. [...] la celebrazione retorica dell’“umanesimo” garibaldino [...] non rappresentava un ritorno alle radici puro e semplice: esso – se mai – confermava [...] che, cioè, quel modo di essere democratici era il prodotto anzitutto di un “classicismo” culturale, intriso di una lezione greco-romana rinvigorita nella fase culminante del Risorgimento» (R. BALZANI, *Fra Crispi e la regina: Carducci senatore*, introduzione a CARDUCCI, *Discorsi parlamentari*, cit., pp. 35-36).

⁶⁷ Cfr. «Il Convito», *Proemio*, gennaio 1895, pp. 3-7, a p. 4: «Sembra in verità che ricorrano in Italia i tempi oscuri in cui vennero da contrade remotissime i Barbari a travagliare un suolo che pure era cresciuto con la polvere degli estranei e nella corsa ruinoso abatterono tutti i simulacri della Bellezza e cancellarono tutti i vestigi del Pensiero. Ma la presente barbarie è, secondo noi, peggiore o almeno più vile; perché non ha neppure, come l'antica, la grandiosità delle violenze cieche e irresistibili. Essa consegue i medesimi effetti poiché abbatte e cancella, ma non come un tonante e lampeggiante uragano, sì bene come un tardo fiume fangoso in cui si scarichino mille canali putridi. E per colmo di onta questo fiume ha in Roma la sua sorgente massima: in questa terza Roma che doveva rappresentare in faccia al mondo “l'Amore indomato del sangue latino alla terra latina” e raggiare dalle sue sommità la luce meravigliosa di un Ideale novissimo». Il *Proemio* è privo di firma, tuttavia, com'è noto, l'autore potrebbe identificarsi con De Bosis oppure con D'Annunzio.

⁶⁸ Ivi, pp. 9-15. Cfr. anche PASCOLI, *Poesie, Poemi Conviviali*, IV, cit., pp. 354-373.

⁶⁹ PASCOLI-DE BOSIS, *Carteggio*, cit., p. 29.

⁷⁰ Cfr. G. DEBENEDETTI, *Gog e Magog*, in ID., *Pascoli: la rivoluzione inconsapevole. Quaderni inediti*, Milano, Garzanti, 1979, p. 299: «Il Pascoli si proponeva di darci una narrazione, che rivelasse subito, nel suo ambito abbastanza breve, un eterno conflitto umano: da una parte l'erede e possessore della potenza del mondo [...] dall'altra i diseredati, gli oppressi, coloro che per una sorta di legge razziale, quasi fossero una razza inferiore, sono esclusi da quei beni [...]»; L. VALLI, *Gog e Magog*, «Studi pascoliani», I, 1927, pp. 12-29, il quale leggeva in *Gog e Magog* «un'eco di dottrine sociali che allora agitavano il mondo e nelle quali appunto si sosteneva che l'estremo acuirsi della miseria del proletariato, gigante inconscio della propria forza, lo avrebbe un giorno spinto a riconquistare il suo pane [...]» (p. 17). Si veda anche l'interpretazione di Nava: «Sono anni di aspra tensione sociale, in cui la lotta di classe esplose violenta con i Fasci siciliani e i moti di Lunigiana. L'intellettualità piccolo-borghese, che aveva guardato con simpatia al socialismo nella misura in cui lo poteva considerare un movimento umanitario o utopistico, si ritrae sgomenta di fronte alla realtà dello scontro di classe. D'altra parte è sempre più sottoposta alla pressione spietata del capitalismo industriale e dell'imperialismo delle grandi potenze, cosicché si trova presa nella stretta di due forze contrapposte, che concorrono a distruggerne la tradizionale autonomia. La paura angosciosa di veder negata la propria figura sociale si riverbera, nel tramonto del

l'interpretazione di Capovilla, che individua nel poemetto «una risposta metastorica, oltre che angosciata e apocalittica, quasi a voler esorcizzare altri, più estesi e profondi timori di fine secolo». ⁷¹

E metastorico potrebbe considerarsi l'inno *A Giorgio navarco ellenico*: sebbene la materia dell'inno sia stata cucita sul reale e moderno episodio della guerra di Candia, che precede la scrittura dell'inno soltanto di pochi giorni, il suo valore non è riposto nell'effettivo esito della vicenda, bensì nella celebrazione del mondo classico, seme fecondo di tutte le culture e civiltà. Questo potrebbe spiegare anche la posizione incipitaria dell'inno di argomento greco all'interno della sezione: gli inni pascoliani hanno origine dagli inni greci, e ad essi si ispirano.

Tuttavia, la febbrile sperimentazione, la grande fatica nel tentativo di mettere a tacere quel tarlo metrico e accomodarlo al messaggio di alto senso morale e civile previsto per la sezione, che segneranno in modo cruciale gli inni successivi, sembrano in questa elaborazione soltanto lievemente accennati. Probabilmente, mosso dall'urgenza di dare prova delle sue indiscusse capacità a De Bosis, o per meglio dire, a D'Annunzio, Pascoli compose una lirica corale, che tuttavia, a posteriori si qualificherà soltanto come un primo e timido passo verso un impegno che acquisterà maggior vigore già a partire dalla scrittura del secondo inno, *Ad Antonio Fratti*.

positivismo, in una reviviscenza di miti apocalittici; l'intellettuale identifica la propria fine e quella della sua cultura con la fine stessa della civiltà travolta dalla barbarie» (*Introduzione a G. PASCOLI, Poesie*, a cura di G. NAVA, Bergamo, Minerva Italica, 1971, p. 234). A proposito delle varie interpretazioni del poemetto Cfr. A. M. GIRARDI, *Interpretazioni pascoliane*, Napoli, Edizioni scientifiche italiane, 1990, pp. 33-41. Interessante è la posizione di F. BAUSI, *Suggestioni carducciane tra Pascoli (Gog e Magog) e Montale (Ossi di seppia)*, «Studi e problemi di critica testuale», LXXV, 2007, pp. 163-180, alle pp. 168-170, che smonta in modo decisivo le teorie nazionalistiche e ideologiche di Braccesi: «bisognerebbe abbandonare l'idea che Pascoli guardi con simpatia e solidarietà a Gog e Magog, e convincersi, viceversa, che egli interpretasse la riscossa di questi popoli come una grave minaccia per la civiltà occidentale; [...] Il presentimento era evidentemente dettato dalla consapevolezza che queste popolazioni barbariche, vissute per secoli nella miseria e nell'abbruttimento per volontà del ricco occidente [...] premevano ormai ai confini dell'Europa e presto li avrebbero oltrepassati, spinti dalla non più procrastinabile necessità di soddisfare i loro bisogni elementari; ma certo la risposta pascoliana a questo pericolo [...] non coincide con quella di Carducci. Non è infatti la guerra perpetua la soluzione cui egli approderà, giacché le sue posizioni [...] si avvicineranno piuttosto a quelle del Colajanni, le cui idee sul pacifismo, sulla solidarietà sociale e sul rifiuto della lotta come motore primario dell'esistenza umana saranno non a caso accolte e sviluppate, di lì a pochi anni, in alcuni dei discorsi pascoliani, quali soprattutto *L'era nuova* (1899) e *L'avvento* (1901), dove viene teorizzato un socialismo umanitario e non marxista fondato sull'amore e sulla carità. [...] la soluzione dei conflitti internazionali e razziali non è la guerra permanente, e davanti alle rivendicazioni di nuovi popoli che reclamano pane la sola risposta possibile è la solidarietà e l'amore (non a caso, ne *La buona novella* l'unico che «in occidente» accoglie e intende il messaggio cristiano di pace è un "barbaro", ossia il gladiatore getico ferito mortalmente nell'arena: a indicare l'universalità della religione dell'amore, che per Pascoli abbatte e travalica le barriere culturali e socio-economiche tra gli individui e tra i popoli)».

⁷¹ CAPOVILLA, *Pascoli*, cit., p. 114.

A Giorgio Navarco ellenico rappresenta letteralmente e simbolicamente soltanto l'inizio di un nuovo corso.

Strof. a 10.

Stridè la catena
de l'ancore gravi;
cantò la sirena
su l'agili navi :
sonava di grida il Pireo.
Pareva dal colle Erectheo
ne l'etere un'ombra sfumare
– di dea? –
su l'asta le ardea
la stella polare.

Antistrof. 10

Già lungi dal lido,
muggivano l'onde:
~~stormeggio di fro~~⁸¹
suonava quel grido:
qual urto di
di ~~fragili~~⁸² fronde.
~~Tra il cupo tumulto del mare.~~⁸³
nel bosco, ~~tra l'urlo del~~⁸⁴
ad un ampio alitare:
tra il cupo tumulto del mare
pareva d'un popolo d'anime
vano
quel plauso lontano
su lidi lontani.

Ep. 8

Allora si volse il navarco
si volse a quel morto sussurro:
e vide nell'arco
del fulgido azzurro
coi piedi sull'arce⁸⁵ [...] ⁸⁶ fatale:
col capo ne l'ombra serena,
l'immagine armata
[...] ⁸⁷, armata la forma armata⁸⁸
di Pallade athena.

⁸¹ *Stormeggio di fro* cancellato a penna.

⁸² *fragili* cancellato con un tratto di penna.

⁸³ Il verso è cancellato con alcuni tratti di penna orizzontali.

⁸⁴ *tra l'urlo del* cancellato a penna.

⁸⁵ *arce* sovrascritto ad *acropoli*.

⁸⁶ Parola cancellata e riscritta non leggibile.

⁸⁷ Parole cancellate.

⁸⁸ Lettura incerta.

str. 1^a

Stridè la catena
 de l'ancore gravi;
 cantò la sirena
 su l'agili navi:
 sonava di plauso il Pireo.
 Pareva dal colle Erectheo
 ne l'etere un'ombra sfumare
 – di dea? – :
 su l'asta le ardea
 la stella polare.

ant.

Già, lungi dal lido,
 muggivano l'onde:
 sonava quel grido
 qual urto di fronde
 nel bosco, ad un ampio alitare.
 Tra il cupo tumulto del mare
 pareva d'un popolo d'anime
 vano
 quel plauso lontano
 su lidi lontani.

ep.

Allora si volse il navarco,
 si volse a quel morto sussurro;
 diritto⁸⁹
 e vide ne l'arco
 del fulgido azzurro,
 coi piedi su l'arce fatale,
 col capo ne l'ombra serena,
 la forma⁹⁰ immortale:
 di Pallade Athena.⁹¹

str. 2^a.

E il mare: 'Navarco, chi sei?,
 sei figlio⁹² mortale di dei?
 ti è⁹³
 o, s'uomo caduco è ~~tuo~~ padre,
 qual nome gli volge tua madre?
 non Clinia? o fu Neocle? senti:
 dormivo careggiato dai venti,
 da quando, il mio cuore non sa:
 né sa dove vanno le snelle triere

⁸⁹ *diritto* sovrascritto tra *vide* e *ne*.

⁹⁰ Sopra *forma* parola cancellata non letta.

⁹¹ Lungo l'epodo compaiono lunghe linee verticali tracciate a penna.

⁹² Parola sovrascritta a *figlio*, forse *frutto*.

⁹³ *ti è* scritto sopra *è tuo*, cancellato a penna.

che sotto le stelle si muovono nere,
con – U U rapidità.

ant. Stolarco⁹⁴

Navarco: io ti ammiro tu vai?
per certo, ove un giorno sognai⁹⁵

G.55.11.2.4

Strof. b. 8.

E il mare gli disse: Chi sei,
navarco? germoglio di dei ?
o, se uomo caduco t'è padre,
qual nome gli dà la tua madre?
non forse egli è Neocle? chè, senti!
dormivo cullato dai venti;
né so dove vanno le ignote⁹⁶ triere
che sotto le stelle sobbalzano nere.

Antistr. 8.

Stolarco! qual satrapa insidii
che all'ancora sta con suoi Lydii?
qual Ione⁹⁷ sul fil de la lama
nottivaghe
le prore sue ~~rapide~~⁹⁸ chiama?
qual inno v'udranno cantare
ne l'alba le rupi sul mare?
qual inno improvviso, cui l'eco risponde,
sonando le tibie tra il mugghio ~~dell'~~⁹⁹ onde?

ep. 6

tu¹⁰⁰
Dovunque egli vada, chiunque egli sia,
va dentro la notte, che sa la sua via:
tra i popoli ignavi, tra gli umili re:
Caduta! Servaggio! Fu voce non vera,
l'acropoli è ~~intera~~¹⁰¹.
le navi di Mycale io porto su me.

⁹⁴ *Stolarco* scritto sopra *Navarco*.

⁹⁵ L'intera strofe è cancellata con delle linee verticali tracciate a penna.

⁹⁶ *ignote* soprascritto a *snelle*.

⁹⁷ Sopra *Ione* parola cancellata; lettura incerta, forse *Prodi*.

⁹⁸ *rapide* cancellate. *nottivaghe* scritto sopra *rapide*.

⁹⁹ *dell'* cancellato con un tratto di penna.

¹⁰⁰ *Tu* scritto sopra *egli*.

¹⁰¹ *intera* cancellato a penna.

Foglio privo di segnatura

Inno al Navarco ellenico –

AD ANTONIO FRATTI

I

Era sui culmini, o forte,
era l'aurora sul monte,
quando, quel giorno, la fronte
 volgesti alla luce lontana?
era, tra i cantici de la diana, 5
 l'aurora... o la morte?

Chi discendeva a quell'ora
per le boscaglie di querci
col calpestio d'un esercito
 grande sopra aride frondi? 10
chi salutarono i rombi profondi?
 la morte... o l'aurora?

Chè tu sapevi dal vate Acarnane,
 la sorte qual era.
Egli gittò nelle sacre fontane 15
 la pietra sua nera.
Disse: – Adornatevi, eroi;
 cingete ai capelli le bende!
ché con l'aurora tra voi
 la morte dimani discende. – 20

II

Ma non venivi, io ricordo,
da Lacedemone cava
tu; nè tuoi figli ora lava
 l'Eurota sonante di canne,
e non li bea nelle nove capanne 25
 l'arguto eptacordo.

Né tu da Tespie o da Cirra,
né dalla ricca Corinto
dove l'etère dal Cinto
 leggiadro hanno i mille lavacri; 30
mille fanciulle vi bruciano lacrime
 bionde di mirra.

Te questo lido mandava, ch'Esperio
 fu detto; e la gente
 ch'ospite accolse i penati e l'imperio
 di Roma morente. 35
 Chè se uno squillo si senta
 passar su Romagna la forte;
 tutti d'un cuore s'avventano
 tumultuando alla morte 40

III

Oh! non da Sparta la possa,
 né tu la voglia pugnace
 né l'ubbidire che tace,
 tra sé venerando il destino,
 né tu da Sparta l'avesti, o latino 45
 la clamide rossa.

So che al fuggevole Alfeo,
 Sparta, e nei borri d'Itome
 rossi passavano, come
 ruscelli di sangue, i guerrieri 50
 tuoi, su le tibie intonando embatéri
 del vecchio Tirteo.

Ma più vivaci, strie lunghe di fuoco,
 gittò le sue turbe,
 fulvo un eroe, perseguendo nel fioco
 crepuscolo l'Urbe... 55
 Ciò fu nei tempi che ai monti
 stridevano ancor le Chimere,
 quando nei foschi tramonti
 Centauri calavano a bere... 60

IV

Altri, altri tempi, che prischi
 chiama lo stanco sorriso
 nostro! Egli dorme in un'isola,
 immemore di cavalcate:
 dorme, ed intorno la stridula estate 65
 riempie i lentischi.

Dorme. Ma come, o guerrieri,
 come l'udiste la voce
 sua, così dolce e feroce,
 gridare: «Qui, figli, si muore!» 70
 Fratti qual vita viveva il tuo cuore,
 cui oggi fu l'ieri?

Fratti, se morti non erano i morti
 per l'alto tuo cuore,

anche tu vivi. Non muoiono i forti già, come si muore.	75
Altri si piega e distende, ma in piedi altri resta e dimora, come una statua che accende nel bronzo perenne l'aurora. ¹	80

Rivelata l'inconsistente «voce non vera» e il vacuo «sogno d'infermi» di una Grecia sconfitta durante l'eccidio della guerra di Candia, Pascoli inserisce in seconda posizione tra gli inni una lirica che prende spunto da un episodio della prosecuzione di quella stessa guerra, combattuto sulla terraferma, istituendo così un dittico tematico all'interno della sezione.

Se però l'inno *A Giorgio navarco ellenico* può essere classificato come un componimento "greco" a tutto tondo, che oltre al tema annovera una serie di elementi di marca ellenica, quali la grafia greca di molti nomi, una molteplicità di fonti greche ricercate ed episodi storici anche poco noti, l'inno *Ad Antonio Fratti*, pur mantenendo elementi di stampo classico, non trascura di presentarne altri peculiarmente italiani, per adempiere uno dei programmi della raccolta, incentrato sulla valorizzazione di singoli e grandi compatrioti.

La lirica infatti, nel suo contenuto generale, celebra le gesta dell'eroe romagnolo Antonio Fratti, giornalista ed esponente del movimento repubblicano italiano, tra gli animi più accesi di entusiasmi garibaldini e mazziniani, sensibile al principio di nazionalità e, al pari dell'intero partito socialista italiano, avverso alla politica vessatoria e reazionaria della Triplice Alleanza e a quella parte del governo che la sosteneva. Per questo motivo nel 1897, lo stesso anno in cui divenne deputato, si arruolò volontario al fianco di Ricciotti Garibaldi nella guerra di Indipendenza greca, e lì perse la vita il 17 maggio, nella battaglia di Domokòs, a sud della Tessaglia, quando l'armata turca, con a capo il generale Edhem Pascià, ebbe la meglio su quella greca, guidata dal Principe Costantino. La morte del coraggioso eroe venne descritta e ricordata da Felice Cavallotti durante un discorso pronunciato nella Sala Palestrina di Roma e dallo stesso

¹ Cfr. PASCOLI, *Poesie, Odi e inni*, III, cit., pp. 233-242.

Ricciotti, nel giorno in cui la salma tornò a Forlì nel 1902 e il valoroso eroe della patria venne celebrato da concittadini, politici e amici con onori degni di un esempio integerrimo di lealtà e virtù:²

Mentre il 1° battaglione, combattendo nella trincea sotto Domokos, restava decimato, il 2° ed il 3°, sotto gli ordini di Ricciotti Garibaldi, respingendo alla sinistra il nemico, lasciavano in olocausto altri martiri alla libertà della patria ellenica e all'idea della solidarietà fra le patrie. Non appena i primi volontari giunsero di corsa sulla cresta della collinetta che i tiragliatori turchi tentavano di occupare e il contatto col nemico avvenne così da vicino che fu in quel momento una terribile tempesta di proiettili, il primo colpito – primo di tutti – fu Antonio Fratti. Sembra fatale questa scelta... Cadde fulminato al suolo, trapassato il petto da una palla nemica, e dopo pochi istanti i suoi occhi pieni d'intelligenza e di dolcezza erano chiusi per sempre. Onore alla memoria sua!³

È presumibile che l'ispirazione per l'elaborazione del testo, quindi, fosse questa volta giunta al Pascoli non solo dall'episodio occasionale, perfettamente allineato ai propositi civili ed encomiastici della raccolta, ma anche dal profilo di un personaggio che «si ribellava al pensiero di una repubblica che fosse soltanto il regime borghese in veste rossa, cioè

² Discorso *Per i morti di Domokòs*, ora in GARIBALDI, *La Camicia Rossa nella guerra greco-turca (1897)*, cit., pp. 251-252: «...Passate, passate davanti al mio pensiero, giovani, balde, poetiche figure, e teste bionde, dolcissimi adolescenti profili! In questa festa marziale sublime della giovinezza italiana, in questo tripudio di giovinetti anelanti al bacio della Parca, accorrenti alle nozze della morte, era giusto onore che Antonio Fratti cadesse, come nella luce più degna di lui, dopo trent'anni di lotte, di prove, con ancora il sorriso della giovinezza sul volto e ancora la fede dei primi aprili nel cuore. A lui, compiente già il decimo lustro, pur ieri acclamato rappresentante di un popolo, caduto sul campo soldato di un'idea, non poteva rendere più superba onoranza la morte, che tanti cuori italiani percorse, tanto lutto italiano destò. Alla sua età e quale ei visse io non conosco, io non saprei immaginare una morte più ideale e più invidiata. Sull'alba della vita, inconsci delle sue miserie, delle sue tempeste e dei suoi dolori, in una febbre di entusiasmo, con le armi in pugno morire, e passar per le brutture del mondo, i disinganni e le viltà, passar per le prove dove tempere forti smarriscono la fede, dove alti intelletti smarriscono la luce e uscirne credenti e vittoriosi; e ancora saper cogliere l'ora giusta, perché il ricordo di quella vittoria non muoia e un raggio sempiterno la illumini e ne tramandi l'esempio ai combattenti venturi, questo non è sogno, è l'ideale vero, umano, il più alto degli ideali che passa vivente, armato, in mezzo a noi, stampa su la terra le orme, perché si sappia dove egli passò, poi sale trasfigurato ai cieli della gloria. Antonio Fratti, io non ripeterò la tua storia, perché essa è scritta nei cuori d'Italia, ormai fa parte della storia italiana. Tu non sei più che un nome: ma quel nome è un simbolo, un insegnamento, una forza; un insegnamento che val più di cento libri, una forza che val più di cento schiere. Lo stesso Cousin, il grande filosofo che dalle pagine immortali di Platone attingeva e rievocava le visioni della greca bellezza, gli insegnamenti della greca sapienza, avrebbe di Te potuto ripetere quel che scrisse del suo amico del cuore, caduto per la causa della Grecia a Sfacteria, di Santorre Santarosa: *“Altri hanno avuto maggiore influenza sul mio spirito e sulle mie idee, ma egli mi ha mostrato un'anima giusta ed eroica: è ancora lui che mi ha insegnato di più”*. E anche Tu, Antonio Fratti, potevi, come Santorre Santarosa, innanzi ai filosofi, chiamarti filosofo: potevi ripetere con Santorre Santarosa: *“Filosofia non è saper molte cose, ma collocarsi in alto nella vita”*. Così dalla tomba, Antonio Fratti, Tu insegna. O mio fratel d'armi delle balze trentine, fratel di dolore nei giorni di Napoli, compagno ai forti che caddero a Mentana, che caddero a Digione, non era un campo di battaglia di più che ti occorreva di aggiungere alla gloria del tuo nome: ma il suggello cruento ad una fede d'uom libero e giusto, che alle giuste cause non segnava confini, che alla vita dei popoli sognava vincoli d'amore. Ed anche insegnasti che le cause più alte e più belle, gli apostolati più santi non si scompagnano dalla mitezza dell'animo, dalla bontà del cuore, dalla soavità degli affetti. Come il capitano immortale di cui seguisti le bandiere, come l'immortale maestro che t'instillò la sua fede fosti forte perché eri buono: e il dovere lo intravedesti più lontano, più in alto, perché la bontà illuminava il tuo cielo...».

³ Ivi, p. 243.

un'ammodernata falsità politica», e «aveva nell'anima il fuoco dell'innovatore che è intento a nobili creazioni, e non del cieco distruttore che finisce per riportare l'umanità a regimi dittatoriali e tirannici»,⁴ vicino dunque al credo politico pascoliano, orientato ad un socialismo piuttosto umanitario che ideologico e politico-razionalistico, fondato su un «programma poetico» sintetizzato nella lettera, divenuta celebre, del 30 ottobre 1899 a Luigi Mercatelli:

Mio carissimo,
[...] penso [...] che là, a Messina, ti rivedrò, e presto. Capisci che ho un mondo di cose a dirti [...] Tra queste, sono anche pensieri che toccano le più intime fibre mie di pensatore e di scrittore (in piccolo, s'intende). Io mi sento socialista, profondamente socialista, ma socialista dell'umanità, non d'una classe. E col mio socialismo, per quanto abbracci tutti i popoli, sento che non contrasta il desiderio e l'aspirazione dell'espansione coloniale. Oh! io avrei voluto che della colonizzazione italiana si fosse messo alla testa il baldo e giovane partito sociale; ma ahimé esso fu reso decrepito dai suoi teorici. Io t'aspetto per concretare il mio programma poetico-coloniale.⁵

E sulla rivista romana «La Tribuna», della quale l'amico Mercatelli ben presto sarebbe divenuto direttore, il 5 giugno 1897 venne pubblicato l'inno che celebra l'eroe romagnolo.

Della sua uscita, Giovanni e Maria, da Castelvecchio di Barga, informarono la sorella Ida con una lettera:

Cara Ida, ti accludiamo il tuo mesino di Maggio. Ho riscosso in ritardo; donde il ritardo anche per te. [...] Come mai non hai scritto subito? Noi siamo sempre ansiosissimi di notizie tue e di particolari della nostra dilettezzissima Nannina. Quanti dentini ti spuntano, Nannina bella? [...] In tanto di' al tuo babbo che compri a tua mamma i numeri della «Tribuna» di oggi Venerdì e domani Sabato. Ci troverete l'avviso d'un inno e l'inno stesso *Ad Antonio Fratti*. [...]

Giovanni e Maria

Castelvecchio di Barga, 4 (Venerdì) Giugno 1897
«Tribuna» del 4 e 5 Giugno 1897; mi raccomando, Salvatore. Procuratele a Rimini.⁶

Al di là dell'evento di cronaca, noto ai più, i riferimenti storici e mitici di impronta classica e, soprattutto, l'impiego di una metrica caratterizzata da un ritmo evidentemente non troppo consueto alle orecchie degli italiani, ostacolarono una ricezione agevole dell'inno e i lettori

⁴ A. SPALLICCI, *Antonio Fratti: Vezza d'Oglio, Mentana, Digione, Domokòs*, Milano, Garzanti, 1965, p. 8.

⁵ *Lettere inedite di Giovanni Pascoli a Luigi Mercatelli*, cit., pp. 427-441, alle pp. 428-429.

⁶ M. PASCOLI, *Lungo la vita di Giovanni Pascoli*, cit., pp. 551-552.

della rivista richiesero qualche chiarimento. Fu proprio Luigi Mercatelli a presentare sulla «Tribuna» il commento al testo del Pascoli con queste parole:

Alcuni lettori ci hanno scritto pregandoci di qualche schiarimento intorno alla metrica dell'inno di G. Pascoli da noi pubblicato, e di qualche nota storica che ne renda più facile l'intelligenza. Sebbene a noi non sia parsa in alcun modo oscura la ispirata poesia dell'amico nostro, pure abbiamo voluto sottoporli i desiderii dei nostri lettori, e da una gentilissima sua lettera di risposta togliamo e pubblichiamo le linee seguenti che non sono senza interesse. Ed ecco il commentario

«De' miei sogni di ragazzo – che se campo altri cinque anni, si realizzeranno tutti, più o meno bene – era anche questo: offrire, se non dare, all'Italia la *lirica* pindarica o corale. Ho già cominciato a darne saggi. Presto in una lettera a Gabriele D'Annunzio darò regole e saggi originali e traduzioni di metrica lirica senza rime, più propriamente classica; sì rimata, più nostra e più chiara, perché rima è ritmo.

Il *threnos* a Fratti è un sistema dattilico.

Nelle strofe e antistrofe di ogni triade, si comincia con due trimetri o tripodie dattiliche catalettiche così:

–UU –UU –U

Poi ci sono due esametri divisi in due cola o membri, così:

–UU –UU –U

U –UU –UU –U > *primo esametro*;

–UU –UU –UU –U /

U –UU –U > *secondo esametro*.

Siccome tra i due *cola* non c'è interruzione di ritmo, e sono propriamente un solo verso (come sentirai all'orecchio), così ammetto la spezzatura della parola. Nelle edizioni di Pindaro e dei tragici si scrive la parola spezzata, e così potrei fare io, ma non lo faccio, perché il lettore non s'indugi e perda il filo del senso e del ritmo.

Potrei scrivere:

col calpestio d'un eserci-
to grande sopra aride frondi, ecc.

L'epodo è di quattro esametri, i primi due divisi in due *cola* così:

–UU –UU –UU –U

U –UU –U (come il *secondo esametro*)

i secondi due in questi altri due *cola*:

–UU –UU –U

U –UU –UU –U (come il *primo esametro*)

Questo per mostrarti che non è tutto a vanvera. Così il motivo iniziale *morte* e *aurora*, le quali parole terminano la prima strofa e la prima antistrofa, si richiama con le stesse parole al fine della triade seconda e della quarta. Bisogna essere matematici nella forma; e nella forma gettar poi tutto il suo cuore. Così, dico, bisognerebbe fare; mica che sappia far io. Πολλοῦ γαρ δεῖ.

Ed eccoti il commento.

Si legge in Erodoto che ai trecento delle Termopile Megistias, *mantis* o vate Acarnane, annunziò primo la morte che era loro per venire con l'aurora. Lo sapeva egli veramente dall'esame delle viscere sacre, e non dall'altro modo di conoscere il futuro, gettando pietre nell'acqua e osservando

i circoli che se ne formavano. I focesi che guardavano il monte, dove Efialte il traditore condusse i persiani a sorprendere i greci, sentirono lo strepito a un tratto delle foglie dei querceti calpestate da piedi infiniti, e balzarono in armi. Giova ricordare che i trecento di Leonida tutti avevano figli a casa. Erano stati scelti così a formare quella pericolosa antiguardia, perché non venisse a mancare a Sparta qualcuna delle sue famiglie. E furono mandati in così piccolo numero, perché erano imminenti le feste Carnee (nelle quali usavano gare di canto e si costruivano nove capanne, *sciades*, dove gli spartani stavano come accampati). Altri particolari sono più intelligibili o immaginabili. Troppi? ... Ma la poesia si nutre di *particolari*.

Che gli spartani portassero la tunica rossa, indussi da Senofonte, *Anabasi* I. 2, 16; dove uno scoliasta però annota che tale la portavano tutti i greci in guerra».⁷

Anche se Pascoli manifestò irritazione e risentimento per la richiesta, – tanto che a distanza di nove anni dalla prima uscita sulla rivista, in occasione della pubblicazione della prima edizione della raccolta nel 1906, aggiunse la seguente nota alla lirica: «Per intendere l'inno bisogna aver presente la battaglia delle Termopili narrata da Erodoto. Troppa segreta erudizione? O allora serrate le scuole, italiani!»,⁸ – il lungo commento sembra sufficiente, o quasi, a spiegare l'intero componimento e a fugare molti dubbi interpretativi concernenti contenuto e struttura: grazie ad esso, era certo più semplice identificare il vate Acarnane, il senso della sua predizione, riconoscere l'accostamento dei soldati italiani appartenenti alla legione di Amilcare Cipriani ai celeberrimi Trecento che combatterono alle Termopili, e conseguentemente, anche se non esplicitato perché *più intelligibile o immaginabile* secondo l'autore, comprendere che l'eroe protagonista è paragonato al comandante Leonida, e recuperare insomma la fonte erodotea del VII libro delle *Storie*, del quale Pascoli avrebbe riutilizzato e rivisitato i seguenti passi:

208. [...] Posciaché, fin da quando era in Tessaglia, egli aveva inteso dire che un piccolo gruppo di armati erasi radunato alle Termopile sotto la guida dei Lacedemoni e di Leonida, eraclide di sua schiatta. E pervenuto che fu, dunque, detto cavaliere presso agli alloggiamenti, non potette già osservare tutto il campo dei Greci. Perché quelli di loro che erano dietro al muro restaurato e difeso, necessariamente sfuggivano alla sua vista. Vide bensì quelli che stavano e accampavano fuori; e il caso portò che in quel momento proprio fossero i Lacedemoni: di cui alcuni attendevano ad esercizi ginnastici, altri a riavviarsi i capelli. [...]

209. [...] Perché, vedi: quando stanno appunto per mettersi a qualche supremo cimento, essi devono, secondo i loro istituti, ravviarsi prima la chioma. [...]

218. I Focesi però non si accorsero della presenza dei Persiani, se non quando questi furono molto prossimi; dacché essi salivano nascosti dall'immensa quantità di querce onde il monte era

⁷ PASCOLI, *Inno funebre ad Antonio Fratti*, in ID., *Poesie e Prose scelte*, a cura di GARBOLI, cit., pp. 1404-1406.

⁸ PASCOLI, *Poesie, Odi e Inni*, cit., p. 456.

tutto pieno. Ma arrivati a gran vicinanza; e non spirando nissun fiato nell'aria; in grazia del rumore prodotto (come suole) dal calpestar delle foglie sparse per la terra. [...]

219. Intanto, ai Greci accampati alle Termopile, cominciò prima l'indovino Megistia (in seguito allo studio fatto delle vittime) a pronosticar strage e morte pel ritorno del nuovo giorno; sopraggiunsero quindi mentre durava ancora la notte) i disertori persiani, che raccontarono il giro preso dal nemico per involger gli Elleni; finalmente, spuntata l'aurora, corsero giù dalle alture gli esploratori, e ripeterono le stesse cose. [...]

224. Ai Greci spesso accadeva di aver le aste spezzate; e allora uccidevano i Persiani a colpi di spada. Ma intanto, nel furore della mischia, cadde il fortissimo Leonida, e altri illustri Spartani caddero intorno a lui; dei quali (come di uomini degni di tanta stima) io volli sapere i nomi, come già volli saperli di tutti quanti i Trecento.⁹

Persiste dunque, anche in questo componimento, il procedimento pascoliano, già molto vistoso nell'inno *Al navarco*, di astrazione dei personaggi contemporanei dalla loro realtà, e di una loro parallela proiezione in una dimensione remota e leggendaria, compiuta attraverso la mimesi con eroi epico-mitici; si tratta di un processo di destoricizzazione che favorisce quello di mitizzazione, attraverso il quale i protagonisti degli inni pascoliani divengono, secondo un'efficace formula coniata da Mario Pazzaglia, «eroi al di qua della storia».¹⁰

⁹ *Delle Istorie di Erodoto d'Alicarnasso*, volgarizzamento con note di RICCI, cit., tomo III, pp. 131, 132, 137, 138 e 141. Nella biblioteca di Casa Pascoli è posseduta l'edizione HERODOTI *Historiarum libri IX*, recognovit et commentationem de dialecto Herodoti praemisit Guilielmus Dindorfius, Paris, Firmin Didot, 1844, con il testo greco a fronte e la traduzione latina. Di seguito si riporta la traduzione latina delle parti sopra trascritte in italiano: «CCVIII. [...] Audierat enim, quum adhuc in Thessalia esset, collectum hoc loco stare exiguum exercitum, cujus duces sint Lacedaemonii et Leonidas, ab Hercule genus ducens. (2) Ut ad castra accessit eques, contemplatus est, spectavitque non totum quidem exercitum; nam, qui intra murum erant, quem a se instauratum Graeci custodiebant, hos conspiciere non potuit: exteriores vero observavit, qui ante murum stationem habebant (3) Erant autem tunc forte extra murum locati Lacedaemonii. Horum igitur alios vidit gymnasticis exercitationibus vacantes, alios comam pectentes. [...] CCIX. [...] (3) Audi igitur etiam nunc. Adsunt hi viri, de introitu nobiscum pugnaturi, et ad hoc se comparant. Hic enim apud illos mos obtinet; quando vitae discrimen sunt adituri, tunc capita curant. [...] CCXVIII. Adseendentes quidem latuerant Persae, quum quercubos totus obsitus mons esset: postquam vero adscenderant, hoc modo adventantes illos cognovere Phocenses, quum tranquillum esset coelum, propter folia sub pedibus strata multus, ut res fert, ortus strepitus excitavit eos ut ad arma concurrerent [...] CCXIX. Qui ad Thermopylas erant Graeci, his primum Megistias vates, inspectis victimis, praedixerat mortem primo mane eis instantem: deinde advenere etiam transfugae, circuitum bostium nunciantes: (3) hi, quum adhuc tunc nox esset, significaverunt; tertio autem speculatores diurni, de summitatibus montium decurrentes, illucescente jam die, idem indicium fecere. [...] CXXIV. Hastae quidem jam tunc plerisque fractae erant, et gladiis illi Persas conficiebant. (2) In eo labore, ab altera parte, Leonidas fortissime pugnans cecidit, cum eoque alii illustres Spartani; quorum ergo, ut dignorum virorum, nomina sciscitatus sum cognovique: rescivi vero etiam omnium nomina trecentorum [...]».

¹⁰ Cfr. PAZZAGLIA, *Pascoli*, cit., p. 259. Tuttavia è bene precisare che mentre nell'inno *Al navarco* la sovrapposizione del protagonista, il Principe Giorgio, ad altri eroi, come Temistocle, è totale, tanto che all'interno della narrazione i confini che separano un personaggio dall'altro vengono annullati, nell'inno *al Fratti*, a un certo punto, le assimilazioni allo scenario classico scompaiono. Cfr. i versi 20-21, 27-28, 33-36, 41-46: «Ma non venivi, io ricordo, / da Lacedemone cava [...] Né tu da Tespie o da Cirra, / né dalla ricca Corinto; [...] Te questo lido mandava, ch'Esperio / fu detto e la gente / ch'ospite accolse i penati e l'imperio / di Roma morente [...] Oh non da Sparta la possa, / né tu la voglia pugnace [...] né tu da Sparta l'avesti, o latino, / la clamide rossa. [...]».

Antonio Fratti ha combattuto fino alla morte per la libertà di una nazione perseguitata e oppressa, quanto basta per definire l'eroe un esempio di virtù etica e storica, e il suo trasferimento nel passato ne avvalorava la sublimazione.

In linea con questa prospettiva, anche alludendo a Garibaldi nell'inno, all'interno di una strofe dominata dall'insistenza cromatica che rinvia al 'rosso' delle camicie garibaldine (*Clamide rossa*, v. 46; *rossi passavano*, v. 49; *ruscelli di sangue*, v. 50; *strie lunghe di fuoco*, v. 53; *fulvo un eroe*, v. 55; *crepuscolo*, v. 56; *foschi tramonti*, v. 59), il poeta, prediligendo tempi verbali al passato, descrive l'evento come lontanissimo: «Ciò fu nei tempi che ai monti / stridevano ancor le Chimere, / quando nei foschi tramonti / Centauri calavano a bere... / Altri, altri tempi che prischi, / chiama lo stanco sorriso / nostro! egli dorme su un'isola, / immemore di cavalcate [...]».¹¹

Leggendo il primo gruppo strofico dell'inno non si può fare a meno di notare la forte somiglianza con l'avvio di un'altra composizione, quella del 'conviviale' *Tiberio*, pubblicato nel luglio del 1896 sul «Marzocco», neanche un anno prima dell'inno *al Fratti*, e la vicinanza temporale si traduce nella descrizione di analoghe immagini all'interno dei due testi; monti, selve e boscaglie figurano come sfondo paesaggistico in entrambe le composizioni: «Discende a notte Claudio dal *monte*» (v. 1), «le nere selve parlano tra loro» (v. 10) in *Tiberio*; mentre nel *Fratti*, «era l'aurora sul *monte*» (v. 2), «Chi discendeva quel giorno, / tra le *boscaglie* di querci» (vv. 7-8), senza contare che sulle carte G.55.3.3.2 e G.55.3.3.3, conservate in Archivio, e appartenenti al plico dedicato all'inno *Ad Antonio Fratti*,¹² Pascoli aveva scritto «*neri monti*» (G.55.3.3.2) e «nel *nero bosco*» (G.55.3.3.3), con una vicinanza ancor più netta al *Conviviale*.

¹¹ Cfr. a proposito di questi versi anche la prolusione messinese del 24 gennaio 1898, in G. RESTA, *Pascoli a Messina*, Messina, Editrice Universitaria, 1955, p. 119: «recente è ora, e sembra lontana come quella dei Calcidesi e dei Messeni, mitica come quella di Odisseo, la storia dei guerrieri dalle tuniche rosse, come quelle degli opliti ellenici, che salpano da Messina nell'aspettante Calabria». E anche *L'eroe italico*, discorso tenuto a Messina il 2 giugno 1901 per l'anniversario della morte di Garibaldi: «[...] Egli s'è addormentato nella sua isola [...] c'è tanto sangue, tanto rosso, che si crederebbero tue camicie rosse. [...] e poi torna a sonare, uguale e continuo, il gridio delle cicale di sui lentischi... [...] Che dite Bixio?, qui si muore! [...]» (in PASCOLI, *Poesie e Prose scelte. Miei pensieri di varia umanità*, a cura di GARBOLI, vol. II, cit., pp. 1018-1042).

¹² Del plico G.55.3.3 conservato in Archivio fanno parte cinque fogli manoscritti e un ritaglio di giornale contenente l'edizione a stampa originaria.

Alla somiglianza paesaggistica si accompagna un'analoga sequenza di rumori intensi e misteriosi: ritroviamo infatti in *Tiberio*, ai vv. 7-8: «S'ode tra lunghe raffiche interrotte / l'Eurota in fondo *mormorar sonoro*», e nel *Fratti*: «chi salutarono i *rombi profondi?*», «L'Eurota *sonante* di canne» ai vv. 11 e 24; ma soprattutto vi è analogia con la presenza di una luce, lunare quella del 'conviviale', aurorale quella dell'inno, che illumina la fronte dei due personaggi: «col vento dalle nubi fuori / rompe *la luna* e gli *balena in fronte*» (*Tiberio*, vv. 2-3); «quando quel giorno *la fronte* / volgesti a *la luce lontana*» (*Ad Antonio Fratti*, vv. 3-4).

L'ampio spazio dedicato alla dettagliata spiegazione metrica all'interno del commento e l'attenzione a definire meticolosamente la scansione dell'inno meritano qualche considerazione. In buona sostanza, Pascoli informa che l'inno *Ad Antonio Fratti* è un sistema dattilico realizzato tramite esametri italiani scissi, inseriti in una struttura che consta di strofe, antistrofe ed epodo; strofe e antistrofe sono costituite da due ottonari, *hemiepes* femminili, con accentazione di 1^a, 4^a, 7^a sillaba; si procede poi con due versi che, accoppiati, formano il primo esametro: il primo è un altro *hemiepes* femminile, il secondo invece il prediletto novenario dattilico pascoliano, con accenti di 2^a, 5^a, 8^a sillaba, con la funzione di un enoplio; gli ultimi due versi della strofa realizzano il secondo esametro, la prima parte del quale, questa volta, è un endecasillabo con accenti di 1^a, 4^a, 7^a, 10^a sillaba, in veste di un alcmanio catalettico in *disyllabum*; la seconda, un senario dattilico accentato sulla 2^a e 5^a sillaba, che riproduce un reiziano. L'epodo è invece costituito da otto versi che formano quattro esametri secondo la stessa struttura presente in strofe e antistrofe, soltanto invertita: dunque i primi due esametri sono resi tramite l'unione di un alcmanio catalettico in *disyllabum* (endecasillabo) e un reiziano (senario dattilico), i due successivi dall'accoppiamento di un *hemiepes* femminile (ottonario dattilico) e un enoplio (novenario dattilico). L'artificio di suddividere in due parti l'esametro non era, com'è ormai noto, un'invenzione pascoliana, ma rispolverava una vecchia pratica dei

poeti lirici greci,¹³ e, per renderla riconoscibile, Pascoli si preoccupò di segnalarla tipograficamente, attraverso il rientro del secondo *cola* che, unito al precedente, costituiva un solo esametro.

Francesca Scaglione, che esamina minuziosamente la questione degli esametri italiani scissi all'interno degli inni pascoliani, enuclea il principio alla base di questo metodo applicativo e ne individua le eccezioni.¹⁴ Data la necessità di un ritmo dattilico con conseguente attacco tonico, il primo *colon* dell'esametro doveva essere inevitabilmente un ottonario o un endecasillabo, l'uno e l'altro contrassegnati dalla sequenza di una sillaba tonica e una atona in sede finale, ai quali si sarebbero associati, come secondo *colon*, rispettivamente un novenario e un senario, entrambi sempre dattilici ma con la prima sillaba atona, affinché l'esametro si potesse realizzare perfettamente nella sua successione di arsi e tesi.

In alcuni casi, però, Pascoli impiegò, in sede finale, una parola sdrucchiola, e questo determinò una eccezione alla regola. Questa particolarità è riscontrabile ai vv. 9-10 dell'antistrofe del primo gruppo, «col calpestio d'un esercito / grande sopra aride frondi»; ai vv. 11-12 dell'antistrofe del secondo gruppo «mille fanciulle vi bruciano lacrime / bionde di mirra»; ai vv. 19-20 dell'epodo del secondo gruppo, «tutti d'un cuore s'avventano / tumultuando alla morte»; e ai vv. 3-4 della strofe del quarto gruppo, «nostro! Egli dorme in un'isola / immemore di cavalcate». Come si vede infatti, tutte le parole che terminano il primo *colon* dell'esametro sono sdrucchiole: *esercito*, *lacrime*, *avventano* e *isola*. Pascoli, nel commento, menzionò il caso dei vv. 9-10 dell'antistrofe del primo gruppo, riconoscendo per

¹³ Cfr. *Introduzione, III. Un'inedita sperimentazione metrica*, alle pp. 67-100 di questo lavoro, e ZAMBALDI, *Metrica greca e latina*, cit., pp. 243-244: «L'uso continuato dell'esametro dattilico fu proprio soltanto dei poeti lirici più antichi. La poesia religiosa dei νόμοι aveva carattere epico, e perciò Terpendro, autore principale di quel genere, usò questo metro (vedi nell'*Anthologia lyrica* del Bergk, *fr.* 5 e 6), e ad imitazione di lui i poeti nomici più tardi, Timoteo, il quale, secondo Snida, compose νόμους δι' ἐπῶν, Filosseno e Teleste. I poeti lirici Alcmano, Stesicoro, Ibico, che trattarono soggetti epici, usarono anche l'esametro continuato (vedi Alcmano, *fr.* 26, 27, 40, 41, 42), ma per lo più diedero al ritmo dattilico maggiore varietà e composero strofe di vari membri. [...] Gli esametri lirici hanno in generale carattere diverso degli eroici; i loro membri non sono tanto fusi insieme in una semplice unità ritmica, ma restano più sciolti; e quindi apparisce più naturale la loro unione con altri membri dattilici e con esametri acataletti, i quali formano parte d'un periodo maggiore, o hanno la chiusa logaetica – U – ».

¹⁴ SCAGLIONE, *La reinvenzione dei metri classici negli 'Inni' di Giovanni Pascoli*, cit., pp. 217-227.

esso la possibilità di spezzare la parola «esercito» e concludere il verso con la sillaba «-ci», mandando a capo l'ultima sillaba «-to»;¹⁵ ma affinché il lettore non perdesse il senso e il ritmo della composizione, preferì evitare la divisione della parola e inserire un altro ottonario per il secondo *colon*, con attacco consonantico in prima sede, e risolvere il verso attraverso la sinafia. Stessa soluzione venne adottata per i due casi successivi, dove l'endecasillabo sdrucchiolo «mille fanciulle vi bruciano lacrime», è seguito da un quinario anziché da un senario dattilico per il secondo *colon*, e l'ottonario sdrucchiolo «tutti d'un cuore s'avventano / tumultuando alla morte» precede un altro ottonario anziché un novenario dattilico.

Nell'ultimo caso, invece, l'attacco del secondo *colon* risultava vocalico e atono, e non consonantico: «nostro! Egli dorme in un'isola / immemore di cavalcate»; pertanto Pascoli decise di optare per un'episinalefe tra la sillaba finale della parola sdrucchiola del primo *colon* («-la») e quella iniziale del successivo («im-»), annullando così una sillaba dal conteggio metrico e realizzando un perfetto esametro.

Può essere utile, a questo punto, dare uno sguardo ai fogli autografi per capire in che modo, e dopo quanti e quali tentativi, Pascoli riuscì ad adattare tali soluzioni. Sul foglio G.55.3.3.3 vi è il primo abbozzo relativo ai vv. 9-10 dell'antistrofe del primo gruppo, e la prima prova è riconoscibile in questi due versi: «col calpestio d'un esercito / sopra le foglie cadute». Un po' più in basso venne riscritto lo stesso distico, ma accanto a «sopra le foglie cadute», si legge «sopra le fragili foglie», col guadagno di un'interessante allitterazione; la versione finale «grande sopra aride frondi» non compare sui manoscritti, ma direttamente nella bozza di stampa. Dal punto di vista metrico le varianti risultano neutre, mentre assecondano aspetti legati

¹⁵ La spezzatura della parola, come precisato da Pascoli nel suo commento all'inno, è frequente in Pindaro. Pascoli potrebbe aver derivato il dato da Zambaldi, che riferisce quanto segue: «Nella lirica corale, che è il genere più grandioso e complesso della poesia antica, spesso due membri sono congiunti in una parola stessa, il cui principio appartiene all'antecedente e la fine al seguente. Anche in questo caso riesce facile dividere il verso nei suoi membri se questi sono tutti eguali [...] È facile inoltre dividere nei loro membri quei versi che sogliono avere una cesura fissa, la quale sia stata omessa per qualche motivo o per libertà metrica [...] Ma non è facile dove i versi siano composti di membri disuguali. In questi casi può nascere incertezza in quale sillaba termini il membro anteriore e in quale cominci il posteriore. L'omissione della cesura e l'unione di due membri in una parola trovasi più spesso in Pindaro che in altri poeti» (ZAMBALDI, *Metrica greca e latina*, cit., pp. 120-121).

al suono: non solo attraverso *grande e frondi* venne creata un'evidente consonanza, ma la variante, nel contesto dell'intero corpo strofico, si rivelò funzionale a incrementare il forte rotacismo dei vv. 8-12: «per le boscaglie di querci / col calpestio d'un esercito / grande sopra aride frondi / chi salutarono i rombi profondi / la morte... o l'aurora», utile a riprodurre il suono prodotto dalle foglie calpestate e degli strepiti dei boschi. Va pur detto, però, che in corrispondenza di questi versi, sullo stesso foglio autografo, vi è uno schema dattilico – UU – UU – UU – U; poco più in basso si riconoscono, ancora sotto forma di appunto, gli altri versi che originarono un'eccezione, ossia gli 11-12 dell'antistrofe del secondo gruppo: si legge a stento, infatti, a causa di una scrittura poco leggibile, «molto esperte, lavacri / lacrime / bionde di Mirra»: è probabile che le idee previste per l'elaborazione dei versi ostacolassero la realizzazione di un perfetto esametro e che l'annotazione dello schema servisse da ausilio nel corso di questa fase elaborativa.

I vv. 19-20 dell'epodo del secondo gruppo, invece, seguono questo percorso: G.55.3.3.2: «corrano / Tumultuando alla morte; G.55.3.3.5: «tutti d'un cuore / dove a uno squillo di tromba corrano», immediatamente corretto in «s'avventano» / «tumultuando a la morte». L'immagine descritta fu conservata quasi in modo identico anche nel foglio G.55.3.3.5 e per la pubblicazione; com'è evidente, Pascoli non era disposto a variare il sintagma «tumultuando a la morte», costituito da un gerundio che il Treves definì «inconsueto».¹⁶ Non è ben chiaro il motivo che spinse il poeta a preservare il verso immutato: è possibile che esso fosse un calco di una precisa fonte, che però non risulta esplicita; in ogni caso, Pascoli scelse di mutare il primo *colon* dell'esametro, sostituendo «corrano» con «s'avventano», e guadagnare una sillaba in più nel primo *colon*, piuttosto che modificare l'ottonario come secondo *colon* dell'esametro.

L'unica attestazione dei vv. 3-4 del quarto gruppo strofico, invece, è sulla carta G.55.3.3.4, sulla quale si legge:

¹⁶ PASCOLI, *L'opera poetica*, cit., p. 518.

Ora l'indigete
dei figli: nell'isola,
~~dorme~~ dorme
immemore di cavalcate
dorme l'eroe: la stridula estate

Le prove dimostrano che Pascoli, nel tentativo di evitare l'attacco vocalico dopo la chiusa sdrucchiola, provò disposizioni diverse, inserendo «dorme» dopo «isola», ma, giudicandole insoddisfacenti, optò per l'episinalefe; mentre preferì riscrivere i vv. 5-6 dell'antistrophe del quarto gruppo (che su G.55.3.3.4 risultavano: «Fratti, qual vita viveva il tuo cuore, / immune dell'ieri»), e mutarli in «Fratti qual vita viveva il tuo cuore / cui oggi fu l'ieri?», probabilmente per evitare di introdurre un'altra eccezione.

Dopo questa disamina, tuttavia, è lecito interrogarsi sul motivo che spinse Pascoli ad utilizzare un sistema dattilico per un componimento, il *threnos*, al quale conveniva, secondo le norme della lirica corale greca, un metro anapestico, ascendente, in embateri, pure nominati dal poeta nell'inno al v. 51 («su le tibie intonando embateri del vecchio Tirteo»), esattamente come spiegato da Zambaldi:

Come il dattilo al suono della cetra, così l'anapesto era connesso al suono del flauto, il quale, se accompagnava gli ἐμβατήρια degli Spartani e dei Lidi, accompagnava pure l'elegia. Questo ci spiega in parte il doppio uso dell'anapesto nelle marcie (ἐμβατήρια, πάροδοι dei cori drammatici) e nei canti trenodici. A questo doppio uso corrisponde un doppio carattere degli anapesti; quelli che accompagnano il passo regolare hanno maggiore regolarità di forme, sono misurati a dipodie, non si uniscono a piedi diversi; gli anapesti dei θρήνοι, che devono esprimere i moti incompolti dell'animo addolorato, hanno molta diversità di forme, sono misti ad altri piedi, si misurano qualche volta a monopodie, erano certamente cantati con molta varietà di modulazioni. Inoltre nei primi dominano le forme del dialetto attico, in questi le forme doriche della lirica corale. Non tutti però i canti anapestici hanno caratteri così spiccati da potersi assegnare all'uno o all'altro genere, ma se ne trovano pure che stanno in mezzo fra i due. Del resto, con tutta la diversità di tono per cui l'anapesto si allontanò dal dattilo, la identità ritmica di questi piedi restò sempre nella coscienza dei poeti greci, e si manifesta in alcuni canti, in cui pare certo che si passi dall'uno all'altro in una medesima strofe.¹⁷

Nel tentativo di trovare una risposta, vale la pena compiere un'indagine sui fogli utilizzati per la scrittura del testo, che, anche in questo caso, si rivelano un'autentica spia del metodo di

¹⁷ ZAMBALDI, *Metrica greca e latina*, cit., p. 266.

lavoro pascoliano, regolato in più fasi, la prima delle quali prevede una serie di immagini e annotazioni epigrafiche appuntate in versi sparsi, senza un ordine coerente, poi pian piano modellate in versi e strofe organizzate in rigidi schemi e architetture ben congegnate, arricchite graficamente e foneticamente, fino ad arrivare allo stadio finale costituito da una stesura quasi definitiva sulle ultime carte.

Tralasciando il primo foglio (G.55.3.3.1), che accoglie soltanto la dicitura «A Fratti», è il secondo (G.55.3.3.2) a presentare i primi elementi interessanti. Si tratta di un vero e proprio foglio di lavoro, sul quale, insieme ad appunti sparsi, sono presenti anche disegni. Sono riconoscibili un numero “6” dopo i primi quattro rigi di scrittura (possibile rimando al numero dei versi di strofe e antistrofe), tre alberi, fra i quali certamente un cipresso, e altre due figure non facilmente identificabili e somiglianti a conchiglie. Dal foglio si apprende che nello stadio iniziale l’inno aveva come titolo «Threnos», con grafia greca, che rifletteva le intenzioni di comporre un canto funebre; i termini «aurora» e «morte» compaiono già nei primi rigi e vengono ripetuti (appuntati «la M. o l’A.») anche più in basso; già salda era l’idea di inserire la figura del vate Megistia, che compare infatti inizialmente con la parola «vate» e successivamente con «Megistias»; viene scartato invece il proposito di assegnare nell’inno un posto ai due Cercopi, Passalo e Acnone, dei quali si legge un po’ più in basso a sinistra: «Passalos e Acmon: due cercopes», i fratelli imbrogliatori, autori di furti ai danni di Eracle, abitanti della zona delle Termopili, citati da Erodoto nelle *Storie* (VII, 216) nel corso della descrizione del sentiero che apriva la strada al monte presso il quale i mille opliti Focesi si erano accampati a formare un presidio: «[...] questa Anopea si snoda lungo il dorso del monte e termina presso la città di Alpeni, che è la prima città dei Locresi verso la Malide, e presso il sasso chiamato Melampigo e le sedi dei Cercopi e lì è anche il punto più angusto».

Anche Erodoto è fonte esplicitata su questo foglio, in basso, nella dicitura tra parentesi tonde («Her. Thermopylae»); i trattini che figurano tra un appunto e l’altro si riferiscono, presumibilmente, all’idea di disporre quelle immagini in strofe diverse, mentre i nomi allineati

più in basso, «cava, lava, canne, capanne, cetre», preludono alla predisposizione in rima. Meno chiari, sulle prime, risultano le note incolonnate e anch'esse separate tra loro da un trattino, «Prefazione – Leopardi – Threnos», che campeggiano al centro del foglio con un carattere di dimensioni maggiori rispetto alle altre annotazioni, e l'appunto «Tebano stigmatizzato» in basso.

Al primo interrogativo, dunque, se ne aggiungerebbero un secondo e un terzo: cercare di comprendere che relazione corre tra gli appunti «Prefazione – Leopardi – Threnos»; identificare il «Tebano stigmatizzato» in calce al foglio.

Ciò che è facilmente deducibile è che Pascoli, nella fase di composizione visibile sul foglio G.55.3.3.2, ha in mente un riferimento leopardiano per la composizione del testo, che di sicuro ha attinenza con un *threnos*. Sarebbe pertanto utile verificare i rapporti che il poeta intesse con l'opera leopardiana all'altezza di questi anni. Un primo spunto viene fornito da Francesca Latini, che commentando i versi 13-16 dell'inno, «Ché tu sapevi dal vate Acarnane, / la sorte qual era. / Egli gittò nelle sacre fontane / la pietra sua nera», ammette di non riconoscere la fonte precisa a cui Pascoli avrebbe attinto per la descrizione della pratica mantica della litobolia, e tuttavia ricorda che anche Leopardi accenna a tale usanza nel *Dialogo di un Fisico e di un Metafisico*:¹⁸

Metafisico. [...] Ma quando mi torna a mente il costume di quei barbari, che per ciascun giorno infelice della loro vita, gittavano in un turcasso una pietruzza nera, e per ogni di felice, una bianca; penso quanto poco numero delle bianche è verisimile che fosse trovato in quelle farette alla morte di ciascheduno, e quanto gran moltitudine delle nere. [...] ¹⁹

E vi sarebbe, in realtà, tra i due testi, un'altra similitudine, che avvicina i versi finali dell'inno al *Fratti* (nei quali è incastonato il nucleo stesso della lirica, secondo cui non muore realmente colui che cade combattendo con fierezza e coraggio inseguendo un ideale, ma colui

¹⁸ Cfr. PASCOLI, *Poesie, Odi e Inni*, III, cit., p. 236.

¹⁹ G. LEOPARDI, *Operette morali*, in ID., *Opere di Giacomo Leopardi, edizione accresciuta, ordinata e corretta secondo l'ultimo intendimento dell'autore da Antonio Ranieri*, vol. I, Firenze, Le Monnier, 1898, p. 260.

che vive inettamente e senza uno scopo): «Non muoiono i forti / già, come si muore. / Altri si piega e distende, / ma in piedi altri resta e dimora / come una statua che accende / nel bronzo perenne l'aurora», al passaggio del *Dialogo* leopardiano in cui predomina l'idea che un'esistenza inoperosa e rassegnata sia del tutto insignificante e di gran lunga peggiore della morte:

Non pare a te che gli antichi vivessero più di noi, dato ancora che, per li pericoli gravi e continui che solevano correre, morissero comunemente più presto? E farai grandissimo beneficio agli uomini: la cui vita fu sempre, non dirò felice, ma tanto meno infelice, quanto più fortemente agitata, e in maggior parte occupata, senza dolore né disagio. Ma in fine, la vita debb'esser viva, cioè vera vita; o la morte la supera incomparabilmente di pregio.²⁰

Si tratta di un considerevole riferimento, ma da solo non è sufficiente a risolvere l'interrogativo posto dalla terna *Prefazione, Leopardi e Threnos*.

Stranamente sui fogli autografi non vi è accenno alcuno riferito a Tirteo, il poeta elegiaco greco, vissuto a Sparta nel VII secolo a.C., nonché noto autore di θρήνοι, che non solo è fonte manifesta negli allitteranti versi 51-52, «Tuoi su le tibie intonando embateri del vecchio Tirteo», ma sottende pure ai versi finali dell'inno, vv. 73-80 («Fratti, se morti non erano i morti / per l'alto tuo cuore, / anche tu vivi. Non muoiono i forti / già, come si muore. / Altri si piega e distende, / ma in piedi altri resta e dimora, / come una statua che accende / nel bronzo perenne l'aurora»), che, davvero, sembrano la rielaborazione di un frammento del poeta greco, tradotto da Pascoli e successivamente inserito dalla sorella Maria nel volume *Traduzioni e Riduzioni* col titolo *La morte più bella*:

Essere morto! È pur bello se il prode tra i primi campioni,
cadde così, per la sua patria pugnando da eroe.
Odio alla vita, o guerrieri, ed il nero destino di morte
Prediligetevelo come la luce del dì.²¹

²⁰ Ivi, pp. 687-688.

²¹ G. PASCOLI, *Traduzioni e riduzioni*, Milano, Mondadori, 1998, p. 103.

È palese una profonda vicinanza tra l'inno e il frammento, ma per quanto la traduzione sia di per sé sufficiente a giustificare, almeno dal punto di vista tematico, l'appunto «Threnos» sul manoscritto, risulta ancora oscura l'attinenza con Leopardi.

Nella stessa sezione di *Traduzioni e Riduzioni* si ritrovano altre versioni di frammenti che rivelano giunzioni tematiche con l'inno al *Fratti*; una di esse è sicuramente quella dedicata al vate Megistia e riprende il motivo della predizione della sconfitta dei Trecento alle Termopili pur presente nel *Fratti* ai versi 13-20: «Chè tu sapevi dal vate Acarnane, / la sorte qual era. / Egli gittò nelle sacre fontane / La pietra sua nera. / Disse: – Adornatevi, eroi; / cingete ai capelli le bende! / ché con l'aurora tra voi / la morte dimani discende. →»:

È di Megistia che vedi, del vate Acarnane, la tomba;
che, lo Sperchèo, contrastando ai Persiani, morì.
Egli, il veggente, sapeva la sorte, sapeva la morte!
Egli poteva lasciare i condottieri, e restò.²²

Ve n'è un'altra, intitolata *La bella morte*, che recita:

Se il bel morire è ciò che tocca ai forti
Questo sugli altri il fato a noi donò.
Siam per la greca libertà qui morti;
O gloria, o gloria che invecchiar non può.

Annunzia a Sparta, o forestier, che siamo
Qui, stesi morti, mentre obbedivamo.

Ospite, quando ritrovi cittadini di Sparta, di loro:
morti giacendo nel passo ubbidiamo noi qui.²³

Quest'ultima traduzione, in particolare, prova un recupero non solo contenutistico dei versi conclusivi dell'inno, ma anche lessicale, nei lemmi «forti», «morti», «gloria», «Sparta» (più volte nominata, esattamente come nel testo al *Fratti*), e nei verbi «obbedivamo» e «ubbidiamo», simili all'«ubbidire che tace» del v. 43 dell'inno; la fonte indicata da Pascoli è Simonide di

²² Ivi, p. 111.

²³ Ibid.

Leoprepe,²⁴ noto ai più come Simonide di Ceo (556 – 468 a. C.), il poeta lirico greco non solo riconosciuto da Leopardi come autore per antonomasia di θρῆνοι,²⁵ ma da lui evocato nella *Canzone All'Italia*, all'interno dei celebri versi 61- 80:

Oh venturose e care e benedette
l'antiche età, che a morte
per la patria correat le genti a squadre;
e voi sempre onorate e gloriose,
o tessaliche strette,
dove la Persia e il fato assai men forte
fu di poch'alme franche e generose!
Io credo che le piante e i sassi e l'onda
e le montagne vostre al passeggiere
con indistinta voce
narrin siccome tutta quella sponda
coprîr le invitte schiere
de' corpi ch'alla Grecia eran devoti.
Allor, vile e feroce,
Serse per l'Ellesponto si fuggia,
fatto ludibrio agli ultimi nepoti;
e sul colle d'Antela, ove morendo
si sottrasse da morte il santo stuolo,
Simonide salia,
guardando l'etra e la marina e il suolo ²⁶.

Nella *Dedicatoria* a Vincenzo Monti, inoltre, il poeta di Recanati non solo riconosce di aver derivato la materia da Simonide, ma anche di voler conseguire lo stesso scopo del poeta greco, infiammando gli animi dei lettori di patriottismo attraverso il nobile esempio dei guerrieri spartani:

il successo delle Termopile fu celebrato veramente da quello che in essa *Canzone* s'introduce a poetare, cioè da Simonide, tenuto dall'antichità fra gli ottimi poeti lirici, vissuto, che più rileva, ai medesimi tempi della scesa di Serse, e greco di patria. Questo suo fatto, lasciando l'epitaffio riportato da Cicerone e da altri, si dimostra da quello che scrive Diodoro nell'undecimo libro [...]. io non credo che mai si trovasse argomento più degno di poema lirico e più fortunato di questo che fu scelto o più veramente sortito da Simonide. Perocché se l'impresa delle Termopile fa tanta forza a noi che siamo stranieri verso quelli che l'operarono, e con tutto questo non possiamo tener le lagrime a leggerla semplicemente [...] abbiamo a far congettura di quello che la sua ricordanza

²⁴ SIMONIDE DI LEOPREPE, in *Anth. Pal.*, VII, 677 e VII, 253, 249, 248.

²⁵ G. LEOPARDI, *Pensieri di varia filosofia e di bella letteratura*, vol. VII, Firenze, Le Monnier, 1900, pp. 170-171: «[...] L'elegiaco è nome di metro. Ogni suo soggetto usitato appartiene di sua natura alla lirica; come i subbietti lugubri, che furono spessissimo trattati dai greci lirici, massime antichi, in versi lirici, nei componimenti al tutto lirici, detti θρῆνοι, quali furon quelli di Simonide, assai celebrato in tal maniera di componimenti, e quelli di Pindaro [...].»

²⁶ LEOPARDI, *I Canti*, in ID., *Opere di Giacomo Leopardi*, cit., p. 35. Leopardi affida a Simonide la conclusione della *Canzone*: seguono infatti le ultime tre strofe nelle quali è il poeta greco a prendere la parola per lodare i giovani soldati spartani con le loro prodezze e il loro eroismo, e per annunciare la loro immortalità.

dovesse potere in un greco, e poeta, e de' principali, avendo veduto il fatto, si può dire, cogli occhi propri [...] Per queste considerazioni, riputando a molta disavventura che le cose scritte da Simonide in quella occorrenza, fossero perdute, non ch'io presumessi di riparare a questo danno, ma come per ingannare il desiderio, procurai di rappresentarmi nella mente le disposizioni dell'animo del poeta in quel tempo, e con questo mezzo, salva la disuguaglianza degl'ingegni, tornare a fare la sua canzone.²⁷

Il frammento di cui si fa menzione è il 531, tramandato da Diodoro Siculo:

τῶν ἐν Θερμοπύλαις θανόντων
 εὐκλεῆς μὲν ἂ τύχα, καλὸς δ'ὁ πότμος,
 βωμὸς δ'ὁ τάφος, πρὸ γόων δὲ μνᾶστις, ὁ
 δ'οἶκτος ἔπαινος·
 ἐτάφιον δὲ τοιοῦτον οὔτ'εὐρὼς
 οὔθ'ὁ πανδαμάτωρ ἀμαυρώσει χρόνος,
 ἀνδρῶν ἀγαθῶν ὅδε σηκὸς οἰκέταν εὐδοξίαν
 Ἑλλάδος εἶλετο· μαρτυρεῖ δὲ καὶ Λεωνίδας,
 Σπάρτας βασιλεύς, ἀρετᾶς μέγαν λελοιπῶς
 κόσμον ἀέναόν τε κλέος.²⁸

Una traduzione di questo frammento, per la verità, fu abbozzata dallo stesso Pascoli. Lo attesta un foglio conservato in Archivio tra la sezione *Poesie e prose diverse, taccuini, appunti e varia* (G.70.7.3.39), che Pascoli titola *L'altare della nostra religione*:

L'altare della nostra religione

—

(Dall'inno di Simonide per la battaglia d'Artemisio)

Dei morti alle strette tessaliche o sorte
 felice! per loro fu bella la morte;
 ara è la tomba; non pianto, ma lode;
 non il corrotto, ma ~~gloria, ma gloria~~²⁹ la gloria e il vanto
 sepolcro³⁰
 hanno un lenzuolo cui muffa non rode;
 nè³¹ tempo abbuia la santa memoria: e il tempo passa, e non
 l'abbuia intanto?
 vollero della patria
 essi la gloria; ed or
 è della gloria ellenica
 tempio il sepolcro lor.

²⁷ G. LEOPARDI, *Dedica delle dieci Canzoni stampate in Bologna nel 1824*, in ID., *Scritti letterari*, ordinati e riveduti sugli autografi e sulle stampe corrette dall'autore per cura di G. MESTICA, Firenze, Le Monnier, 1899, II, pp. 244-246.

²⁸ Cfr. DIODORO SICULO, *Bibliotheca Historica*, XI, 11, 6; ARSENIUS, *Viol.* p. 342 Walz (II); D.L. PAGE, *Poetae melici Graeci*, Oxford 1962, 531; fr. 5 Diehl = fr. 4 Bergk.

²⁹ Parole cancellate con un tratto di penna.

³⁰ *sepolcro* soprascritto a *lenzuolo* cancellato con un tratto di penna.

³¹ *né* soprascritto a *temp.*

altri due frammenti, posti a suggello dei suoi *Canti* nell'edizione del 1835.⁴⁰ Se le cose stanno così, non è difficile supporre che l'appunto «Prefazione» rinvii alla *Prefazione* alla stampa bolognese delle dieci Canzoni (1824):

Con queste Canzoni l'autore s'adopera dal canto suo di ravvivare negl'Italiani quel tale amore verso la patria dal quale hanno principio, non la disubbidienza, ma la probità e la nobiltà così de' pensieri come delle opere. [...] E però dovunque i soggetti non si curano della patria loro, quivi non corrispondono all'intento de' loro Principi;⁴¹

preambolo che il Pascoli autore di *Odi e Inni* dovè percepire come particolarmente affine ai proponimenti paideutici che presiedevano alla sua stessa raccolta.

Questa dunque una possibile risoluzione del secondo quesito, dalla quale si dipana, verosimilmente, anche lo scioglimento del primo. Se, infatti, con una certa sicurezza si può affermare che Simonide costituisca la fonte tematica prima, filtrata attraverso quella leopardiana, non è escluso che il poeta lirico possa aver rappresentato un modello anche in relazione al metro adottato. Innanzitutto si deve tener presente che il primo *colon* della prima tipologia di esametro (la tripodia dattilica) realizzata da Pascoli per l'inno al *Fratti* coincide quasi esattamente con quello che veniva definito da Zambaldi *metrum simonideum*: «La tripodia: nella forma acataletta – UU – UU – UU non si può dimostrare che avesse altro uso che quello di membro d'un verso; [...] Contuttociò i grammatici antichi le diedero il nome di *metrum Simonideum* (quo Simonides frequenter usus est. Mar. Vici, 2, 2), ἡμιπέξ, hemidexium, quasi avesse valore di verso compiuto».⁴² Ma al di là di questo aspetto, che potrebbe rivelarsi un caso, è rilevante notare che nella sezione del volume dei poeti lirici del Bergk (del quale Pascoli possedeva la IV edizione) dedicata a Simonide, il frammento 531 è preceduto dalla seguente struttura metrica:

⁴⁰ Il riferimento è, naturalmente, ai componimenti *XL - Dal greco di Simonide* e *XLI - Dello stesso*: cfr. LEOPARDI, *I Canti*, in *Opere di Giacomo Leopardi*, cit., pp. 177-179.

⁴¹ LEOPARDI, *Prefazione e Annotazioni alle dieci Canzoni stampate in Bologna nel 1824*, in ID., *Scritti letterari*, a cura di MESTICA, cit., II, p. 281.

⁴² ZAMBALDI, *Metrica greca e latina*, cit., p. 207.

- ´ UU - UU - U ´ U -- ´ U -
 ´ UU - UU - U ´ U - U ´ U -
 - ´ UU - UU - U - U --
 ´ ¯ - UU - U - ¯
 ´ U - U ´ U - U ´ UU ¯
 - ´ UU - UU -- ´ UU - UU - ¯
 ´ UU - UU - U - ´ ^ -
 ´ U - UU - U -- ´ U ¯⁴³

Come si vede, si tratta di una sequenza mista in dattilo-epitriti e *cola* eolici, e ciò significa che neanche Simonide utilizzò gli anapesti per la sua composizione: uno dei motivi che ha scatenato, tra gli studiosi, la questione relativa al genere del frammento.⁴⁴ Designato infatti tradizionalmente come un *threnos*, dedicato ai morti delle Termopili, il frammento, considerata anche la sua struttura metrica, è stato interpretato da alcuni, come Diodoro ad esempio, piuttosto come un encomio che non come un lamento funebre, cioè un canto celebrativo in onore degli ἄνδρες ἄγαθοί che si batterono alle Termopili.⁴⁵

È possibile che Pascoli abbia approfittato della classificazione di Diodoro e della struttura metrica che figura sull'edizione del Bergk per evitare l'utilizzo dei metri anapestici in embateri, che, in base a quanto emerge tanto dallo studio delle carte autografe, tanto dai risultati finali dei componimenti in cui vengono adoperati metri della lirica corale, il poeta di San Mauro sembrava rifiutare. La motivazione risiede, com'è noto, nella mancanza di «parole ossitone naturali» terminanti in consonante nella lingua italiana, atte a formare gli spondei. È importante porre attenzione a quanto Pascoli stesso scriveva a questo proposito nella *Lettera al Chiarini*:

Il Mommsen, da lei citato, asseriva in una sua lettera che a conquistare anche noi quel buono strumento, si oppone il difetto che ha la nostra lingua, di spondei. Al quale ostacolo possiamo aggiungere quest'altro, anche più grande: il difetto di ossitoni naturali. Dico naturali, perché le parole tronche, quali *amor* e *gentil*, a me pare assurdo metterle, come s'è usato e non s'usa ormai

⁴³ *Poetae lyriici graeci*, rec. BERGK, cit., p. 383.

⁴⁴ Cfr. a questo proposito *Lirici greci. Antologia*, a cura di E. DEGANI e G. BURZACCHINI, Bologna, Pàtron, 2005, pp. 316-329; M. NAPOLITANO, *Simonide, fr. 531. 3 Page: πρὸ γόων, προγόνων, οἱ ἄλλοι?*, «SemRom», III, 2000, pp. 205-215; R. PALMISCIANO, *Simonide 531 P. Testo, dedicatario e genere letterario*, «Quaderni urbinati di cultura classica», n. s., LIV, 1996, pp. 39-53; L. INGLESE, *Simon. PMG 531, 3 προγόνων δὲ μνᾶστις*, «Eikasmos», XIII, 2002, pp. 17-22.

⁴⁵ Cfr. PALMISCIANO, *Simonide 531 P. Testo, dedicatario e genere letterario*, cit., pp. 52-53: «non sarà difficile assegnare ad un genere letterario preciso questo componimento (che Diodoro definisce ἐγκώμιον. [...] La definizione di Diodoro è seguita da alcuni moderni, fra i quali Diehl (Anth. Lyr. II 52, Sim. 5, p. 82 sg.) e da Podlecki, [...] Secondo Harvey la compresenza nel termine di un valore letterario (= epinicio) e di uno retorico (= elogio delle azioni o semplicemente del carattere di un uomo) ha indotto in errore il testimone».

più, in fin di verso e perciò spesso o quasi sempre in fin di periodo. [...] esclusi dalla mia tecnica i versi tronchi, con parole, s'intende, tronche artificialmente. E vedo che tali versi si sono fatti rari anche nella tecnica degli altri. Dunque il difetto di ossitoni è ostacolo anche più forte del difetto di spondei. Ma ostacolo a che? E qui bisogna che definisca di nuovo in modo chiaro e pratico ciò che si cerca. Ecco: si cerca per l'italiano la metrica classica dei Greci e dei Romani, ritenendo legittimo ciò che o presso gli uni o presso gli altri fu legittimo; con questo, che noi saremmo paghi d'averla almeno quale l'hanno i Tedeschi, codesta metrica. [...] Siccome peraltro io non credo legittimo l'uso dei tronchi in consonante in fin di verso, non nego che a noi siano quasi negati i versi che chiudono in arsi. [...] La lingua italiana può avere i metri classici anch'essa, con questo che i metri cadenti in arsi le sono più difficili e meno eleganti; può averli, perché ha anch'essa sillabe lunghe e brevi, cioè allungabili e no. Occorre certo una convenevole recitazione.⁴⁶

Dopotutto, la licenza di comporre *threnoi* in un metro dattilico la offriva a Pascoli lo stesso Pindaro, ed è ancora una vota Zambaldi ad informarci del dato:

Il cultore più grande della composizione dattilo-epitrita è Pindaro. In questo metro è quasi la metà de' suoi epinicii, e buona parte dei frammenti d'inni, προσόδια, threnoi, ditirambi, scogli, peani. [...] Nei canti dattilo-epitriti i pensieri procedono tranquilli, pacati, nella contemplazione ideale delle leggi eterne, e per così dire nella trasfigurazione del mondo eroico, in cui vive il poeta.⁴⁷

A voler essere precisi però, non è del tutto esatto sostenere una totale assenza di tentativi in versi anapestici da parte di Pascoli. Vi è, tra le carte d'Archivio, un foglio in cui è proposto uno schema d'embaterio e ciò che è curioso è che esso sia conservato nello stesso blocco di appunti in cui è pure presente la versione dei morti alle Termopili prima citata (G.70.7.3.39). Non è detto, naturalmente, che lo schema metrico sia stato composto da Pascoli per essere poi adattato alla versione del frammento simonideo (e/o viceversa), tuttavia è importante segnalare che almeno un esercizio in embateri figura tra gli esperimenti del poeta. Si riporta di seguito la trascrizione dello schema:

Embaterion

UU ´ UU ´, UU ´ UU ´	UU ´ - ´ - ´ UU ´
UU ´ UU ´	UU ´ UU ´
UU ´ UU - - ´U ´ - ´	- ´ UU ´ - ´ ´U ´ - ´
UU - UU ´ - ´ - ´	UU ´ UU ´ UU ´ - ´
- ´ UU ´ ´ UU - ´	UU - UU ´ UU ´ UU ´
UU ´ - ´ - ´U ´ - ´	- ´U ´ - ´
- ´U ´ - ´	UU - UU - UU ´ =
- ´ UU ´ UU ´ -	

⁴⁶ PASCOLI, *A Giuseppe Chiarini, Della metrica neoclassica*, in ID., *Prose*, I, cit., pp. 960-961 e 973.

⁴⁷ ZAMBALDI, *Metrica greca e latina*, cit., p. 596.

Tra la colonna di sinistra e quella di destra è appuntata la dicitura: «14 metri, l'ult. catalettico», mentre accanto alla colonna di destra «12 metri».⁴⁸ Lo schema rappresenta poco più che una prova e come tale rimase, ché in effetti non vi è tra gli *Inni* nessun componimento che sia in anapesti: la predilezione pascoliana si confermò prevalentemente *pindarica*, orientata cioè ai metri dattilo-epitriti e logaedici.

Rimane ancora da districare il terzo dei nodi emersi, relativamente all'appunto «Tebano stigmatizzato» sulla carta G.55.3.3.2. Si potrebbe considerare l'ipotesi di un'identificazione con Cebete Tebano, discepolo di Socrate e interlocutore del *Fedone*, che, com'è noto, tentò, attraverso teorie pitagoriche, di confutare le tesi del maestro sull'immortalità dell'anima. Cebete Tebano, fu in effetti contraddetto, ovvero *stigmatizzato*, da Socrate, che riuscì, nonostante le obiezioni, a dimostrare la sostanza incorruttibile e immortale dell'anima.⁴⁹ Non è escluso che il passo del dialogo platonico sia sopraggiunto alla memoria di Pascoli nella fase ideativa della composizione, nel corso della riflessione sull'immortalità dell'anima nobile e

⁴⁸ Cfr. Archivio Pascoli, segnatura G.70.7.3.22. Il resto del foglio è occupato invece da una serie di verbi irregolari greci.

⁴⁹ Cfr. PLATONE, *Fedone o dell'anima di Platone*, ed. cit., pp. 261-267: «(Cebete) Quando Socrate ebbe finito di parlare, Cebete, sottentrando, Socrate, dice, nel rimanente a me pare che si discorra bene; ma in quanto all'anima, se ne vive pure tra gli uomini in un dubbio grande, che, dopo ch'essa si sia disciolta dal corpo, non esista più in nessun posto, ma si corrompa e perisca nel giorno stesso che l'uomo muoia, appena liberata dal corpo ed uscitane, come spirito o fumo, non se ne vada via dispersa a volo e non sia più nulla in nessun posto; poichè, se essa stesse dove che sia raccolta da sé e liberata da cotesti mali che tu hai esposto pur ora, vi sarebbe molta e bella speranza, Socrate, ch'egli è vero ciò che tu dici. Ma ciò, appunto, forse richiede non piccola conferma e prova, che l'anima, morto l'uomo, esista e conservi potere e intelligenza. (Socrate) Dici il vero, Cebete, Socrate dice; ma, oh bene! che, s'ha a fare? o vuoi che noi si converti appunto di ciò, se è verisimile, che stia così o no? (Cebete) Quanto a me, dice Cebete, sentirei volentieri quale opinione tu abbia su questo. [...] (Socrate) [...] Non dici, che il vivere sia contrario all'essere morto?(Cebete) Sì veramente. (Socrate) E si generino l'uno dall'altro? (Cebete) Sì. (Socrate) Or bene, dal vivo, che è quello che si genera? (Cebete) Il morto, dice. (Socrate) E dal morto, dice l'altro, che? (Cebete) Bisogna, dice, convenirne, il vivo. (Socrate) Dai morti, adunque, o Cebete, si generano le cose vive e i vivi? (Cebete) Chiaro, dice. (Socrate) Esistono, dunque, dice, le anime nostre nel mondo di là? (Cebete) Si vede. (Socrate) E delle generazioni, che costì intervengono, non si trova essere chiara l'una? Poiché il morire è chiaro di certo; o no? (Cebete) Sicuro, dice. [...] (Socrate) Adunque, anche qui si va d'accordo tra noi che i vivi si generino da' morti, niente meno che i morti da' vivi. Ora, noi si credeva che ove questo succedesse, si sarebbe avuto in ciò una sufficiente prova che sia necessario, che le anime dei morti esistano in qualche luogo, donde poi generarsi da capo. (Cebete) Mi pare, o Socrate, dice, dietro il convenuto, essere necessario che così sia. [...] E allo stesso modo anche, caro Cebete, se tutto morisse quello che avesse partecipato del vivere, e dopo morto, le cose morte dimorassero in questa forma e non rivivessero da capo, non è molto necessario che tutto finisse col morire e non vivesse nulla? Poiché, se d'altronde si generassero i vivi e i vivi morissero, che mezzo c'è egli, che tutto non si fosse oramai consumato nella morte? (Cebete) Neanche uno, Socrate, mi pare, dice Cebete: ma mi sembri dire al tutto vero. (Socrate) Poiché, Cebete, dice, gli è, pare a me, propriamente così e non altrimenti; e noi non ci s'inganna nel convenirne, bensì son cose verissime sì il rivivere e sì il generarsi i vivi da' morti, e l'esistere le anime de' morti, ed essere altresì migliore la sorte delle buone, peggiore quella delle cattive».

virtuosa di Antonio Fratti, che troverà infatti uno sviluppo nei versi 73-76, più volte ricordati: «Fratti, se morti non erano i morti / per l'alto tuo cuore, / anche tu vivi. Non muoiono i forti / già, come si muore».

Il Fedone è un testo che, innegabilmente, offrì molti spunti ideativi a Pascoli, senza dimenticare poi che Cebete Tebano era una sua vecchia conoscenza, essendo citato nientemeno che nell'*incipit* dello scritto che più di ogni altro definisce la poetica pascoliana, *Il Fanciullino*: «È dentro noi un fanciullino che non solo ha brividi, come credeva Cebes Tebano che primo in sé lo scoperse, ma lagrime ancora e tripudi suoi»;⁵⁰ tuttavia è bene considerare che allo stesso Cebete Tebano è anche attribuito il dialogo filosofico dal titolo *La Tavola di Cebete Tebano*, che prende avvio dall'interrogativo di due giovani stranieri, curiosi di apprendere il significato celato dietro la rappresentazione di una tavola dipinta nel tempio di Saturno, offerta votiva di un discepolo di Pitagora. Sarà un Vecchio, altro personaggio del dialogo, a spiegare ai giovani che il dipinto non è altro che una rappresentazione allegorica del destino dell'anima umana. Quel che interessa particolarmente ai fini di questa analisi è un passaggio del dialogo, che trova un nesso preciso con la concezione ben esplicitata nell'inno al *Fratti*, secondo cui «morire onoratamente e da forte» è preferibile al «viver male»:

VECCHIO. — Su via, egli disse, studiati di rispondere proprio come tu senti, intorno a ciò che sono per dimandarti.

STRAN. — Ben volentieri, diss' io.

VECCHIO. — Dimmi un po', ad uno che viva male, è un bene la vita?

STRAN. — Non mi par che sia bene, ma male, risposi.

VECCHIO. — Come dunque sarebbe un bene la vita, s'ella è pure un male?

STRAN. — A coloro che male vivono, parmi sia male; ma un bene, a quelli che bene.

VECCHIO. — Tu di' adunque che il vivere può esser del pari e bene e male?

STRAN. — Sì, certo.

VECCHIO. — Non isragionar, via; ch'egli è impossibile che la stessa cosa sia e buona e rea. La quale, a un tratto, e in ogni tempo, dir si potrebbe eziandio ch'ella è utile e dannosa, appetibile ed abborrevole.

STRAN. — Assurdo, per vero, sarebbe; ma come la vita non è un male, s'ella è veramente tale per colui che mal vive?

⁵⁰ Cfr. PASCOLI, *Il Fanciullino*, *Prose*, I, cit., p. 5; e PLATONE, *Fedone o dell'anima di Platone*, cit., p. 279: «Pure, mi pare, che tu e Simmia andresti volentieri vie più a fondo di questo discorso; e siate, a modo dei fanciulli, in paura che per davvero il vento non la soffi via e non la dissipi nell'uscire del corpo, in ispecie quando ad uno accada di morire non in un momento di calma, bensì d'una grande bufera. (Cebete) E Cebete sorridendo: Appunto, Socrate, dice, come se s'avesse paura, provati tu a farci animo. O piuttosto, non come se s'avesse paura, noi; forse e' c'è dentro di noi un fanciullo, che ha di tali timori. Proviamoci adunque, a persuaderlo, costui che non tema la morte, come le fantasime».

VECCHIO. — Non però il vivere è la stessa cosa che il viver male. O a te forse non sembra?

STRAN. — Veramente neanche a me sembra che sia lo stesso.

VECCHIO. — Il viver male, adunque, è male; ma non è male il vivere; perciocché, se male fosse, a quelli che bene vivono sarebbe eziandio male, coesistendo anche in essi, come male, la vita.

STRAN. — E' sembra che tu dica vero.

VECCHIO. — Dappoiché dunque, sì agli uni che agli altri il vivere tocca; cioè tanto a quelli che bene, quanto a quelli che male vivono; non è possibile che la vita sia né bene né male. E come il tagliare o l'ardere alcun membro, non è per sé stesso né nocevole né salutare, ma tale può divenire a seconda che la malattia il porta o nol vuole, così è anche della vita.

STRAN. — Così pare che sia.

VECCHIO. — Or da questo fa tua considerazione: preporresti tu viver male, o morire onoratamente e da forte?

STRAN. — Morire, perdio, onoratamente.

VECCHIO. — Dunque neanche il morire è male, poichè è preferibile a tal ora il morire al vivere.

STRAN. — Verissimo.⁵¹

Non sappiamo se Pascoli conoscesse la *Tavola*, e se le sue idee viaggiassero verso questa direzione nel momento in cui trascrisse sul foglio l'appunto «Tebano stigmatizzato», ma è pur vero che la morale filosofica esibita nella *Tavola* ha molti punti di contatto con quella professata da Epitteto nel *Manuale* a lui attribuito, motivo per cui la *Tavola di Cebete Tebano* per lungo tempo venne pubblicata in appendice all'*Ἐγχειρίδιον Ἐπικτήτου*, volgarizzato anche da Leopardi⁵² e posseduto da Pascoli nella sua biblioteca.

Il legame tra Pascoli e Leopardi, in relazione a questo inno, non si esaurisce, peraltro, agli elementi fin qui individuati. Intanto le analogie tra la canzone *All'Italia* e l'inno al *Fratti* non si limitano alla condivisione delle sole fonti o alla rievocazione dello specifico episodio delle Termopili: si intravedono similitudini persino nell'impostazione del testo e nella scelta di alcune descrizioni. Oltre a condividere il rimpianto e l'amarezza per i tempi gloriosi e passati di un'Italia ormai condannata alla decadenza, entrambi intessono un dialogo, costituito da interrogative dirette, con i protagonisti della lirica: Leopardi con un'Italia personificata, dal v. 30 al v. 52: «Chi ti discinse il brando? / chi ti tradì [...] Come cadesti o quando / da tanta altezza

⁵¹ *La tavola di Cebete Tebano*, recata di greco in italiano da D. LIVADITI, Reggio Emilia, Stefano Calderini, 1874, pp. 39-41.

⁵² *Il manuale di Epitteto: dottrina della vita saggia e serena*, introduzione, traduzione dal greco e commento di A. GHIGNONI, Roma, Edizioni di Vita, 1909; G. LEOPARDI, *I volgarizzamenti*, [*Manuale di Epitteto; Operette morali di Isocrate; Favola di Prodico; Orazione Greca di Gemisto Pletone; Frammento di Senofonte; Frammento di Stratone; Martirio de Santi Padri*], Roma, Edoardo Perino, 1884.

in così basso loco? / Nessun pugna per te? [...] Dove sono i tuoi figli? [...] A che pugna in quei campi / l'itala gioventude?»;⁵³ Pascoli con Antonio Fratti, ai vv. 2-12 dell'inno: «Era l'aurora sul monte, / quando quel giorno la fronte, / volgesti a la luce lontana? / era tra i cantici della diana, / l'aurora... o la morte? / Chi discendeva a quell'ora / per le boscaglie di querci / col calpestio d'un esercito / grande sopra aride frondi? / chi salutarono i rombi profondi? / la morte... o l'aurora?»; e inoltre, l'immagine usata da Leopardi nel lodare le virtù degli eroi greci, che impavidi si avventavano tra le schiere nemiche (vv. 107-118: «tal fra le Perse torme infuriava / l'ira de' greci petti e la virtute. [...] ve' come infusi e tinti / del barbarico sangue i greci eroi, / cagione ai Persi d'infinito affanno, / a poco vinti dalle piaghe, / l'un sopra l'alto cade») si accosta a quella dei seguenti versi di Pascoli: «So che al fuggevole Alfeo, / Sparta, e nei borri d'Itome, / rossi passavano come / ruscelli di sangue, i guerrieri / tuoi [...]». Tuttavia, se Leopardi si duole per i figli d'Italia che muoiono in terra straniera e non nella patria natia (vv. 51-60, «A che pugna in quei campi / l'itala gioventude? O numi, o numi! / pugnan per altra terra itali acciari. / Oh misero colui che in guerra è spento, / non per li patri lidii e per la pia / consorte e i figli cari / ma da nemici altrui, per altra gente / e non può dir morendo: / – Alma terra natia, / la vita che mi desti, ecco ti rendo. – »), Pascoli sente il cuore gonfio d'orgoglio nel celebrare un eroe della sua patria morto per la libertà di una terra straniera.

Difficile credere poi che l'apprezzamento di Pascoli per il Leopardi delle canzoni “civili” non fosse stato amplificato dal giudizio carducciano nelle *Tre canzoni patriottiche di Giacomo Leopardi*, dove, in riferimento alla Canzone *All'Italia*, si legge:

[...] Il Leopardi, quando gli corre o gli torna opportuno imitare, imita alla luce del sole; e il lettore savio riconosce e riverisce passando le conoscenze già fatte in Pindaro, in Virgilio, in Orazio [...] [...] La canzone su l'Italia, a ridurla ne' suoi termini, è tutta nel parallelismo antitetico, se così mi sia lecito esprimermi, di tre idee o immagini, che poi tornano in una: miseria odierna, grandezza antica: Italia vecchia, Grecia giovane: italiani forzati a combattere per il dominatore straniero, greci morenti liberi per la patria.

⁵³ LEOPARDI, *I Canti*, in *Opere di Giacomo Leopardi*, cit., pp. 33-37.

A ogni modo l'anima di questa canzone è Simonide: un Simonide-Leopardi, che vuol cantare e morire per la patria. [...] Ci si vede l'erudito, l'autore dell'inno a Nettuno. Ma dove nell'inno non si rivela ancora il poeta, qui tuona e folgora, come direbbe il Giordani.⁵⁴

Carducci, com'è evidente, fa anche riferimento all'*imitatio*, la ricercata e dotta pratica poetica, imprescindibile nell'elaborazione della nobile poesia, che «il lettore savio riconosce e riverisce», citando inoltre l'*Inno a Nettuno*, elemento che fornisce lo spunto per ripensare ad un altro possibile collegamento tra Leopardi e Pascoli. A proposito degli interessi metrici pascoliani e delle relative sperimentazioni condotte in questi anni, è stato ricordato che la scoperta da parte del Kenyon di alcuni frammenti di Bacchilide, e la loro *editio princeps* nel 1897,⁵⁵ si rivelò un ottimo incentivo per Pascoli, che spesso arricchì le sue composizioni di riferimenti bacchilidei, manifestando una «predilezione tutta “oraziana” per il poeta di Ceo» a partire da questi anni, rispecchiata nell'«idea del recupero della poesia antica come acquisto per l'umanità tutta, realizzato, nel caso di Bacchilide, non già solo nei termini di un “restauro” congetturale, ma di un'autentica resurrezione».⁵⁶

La riflessione riguarda molto da vicino anche Leopardi e in generale gli autori della poesia classicista antiromantica e del neoclassicismo riformato, attivi nei primi decenni dell'Ottocento, tra i quali era viva una tradizione di falsificazione di ritrovamenti papirologici, come esigenza di un recupero dell'antichità greco-latina. Risale al 1816 la pubblicazione da parte di Leopardi di tre falsi greci proposti sotto forma di versioni rinvenute in un codice medievale: il primo, un *Inno a Nettuno* in volgare, privo di testo a fronte, e due *Odae adespotaë*, una a *Eros*, l'altra a

⁵⁴ G. CARDUCCI, *Le tre canzoni patriottiche di Giacomo Leopardi*, in ID., *Opere*, Edizione Nazionale, vol. XX, *Leopardi e Manzoni*, Bologna, Zanichelli, 1943, pp. 112, 113 e 130.

⁵⁵ KENYON, *The Poems of Bacchylides from a Papyrus in the British Museum*, cit.

⁵⁶ P. FERRATINI, *I fiori sulle rovine. Pascoli e l'arte del commento*, Bologna, Il Mulino, 1990, p. 164. Leggendo ad es. il secondo degli epinici di Bacchilide tradotti dal Pascoli, dedicato a Mélane di Ceo, si notano lievi richiami anche con l'inno al *Fratti*; cfr. PASCOLI, *Prose disperse*, cit., p. 144: «Ma da questa informe riduzione giudichi il gran pubblico (perché no?) la grazia di tutto. Sono settanta giovani venuti col cantore da Ceo e con gli atleti. Uno di essi, il figlio del medico e lottatore, vince prima all'Isthmo, poi a Nemea. È la sera della seconda vittoria. Al suono delle tibie conviviali, il coro dei settanta compagni, tutti cinti di ghirlande, manda il saluto al vincitore, augurandosi che la Fama presto porti alla lontana Ceo il messaggio che dà grazia a un nome [...]». È evidente infatti una somiglianza tra Mélane di Ceo, concittadino di Bacchilide, e Antonio Fratti, concittadino di Pascoli; così come le «tibie conviviali», che pure hanno posto nella lirica *A Fratti* («Tuoi su le tibie / intonando embateri...») e la «testa cinta di ghirlande», che richiama il verso dell'inno pascoliano «Adornatevi eroi cingete ai capelli le bende».

Selene, in latino, accompagnate dall'originale testo in greco; mentre un anno prima, nel 1815, Cesare Arici, membro della Scuola classica romagnola, la nota Accademia che vantava tra le sue file esponenti di spicco, come Giulio Perticari o Terenzio Mamiani, aveva pubblicato un opuscolo di presunti inni attribuiti nientemeno che a Bacchilide, pure falsificati.

È possibile che il ritrovamento dei papiri bacchilidei ad opera del Kenyon avesse riportato alla mente del Pascoli questi episodi, se non altro per quei valori che certamente sentiva di condividere con Leopardi (e che gli esempi fin qui riportati hanno dimostrato), nonostante il divario temporale, ideologico e storico-sociale tra i due; una vicinanza di pensiero articolata su più livelli, primo fra tutti quello poetico, concernente la ripresa e la valorizzazione della cultura classica e dei principi che da essa derivano.⁵⁷ Non stupisce, pertanto, ritrovare nella *Prefazione di Odi e Inni* tracce del *Discorso di un italiano intorno alla poesia romantica* di Leopardi: l'appello di Pascoli mosso a «giovinetti e fanciulle» affinché non si lasciassero ingannare dal volgo comune, diviso tra coloro che «si sentono offesi dalle preterite cristiane» e quelli che «si mostrano uggiti dalle favole pagane», tra chi elargisce «sogghigni sopra la *Porta santa*» e chi «anatemi a proposito del *Pope*»,⁵⁸ si riscopre quasi identico nel Leopardi:

Ma già sul finire, essendomi sforzato sin qui di costringere i moti dell'animo mio, non posso più reprimerli, né tenermi ch'io non mi rivolga a voi, Giovani italiani, e vi preghi per la vita e le speranze vostre che vi moviate a compassione di questa nostra patria, la quale caduta in tanta calamità quanta appena si legge di verun'altra nazione del mondo, non può sperare né vuole invocare aiuto nessuno altro che il vostro. [...]

pur troppo vedo corrotta la lingua, il che non è mai scompagnato dalla corruttela del gusto; vedo negletti e avuti a schifo i nostri sovrani scrittori, e i greci e i latini antecessori nostri, e accolte, e ingozzate ghiottissimamente, e lodate e magnificate quante poesie quanti romanzi quante novelle quanto sterco sentimentale e poetico ci scola giù dalle alpi o c'è vomitato sulle rive dal mare; vedo languido e pressoché spento l'amore di questa patria: vedo gran parte degl'italiani vergognarsi d'essere compatriotti di Dante e del Petrarca e dell'Ariosto e dell'Alfieri e di Michelangelo e di Raffaello e del Canova.

Ma sovvenite alla madre vostra ricordandovi degli antenati e guardando ai futuri, dai quali non avrete amore né lode se trascurando avrete si può dire uccisa la vostra patria;⁵⁹

⁵⁷ Si consideri, tanto per fare qualche esempio, che qualche anno prima, nel 1892, Pascoli compose *Il Mendico*, che rielabora i versi del *Canto notturno di un pastore errante dell'Asia*, mentre il 1896 è l'anno di elaborazione del discorso *La ginestra*.

⁵⁸ PASCOLI, *Poesie, Odi e Inni*, III, cit. pp. 9-16.

⁵⁹ LEOPARDI, *Poesie e Prose, Discorso di un italiano intorno alla poesia romantica*, vol. II, cit., pp. 347-426.

L'escussione dei fogli autografi restituisce poi l'attestazione di interventi su diversi nomi propri presenti nel testo, proposti durante le prime fasi di scrittura con grafia greca. Il primo caso, quello più immediato, è relativo al titolo, che in G.55.3.3.2 e in G.55.3.3.5 è indicato con «THRENOS», mentre il primo foglio di scrittura (G.55.3.3.1) registra la variante «A Fratti», il terzo foglio (G.55.3.3.3) e la prima edizione a stampa, invece, «Inno Funebre ad Antonio Fratti», traduzione letterale del titolo greco, poi definitivamente mutato in «Ad Antonio Fratti» per la pubblicazione sulla «Tribuna» e per la successiva edizione in volume. L'espunzione di nome e grafia greca riguarda anche il nome «Othrys», il monte alto e nevoso della Tessaglia che compariva sul foglio G.55.3.3.3, per il quale, al suo posto, sulla stessa carta, venne proposta la variante «culmini»; e i nomi «eptacordo» (lo strumento a sette corde usato appunto nella lirica greca), «Cirra» e «Corinto» (vv. 26, 27 e 28) erano rispettivamente «heptachordo», «Cyrtha» e «Corintho» sulla versione vergata sul foglio G.55.3.3.5.⁶⁰ Emerge, in buona sostanza, la volontà risoluta da parte dell'autore di eliminare dal testo la grafia greca (al contrario di quanto avvenne per il precedente inno *A Giorgio Navarco Ellenico*, arricchito da molti sostantivi grecizzanti), che risponde, verosimilmente, al criterio della *variatio*, volta alla differenziazione del primo inno, caratterizzato da elementi formali esplicitamente ellenici e dedicato al Principe greco, dal secondo, consacrato invece ad un eroe italiano.

Si è precedentemente accennato ad alcune varianti adottate per favorire accostamenti sonori che hanno poi dato vita a strofe in cui a predominare è talvolta la consonante vibrante alveolare “r” (vv. 8-12: «per le boscaglie di querci / col calpestio d'un esercito, / grande sopra aride frondi? / Chi salutarono i rombi profondi? / la morte... o l'aurora?»), talaltra la dentale sorda “t”, ai vv. 51-52 «tuoi, su le tibie intonando embateri / del vecchio Tirteo».⁶¹ Altri esempi derivano dai vv. 27-29: «Né tu da Tespie o da Cirra, / né dalla ricca Corinto; / dove l'etere dal cinto»: nel G.55.3.3.5 il poeta aveva proposto «Molle Corintho», e la variazione in «ricca

⁶⁰ Anche sul foglio G.55.3.3.3 «Cirra» è appuntato con grafia greca «Cyrtha».

⁶¹ Cfr. PASCOLI, *L'opera poetica*, cit., p. 520. Secondo Treves «l'allitterazione accentua e rende fonicamente il ritmo dell'embaterio (o canto intonato dagli opliti durante le marce)».

Corinto» non solo favorisce una comunanza di suono tra le parole accostate, ma realizza una vicinanza sonora (quasi un anagramma) tra «Cirra» e «ricca», grazie all'alternanza delle sillabe che costituiscono il nome e l'aggettivo, e nei complessivi tre versi, dove spiccano a livello fonetico i lemmi *Cirra - ricca / Corinto - Cinto*; nei versi successivi, poi, si rintraccia un assetto simile: «Mille lavacri» sembra essere infatti posizionato in modo speculare rispetto a «Mille».../ «vi».../ «lacrime» / «Mirra» (vv. 30-32).⁶²

Analoga e scrupolosa attenzione fu riservata anche all'impianto dell'inno, che risulta circolare se messo in relazione con l'inno *al navarco*, con il quale, come si è già accennato, formerebbe un dittico all'interno della sezione: quest'ultimo, infatti, non solo prende avvio sull'immagine della statua di Athena Promachos, che svetta sull'acropoli («nell'arco / del fulgido azzurro, / coi piedi su l'arce fatata, / col capo nell'ombra serena, / l'immagine astata / di Pallade Athena») e torna negli ultimi tre versi dell'inno *Al Fratti* («Ma in piedi altri resta e dimora, / come una statua che accende / nel bronzo perenne l'aurora»), ma si fonda sul principio che riconosce il Principe Giorgio «re», «all'alba, alla morte, alla gloria», negando la sua sconfitta e quella della Grecia, emblema della cultura classica: identico presupposto che smentisce la morte di Fratti, che infatti «in piedi» «resta e dimora».

Considerata singolarmente invece, la struttura del secondo inno potrebbe essere definita simmetrico-reiterativa, giacché il binomio oppositivo *aurora / morte* ritorna in modo insistente

⁶² I versi dell'antistrofe del secondo gruppo strofico (27-32), «Né tu da Tespie o da Cirra, / né dalla ricca Corinto / dove l'etere dal Cinto / leggiadro hanno i mille lavacri; / mille fanciulle vi bruciano lacrime / bionde di mirra» derivano certamente da uno scolio pindarico che Pascoli conosceva grazie all'edizione delle *Odi* di Pindaro curata da W. Christ, conservata nella Biblioteca di Casa Pascoli. Lo scolio è invece assente nell'edizione delle *Odi* di Pindaro di Fraccaroli, cit. Cfr. W. CHRIST, *Pindari Carmina, prolegomenis et commentariis instructa*, Lipsiae, in aedibus B.G. Teubneri, 1896, pp. 405-406: «ΣΚΟΛΙΑ. | ΞΕΝΟΦΩΝΤΙ ΚΟΡΙΝΘΙΩΙ. | 122 [87] | [...] Πολύξεναι νεάνιδες, ἀμίπολοι Στρ. α'. / Πειθοῦς ἐν ἀρνεῖῳ Κορίνθῳ, / αἶτε τᾶς χλωρᾶς λιβάνου – ξανθὰ δάκρη / θυμῶν, πολλάκι ματέρ' ἐρώτων οὐρανίαν πτάμεναι / νόημα ποττὰν Ἀφροδίταν. || ὑμῖν ἄνευθ' ἐπαγορίας ἔπορευ, Στρ. β'. / ὃ παῖδες, ἐρατειναῖς ἐν εὐναῖς / μαλθακᾶς ὥρας ἀπὸ καρ – πὸν δρέπεσθαι / σὺν δ' ἀνάγκα πᾶν καλόν». Una traduzione è invece nell'edizione di E. Romagnoli: PINDARO, *Le odi e i frammenti*, traduzione in versi di E. ROMAGNOLI, Firenze, Olschki, 1921, p. 469: «SCOLIO PER SENOFONTE DI CORINTO || STROFE I || Oh molto ospitali fanciulle, / nell'opulenta Corinto / ministre a Suada, che ardete / del pallido olibano le lagrime flave, / e spesso il pensiero / vi sciama d'attorno / a Cipride, madre celeste d'amori, || STROFE II. || A voi senza biasimo è lecito / Cogliere dai talami amabili / Il fior della tenera età: / ché tutto par bello, se incalza / necessità [...]».

(è lo stesso Pascoli a farlo presente nel suo commento) in tutta la lirica, secondo una disposizione chiasmica visibile in particolare nel primo gruppo strofico: «l'aurora o la morte?» (v. 6), «La morte...o l'aurora?» (v. 12), e ancora «Che con l'aurora tra voi / la morte dimane discende» (vv. 19-20). E questa struttura oppositiva, anche se non direttamente esplicitata nei termini “aurora” e morte”, ritorna costante in tutto l'inno: se infatti al v. 70 si legge «Qui figli si muore?», al verso successivo vi è «qual vita viveva il tuo cuore?»; analogamente il v. 73, «Fratti, se morti non erano i morti», contrasta con i due successivi: «per l'alto tuo cuore, / anche tu vivi», e infine la «perenne aurora» dell'ultimo verso, succede ai precedenti vv. 73-74 «Non muoiono i forti / già, come si muore».

L'opposizione *aurora / morte* è, a ben vedere, motivo che sottende anche alle *Memnonidi*, il ‘conviviale’ ispirato all'omonima leggenda narrata da Ovidio nel XIII libro delle *Metamorfosi*, nella quale alla dea Aurora, madre di Memnone, re degli Etiopi, era toccato di assistere alla morte del figlio per mano di Achille; il ‘conviviale’, stando a quanto riportato sul quinto dei fogli autografi conservati in Archivio (G.54.5.1.5), recava il titolo iniziale *Aurora*;⁶³ ciò che è di notevole interesse è che analogamente all'inno *A Fratti*, anche *Le Memnonidi* è interamente costruito su coppie antinomiche, già a partire dai primi versi (corsivi miei): «Ecco apparì l'Aurora che la terra / nera toccava con le rosee dita» (vv. 1-2); «l'azzurro mare ama la terra nera; / il giorno ardente ama l'opaca sera» (vv.11-12); «La bianca Rupe tu vedrai, dov'ogni / luce tramonta, tu vedrai le Porte / del Sole e il muto popolo dei sogni» (vv. 97-99), «E giunto alfine sosterai nel Prato / sparso dei gialli fiori della morte / immortalmente, Achille, affaticato», (vv. 100-102), versi ossimorici, questi ultimi, basati sul paradosso di una coincidenza tra la fine della vita e la conquista dell'eternità, e che ripropongono, in altri termini, il principio del ‘conviviale’ che precede *Le Memnonidi*, *La cetra di Achille*; il testo è consacrato non a caso all'eroe greco ed è tutto costruito sul confronto tra questi e la morte, identificata non

⁶³ Cfr. Archivio Pascoli, segnatura G.54.5.1.

più come dolorosa condizione del destino umano, ma come scelta: essa si qualifica infatti come l'unico vero e sicuro porto di approdo per l'eroe pascoliano, il solo passaggio che consente di varcare la soglia della gloria, e l'aurora si identifica esattamente come il simbolo che la precede: «Ed egli allora si corcò tenendo / lei tra le braccia, con su lor la pelle / del lion rosso; ed aspettò l'aurora».

Non troppo distante da Achille, dunque, né da tutti gli eroi pascoliani, anche Antonio Fratti, nel compiere le sue azioni, e nel sacrificio estremo che lo condurrà alla morte, conquisterà finalmente la sua gloria, nutrita dalla linfa poetica: come Achille rivive ancora nei poemi omerici, così Fratti risorgerà nei versi pascoliani.

Il principio classico del verso greco simonideo e quello lirico e civile italiano del verso leopardiano e pascoliano trova dunque qui il suo anello di congiunzione e si fonde questa volta anche con la natura garibaldina dello stesso protagonista Fratti, come attesta una lettera da lui inviata da Roma il 24 aprile, poco prima di partire per la Grecia:

Quando leggerai questa mia sarò in viaggio per la Grecia.

Parto per mare sino ad Atene o a Volo presso il confine turco. Partono con me molti amici. Il tuo dovere, sia pure grandissimo sacrificio, è quello di star presso la tua famigliuola e confortarla possibilmente. Lontano tu, essa sarebbe spenta, sarebbe quasi morta. Io parto con l'entusiasmo nell'anima come ne' giorni in cui ci recammo in Francia. Se anche la guerra cessasse, almeno vedrò il Partenone e la mirabile terra che fu culla delle arti belle e che fu madre di civiltà a Roma, al mondo intero.

Da Volo o da Larissa ti scriverò.

Se per ventura non ritornerò, sarà degna la morte. Gli antichi dicevano che i meritevoli erano della morte eletti per olocausto nelle nobili e generose battaglie. La morte per una gran causa è maggiore onore di qualunque possa idearsi. In mezzo a tanta prosa è pur bella questa intima poesia che sento come avessi vent'anni! Solamente faccio voto che mi diminuisca il ventre acciocchè possa ritornare agile in parte come trent'anni fa.

Salutami con affetto i tuoi cari, specialmente l'Elvira, e credimi sempre il tuo aff.mo

Antonio

P.S.

Ti scriverò dal campo.⁶⁴

⁶⁴ SPALLICCI, *Antonio Fratti: Vezza d'Oglio, Mentana, Digione, Domokòs*, cit. p. 128-129.

TRASCRIZIONI G.55.3.3

G.55.3.3.1

A Fratti⁶⁵

G.55.3.3.2

Threnos.⁶⁶

-

La morte era sui neri monti?
Era l'aurora o la morte?
Stanno con grande strepito di foglie cadute?
Luminosi?

—

6

La morte quindi distende
quali lascia in piedi
come prodi
statue

ché il vate disse:
E allora gli Elleni si [...]⁶⁷

che a tre ~~e il~~⁶⁸ dono bisogna ridare
ben adorni.

—

Era la M. o l'A.⁶⁹

—

chè Megistias disse
con l'aurora.
pari a [...] ⁷⁰ foglie

[PRESENZA DI PIÙ DISEGNI]

-

-

⁶⁵ Il titolo è scritto in calce al foglio.

⁶⁶ Nel manoscritto, il corpo della parola *Threnos* risulta maggiore rispetto a quello degli altri appunti.

⁶⁷ Parola illeggibile.

⁶⁸ *e il* cancellato con un tratto di penna.

⁶⁹ Sul manoscritto il corpo dell'intero appunto è maggiore.

⁷⁰ Parola cancellata.

Inno funebre
ad Antonio Fratti
(sistema dattilico)

– UU – UU – U

– UU – UU – U

Strofa 1^a

su l'Othrys, o forte,⁷⁴
Era l'aurora sul monte
Era l'aurora sul monte⁷⁵
nero⁷⁶ ~~de l'Othrys, o forte,~~
quando volgesti la fronte
squillando l'acuta diana,⁷⁷
~~mentre. s'udia la Diana.~~
Fratti, a la luce lontana;
l'aurora, o gentile; o la Morte?
Era l'aurora o la morte

Era su l'Othrys, o forte,
era l'aurora sul monte.
quando quel giorno la fronte
volgesti a la luce lontana?
~~mentre s'udia la diana~~⁷⁸
~~vedesti l'aurora o la Morte?~~⁷⁹
Era l'aurora o la morte⁸⁰
~~l'aurora, o gentile,~~⁸¹ o la morte

squillando l'acuta diana?	Chi salutavi...
vedesti l'aurora o la Morte?	Chi salutò la ..
era l'aurora ⁸² o la morte,	

+b

+b

⁷⁴ *su l'Othrys, o forte* scritto sopra *Era l'aurora sul monte*.

⁷⁵ L'intero verso è scritto sopra quello sottostante, cancellato con un tratto di penna.

⁷⁶ *nero* soprascritto a *monte*.

⁷⁷ L'intero verso è scritto sopra quello sottostante, cancellato con un tratto di penna.

⁷⁸ Verso cancellato con un tratto di penna.

⁷⁹ Verso cancellato con un tratto di penna.

⁸⁰ L'intero verso è scritto sopra quello sottostante.

⁸¹ Parole cancellate con un tratto di penna.

⁸² Parola cancellata.

Alfeo⁹⁰
– ~~Chè per~~ il ceruleo ~~Egeo~~,⁹¹
lungo i burroni⁹²
chè per i borri d'Itome,
rosse, passavano, come
ruscelli di sangue, i guerrieri
tuoi, su le tibie intonando embateri

del vecchio Tirteo

~~Ma non da Sparta~~⁹³
Ma ne l'Italia striae lunghe di fuoco
Oh! ~~ma più forti le schiere~~⁹⁴ fiammanti⁹⁵
sgittò le sue turbe
cercando nel fuoco⁹⁶

crepuscolo l'Urbe:
ma ciò ai monti
~~Ciò fu~~⁹⁷ ne' tempi che ai triformi⁹⁸
stridevano ancor le
streperono⁹⁹ chimere

Quando
Che [...] ¹⁰⁰ ne' rosei tramonti
centauri scendevano a bere.

altri, altri tempi, che prischi
chiama lo stanco sorriso

Ora l'~~indugiare~~¹⁰¹
dei figli : nel l'isola,
~~dorme~~,¹⁰² dorme
immemore di ~~cavalcate~~.¹⁰³
dorme l'eroe la stridula estate
[...] ¹⁰⁴ lentischi.
riempie

Dorme: ~~ma come~~,¹⁰⁵ guerrieri,
come l'udiste la voce

⁹⁰ *Alfeo* scritto sopra *Egeo*.

⁹¹ Parole cancellate a penna.

⁹² Lettura non certa, forse *lungo i burroni*.

⁹³ Parole cancellate con un tratto di penna.

⁹⁴ Parole cancellate con un tratto di penna.

⁹⁵ Lettura incerta, *fiammanti* o *frementi*.

⁹⁶ Lettura incerta, *fuoco* o *fioco*.

⁹⁷ *Ciò fu* cancellato a penna.

⁹⁸ Lettura incerta, forse *triformi*.

⁹⁹ Lettura incerta.

¹⁰⁰ Parola cancellata.

¹⁰¹ *l'indugiare* cancellato a penna.

¹⁰² *dorme* cancellato a penna.

¹⁰³ *cavalcate* parola cancellata.

¹⁰⁴ Parola illeggibile.

¹⁰⁵ *ma come* cancellato con un tratto di penna.

sua, così dolce e feroce
~~che grida~~:¹⁰⁶ Qui, figli, si muore?
gridare

Fratti, qual vita viveva il tuo cuore,
immune dell'ieri;
se morti non erano i morti,
Fratti non erano
~~nel grande tuo cuore~~¹⁰⁷
per te; né per noi
~~tu sei~~¹⁰⁸ morto; o gentile, non muoiono i forti,¹⁰⁹
gli eroi:

Questi la morte distende,
ma quelli conserva:
ma in piedi altri resta e dimora
come una statua che accende
nel bronzo ... l'aurora

G.55.3.3.5

Threnos

I

Era sui culmini, o forte,
era l'aurora sul monte,
quando quel giorno la fronte
volgesti a la luce lontana ?
era tra i cantici de la diana
l'aurora o la morte?

Chi discendeva a quell'ora
per le boscaglie di querci.
col calpestio d'un esercito
grande sopra aride frondi?
chi salutarono i rombi profondi,
la morte o l'aurora?

Chè tu sapevi dal vate Acarnane,
la sorte qual era.
Egli gittò ne le sacre fontane
la pietra sua nera:
disse: adornate, o Spartani, adornatevi, eroi
cingete ai capelli le bende:

¹⁰⁶ *che grida* cancellato a penna, *gridare* scritto esattamente sotto *che grida*.

¹⁰⁷ Verso cancellato a penna.

¹⁰⁸ *tu sei* cancellato a penna.

¹⁰⁹ Lettura incerta, forse *forti*.

so che a voi pure domani
con l'alba la morte discende.

poi che non l'avete¹¹⁰
che con l'aurora tra voi
la morte, o guerrieri, vi
domani la morte discende
riva
la morte domani
Morta l'alba tra voi, Lacede.
chè aurora
L'alba o la Morte a voi

II

Ma non venivi, io ricordo
da Lacedemone cava
tu, né tuoi figli ora lava
l'Eurota sonante di canne.
né già li bea ne le nove capanne
l'arguto heptachordo.

Né tu da Tespie o da Cyrrha,
né da la molle Coryntho,
dove l'etere dal cinto
leggiadro hanno i mille lavacri,
mille fanciulle vi bruciano lacrime
bionde di mirra

No: tu venivi

disse¹¹¹

Chè se uno squillo si senta:
passar su Romagna la forte.
tutti d'un cuore s'avventano¹¹²
dove ~~a uno squillo di tromba corrono~~¹¹³
tumultuando a la morte.
mandò¹¹⁴

No: te venisti dal lido, ch'Esperio
~~fu detto~~¹¹⁵
Te questo lido mandava, ch'Esperio
fu detto, e la gente
ch'ospite accolse la [...] ¹¹⁶
di Re

¹¹⁰ *l'avete* lettura incerta.

¹¹¹ *disse* scritto con un corpo maggiore.

¹¹² *s'avventano* scritto sopra *corrono*. Entrambe le parole sono scritte con un inchiostro più marcato.

¹¹³ *a uno squillo di tromba corrono* cancellato con un tratto di penna.

¹¹⁴ *mandò* scritto esattamente sopra *venisti*.

¹¹⁵ *fu detto* cancellato con diversi tratti di penna.

¹¹⁶ L'articolo *la* è seguito da una parola illeggibile.

ANDRÉE

I

No, no. La voce che giungea per l'aria
fosca da terra, come gridi umani,
era lo strillo della procellaria,

ch'ama gli scogli soli, gli uragani
inascoltati. O forse (era di bimbi
quasi un guaire?), o forse di gabbiani. 5

Un suono s'alza qua e là di limbi
queruli nell'estrema ombra inaccessa:
sono i gabbiani; dicono. O colimbi

forse? o la skua? Forse la skua. Quand'essa
svola sui ghiacci, esce da mille nidi
un pianto acuto; ché, con lei, s'appressa 10

la morte. O vani, muti, intimi gridi
tuoi, del tuo cuore ...? Udiva anche il gabbiano,
e nell'orecchio del gabbiano tu fidi. 15

Sì: ma fu certo rombo di scogliere,
crollo di rupi, urlo di vento, affanno
d'ancor lontane, pure in via, bufere,

il mare, il cielo, o navichier normanno:

II

non era Andrée. Centauro alla cui corsa
la nube è fango e il vano vento è suolo,
volava Andrée, di là della Grande Orsa. 20

E l'alce prima videro il suo volo;
poi più nessuno; sì che al fin non c'era
che il suo gran cuore che battea sul polo. 25

Però ch'ei giunse al lembo della sera,
e su l'immoto culmine polare
stette, come su rupe aquila nera.

Ardea la stella pendula del mare,
lampada eterna, sopra la sua testa,
e pareva nell'alta ombra oscillare. 30

Vide in suo cuore fissi egli, da questa
onda e da quella d'ogni mar selvaggio,
di tra la calma, di tra la tempesta,

oh! mille e mille e mille occhi, nel raggio 35
che ardeva a lui sul capo; ed in un punto,
a quelli occhi che vide in un miraggio

subito, immenso, annunziò: Son giunto !

III

Allor, sott'esso, grave sonò l'inno 40
degl'iperborei sacri cigni: un lento
interrotto, d'ignote arpe tintinno;

un rintocco lontano, ermo tra il vento,
di campane, un serrarsi arduo di porte
grandi, con chiaro clangere d'argento.

Né mai quel canto risonò più forte 45
e più soave. Dissero che intorno
sola, pura, infinita era la morte.

E venne, all'uomo alato, odio del giorno
che sorge e cade, venne odio del vano
andare ch'ama il garrulo ritorno. 50

Egli era in alto, al colmo: era l'umano
fato a' suoi piedi. Andrée si sentì solo,
si sentì grande, si sentì sovrano,

Dio! Già moriva l'inno dello stuolo
sacro in un canto tremulo di tromba. 55
Poi fu silenzio. L'astro ardea sul polo,

come solinga lampada di tomba.¹

¹ PASCOLI, *Poesie, Odi e Inni*, III, cit., pp. 267-273.

Il centro di ricerca *Prism* (Polar Radar for Ice Sheet Measurements) dell'Università del Kansas ha raccolto e divulgato un consistente numero di articoli di giornale, catalogati col titolo *The mystery of Andrée*,² che ricostruiscono nei dettagli la tragica vicenda dell'ingegnere e aeronauta svedese August Salomon Andrée, morto nel tentativo di varcare le ancora sconosciute soglie del Polo Nord.

È l'11 luglio del 1897 quando, favorevole un vento da sudovest, l'esploratore Andrée, insieme ai compagni Knut Frænkel e Nils Strindberg, si alza in volo dalle isole Svalbard con un pallone aerostatico ad idrogeno, risoluto ad attraversare il Polo Nord. Ormai da anni, tra le nazioni occidentali era scoppiata la corsa alla conquista delle regioni artica e antartica, emblemi del mondo non conosciuto; pertanto, il progetto dell'ingegnere svedese, sebbene risultasse opinabile e azzardato, quasi certamente irrealizzabile, fu accolto benevolmente da geografi e meteorologi e finanziato senza alcuna esitazione dal re Oscar II di Svezia e da Alfred Nobel: la nazione svedese smaniava nell'ossessione di riuscire nell'impresa che l'avrebbe finalmente messa alla pari con la vicina e più attiva Norvegia. Ma il fervore della conquista si tradusse, dopo appena due giorni, solo in un rovinoso fallimento: il pallone dirigibile si sgonfiò, perse quota e i tre pionieri, costretti ad una marcia sul ghiaccio, iniziarono una vera e propria sfida per la sopravvivenza. Il freddo dell'inverno polare che li raggiunse in ottobre non fu loro complice. Dei tre esploratori si perse ogni traccia e soltanto nel 1930 furono casualmente ritrovati i resti dei corpi insieme ai loro diari. Anche a distanza di molti anni la drammatica e affascinante storia dell'esploratore Andrée riempiva di orgoglio e ammirazione i cuori del pubblico svedese: nel 1967 lo scrittore Per Olof Sundman pubblicò il romanzo *Ingenjör Andrées Luftfärd* e quindici anni dopo, nel 1982, Jan Troell adattò il *best-seller* per il cinema con il titolo *Il volo dell'aquila*, guadagnando una nomination all'Oscar per la categoria Miglior film straniero in concorso.

² <http://ku-prism.org/polarscientist/polarscientists.html>.

Anche l'Italia accolse la vicenda dell'esploratore svedese con insaziabile curiosità ed entusiasmo: lo scrittore e giornalista Alfredo Oriani, ad esempio, poco tempo dopo la partenza dell'esploratore scrisse un lungo articolo, dal quale emerge un coinvolgimento appassionato persino tra la gente comune («Anche questa sera nel piccolo caffè del villaggio un vignaiolo mi domandava, vedendomi gettare il giornale: – Nessuna notizia di Andrée? – Molti altri cuori, frementi nella trionfale esultanza del suo eroismo, aspettano ancora come la buona novella un dispaccio, che lo narri in viaggio dal deserto polare verso di noi») e la sollecitazione rivolta ai poeti italiani a celebrare in versi l'eroismo dell'aviatore («Andrée aspetta ancora l'ode»; «Io non sono il poeta di Andrée ma quel poeta verrà»).³

E, in effetti, l'1 dicembre 1897, a pochi mesi dalla trasvolata dell'*Örnen*, l'*Aquila* (questo era il nome del pallone ad idrogeno su cui viaggiava Andrée), sulla «Nuova Antologia» fece la comparsa un componimento dal titolo *Andrée*; l'autore era Giovanni Pascoli. Pascoli non si lasciò sfuggire un'occasione tanto allettante: la notizia di cronaca, e più in generale il tema legato alle prove di conquista dei cieli per mezzo del volo meccanico tra la fine dell'Ottocento e l'inizio del Novecento, sintesi del progresso umano, si intersecava alla perfezione con il classico mito icario, oggetto di una pinacoteca vastissima di riletture ad opera di poeti e scrittori di tutti i tempi, nonché icona dell'incontenibile brama di conquista di inarrivabili altezze e mondi sconosciuti, e del disdegno per la mediocrità.⁴ Tuttavia, se il mito classico risulta caratterizzato da una circolarità che prevede un'ascesa dal suolo verso i cieli e trova un esito,

³ Cfr. A. ORIANI, *Andrée*, in ID., *Ombre di Occaso*, Bari, Laterza, 1918, pp. 47-58.

⁴ Il tema diverrà centrale nel superomismo dannunziano e attrasse inevitabilmente anche altri poeti e autori contemporanei a Pascoli. Un componimento che presenta interessanti similitudini con l'inno *Andrée* è sicuramente l'*Ode all'aviatore* di Adolfo De Bosis, sodale di Pascoli. L'ode è inclusa in A. DE BOSIS, *Amori ac silentio, e Le rime sparse*, Roma, A. Stock, 1924 (ed è leggibile anche nel volume di F. VALLI - A. FOSCHINI, *Il volo in Italia, Presentimento scienza e pratica nel pensiero nell'arte nella letteratura e nelle cronache dagli antichi tempi ai giorni nostri*, Roma, Editoriale aeronautica, 1939, pp. 145-146). In particolare, i versi che seguono mostrano chiare analogie con l'inno pascoliano (vv. 1-16 e 45-64): «Uomo che t'assidi / sul tuo carro alato / e falcato, e sfidi / turbinando, il Fato... || poi, d'un balzo, a rompere / suoi decreti, Sali / per l'irremeabile, / saettando l'ali || ferme, e su ti accampi / nel conteso polo, / dove fra suoi lampi / sempre Dio fu solo! || Emulo de l'aquile, / despota del vento, / occhi, polsi, anima / pari al buon cimento, [...] Bene sia! Le nuvole / squarciansi a l'assalto, / tutte. Via, più celere / sempre! Su, più alto! || Da l'originaria / creta s'allontana / e nel mar de l'aria / mondasi l'umana || gente. Ali s'impennano / fervide a più fiero / volo. Nauti salpano / oltre l'emisfero... || mentre, dal profondo, / cinto di baleni / lento emerge un mondo / d'inesausti beni. || Odo: le Olimpiadi / sacre annunzian l'Ore / immortali. Han cantici / gli uomini in suo cuore [...]».

punita la ὕβρις, nuovamente nel basso delle acque, l'inno pascoliano conosce uno sviluppo soltanto verticale: Andrée raggiunge l'alto per mai più tornare.

Sebbene le sorti dei tre esploratori non fossero ancora note al momento della scrittura,⁵ il protagonista dell'inno pascoliano non è più soltanto il coraggioso esploratore in volo, che sfida le leggi della natura pervaso dallo spirito di avventura e determinato a raggiungere il deserto polare. Andrée non è più presenza terrena: è un *centauro* che, avuto «odio del giorno che sorge e cade» e «del vano andare ch'ama il garrulo ritorno», volando giunge «in alto, al colmo», dove sceglie di restare, accolto dal canto di uno stuolo di cigni, da un lento tintinnio di arpe e da un lontano rintocco di campane, conquistata finalmente la sua apoteosi («si senti grande, si senti sovrano, Dio»); invano continua a cercarlo un ricognitore che si illude di sentire le grida di Andrée, mentre quelli che ode non sono che strilli di procellaria, gabbiani, colimbi e skua, che annunciano una terribile bufera: Andrée, pieno di gloria, risplende insieme al grande astro polare.

Un'analisi approfondita del componimento, metricamente costituito da tre gruppi strofici in terzine dantesche, chiarisce le fonti impiegate e svela un solido impianto strutturale. Nei primi due gruppi strofici l'attenzione è fissata sull'azione del volo e sulla presenza del vento: al v. 10 la skua «*svola* sui ghiacci», al v. 22 Andrée «*volava* di là dalla Grande Orsa» e al v. 23 «l'alche videro il suo *volo*»; il vento è invece al v. 17: «urlo di *vento*», al v. 21: «il vano *vento* è suolo», al v. 42: «ermo tra il *vento*», e più intensamente attraverso gli «uragani» al v. 4 e le «bufere» al v. 18.

Come accompagnamento a tale aspetto semantico, la presenza della labiodentale vibrante sonora “v” è costante: in aggiunta ai lemmi già citati, troviamo *voce* (v. 1), (s)-*vola* (v.11), *vani* (v. 13), (udi)-*va* (v. 14), *via* (v. 18), *vano* (v. 21), *videro* (v. 23), *vide* (v. 32), ancora *vide* (v. 37), (soa)-*ve* (v. 46), *venne* (v. 47 e v. 48), *vano* (v. 49), (so)-*vrano* (v. 53). In alcuni casi, i

⁵ Cfr. bozza di stampa conservata nell'Archivio pascoliano, segnatura G.55.13.2.11: «Questi versi furono scritti in seguito alla notizia di grida umane (che altri però credettero d'uccelli) udite nel Sofjord; e al presentimento che sperasi infondato della morte d'Andrée, il coraggioso esploratore del Polo in pallone aerostatico».

termini citati sono accostati tra loro allo scopo di realizzare delle catene allitteranti: vv. 21-22: *vano vento.../ volava*; v. 23: *videro / volo*; v. 49: *venne / vano*.

Ai vv. 16-19, invece, risalta un forte rotacismo: «Sì ma fu certo *rombo* di *scogliere / crollo* di *rupi*, *urlo* di *vento*, *affanno / d'ancor* *lontane*, *pure* in *via*, *bufere / il mare*, *il cielo*, o *navichier normanno*», che ben si presta a far riecheggiare la tempesta descritta. Prevale identico suono anche nel terzo gruppo strofico: inizia a farsi sentire nei vv. 39-41: «*Allor* *sott'esso* *grave* *sonò* *l'inno / degl'iperborei* *sacri* *cigni*: *un* *lento / interrotto*, *d'ignote* *arpe* *tintinno*»; e trova l'apice ai vv. 42-44: «*un rintocco* *lontano*, *ermo* *tra* *il* *vento*, / *di* *campane*, *un serrarsi* *arduo* *di* *porte / grandi*, *con* *chiaro* *clangere* *d'argento*»: in tal caso, le sequenze foniche, contraddistinte anche dalla presenza di consonanti doppie, rallentano la narrazione conferendole rigore e sacralità, allineati ai versi conclusivi dell'inno («*sola*, *pura*, *infinita* *era* *la* *morte*»). Spiccano inoltre espressioni onomatopeliche come «*serrarsi arduo di porte*» e «*chiaro clangere d'argento*»; e si badi, in questo ultimo esempio, al sapiente artificio combinatorio di suoni che si instaura tra *clangere* e *argento*: il verbo e il sostantivo presentano, al loro interno, le stesse vocali e le stesse consonanti (*anger/argen*), solo mutate di posizione.

È, in generale, una lirica costruita su un gioco di alternanze e opposizioni. Nel primo gruppo strofico abbondano, intervallate, negazioni, affermazioni o espressioni di incertezza, in sintonia con una narrazione che ondeggia tra ciò che sembra e ciò che realmente è: v. 1: «No, no. La voce che giungea per l'aria»; vv. 5-6: ...«O forse (era di bimbi / quasi un guaire?), o forse di gabbiani»; v. 10: «Forse? O la skua? Forse la skua...»; v. 16: «Sì: ma fu certo rombo di scogliere»; v. 20: «Non era Andrée...»; mentre si notano forti antitesi all'interno dello stesso verso, tra la fine di un verso e l'inizio di quello successivo o, ancora, a breve distanza di versi: v. 34: «di tra la calma / di tra la tempesta», vv. 45-46: «...più forte / più soave»; v. 49: «che sorge e cade...»; vv. 51-52 «Egli era in alto, al colmo: era l'umano fato a' suoi piedi»; e ancora «umano fato» sembra in antinomia con «Dio» del v. 54; così gli strilli della procellaria, il guaire di bimbi o di gabbiani, i lamenti dei limbi e il pianto acuto della skua si oppongono ai «vani,

muti, intimi gridi» del cuore di Andrée. Il «grave» inno dei cigni, il tintinnio delle arpe, il rintocco lontano di campane, il serrarsi arduo delle porte (vv. 20-25), contrastano fortemente con l'ultima terzina, dai tratti lenti e silenziosi: «...Già moriva l'inno dello stuolo / sacro in un canto tremulo di tromba», «Poi fu silenzio»; allo stesso modo, gli uccelli marini palmipedi, dal volo impacciato (procellaria, gabbiani, colimbi, skua, alche), si contrappongono all'aquila nera dal volo alto e regale cui è paragonato lo stesso eroe, e ai cigni sacri iperborei dell'ultimo gruppo strofico.

È quasi scontato, e tuttavia doveroso, ricordare che l'inno intreccia importanti legami con altri due componimenti pascoliani; il primo è *Chavez*, dedicato all'aviatore peruviano Geo Chavez, morto il 27 settembre 1910, in seguito alla caduta dall'aeroplano con cui tentò di sorvolare le Alpi; esso condivide con *Andrée* l'appartenenza alla stessa raccolta, anche se *Chavez* prese posto tra le *Odi* soltanto con l'edizione postuma, curata e pubblicata da Mariù nel 1913. I testi sono congiunti da una forte analogia tematica, trattandosi di componimenti dedicati a due eroi del volo, e *Chavez* eredita da *Andrée* molti motivi semantici e lessicali evidenti nei seguenti passaggi: «Cercano ancora... Cercano tra i venti / randagi, in mezzo alle selvaggie strette, / su scrosciar di valanghe e di torrenti» (vv. 1-3); «che in cielo, un dì, mirabilmente muto / passar fu visto, come Dio, seduto! || un uomo! l'uomo alato! che discese / e che sparì. Dietro le roccie nere, / ei discendea con le grandi ali tese» (vv. 31-35); «Aquile, no! Non lo vedrete. Ancora / egli discende e nell'orecchio il gelo / ha di quel soffio e il rombo di quell'ora. || Aquile, no! Non più raffrena anelo» (vv. 41-44); «Che forre e gole e vortici e spavento / di precipizi e giganteggiar d'erte / roccie e improvvisi sibili di vento! || O voi delle altitudini deserte, / aquile dei ghiacciai, delle morene, / ei va con l'ale eternamente aperte» (vv. 49-54); «mentre lontana splende la Grande Orsa» (v. 62); «Discende? Ascende! Aquile, gli occhi aprite / avvezzi al sole che gli spazi invade, / alle stelle remote ed infinite!» (vv. 65-67).⁶

⁶ PASCOLI, *Poesie, Odi e Inni*, III, cit., pp. 215-220.

Il secondo è *Il Transito*. Il mito di Icaro è accompagnato nell'inno da un altro fortunato *topos* classico, costituito dalla presenza dei cigni iperborei e da una loro specifica connotazione simbolica. È già stato osservato efficacemente che «il rapporto fra *Il transito* e *Andrée* si configura [...] come relazione tra bozzetto, che studia attentamente un particolare, e un quadro a grandi dimensioni, dove il primo spunto viene poi svolto in un più complesso contesto»;⁷ nel poemetto, infatti, il soggetto protagonista è il cigno, insieme al suo canto, su uno sfondo paesaggistico davvero molto simile a quello dell'inno: il tenebroso deserto polare. *Il transito*, come riportato dai manoscritti presenti nell'Archivio pascoliano, aveva inizialmente titolo *La morte dei cigni*, e venne pubblicato per la prima volta nel 1896, poco prima di *Andrée*;⁸ entrambe le liriche presentano uno schema metrico strutturato su terzine dantesche, e ambedue i testi facevano originariamente parte dei *Poemetti* (*Andrée* venne spostato in *Odi e Inni* solo in occasione dell'uscita della prima edizione nel 1906). Risulteranno utili le seguenti comparazioni: i *cigni* vengono nominati nel *Transito* ai vv. 1,7, 20, in *Andrée* al v. 21; i vv. 10-11 del *Poemetto*, «Come arpe qua e là tocche, il metallo / di quella voce tintina» sono analoghi ai vv. 40-41 dell'*Inno*, «Un lento / interrotto, d'ignote arpe tintinno»; il v. 19 del *Transito* propone il «suono d'un rintocco di campana», che è in *Andrée* ai vv. 42-43: «Un rintocco lontano ermo tra il vento, / di campane»; e non si trascuri inoltre che nell'abbozzo G.55.13.2.7 di *Andrée*, Pascoli aveva scritto per il v. 41: «Di cembali tra il vento / di sacri bronzi», che tanto somiglia al v. 3 del *Transito*, «come percossi cembali di rame».⁹ I quattro modelli cui Pascoli si sarebbe riferito per la stesura del *Transito* sono riportati da Francesca Latini nel suo commento al poemetto: il Brehm, con l'opera *Vita degli animali*, che dedica in effetti ampio spazio al candido pennuto; il celebre passo del *Fedone* (XXXV) tradotto dal Pascoli nell'antologia *Sul limitare* col titolo *I cigni*; la prima lassa di *Un'ora della mia giovinezza*

⁷ C. MARAZZINI, *Andrée e il cigno*, «Lettere italiane», II, 1979, Firenze, Olschki, pp. 231-240, a p. 235.

⁸ Cfr. Archivio Pascoli, segnatura G.51.10.2.

⁹ I versi del *Transito* sono riportati da PASCOLI, *Poesie*, II, *Primi Poemetti. Nuovi Poemetti*, cit., p. 304.

dell'Alardi; e un canto di Tennyson, *The dying swan*.¹⁰ Almeno i primi tre modelli agiscono energicamente anche nell'inno *Andrée*. Gli uccelli polari, scelti con estrema perizia per l'inno (procellaria, gabbiani, colimbi, skua, alche), sono anch'essi un recupero diretto dell'opera scientifica del Brehm.¹¹

¹⁰ Ivi, pp. 304-305.

¹¹ BREHM, *La vita degli animali, descrizione generale del regno animale*, cit., Volume quarto: *Uccelli*. È interessante notare la scelta, tutt'altro che approssimativa, che Pascoli compie relativamente alle specie di uccelli che meglio si adattano al suo inno: si tratta di uccelli glaciali, abitatori di regioni polari, che emettono suoni striduli e non raggiungono altezze elevate nel volo, in contrasto, insomma, con la specie dell'aquila e soprattutto con quella dell'elegante cigno. Di seguito si riportano alcune parti delle descrizioni del Brehm di queste specie; cfr. pp. 930-931, 946, 1001-1006: «La Skua (LESTRIS CATARRACTES), la più distinta specie della famiglia, supera in mole il corvo imperiale ed ha 22 pollici di lunghezza, 54 di apertura d'ali, 16 ½ in caduna di queste e 6 ½ nella coda. Il suo piumaggio su fondo bruno-grigio, e nelle parti inferiori su fondo più chiaro, ha striscie longitudinali rossiccie e grigio-pallide; una macchia bianca alla radice delle remiganti che sono di colore più scuro; ha l'occhio bruno-rosso, il becco grigio-plumbeo alla radice, nero alla punta, il piede grigio-nero. I giovani non presentano differenze nel colorito. Come patria alla Skua si indica la zona compresa tra il 60° ed il 70° di latitudine settentrionale, ma si è pure veduta nei mari della zona temperata meridionale. Nell'Europa abita le isole Feroe, le isole Shutland, le Orcadi, le Ebridi e l'Islanda, d'onde nell'inverno scorre fino alle coste d'Inghilterra, di Germania, di Olanda e di Francia, quantunque il maggior numero di esse durante la fredda stagione si trattenga pure nel nord, provvedendosi il cibo in quei luoghi ove il mare non gela. La skua si distingue dai maggiori gabbiani nella varietà, nell'agilità e nella destrezza dei suoi movimenti. Corre cioè celeremente, nuota graziosamente ed a lungo, col petto notevolmente affondato nell'acqua: si alza agilmente da questa oppure dal suolo e vola alla foggia dei grandi gabbiani, ma non così uniformemente come questi [...]. La sua voce è un cupo *ach ach*, oppure un roco *jia*; quando assale emette un cupo *hoh*. In coraggio, in rapacità, in invidia ed in insocievolezza supera non solo i suoi alimi di famiglia ma anche tutti gli altri longipenni, per quanto in questi dette qualità possano essere sviluppate. È il più temuto fra gli uccelli di mare, non ha relazioni di amicizia con alcun altro, è da tutti odiato, e assalito soltanto dai più coraggiosi. [...] «Un grido generale di angoscia, dice Naumann, scoppia da cento» gole non si tosto questo ardito predone si avvicina a tale colonia nidificante; a nessun però degli spaventati basta l'animo di opporsi seriamente a' suoi malevoli progetti [...]». «La Procellaria glaciale (PROCELLARIA GLACIALI) è bianca, ha il ventre color grigio-argentino chiaro, il mantello color azzurro-gabbiano, le remiganti nericcie. Il suo occhio è bruno, il becco giallo corno pallido sul culmine, posteriormente alla radice verdiccio-grigio, il piede giallo con qualche tendenza all'azzurrognolo. Misura in lunghezza da 18 a 19 pollici, in apertura d'ali da 41 a 43 [...]. La procellaria glaciale vive nel mar glaciale settentrionale e non lo abbandona che ben di rado, propriamente solo quando ne è sbattuta dalla tempesta. [...] Nel volo questa procellaria ha una certa analogia coi gabbiani, e specialmente colle pagofile. Il navigante la vede scivolare colle ali espanse e quasi immobili sulle onde sollevate, mantenersi il più possibile alla stessa distanza dall'acqua, lottare coraggiosamente colla procella, e riposarsi ben di rado [...]. «Nel mare al posto dei tuffetti succedono i Colimbi, o Strolaghe (COLYMBI), uccelli dei quali si conoscono solo poche specie, ma che si distinguono dai tuffoli per la mole più considerevole, pel collo più corto, la testa più voluminosa, il becco più robusto, pei piedi muniti di complete palmature, le ali corte e dalle penne dure, fra le quali la seconda remigante è la più lunga, per la coda formata da sedici a venti penne, e finalmente pel piumaggio fittissimo ed aderente, di cui il colorito varia a seconda dell'età e della stagione. [...] In Germania se ne osservarono tre specie, cioè il Colimbo glaciale, il polare ed il settentrionale; le stesse tre specie si riscontrano in Italia, e si chiamano rispettivamente Strolaga maggiore, Strolaga mezzana e Strolaga piccola, quest'ultima comunissima. [...] Le strolaghe tutte si rassomigliano siffattamente nell'indole e nel fare che basterà nella seguente descrizione che ci limitiamo all'ultima delle specie nominate. Come tutte le sue affini essa è un vero uccello di mare che non visita le acque dolci che nel tempo della riproduzione e nell'inverno durante la migrazione, trattenendosi per tutto il resto del tempo sul mare dove esercita attivamente la sua caccia ai pesci. [...] Tutte le strolaghe, e quindi anche la piccola, si distinguono fra gli altri uccelli marini per la forte voce che la maggior parte dei naturalisti chiamano spiacevole ed ingrata, mentre io devo dire d'aver sempre udito con piacere il loro forte grido, malgrado che debba confessare aspro il loro cigolio e stridenti le grida che gli fan seguito. Secondo Faber la voce penetrante della strolaga maggiore produrrebbe sui circostanti monti un eco increscioso che rassomiglia al lamento d'un uomo in pericolo di vita; mentre quella della strolaga piccola sarebbe aspra, stridente e lamentevole, ed egli tenterebbe di rappresentarla colle sillabe «Aauh, auh» e «ak, ak». [...] Gli uccelli marini dei quali resta a far parola si scindono in due grandi gruppi, quello delle Alche con vere ali, e quello degli Aptenoditi con ali inette o pinne. Gli uccelli del primo gruppo (ALCIDAE) hanno torso robusto, collo corto, testa grossa, ali corte, in parte quasi rudimentali, coda breve, piedi fortemente compressi, con tre dita ed ampie palmature; piumaggio abbondante, strettamente aderente e sfilacciato, il cui colorito non varia nei due sessi, ma bensì a seconda delle stagioni. [...] Tutte le

Pascoli contrae più d'un debito con la prima strofa del componimento aleardiano: prima di essere antologizzata in *Fior da Fiore* con il titolo *I cigni*, infatti, essa si rivelò fonte di ispirazione per *Il Transito* e, come dimostrano i seguenti versi, che possono dirsi indicativi, anche per la composizione di *Andrée*:¹²

I

Pria che sulle infelici artiche terre
Scenda la notte al moriente autunno
Col suo buio di mille ore; sul lembo
Dell'orizzonte, pari ad un fuggiasco,
va circolando il sol per lunghi giorni
D'imminente tramonto: e poi ch'è spenta
L'ultima larva de la faccia d'oro.
[...]

Da le cozzanti Cicladi di ghiaccio
Deriva un metro di lamenti nuovi,
E spiccan su l'azzurro a poco a poco
Il solitario astro del polo, e i sette
Lumi dell'Orsa. Allor la battagliera
Stirpe dei cigni si raduna in grembo
Di recondito golfo; e detto addio
Ai bianchi monti, ai gracili ginepri,
A' suoi talami d'alga, intuona il canto
De la partenza, e per le nubi manda
La metallica nota. In suo viaggio
Saluta i ghiacci tinti di berillo,
[...]¹³

«Il lembo della sera» del settimo verso di *Andrée* ha un preciso riscontro nel «lembo dell'orizzonte» dei vv. 3-4 dell'Aleardi; sulla carta G.55.13.2.6, prima di scegliere la variante «ne l'estrema ombra inaccessa» per il v. 8, Pascoli aveva valutato «in quella terra pallida inaccessa», poi mutato in «ne la bianca ombra inaccessa» e ancora in «ne l'inaccesso mondo bianco», ricordo dei «bianchi monti» aleardiani di v. 19; i «ghiacci», che figurano al v. 11 in *Andrée*, sono al v. 12 in *Un'ora della mia giovinezza*; e ancora «la Grande Orsa» al v. 22 del

urie appartengono al mar glaciale artico, non che ai seni ed agli stretti che vi si riferiscono, od almeno non si espandono che qua e colà al sud oltre il circolo polare, abbenchè nelle loro migrazioni invernali usino oltrepassarlo. Veri uccelli marini, esse sbrigano tutte le loro faccende sull'acqua, e non si trattengono sulla terra che nel tempo della riproduzione. Esse nuotano e si tuffano con distinta abilità, volano relativamente ancora assai bene, camminano poco volentieri ed ancora passabilmente presto e piuttosto sulle piante, anzi che strisciare sui tarsi [...].»

¹² Cfr. PASCOLI, *Fior da fiore, prose e poesie scelte per le scuole secondarie inferiori*, cit., p. 179.

¹³ Cfr. A. ALEARDI, *Canti*, Firenze, G. Barbera, 1867, pp. 5-6.

componimento pascoliano (che nell'abbozzo di G.55.13.2.3 era «le stelle de l'Orsa») si ritrova nei «Lumi dell'Orsa» al v. 16 di quello aleardiano; «i sacri cigni» cantano per *Andrée* al v. 40, per l'Aleardi al v. 17; al v. 45 di *Andrée* si legge «né mai quel canto risonò più forte», al v. 20 del poeta romantico «intuona il canto»; al v. 56 «L'astro ardea sul polo» per *Andrée*, mentre per l'Aleardi vi è «il solitario astro del polo» al v. 15.

Quanto Socrate rivela ai suoi discepoli nel *Fedone* (XXXV) si avvicina molto al passaggio dell'inno pascoliano in cui i cigni cantano all'approssimarsi della morte di *Andrée* (vv. 39-40):¹⁴ Socrate rivela infatti agli allievi che i cigni intonano il loro canto più sublime nel momento in cui si avvicina la morte, che, generalmente equivocata con una terribile sventura, rappresenta in realtà l'elevazione spirituale, la sola che consente all'uomo di trascendere la realtà e sfiorare il divino:

E a quel che pare, vi sembro nell'arte profetica più debole che i cigni; i quali, appena s'accorgono che devono morire, essi che pur cantano anche per l'addietro, allora più e meglio cantano, godendo che sono per andarsene dal dio di cui sono i ministri. E gli uomini, per il loro timore della morte, calunniano anche i cigni, e dicono che essi cantano per dolore quell'ultimo canto, lamentando la morte; [...] In verità né questi a me par che cantino dolenti, né i cigni; anzi essendo essi, penso, di Apollo, sono profetici, e sapendo prima i beni dell'oltretomba, cantano e si allietano in quella giornata supremamente, più che per il passato. E io stesso credo di avere lo stesso padrone che i cigni, e d'essere sacro allo stesso dio, e di avere ottenuto dal mio signore non peggiore arte profetica di loro, e di non allontanarmi dalla vita di peggior voglia.¹⁵

Il passo è il tramite di una precisa lettura allegorica relativa al cigno e al suo canto, animale sacro ad Apollo, dio della Poesia, intimamente connessa al sapere e alla sua immortalità, che, si può anticipare, risulta centrale nell'inno pascoliano. Il concetto è portante anche in una fonte d'eccezione per Pascoli, Orazio, che nel *Carmen* II, 20, immagina per sé la metamorfosi in cigno: la dedizione alla poesia consente di fuggire la morte, sorte comune agli uomini, lasciando alle spalle ciò che è superfluo («neque in terris morabor / longius, invidiaque maior || urbes relinquam»), secondo un'interpretazione che individua nella Poesia il simbolo della conoscenza

¹⁴ Cfr. PLATONE, *Fedone o dell'anima di Platone*, tradotto da R. Bonghi, Torino – Roma - Firenze, Frat. Bocca e C., 1881, pp. 294-295.

¹⁵ G. PASCOLI, *Sul limitare: poesie e prose scelte per la scuola italiana*, Milano, Sandron, 1906, pp. 424-425.

assoluta e la conquista dell'immortalità per colui che canta e per colui che è oggetto del canto; la medesima associazione *cigno-poeta* ritorna anche nell'ode IV, 2 del poeta venosino, nella quale è Pindaro il «Dircaeum [...] cycnum» (v. 25) che è bene non emulare per non rischiare di incorrere in una rovinosa caduta (vv. 1-4).¹⁶ Francesca Nassi ricorda, a questo proposito, che la stesura del *Transito* ha previsto una fase iniziale di abbozzi prosastici ricchi di citazioni che derivano dall'opera del Brehm, *Vita degli animali*,¹⁷ tramite i quali è enucleabile la funzione metapoetica, volutamente ricercata del canto:

il nucleo simbolico del testo, destinato a rimanere stabile in tutti gli abbozzi, è nel finale: il rintocco di campana a cui Brehm paragona il canto dei cigni [...]. Si tratta di una sensazione uditiva profondamente associata, per Pascoli, all'idea stessa della poesia: lo squillare del campanello [...] connota anche la voce del fanciullino-poeta dei *Pensieri sull'arte poetica*, che “fa sentire tuttavia e sempre il suo tinnulo squillo come di campanello”. Una volta di più, insomma, ci troviamo di fronte a una ‘meteora spirituale’ dotata anche di un significato metapoetico.¹⁸

¹⁶ ORAZIO, *Carm.* II, 20, 1-16: «Non usitata nec tenui ferar / pinna biformis per liquidum aethera / vates neque in terris morabor / longius invidiaeque maior / urbis relinquam. non ego, pauperum / sanguis parentum, non ego, quem vocas, / dilecte Maecenas, obibo / nec Stygia cohibebor unda. / Iam iam residunt cruribus asperae / pelles et album mutor in alitem / superne nascunturque leves / per digitos umerosque plumae. / Iam Daedaleo notior Icaro / visam gementis litora Bosphori / Syrtisque Gaetulas canorus / ales Hyperboreosque campos. / [...] Absint inani funere neniae / luctusque turpes et querimoniae; / conpesce clamorem ac sepulcri / mitte supervacuos honores»; e *Carm.* IV, 2, vv. 1-4: «Pindarum quisquis studet aemulari, / Iulle, ceratis ope Daedalea / nititur pennis, vitreo daturus / nomina ponto» e vv. 25-27: «Multa Dircaeum levat aura cycnum, / tendit, Antoni, quotiens in altis / nubium tractus [...]».

¹⁷ Così si esprime il Brehm a proposito del cigno nella *Vita degli animali*, cit., pp. 815-817: «All'incontro si distingue favorevolmente per la voce sonora e relativamente armoniosa, la quale si deve udire assai di lontano, se da alcuni, come p. e., dagli Islandesi, fu paragonato a quella di una tromba o di un violino. Naumann traduce assai rettamente colle sillabe *killkii*, il grido ordinario, ed il suono dolce con *ang*. Questi due suoni in vicinanza sono poco gradevoli, giungendo piuttosto aspri e stridenti all'orecchio; però può avvenire che diventino più graditi quando si odono da lontano e siano emessi da un gran numero di cigni selvatici ad un tempo. “La sua voce, dice Pallas, ha un suono gradito come quello di un campanello d'argento; e la emette anche volando sicché si sente da lontano, e ciò che si narra intorno al canto del cigno morente non è punto una favola, giacché gli ultimi aneliti del cigno ferito a morte sono quelli che danno origine al suo canto”... “Esso merita, a giudizio di Faber il nome di *musicus*; infatti quando in piccole schiere attraversa in alto l'aria fa udire la sua malinconica ed armoniosa voce come d'una tromba che suoni da lontano”... “Il suo canto nelle lunghe notti d'inverno, scrive Olaffen, quando a stormi attraversa l'aria, è uno de' più graditi da udire, e somiglia ai suoni di un violino”... “È certo che la sua voce ha un suono argentino più chiaro, assicura Arman, di quello di qualunque altro animale, che i suoi aneliti, quando è ferito, danno luogo ad una specie di canto, che la sua voce nei canti popolari russi viene in molli modi celebrata”... “Il loro canto, così espone Oesel, consta di due suoni, è molto forte, e viene emesso da tutta la schiera, e si ode ad una distanza di due o tre miglia inglesi”... [...] Quei suoni ora si paragonerebbero a quelli di una campana, ora a quelli di uno strumento a fiato, ma non sono precisamente nè l'uno nè l'altro, anzi li superano per molti aspetti, non foss'altro perché sono prodotti da esseri viventi e sono più accetti ai nostri sensi che non il suono di un metallo inanimato. Questo singolare canto dimostra essere una reale verità la tradizione del canto del cigno, ritenuto già come una poetica finzione, ed è sovente anche infatti il canto funebre di questi belli animali; poiché non potendo essi provvedersi il cibo nelle acque profonde si esauriscono talmente per la fame che non han più forza per recarsi in regioni più miti, e quindi sovente si incontrano sul ghiaccio intirizziti ed affamati, prossimi a morire o già morti. Ma fino al termine fanno udire la loro malinconica e chiara voce».

¹⁸ F. NASSI, *I 'Primi Poemetti' di Giovanni Pascoli nell'elaborazione autografa*, «Nuova rivista di letteratura italiana», I-II, 2009, pp. 105-151, a p. 122. Cfr. anche G. PASCOLI, *Lyra romana: ad uso delle scuole classiche*, Livorno, Giusti, 1895, p. 287. In una nota all'ode II, 20 succitata, Pascoli glossa così il «canorus ales» dei vv. 15-16: «il cigno ha un canto che da lontano vibra come squillo di campana».

Che Pascoli abbia sposato questa connotazione simbolica legata al canto del cigno sono prova i celebri versi del “conviviale” *Solon*:

Muore la virtù dell’eroe che il cocchio
spinge urlando tra le nemiche schiere;
muore il seno, sì, di Rhodòpi, l’occhio
del timoniere; 70

ma non muore il canto che tra il tintinno
della pèctide apre il candor dell’ale.
E il poeta fin che non muoia l’inno,
vive, immortale, 75

poi che l’inno (diano le rosee dita
pace al peplo, a noi non s’addice il lutto)
è la nostra forza e beltà, la vita,
l’anima, tutto!

nei quali risalta, quasi in forma gnomica, la riflessione sull’immortalità del canto e del poeta finché resiste l’inno, che è *forza e beltà, vita, anima, tutto*. E il candido e maestoso animale annovera, inoltre, numerose apparizioni nelle prose pascoliane, nelle quali, ancora una volta, l’allusione è alla poesia.¹⁹

Tuttavia le fonti di ispirazione per la composizione di *Andrée* non sembrano esaurirsi qui. Gli iperborei cigni spiccano, com’è noto, anche nella prima delle *Primavere elleniche* carducciane, la *Eolia*; si leggano i vv. 9-16:

¹⁹ Nella dedicatoria a Raffaello Marcovigi, contenuta all’interno della nota bibliografica a *Myrica*, ad esempio, scrive Pascoli: «mi preparo a sentire le voci autunnali, tante e così fuggevoli, e anche, nei ghiacci estremi, iridati, gli squilli dei cigni candidissimi». Quasi all’inizio della *Lettera a Giuseppe Chiarini*, invece, scrivendo dell’uscita delle *Odi barbare*: «Fu quella come il presentarsi delle turme di Messapo, l’inviolabile domator di cavalli e progenitore di Ennio. Nelle quali turme Virgilio, secondo me [...] raffigurò l’avanzarsi nel Lazio della poesia; della poesia greca che disavvezza da tempo alle armi, tornava guerriera; dell’epos Enniano; della Musa che entra *pinnato gradu* tra la selvatica prole di Romolo: *Ivano in ordini pari, ed il re cantavano in coro, come, di un bianco di neve tra limpide nuvole, i cigni tornano sazi dai prati, ed il lor flessibile collo manda gli squilli che via per il fiume e per l’Asia palude tintinano*» (PASCOLI, *A Giuseppe Chiarini. Della metrica neoclassica, Prose*, I, cit., p. 904). E ancora, in *Antico sempre nuovo*, nel capitolo *La poesia epica in Roma*, scrive Pascoli: «E allora la poesia entrò nella grande famiglia bellicosa di Romolo. Venne con passo di volo: *pinnato gradu*. Quale fu lo strepito del suo volo! Fu come se venisse uno stormo di gru dall’alto mare, con gli aerei squilli di tromba che manda il nero triangolo di tra le nuvole. Fu anzi come riga candidissima di cigni, da’ cui lunghi flessibili colli esce una musica di chiarine, che echeggia su fiumi e stagni. O no: fu una schiera lucida di bronzo, una schiera di guerrieri, il cui cuore si bea bensì della pace, la quale, come è nel peane di Bacchylide, germina i fiori delle canzoni, miele dell’anima» (PASCOLI, *Antico sempre nuovo. La poesia epica in Roma*, in ID., *Prose*, I, cit., pp. 818-819). Il brano deriva certamente da Virgilio, *Aen.*, VII, vv. 698-705: «*ibant aequati numero regemque canebant: / ceu quondam nivei liquida inter nubila cycni / cum sese e pastu referunt et longa canoros / dant per colla modos, sonat amnis et Asia longe / pulsa palus. / nec quisquam aeratas acies examine tanto / misceri putet, aeriam sed gurgite ab alto / urgeri volucrum raucarum ad litora nubem*».

Delfo a' suoi tripodi chiaro sonanti
Rivoca Apolline co' nuovi soli,
Con i virginei peana e i canti
De' rusignoli.

Da gl'iperborei lidi al pio suolo
Ei riede, a' lauri dal pigro gelo:
Due cigni il traggono candidi a volo:
Sorridente il cielo.²⁰

Tramite i fogli autografi apprendiamo che la fonte diretta del Carducci è, naturalmente, Alceo, col suo inno ad Apollo. Emilio Torchio, curatore dell'edizione critica delle *Rime Nuove*, riferisce che il manoscritto contenuto nella «cart. II, 02.019. Carpetta 217x160» di Casa Carducci presenta «in testa, l'indicazione del frammento di Alceo tradotto ai vv. 9-16: il numero 17 dell'ed. curata da August Matthiae, *Alcaei Mytilenaei Reliquiae*, Lipsiae, 1827, pp. 23-24», mentre «non è segnato il numero del frammento nell'ed. dei *Poetae lyrici graeci* curata da Bergk».²¹ La trascrizione dei versi presenti sull'autografo è la seguente:

Delfo a' suoi tripodi chiarosonanti
Richiama Apolline co' nuovi soli,
Con i virginei peana e i canti
De' rusignoli.

Da gl'iperborei lidi al pio suolo
Ei torna, a' lauri dal pigro gelo:
Due cigni il traggono candidi a volo:
Sorridente il cielo.²²

Pascoli conosceva bene il componimento carducciano, dal quale potrebbe aver ricevuto uno stimolo per il ricordo dei cigni degli iperborei lidi, anche se, com'è evidente, la funzione della ripresa tra i due poeti assume un valore nettamente differente. Tuttavia, anche alcune carte conservate nell'archivio pascoliano possono fornire qualche elemento chiarificatore. Un fascicolo di appunti, che sul primo foglio riporta il titolo «Frammenti de' poeti lirici di Lesbo Ed. Bergk»,²³ di mano del Pascoli, contiene anche una carta (G. 74.3.8.8) interamente dedicata

²⁰ CARDUCCI, *Rime nuove*, cit., p. 110.

²¹ Ivi, p. 406.

²² Ivi, p. 407.

²³ L'Archivio Pascoli titola gli appunti *Studi sulla letteratura greca*, segnatura G.74.3.8.

al poeta lirico Alceo. Del celebre *Inno ad Apollo*, com'è noto, non si conservano che pochi frammenti, mentre viene tramandato per intero da un'orazione di Imerio, e Pascoli, precisamente nel foglio ora menzionato, si cimenta nella traduzione dell'orazione. Di seguito se ne riporta la trascrizione:

G.74.3.8.8

Alceo
Inni
Ad Apollo
Eroe Apollo figlio del gran Giove
Himerus – Or. XIV. 10

Io voglio dirvi un certo discorso di Alceo, cui egli cantò [...] ²⁴ scrivendo un peana ad Apollo. Io vel dirò non secondo le melodie lesbie, poiché io non sono [...] ²⁵ alla poesia ([...] ²⁶ non è conveniente), ma scegliendo quel suo metro al linguaggio della [...] ²⁷ Quando Apollo nacque, Giove adornatolo [...] ²⁸ dalla benda, e dalla lira, dopo avergli concesso oltre a questo spingesse il carro e i cigni erano nel carro, lo manda a Delfi, e alle correnti *νάμαϊα*, di Castalia, per di lì profetare il regno ²⁹ e questo agli albori. ³⁰ Ed egli stando sul carro spinse i cigni a volare negli Iperborei. E Delfi, come se ne accorse, mettendo assieme ³¹ (*σονθενῖς*) un peana e un canto e istituendo intorno al tripode cori (danze) *ἠῖθέων* – scongiuravano il Dio di venire dagli Iperborei. Egli un anno intero stette [...] ³² popoli *θεμιζῖσσα*, e quando conobbe essere ³³ l'opportunità, ~~e che gli abitanti~~ ³⁴ a suonare i tripodi Delfici, allora comandò ai cigni di volar via dagli Iperborei. Ed era l'estate, l'estate alla sua metà quando Alceo condusse ³⁵ dagli Iperborei il suo Apollo, donde lampeggiando l'estate, e arrivando Apollo anche la lyra [...] ³⁶ non so che d'estivo e intorno [...] ³⁷ rosignoli, ciò che presso Alceo è normale cantino gli uccelli: e cantino le rondini, e le cicale non annunziando la propria sorte tra gli uomini, ma cantando tutti divini carmi: e scorre la Castalia secondo la poesia con argentee onde, e il Cefiso grande si innalza lentamente nell'onde ³⁸ imitando l'Enipeo d'Omero. Perché alceo, come Omero, costringe anche i cigni a [...] cantare la potenza degli Dei.

Plutarco sembra alludere a questa poesia de mus. 14.

Non è solo la cithara d'Apollo, ma quel Dio è anche dell'

Ciò è chiaro dalle danze e dai sacrifici cui facean con flauti al Dio, come [...] ³⁹

²⁴ Parola non decifrata.

²⁵ Parola non decifrata.

²⁶ Parola non decifrata.

²⁷ Parola non decifrata.

²⁸ Parola illeggibile.

²⁹ Lettura incerta.

³⁰ Lettura incerta.

³¹ Lettura incerta.

³² Parola non decifrata.

³³ Lettura incerta.

³⁴ *E che gli abitanti* cancellato con un tratto di penna.

³⁵ Lettura incerta.

³⁶ Parola illeggibile.

³⁷ Parola non decifrata.

³⁸ Lettura incerta.

³⁹ Parole illeggibili.

Il canto ad Apollo era il primo carne dagli scolii d'Efestione – 121.2. l'inno ad Ermete
Pan??

Efest.

Il saffico si trova anche presso Alceo, e non si fu tra gli Elleni trovato.

Ma o tu che sei signore

Generò Maia mescolatasi in mare al figlio di Crono

E

Di Mercurio

A ben vedere, si direbbe che Pascoli abbia tenuto conto prima dell'indiretta fonte alcaica, che non di Platone, Orazio, Alcardi o ancora Carducci.⁴⁰ I cigni accolti nell'inno sono precisamente gli *iperborei cigni*, consacrati ad Apollo nell'inno a lui dedicato da Alceo, «che simboleggiano la realtà di un mondo non umano».⁴¹ Le «onde argentee» della traduzione calzano inoltre a pennello col *suono argenteo* emesso dal cigno e vengono così trasportate nel sinestetico e fonosimbolico verso «con chiaro clangere d'argento» (v. 44);⁴² allo stesso modo, «i rosignoli», «le rondini» e le «cicale» che cantano d'estate nell'*Inno ad Apollo*, vengono trasferiti nell'inno pascoliano e, *mutatis mutandis*, adeguati al contesto della lirica che fonde, come di consueto, il dato classico con quello moderno.

⁴⁰ Il dato metterebbe in discussione quanto affermato da L. TOMASIN, *Varia (s)fortuna di Alceo in Italia*, «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Classe di Lettere e Filosofia», II, Pisa, 1997, pp. 637-666, secondo cui nella poesia pascoliana non ci sarebbe posto per Alceo né dal punto di vista tematico, né dal punto di vista metrico. Cfr. p. 659: «Quel che è certo, è che lo studio giovanile della lirica alcaica non lascia tracce cospicue nella produzione poetica pascoliana, che risulta sostanzialmente priva di richiami al poeta lesbio. Innanzitutto, non si ravvisa in Pascoli un fenomeno che, caratteristico di Carducci, si manifesta pure nel primo D'Annunzio: il recupero, cioè, della strofe alcaica come "strofe di Alceo", come strofe "nata ne' fieri tumulti Ubera" e quindi almeno parzialmente indipendente dalla tradizione metrica italiana che ne aveva fatto una forma spesso tematicamente neutra, priva di particolari connotazioni. Secondo la lettura di Contini, la strofe alcaica pascoliana è contrassegnata dalla «parodia, una parodia mutua 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»: una "pseudo-alcaica", dunque, secondo la definizione dello stesso Contini. Altro dato rilevante, anch'esso sostanzialmente *destruens*, è che la presenza di Alceo appare debolissima nella raccolta pascoliana che sembrerebbe la più naturalmente propizia ad un suo recupero, cioè nei *Poemi conviviali*. Nella loro rarefatta atmosfera classica non c'è spazio che per poche e assai vaghe coincidenze situazionali, come quella della tempesta cantata nell'*Ultimo viaggio*, nella quale, più ancora che la suggestione del frammento di Alceo sulla nave (208 V), andrà forse colta l'eco delle descrizioni omeriche del libro V dell'*Odissea* e virgiliane del primo dell'*Eneide*, le burrasche di mare patite rispettivamente da Ulisse e da Enea».

⁴¹ PASCOLI, *L'opera poetica*, cit., p. 541.

⁴² Vd. nota n. 16.

A proposito delle figure alate distribuite nel testo, anche un'altra metafora è certamente eredità della tradizione classica: l'eroe protagonista è accostato non solo al cigno, ma anche all'aquila, contrapposta agli altri uccelli del componimento, quasi goffi, incapaci per loro natura di innalzarsi nel volo: si tratta di una similitudine ricorrente tra i lirici greci, primi fra tutti Pindaro e Bacchilide. L'aquila rappresenta emblematicamente il poeta colto, dotato di saggezza innata e spontanea, che stupisce col suo maestoso volo gli uomini dei quali può farsi portavoce, mentre corvi e cornacchie (i falsi poeti) agitano in basso le loro voci stonate e gracchianti.⁴³ Nella II *Olimpica* e nella *Nemea* III, Pindaro rende la simbologia evidentissima; pochi versi possono dimostrarsi sufficienti a dimostrarlo:

Ode Olimpica II, A Terone agrigentino vincitore col carro, vv. 103-109:

Strofe 5.

[...]
Saggio è colui che molto sa per indole,
Ma quei che insani a la rinfusa appresero,
Gracchiano cose che non han virtù,

Antistrofe 5.

Corvi al divino aligero
Di Zeus. — Ma al segno ormai l'arco dirigasi.
Or su, cor mio, chi colpirem, dall'ilare
Mente scagliando ancora i dardi splendidi?

⁴³ Cfr. F. BAUSI, *Dall' 'Isola dei poeti' alla buona madre Bologna. Il nuovo Pascoli di Odi e Inni*, in *Pascoli e le vie della tradizione*, cit., pp. 37-80, alle pp. 76-79, *Appendici*, II, *I corvi di Pindaro (e del Pascoli)*. Lo studioso prende in esame le strofe X-XI dell' *Isola dei poeti*, nelle quali Pindaro è paragonato ad un'aquila che vola sopra i gioghi dell'Etna mentre in basso crocidano i corvi, e osserva come il poeta riadatti il paragone al suo contesto personale: «Pascoli amplia il passo pindarico, rafforzando la contrapposizione fra l'aquila e i corvi (“l'aquila è in alto [...] in alto in alto, sopra i gioghi bianchi [...] nelle bassure crocitano branchi | neri di corvi”) mediante l'insistenza sulle antitesi alto/basso e bianco/nero (quest'ultima, da lui introdotta ex novo). [...] Nella saffica, però, l'attenzione sembra concentrarsi non tanto sulla rivalità tra Pindaro e i due poeti di Ceo, quanto sulla situazione personale di Pascoli stesso, che qui si profila chiaramente dietro la figura del grande tebano e che, pronto com'era a vedere avversari e nemici ovunque, stigmatizza nei «piccoli occhi torvi» e nei «branchi neri di corvi» i cattivi poeti suoi contemporanei, buoni solo a «crocidare». Che cosa egli intenda con questo verbo ben si capisce da un passo dell'articolo bacchilideo del 1898, dove il corvo della seconda 'olimpica' è “un loquace recitatore di altrui sapienza e dottrina”, mentre l'aquila è colui che “fida nella sua forza nativa e si spazia nell'aria”. Da un lato, dunque, i mediocri poeti col loro insulso gracchiare (allusivo, forse, anche alla loro abitudine di denigrare i poeti veri); dall'altro, il poeta sovrano, che, come il Pascoli della *Piccozza* (settembre 1900), “da solo” (vv. 13 e 29), e facendo affidamento esclusivamente sulle proprie forze, sale verso le vette più alte, “per restare solo con l'aquile” (v. 45)». Cfr. anche A. CARROZZINI, *Da 'Myricae' a 'Odi e inni': percorsi testuali e tematici della poesia pascoliana*, Galatina, Congedo, 2009, p. 234: «L'immagine dell'aquila connota in Pascoli un simbolo di conoscenza superiore, ovvero la possibilità di contemplare più da vicino il mistero delle cose; si veda per esempio, la *myrica Sapienza* (vv.1-2): “Sali pensoso la romita altura / ove ha il suo nido l'aquila [...]”. Il poeta ascende, infatti, per morire solo e placido».

Ode *Nemea III, Ad Aristoclide Eginese, vincitore nel pancrazio*, vv. 100-108:

[...]

Epodo 4.

Quantunque tardi veramente. È l'aquila
Veloce tra gli augei, che irrompe cupida
Da lungi, e la sanguinea
Preda afferrata ha subito coi pie':
Ma i corvi gracchiatori al basso pascono.
Ora, poich'è benevola
Clio dal bel trono, per l'ardir che il premio
Coglie de' ludi, d'Epidauro e Mègara
E di Neme la luce affulse a te.⁴⁴

La stessa similitudine ritorna nella V ode di Bacchilide, della quale, com'è noto, Pascoli compì anche una traduzione, poi confluita e pubblicata sulla «Tribuna» negli articoli *Dalle tombe egizie – Bacchylides* tra il 1897 e il 1898:

2. Probabilmente nel 476, secondo il Kenyon, Hieron (Gerone) tiranno di Siracusa, vinceva in Olympia col suo cavallo da corsa (*celes*) Pherenico, cioè riporta-vittoria. In quella occasione Pindaro prese giù dall'arpione "la doria cetra" e cantò nella sua celebre prima Olympica il cavallo che, senza bisogno di sprone, volò portando il padrone alla vittoria. Ora questa vittoria fu celebrata pure da Bacchylide con l'ode che è la V. Ben più modesto è il metro (il solito pacato dattilo-epitrito) [...]. L'esordio è modesto, ma numeroso e soave, ben lontano però da quello di Pindaro, dove acqua, fuoco, oro, sole cospirano alla lode, con vertiginosa brevità. Ma il poeta continua:

e il profondo
etere tagliando con le rossastre
ali, veloci, in alto
l'aquila, nunzia del dominatore
Zeus fieramente tonante,
si fa forza fidando nella sua gagliarda
possa; e fuggono gli uccelli
canori dalla paura.
Non lei le vette della grande terra tengono,
né dal mare instancabile
i flutti che male si traversano: ella si aggira
nel Chaos (*l'aria*) infinito,
ai soffi del vento scotendo la lieve di piume
criniera, facile a
distinguersi tra gli uomini.

⁴⁴ La traduzione delle *Odi* di Pindaro è riportata secondo la versione di Fraccaroli, cui Pascoli spesso faceva riferimento per le sue composizioni. Cfr. FRACCAROLI, *Le Odi di Pindaro*, cit., rispettivamente p. 210 e p. 552. Come commento all'Epodo IV della III *Nemea* scrive Fraccaroli, p. 546: «“Ma i corvi gracchiatori” continua, “tengono al basso”. E questo concetto, oltre essere suggerito dal confronto con l'aquila, ed essere forse una reminiscenza del citato passo dell'O. II (1), richiama il sentimento espresso prima, a proposito del sapere da natura o per istudio. Ed è notevolissima la proprietà delle espressioni e il contrasto: l'aquila irrompe diritta, il corvo va aggirandosi basso; l'una fa, l'altro non si decide e non conclude nulla. E la chiusa si sbriga rapidamente: “te, volendolo Clio dal bel trono, per il valore ginnico illustra la luce di Nemea, d'Epidauro e di Megara”».

3. Non dunque un corvo, non un gracchio che pascono terra terra, beccando su per i solchi non facile cibo; non un loquace recitatore di altrui sapienza e dottrina; ma aquila che fida nella sua forza nativa e si spazia nell'aria; nell'aria alla quale il temperato Bacchylide applica audacemente (ciò che già si sapeva) il nome di Chaos. Questa è la risposta serena e alta, che ci rivela il papiro: prima non si conosceva che questa dimessa, eppure giusta, confessione: "L'uno impara sapienza dall'altro, così in antico come ora; che non è già la più facil cosa trovare la via di canti non mai detti." [...].⁴⁵

I fogli autografi dedicati alla composizione dell'inno rivelano, per la verità, altri elementi utili a meglio inquadrare l'approccio pascoliano nella giustapposizione dei modelli. A seguito della pubblicazione, Pascoli inserì il componimento tra i *Poemetti* nel 1900, e gli assegnò un posto tra gli *Inni* a partire dalla prima edizione della raccolta (1906).

L'archivio Pascoli conserva, a proposito di questo componimento, undici carte sciolte, suddivise in materiale preparatorio (abbozzi e schemi metrici) e una bozza di stampa nella sezione *Poesie* (segnatura G. 55. 13. 2); un articolo di giornale («Il secolo XIX: giornale politico commerciale quotidiano»), dal titolo *Andrée*, del 18/09/1930, scritto da Angelo Fasce (segnatura P.2.1.11) dopo il ritrovamento della salma di Andrée, che è anche un'analisi dell'inno pascoliano, probabilmente ritagliato e conservato in un secondo momento da Maria Pascoli. Un altro foglio che contiene versi dell'inno si trova mescolato (presumibilmente in modo erroneo) ad altre carte di appunti eterogenei in una sezione dell'Archivio intitolata *Materiale di lavoro per la produzione poetica italiana e latina* (segnatura G.78.5.1). Il foglio in questione (G.78.5.1.81) venne riutilizzato sicuramente da Pascoli in un secondo momento per annotazioni linguistiche e dialettali, ma si rivela di estremo interesse perché nella parte centrale racchiude numerosi versi relativi alla prima strofa di *Andrée*.

L'insieme delle carte di lavoro testimonia uno sviluppo della lirica tutt'altro che lineare. Il nucleo del lavoro pascoliano si ritrova nei fogli siglati G.55.13.2.1-G.55.13.2.10, che accolgono le diverse prove di stesura del testo. È sufficiente visionare i manoscritti una volta soltanto per intuire che alla base della realizzazione vi furono, in sostanza, due fasi compositive

⁴⁵ Cfr. PASCOLI, *Dalle tombe egizie (1897-98) I Bacchylides; II Menandro*, in ID., *Prose disperse*, cit., pp. 147-148.

ben distinte tra loro, tanto dal punto di vista metrico che da quello contenutistico, dato confermato, almeno per ciò che concerne la metrica, dallo stesso autore, che su G.55.13.2.2 annota «Prima maniera», e su G.55.13.2.10, «Cominciamento in altro metro di Andrée». Manca un foglio che presenti uno stadio, per così dire, intermedio tra la prima fase elaborativa, che occupa i fogli G.55.13.2.1, G. 55.13.2.3, G.55.13.2.4, G.55.13.2.5, G.55.13.2.9, G.55.13.2.10, e la successiva, relativa alle carte G.55.13.2.6 e G.55.13.2.7, insieme a G.78.5.1.81, molto simile al testo della pubblicazione. In assenza di riferimenti temporali sulle carte conservate, sembra poter dedurre che queste due versioni così differenti siano state scritte in momenti ben distinti, neanche troppo lontani fra loro però, considerando che l'arco temporale di riferimento è di circa quattro mesi, se l'esploratore svedese partì l'11 luglio 1897 e il Pascoli pubblicò l'inno il 1° dicembre dello stesso anno.

Esaminando i fogli che si riferiscono alla “Prima maniera” (G.55.13.2.1, /3, /4, /5, /9, /10), si evince che Pascoli aveva inizialmente optato per una suddivisione strofica tripartita in Strofe, Antistrofe ed Epodo, quella struttura ‘pindarica’ consueta negli *Inni*, anche se evidentemente non aveva ancora chiaro il metro da impiegare: nel foglio G.55.13.2.1, infatti, Strofe ed Antistrofe sono costituite da sei versi ciascuna, i primi due, novenari dattilici per anacrusi della prima sillaba, con accentazione sulla 2^a, 5^a, 8^a sillaba (dunque enopli), il terzo un senario accentato sulla 2^a e sulla 5^a sillaba (un reiziano), e a seguire altri tre novenari, identici per accentazione ai primi due. In alto a destra della carta G.55.13.2.3 è visibile uno schema metrico – UU – U – UU –, costituito da una sequenza di due dattili inframezzati da un trocheo (secondo una tendenza pascoliana di questi anni: lo schema si avvicina infatti per certi versi a quelli annotati sulle carte di lavoro del *Gelsomino notturno* e della *Sorba*, composte solo qualche anno più tardi),⁴⁶ ma non è riconoscibile una ripartizione strofica nel testo; si avvicendano in totale sei versi: due novenari dattilici (due enopli, con la solita accentazione

⁴⁶ Cfr. Archivio Pascoli, *Quaderno di lavoro per Canti di Castelvechio, Odi e Inni e Primi poemetti*, segnatura G. 71.3.1.8 e G.71.3.1.21.

sulla 2^a, 5^a, 8^a sillaba), un decasillabo tronco, altri due novenari e infine un decasillabo tronco. Anche su G.55.13.2.5, un foglio che crea problemi di comprensione, a causa di una scrittura in alcuni punti indecifrabile, è appuntata una dipodia dattilica – UU – UU, non è ben distinta una suddivisione strofica e i versi sono misti: si rintracciano un endecasillabo (alcmanio catalettico in disyllabum), un settenario (presumibilmente un aristofaneo, date le accentazioni), un verso che sembra essere costituito da un settenario più un ottonario, un endecasillabo, un quinario (un adonio), ancora un endecasillabo e un settenario; su G.55.13.2.9 sono di nuovo riconoscibili, anche perché annotate, Strofe ed Antistrofe (l'epodo è cancellato a penna), sempre costituite da sei versi, questa volta però il primo è un ottonario piano (accentato sulla 2^a, 4^a, 7^a sillaba), il secondo un ottonario dattilico piano (*hemiepes* femminile, di nuovo con accentazione di 1^a, 4^a, 7^a), e a seguire un quinario (adonio), due ottonari piani e un ottonario dattilico piano, secondo uno schema che potrebbe essere così ricostruito:

Strofe:

U – U – UU – U
 – UU – UU – U
 – UU – U
 U – U – UU – U
 U – U – UU – U
 – UU – UU – U

Antistrofe:

U – U – UU – U
 – UU – UU – U
 – UU – U
 – UU – UU – U
 U – U – UU – U
 – UU – UU – U

Il foglio G.55.13.2.10 è identico, quanto a strofe e antistrofe, al foglio precedente:

l'epodo, questa volta riconoscibile, è composto anch'esso da sei versi e segue precisamente lo schema metrico annotato a penna a destra di essi:

UU | ´ UU – UU – U
 U | ´ UU – UU – U
 U | ´ UU – UU – U
 U | ´ UU – UU – U
 U | – UU – UU – U
 – UU – UU – UU ´

Ritroviamo un decasillabo con accentazione di 3^a, 6^a, 9^a (quasi certamente una tripodia dattilica con anacrusi bisillaba) seguito da quattro novenari dattilici (enopli di 2^a, 5^a, 8^a) e un decasillabo tronco. Valutando tutti i fogli che interessano questa prima redazione, è possibile contare all'incirca venti versi. La versione più completa si ritrova sulla carta G.55.13.2.10:

Andrèe, pilota del vento,
 remigatore del cielo,
 taglia la fune!
 Posar di mosca è il momento
 che vuoi. Lo spirito anela
 sfiora le pallide dune.

È il vento, Andrée; la fiumana.
 ondoleggiante che s'apre
 l'alveo nel vuoto:
 è la corrente lontana
 su cui, bianche orde di capre,
 vanno le nuvole a nuoto.

vanno sotto le stelle de l'Orsa
 le mandre, cui porta la piena
 de l'alto invisibile fiume:
 centauro, cui suolo a la corsa
 è il piano de l'aria serena
 va, da la nuvola nato, anche tu

UU | ´ UU – UU – U
 U | ´ UU – UU – U
 U | ´ UU – UU – U
 U | ´ UU – UU – U
 U | – UU – UU – U
 – UU – UU – UU ´

Come si vede, si tratta di prove e abbozzi dal contenuto un po' scarno; il protagonista, cui il poeta si rivolge direttamente, è presentato sin dal primo verso; la descrizione è metaforica e si riferisce ad uno spazio che oscilla tra cielo, fiume e deserto polare, tuttavia vi è un appiattimento tematico e contenutistico, la materia sembra girare su se stessa senza trovare una via d'uscita, elemento confermato anche dal fatto che la maggior parte degli abbozzi conservati sono occupati da questa fase elaborativa, senza che in realtà, tra un foglio e l'altro, compaiano migliorie sostanziali dal punto di vista tematico e lessicale; tutt'al più, come si è visto, le varianti

sono di natura metrica. Inoltre, se non possedessimo gli schemi metrici che invece figurano sui fogli autografi, saremmo portati a riconoscere nel testo un ritmo anapestico, dato l'avvio in tesi, piuttosto che in arsi, della quasi totalità dei versi (si osservi in particolare l'epodo che figura sul foglio G.55.13.2.10). La rappresentazione grafica è invece risolutiva, poiché la quantità breve iniziale, separata dal resto del verso con una linea verticale che indica, evidentemente, l'anacrusi, ritmicamente e metricamente ininfluente, ci fa intendere che Pascoli intendesse comunque mantenere un ritmo dattilico di base, a cui aggiungere delle lievissime sfumature anapestiche (analoga situazione si presenta nel primo inno della sezione *A Giorgio navarco ellenico*): si tratta, in buona sostanza, di prove che attestano, una volta di più, le frequenti sperimentazioni pascoliane in metri misti (dattilo-epitriti e logaedici) che godranno di un'ampia fortuna in questi anni e determineranno il metro di molte composizioni che prenderanno posto tra i *Canti di Castelvecchio*.⁴⁷

Resta comunque il fatto che la prima fase compositiva sembra essere contrassegnata da uno sforzo da parte dell'autore, come se egli, spinto da motivazioni estrinseche, provasse e riprovasse a plasmare su quel soggetto dei versi originali, senza tuttavia riuscirvi.

Nelle carte G.55.13.2.6 e G.55.13.2.7 si registra un mutamento sostanziale: i fogli sono caratterizzati da un ricco numero di versi e da una struttura metrica già ben chiara: resta una suddivisione in tre gruppi strofici, che nulla ha però a che vedere con la metrica della lirica corale greca, giacché siamo in presenza di terzine dantesche:

⁴⁷ È evidente in questi versi il fenomeno dell'anisosillabismo, tipico della poesia pascoliana. Cfr. BAUSI-MARTELLI, *La metrica italiana*, p. 268: « 3) Anisosillabismo, cioè alternanza, in una stessa strofe, di versi che differiscono solo per una o due sillabe e che possono essere ricondotti a un medesimo tipo ritmico fondamentale. Ne *La squilletta di Caprona* si alternano, in strofe tetrastiche, novenari giambici e ottonari trocaici [...] I due versi, in realtà, sono ritmicamente omologhi, se consideriamo i novenari come ottonari con anacrusi monosillabica, o – viceversa – gli ottonari come novenari giambici con un 'tempo vuoto' iniziale. [...] Il principio è il medesimo su cui sembrano fondarsi molte manifestazioni dell'anisosillabismo delle origini, ma qui è applicato con tale esattezza e tale rigore da far divenire l'anomalia un elemento decisamente formante. In varie liriche di *Myricae* (*La felicità*, *Sorella*, *X agosto* ecc.) l'alternanza interessa decasillabi anapestici e novenari dattilici, altri due versi, cioè, che possono essere ricondotti al medesimo schema ritmico. [...] Dove, interpretando la prima sillaba del decasillabo come anacrusi, si ottengono due novenari dattilici». Cfr. anche AUDISIO, *Pascoli: metrica "neoclassica" e metrica italiana*, cit., p. 83: «Nella poesia italiana del Pascoli il decasillabo è verso strutturante; compare nelle *Myricae* nella sezione «Elegie», alternato al novenario dattilico (2^a - 5^a - 8^a), dando luogo ad una serie ininterrotta di anapesti [...]».

Andrée

I

No. Forse ciò che ti giungea per l'aria
fosca, da terra, come gridi umani,
era lo strillo de la procellaria,

ch'ama gli scogli soli e gli uragani
inascoltati. O forse (era di bimbi
flebili
quasi un vagire?) ~~furono~~⁴⁸ gabbiani.

un suono echeggia, dicono, di limbi
~~in quella~~⁵⁰ terra pallida inaccessa.
ne l'inaccesso mondo bianco. Sono
Sono i gabbiani, dicono.⁵¹ O colimbi?

Forse la Skua? Forse la Skua. quand'essa
svola nell'ombra

esce ben mille
tra l'ombre in vista ~~levasi dai~~⁵² nidi

acuto
levasi un pianto ; che con lei s'appressa

vani, muti, intimi
la morte O forse ~~quelli erano~~⁵³ gridi
suoi, del
muti, del cuore... Udiva anche il gabbie

ne l'orecchie⁵⁴ tu
E nel senso del gabbier confidi

fu ~~frastuono~~ di [...] ⁵⁵ rombo

Sì: ma forse ~~era il mare alle~~⁵⁶ scogliere,
urlo di vento
crollo di rupi, forse era l'affanno
d'ancor lontane pure in via⁵⁷
ancor lontano de le dee bufere,

dicono. [...] ⁴⁹ . di limbi
queruli
un suono s'alza qua e là di limbi
queruli, ne la bianca ombra inaccessa.
Sono gabbiani, dicono. O colimbi
forse? o la skua?

svola ne l'ombre.

⁴⁸ *flebili* scritto sopra *furono*, cancellato a penna con un tratto di penna.

⁴⁹ Dopo *dicono* parola cancellata a penna.

⁵⁰ *in quella* cancellato con un tratto di penna.

⁵¹ *dicono* soprascritto ad un'altra parola di cui si leggono soltanto le ultime due sillabe *-gono*.

⁵² *esce ben mille* scritto sopra *levasi dai*, cancellato con un tratto di penna.

⁵³ *quelli erano* cancellato con un tratto di penna.

⁵⁴ *ne l'orecchie* scritto sopra *nel senso*.

⁵⁵ *Frastuono* cancellato con un tratto di penna seguito da parola cancellata.

⁵⁶ *era il mare alle* cancellato con un tratto di penna.

⁵⁷ Il verso è soprascritto a parole illeggibili.

il mare, il cielo, o navichier⁵⁸ Normanno,

II

non era Andrée. Centauro a la cui corsa
è campo l'aria, egli sicuro e suolo

timoneggiava

~~e remigava~~⁵⁹ verso la Grande Orsa.

Le foche⁶⁰ prima videro il suo volo,

[...]⁶¹: poi più nessuno.

non c'era:

Che il suo gran cuore che battea sul polo.

chè giunse al polo. per

stette sospeso

3

la stella .

astro polare

le stelle cui guardano.⁶²

4 mare⁶³

Era sopra il suo capo

su la sua testa

5 e pareva su la sua oscillare

lampada eterna

~~questa~~⁶⁴

Piccola eri o Terra! egli sentì

~~piccola terra, palpitare con blando~~⁶⁵

sciacquare.⁶⁶

moto.

resti.

il mar le sponde.

battere⁶⁷ sciacquando

le sponde

Ed egli vide, questa

selvaggio

di tra la calma, di tra la tempesta

li occhi infiniti, che al raggio

interrogando. pianto

al mondo intero non son giunto.

G.55.13.2.7

III...

l'inno

degli iperborei cigni. un lento

I

era un grande d'ignote arpe tintinno

interrotto

⁵⁸ *navichier* soprascritto a parola illeggibile.

⁵⁹ *e remigava* cancellato con due tratti di penna.

⁶⁰ *Le foche* soprascritto a parola illeggibile.

⁶¹ Parola cancellata.

⁶² Sopra *guardano* parola indecifrabile.

⁶³ Scritto con un corpo più grande.

⁶⁴ *questa* cancellato a penna.

⁶⁵ *piccola terra, palpitare con blando* cancellato a penna.

⁶⁶ Lettura incerta.

⁶⁷ Lettura incerta.

Era un lontano di cembali ⁶⁸ tra il vento			
di sacri bronzi. un <u>cigolar</u> ⁶⁹ di porte	2		
grandi, con chiaro clangere d'argento			
di tremule trombe. ⁷⁰			
per altrui sonò mai			
E non mai più dolce. o forte			
e più soave. Dissero che			
dolcemente cantarono intorno.	3		
Della dolcezza della gran morte:			
del giorno			
E l'uomo alato ravvisa gli alati ⁷¹			
che sorge ⁷² e cade			
nasce e muore			
servo del nume ⁷³	vano	4	
dell'aere vano ⁷⁴			
che	non sa		
voler che	era il ritorno		
	l'umano		
che altro non era più:			
fato ai suoi piedi	5 ^a	solo	
degno di vita ⁷⁵			
e che nulla più voleva ⁷⁶		sovrano ⁷⁷	
persuase ⁷⁸			
gli suadeva ⁷⁹ il coro	e dio		Moriva già del sacro stuolo
			l'inno in un suono ⁸⁰ tremulo di trombe,
degli iperborei cigni. Era			Poi fu silenzio. ardea sul polo.
sonoro			l'astro, come aura lampada di tomba
	tomba		
	corsa		
	solo		
	Orsa		
	volo		

⁶⁸ *cembali* cancellato con un tratto di penna.

⁶⁹ *cigolar* sottolineato.

⁷⁰ *di tremule trombe* cancellato a penna.

⁷¹ *ravvisa gli alati* cancellato con tratti di penna.

⁷² *sorge* soprascritto a *nasce*.

⁷³ *del nume* cancellato con un tratto di penna.

⁷⁴ Nell'intera terzina sono evidenti diverse cancellature a penna.

⁷⁵ *degno di vita* cancellato a penna. Seguono parole non decifrate.

⁷⁶ *più voleva* cancellato a penna.

⁷⁷ Lettura incerta.

⁷⁸ Lettura incerta.

⁷⁹ Lettura incerta.

⁸⁰ Lettura incerta, probabilmente *suono* (con *n* scolorita o non vergata).

stesso componimento, visto che sul foglio G.55.13.2.6 compaiono i «sacri bronzi» e nel testo definitivo le «campane», le stesse del v. 19 del *Transito*. Restando al v. 43, il «cigolar di porte» visibile sul foglio G.55.13.2.7, diverrà «un serrarsi arduo di porte», laddove la variazione potrebbe spiegarsi con la volontà di intensificare l'aspetto fonomimetico.

Se l'articolo dell'Oriani citato in precedenza fu scritto realmente prima della composizione e della pubblicazione dell'inno pascoliano,⁸⁵ è probabile che Pascoli possa aver accolto l'invito dello scrittore a comporre una lirica in onore di Andrée e delle sue gesta⁸⁶ e possa aver avuto timore che altri poeti prima di lui, primo fra tutti D'Annunzio, che con i *folli voli* aveva una certa pratica e una certa familiarità (solo qualche tempo dopo avrebbe composto infatti *L'ala sul mare, Altius egit iter e Ditirambo IV*), rispondesse per primo all'appello di Oriani e potesse così appropriarsi dell'esclusiva.

Ci sono elementi che sembrano avvalorare questa ipotesi. La prima versione elaborata da Pascoli ha molti punti in comune con l'articolo di Oriani prima citato; si leggano alcuni stralci del testo:

Andrée pensò al vento. La scienza studiando le sue correnti ha potuto spiegarne la genesi, tracciarne la carta, stabilirne l'orario; esse sono costanti come i fiumi, ubbidiscono al moto della terra come il flusso del mare. [...] Anzi il vento fu così infedele la prima volta, che non si poté nemmeno gonfiare il pallone, bisognò aspettare per sei mesi il ritorno della corrente. [...] Ma l'eroe non pensava al ritorno la sua anima come quella di Ulisse ripeteva a sé stessa: "*Navigare necesse est, vivere non est necesse*", alta sulla vita del mondo [...] Morire nel cielo sarebbe stata la morte di Ulisse nel mare [...] Nansen accettava ancora scritte da nuovi teatri per farsi vedere in altre conferenze, quando il vento tornò e Andrée si lanciò col pallone sulla sua corrente; qualcuno dall'isola deserta sarà accorso a vederlo, poi nessuno lo vide più. [...] Se ho potuto trarre alcune figure dalla storia, altre rappresentare dalla vita, io non sono il poeta di Andrée, ma quel poeta verrà. [...] Lassù in quella navicella non più lunga delle ali aperte di un eider, la tragedia umana svolse la sua scena più sublime in un silenzio e in un deserto, dai quali solamente Dio ascoltava.⁸⁷

Il testo fa spesso riferimento al *vento*, alla *corrente*, al *fiume*, al *deserto polare* che agiscono evidentemente da *input* nella fase primigenia dell'inno pascoliano (si faccia caso a questi versi,

⁸⁵ Cfr. PASCOLI, *L'opera poetica*, cit., p. 537: «... giova perciò dedurne che Oriani scrisse di Andrée prima del Pascoli, o comunque avanti di conoscerne il componimento, che in effetti con l'articolo dell'Oriani presenta più di un'affinità...».

⁸⁶ Cfr. ORIANI, *Andrée*, cit., pp. 48 e 58.

⁸⁷ Ivi, pp. 56-58.

estratti dal primo stadio compositivo: «Andrèe, pilota del vento»; «È il vento, il tuo vento; fiumana / fiottante ne l'alto»; «È il vento, Andrée; la fiumana / ondoleggiante che s'apre / l'alveo nel vuoto: / è la corrente lontana»; «il fiume è venuto a porre la sua sorgente: / egli ti condurrà con la corrente / nella sua foce: / essa mormora, sibila sul tuo capo / oggi dice o vieni con me: / la mia foce è nel polo»; «sei tu / il primo uomo e la prima nave è la tua»; «Lo spirito anela / sfiora le pallide dune»⁸⁸).

Nella prima versione l'attenzione sembrava esaurirsi entro il cerchio cronachistico e concentrarsi solo sul personaggio dell'aeronauta, senza trovare altri sviluppi e collegamenti. Ed evidentemente per il poeta questo non era sufficiente: l'esperienza del volo di *Andrée* divenne inno solo quando il baricentro fu spostato su fondamenti più congrui all'ispirazione pascoliana.

Senza dubbio, uno degli aspetti più rilevanti è quello che riguarda la metrica. Il lavoro realizzato sui fogli relativi alla 'Prima maniera' testimonia la volontà di posizionare il testo tra gli *Inni* perché la tripartizione strofica, insieme all'utilizzo dei versi summenzionati, rientra nei tentativi di riproduzione della lirica corale, impiegata in *Odi e Inni* o nei *Canti di Castelvecchio*: sembra un valido motivo per affermare con una certa sicurezza che *Andrée* nasce, almeno metricamente parlando, come un inno. La ragione della variazione metrica non è certa: è vero che Pascoli decise di inserire il testo tra i *Poemetti* nel 1900,⁸⁹ una raccolta che include testi articolati su terzine di endecasillabi, ma questo metro, nell'ambito della poesia pascoliana, non era prerogativa dei *Poemetti*: tra gli *Inni* stessi, anche *Al Dio Termine*, *l'Inno secolare a Mazzini* e *l'Inno degli emigrati italiani a Dante* presentano identica struttura, e non a caso, dal momento che la figura dantesca risulta in essi centrale. È più ragionevole supporre quindi che attraverso la struttura metrica Pascoli abbia inteso creare una certa affinità tra forma e contenuto del testo

⁸⁸ Cfr. la trascrizione delle carte autografe in calce all'analisi.

⁸⁹ L'inclusione del testo tra i *Poemetti* non fu del resto fortuita, ma premeditata. In Archivio, infatti, nella sezione *Quaderno di lavoro per Canti di Castelvecchio, Odi e Inni e Primi poemetti*, segnatura 71.3.1.7, il componimento fa parte di una lista di poemetti col titolo *Alla ricerca di Andrée*.

– dato l'accostamento, certamente non criptico (e pure più volte esplicitato dall'Oriani),⁹⁰ di Andrée all'Ulisse dantesco, entrambi autori di un *folle volo* verso il *mondo senza gente* – e rendere manifesta una delle sue fonti. Non sembra sensato attribuire il trasferimento al tentativo di eliminare una ridondanza col *Transito*, vista la similarità dei due testi all'interno della stessa raccolta, poiché Pascoli ha, al contrario, spesso ricercato accoppiamenti tematici tra componimenti appartenenti ad una stessa silloge.

È possibile che al momento dell'inclusione della lirica tra i *Poemetti* non risultassero ancora ben definite le intenzioni programmatiche e strutturali degli *Inni*, mentre col tempo, rivalutate con attenzione le molteplici connessioni del componimento *Andrée* con la lirica pindarica e corale, Pascoli può aver reputato opportuno il trasferimento del componimento tra di essi. Del resto, se Pascoli non avesse ritenuto il metro consona alla sezione innodica, non avrebbe effettuato lo spostamento al suo interno nel 1906.

Anche nei confronti della fonte dantesca, tuttavia, si rende evidente l'«accordo» «eretico», «non canonico» e «non tradizionale» con la tradizione,⁹¹ frequentemente ricercato da Pascoli, secondo cui l'esemplare classico di riferimento viene sottoposto a rivisitazione, o ancora meglio, ad uno stravolgimento. E per l'inno in questione questo è vero tanto per la metrica che per il contenuto. Sebbene Pascoli infatti scelga un metro perfettamente adagiato nell'alveo della tradizione italiana, esso viene rivisitato e intimamente «corroso» attraverso espedienti quali *enjambements*, pause sintattiche o ancora proposizioni interrogative che spezzano la coesione

⁹⁰ Cfr. soprattutto i seguenti passaggi dell'articolo di ORIANI, *Andrée*, cit., pp. 49-57: «*Navigare necesse est, vivere non necesse est*» – fu il motto eroico di Ulisse che salpò da Itaca verso la morte oltre i confini di Ercole. [...] *Navigare necesse est*, poco importa sul mare o nel cielo o nel deserto sul dorso del cammello, che ha il medesimo rullio della nave. [...] Tutti gli anni una qualche nave salpa alla stessa conquista polare per arrestarsi bloccata presso a poco al medesimo grado, e la stessa tragedia si rinnova fra il vitreo scenario dell'immenso teatro silenzioso: pochi muoiono, molti ritornano per raccontare a poeti, che non cantano più poemi, questa nuova bianca Odissea. [...] Ulisse, penetrando nell'Oceano tenebroso, sapeva di trovarvi la morte, ma cercava le terre di quell'altro mondo senza gente, perché alla sua anima ogni limite diventava doloroso. Non era quindi il suicidio di chi vinto cerca nella morte un rifugio, bensì l'instancabile necessità di vittoria, che affatica lo spirito nella sua conquista di scoperte: quel mondo senza gente era per Ulisse, come per Dante il mondo degli spiriti, un mistero nel quale bisognava penetrare. [...] La sua anima come quella di Ulisse ripeteva a se stessa: «*Navigare necesse est, non vivere*» [...] Morire nel cielo sarebbe stata la morte di Ulisse nel mare».

⁹¹ CONTINI, *Il linguaggio di Pascoli*, in ID., *Varianti e altra linguistica. Una raccolta di saggi (1938-1968)*, cit., pp. 219-245, a p. 226.

tra ritmo sintattico e metrico, infrangono l'armonica scansione generalmente prodotta dagli endecasillabi in una tradizionale terzina dantesca e si risolvono in una narrazione esitante, capace di generare *suspense* nel lettore. È evidente ai vv. 1-2: «No, no. La voce che giungea per l'aria / fosca...»; ai vv. 4-5: «ch'ama li scogli soli, gli uragani / inascoltati...»; ai vv. 7-8: «Un suono s'alza qua e là di limbi / queruli...»; ai vv. 9-10: «sono i gabbiani; dicono. O colimbi / forse?...»; ai vv. 12 - 13: «un pianto acuto; ché, con lei, s'appressa / la morte...»; ai vv. 13 - 14: «...O vani, muti, intimi gridi / tuoi...»; ai vv. 17 - 18: «crollo di rupi, urlo di vento, affanno / d'ancor lontane...»; ai vv. 32 - 33: «Vide in suo cuore fissi egli, da questa / onda...»; ai vv. 39 - 40: «Allor, sott'esso, grave sonò l'inno / degl'iperborei...»; ai vv. 43 - 44: «...un serrarsi arduo di porte / grandi...»; ai vv. 45 - 46: «Né mai quel canto risonò più forte / e più soave...»; ai vv. 48-49: «E venne all'uomo alato odio del giorno / che sorge e cade...»; ai vv. 49 - 50: «...venne odio del vano / andare...»; ai vv. 53-54: «si sentì grande, si sentì sovrano, / Dio...».

Oltre che nel metro, l'allusione al sommo poeta è altresì evidente sia nella non casuale rima *volo-polo* dei versi 23 e 25, già notata da Marazzini, che trova un precedente preciso nei vv. 125 e 127 di *Inf.* XXVI,⁹² sia in un particolare tipo di endecasillabo, come ebbe modo di osservare Luigi Beccaria, ricorrente tra i versi di *Andrée* ed esemplato su un preciso modulo dantesco, «mosso come su una chiusa d'esametro ´ UU ´ U in cui entra in sinalefe la parola su cui cade l'accento principale, ma nello stesso tempo con uno "iato artistico" [...] che 'allunga' l'endecasillabo, quasi si trattasse di verso di dodici sillabe».⁹³ Si tratta di una figura ritmica, sottolineava ancora Beccaria, talmente usata in poesia a partire da Dante, da essere ritenuta abusata e stancante nell'Ottocento, eccezion fatta per Pascoli, che, al contrario, ne sarebbe risultato attratto a tal punto da riuscire a rivisitarla e a rivalutarla:⁹⁴ egli, infatti, «scardina» ed

⁹² Cfr. MARAZZINI, *Andrée e il cigno*, cit., p. 235.

⁹³ BECCARIA, *L'autonomia del significante*, cit., pp. 220-221: «È una figura ritmica dell'endecasillabo rimasta in Italia molto stabile, dalle Origini a fine Ottocento. Il modulo cioè dantesco ([...] *If.* XXIII, 46 *Non corse mai sì tosto acqua per doccia*, XXVI, 36 *quando i cavalli al cielo erti levorsi*, *Pg.* VII 83 *quindi seder cantando anime vidi* [...]) e petrarchesco (*LXXIII* 47 *stanco nocchier di notte alza la testa*, [...]) che è stato assai produttivo. [...] Pascoli sente ancora fortemente, di questa figura di clausola dominata dalla sonorità, l'incanto ritmico».

⁹⁴ *Ivi*, p. 224.

«elude» «l'automatismo sostenuto e oratorio di detto ritmema» tramite «dislocazioni varie che contravvengono alla linearità del ritmo corsivo»;⁹⁵ l'artificio è evidente, ad esempio, nei versi 8-9: «Queruli nell'estrema ombra inaccessa: / sono i gabbiani»; vv. 35-36: «oh! Mille e mille e mille occhi, nel raggio / che ardeva a lui sul capo; ed in un punto»; vv. 40-41: «Degl'iperborei sacri cigni: un lento / interrotto»; vv. 43-44: «di campane, un serrarsi arduo di porte / grandi»; vv. 51-52: «Egli era in alto, al colmo: era l'umano / fato».

Analogamente accade per il profilo del protagonista Andrée: se uno dei suoi archetipi è dunque Ulisse, soltanto in superficie il moderno esploratore si avvicina all'Ulisse dantesco e all'Odisseo omerico; Andrée è piuttosto simile all'Ulisse/Odisseo pascoliani, protagonisti dell'*Ultimo viaggio*, del *Sonno di Odisseo (Poemi Conviviali)* e del *Ritorno* (quest'ultimo in appendice a *Odi e Inni*); sebbene in una nota alla prima edizione dei *Poemi Conviviali* Pascoli avesse dichiarato che «come rigagnoli» dalla «polla perenne Omerica» sarebbero derivati *La cetra d'Achille*, *Le Memnonidi*, *Anticlo (Od. IV 286 segg.)*, *Il sonno di Odisseo* e *L'ultimo viaggio* (nel quale si sarebbe persino «ingegnato di metter d'accordo l'*Od. XI 121-137* col mito narrato da Dante e dal Tennyson»),⁹⁶ «nulla vi è [...] che nemmeno di lontano ricordi, quanto all'ispirazione, quanto al sentimento della vita che vi si manifesta, né l'Ulisse di Dante né quello faustiano del Tennyson, né tanto meno quello addirittura nietzschiano del D'Annunzio. Anzi l'Odisseo del Pascoli ne sembra un'immagine capovolta».⁹⁷

L'Odisseo del Pascoli è, sì, *πολύτροπος* come lo volle Omero e carismatico oratore d'eccezione, secondo la visione dantesca, ma la sua *μήτις* trova uno sbocco più naturale nella profonda riflessione, si riveste di una psicologia moderna, che consegna un eroe coraggioso ma irresoluto al medesimo tempo, determinato ma irretito dall'oscuro dubbio.⁹⁸

⁹⁵ Ivi, p. 229.

⁹⁶ PASCOLI, *Poesie, Poemi Conviviali*, IV, cit., p. 395.

⁹⁷ R. BRACCESI, *La leggenda di Ulisse nella coscienza dei moderni e la poesia di Giovanni Pascoli*, in *Studi per il Centenario della nascita di Giovanni Pascoli, pubblicati nel cinquantenario della morte*, cit., vol. III, pp. 191-200, a p. 193.

⁹⁸ Cfr. Ivi, p. 194: «Il Pascoli, al contrario, mentre nei particolari dell'ambientazione e nella patinatura lessicale e grammaticale si rifaceva volentieri [...] a Omero [...] quanto all'anima dell'ispirazione, quanto al significato del mito, interrogava solo se stesso. Il suo Odisseo non ha avuto progenitori, se non esteriormente. Resta, nella cangiata

L'eroe pascoliano «affronta se stesso fino alla disillusione totale e alla morte, culmine della vanità della vita»,⁹⁹ sfida i fantasmi che si agitano nella sua mente e nel suo cuore; è eroe perché comprende, scoperto il velo di Maya, che la realtà è vano abbaglio. Nell'*Ultimo viaggio*, pur cosciente del destino di morte, insegue la verità fino a scoprire che la sostanza del 'primo' viaggio non era altro che chimerica e illusoria; e nel *Sonno di Odisseo* l'eroe, "perduto" in un mondo onirico dai confini sfumati, al suo risveglio riscopre una realtà ancora più indefinita e misteriosa (cfr. vv. 110-126): «E subito aprì gli occhi / l'eroe, rapidi aprì gli occhi a vedere / sbalzar dalla sognata Itaca il fumo; [...] guardò: ma vide non sapea che nero / fuggire per il violaceo mare, / nuvola o terra? E dileguar lontano, / emerso il cuore d'Odisseo dal sonno». Ancora, nel *Ritorno* è con immenso dolore che al suo risveglio comprende che non è Itaca ad essere mutata, ma egli stesso (vv. 245-252): «E presso la sonante opera accorta / della fanciulla, il reduce Odisseo / tutto conobbe, poi che sé conobbe; [...] / Io era, io era mutato! / Tu, patria, sei come a quei giorni!».

Il punto d'incontro con Andrée è proprio qui: anch'egli sceglie intenzionalmente di morire quando, pago di aver provato a raggiungere il polo, «sente di aver compiuto la suprema impresa dell'eroismo umano, e prova orrore di un ritorno che vorrebbe dire la riduzione del gesto eroico alle dimensioni pubblicitarie del mondo borghese: soltanto la morte può avvalorare in modo definitivo l'impresa compiuta».¹⁰⁰ E se per Dante «Ulisse è una parte di sé che l'autoreviandante oltrepassa, [...] distacca da sé, e giudica»,¹⁰¹ Pascoli, al contrario, è il suo personaggio.

Si tratta della consueta soggettivazione nel bacino degli *Inni*, che questa volta ha luogo tra il poeta e il personaggio Andrée: gli accostamenti *cigno-poesia-immortalità, aquila-poeta-*

disposizione dell'animo, permanente il desiderio, che il canto appaga, di trasferire nell'antico Odisseo il proprio mondo morale, e di leggersi la propria interpretazione della vita».

⁹⁹ E. PIRAS-RÜEGG, *Giovanni Pascoli, 'L'ultimo viaggio'. Introduzione, testo e commento*, Genève, Droz, 1974, p. 19.

¹⁰⁰ GIORGIO BÀRBERI SQUAROTTI, *Giovanni Pascoli*, in *Dizionario critico della letteratura italiana*, Torino, UTET, 1986, pp. 365-377, a p. 369.

¹⁰¹ DANTE ALIGHIERI, *Inferno*, con il commento di A. M. CHIAVACCI LEONARDI, Bologna, Zanichelli, 1999.

saggezza lo mostrano con chiarezza. L'eroica trasvolata dell'esploratore August Salomon Andrée sull'*Örnen* si rivelò solo un pretesto, un invitante evento di cronaca straniera che fornì a Pascoli terreno fertile su cui coltivare la sua predilezione per il particolare, la precisione scientifica, il fascino per il misterioso e l'ignoto, e, prima ancora, la sua riflessione poetica, dotata di una precisa connotazione allegorica. È, in sostanza, la considerazione programmatica esibita nel componimento d'apertura dell'intera raccolta, la *Piccozza*, nel quale Pascoli descrive se stesso dotato di «un più accurato equipaggio montanaro: zaino e piccozza (il poeta non rifugge alla vanità di presentarsi nelle vesti di un esploratore, come gli eroi delle imprese polari [...]),¹⁰² all'interno di una cornice in cui non mancano il *gelo* (v. 32 e 35), le *aquile* (v. 45) e le *stelle dell'Orsa* (v. 52). Pascoli è qui impavido e «famelico», munito di piccozza, ansioso di scalare l'altissima vetta, emblema della vita, tra indicibili pericoli, scavando «il fine ed il mezzo» («il fine, fuor di metafora, era di far poesia, e il mezzo per ascendere era anche far poesia»),¹⁰³ determinato a mai più ridiscendere.

È dovere dell'eroe e del poeta sottrarsi alla decadenza dei valori umani, salire su vette più alte, raggiungere la Poesia ed evitare i «croschi di mani, simili / a ghiaia che frangano»,¹⁰⁴ poiché soltanto essa eterna il poeta e l'eroe cantato:

La gloriola non è per te fanciullo! La poesia pura, quando si legge, fa che il lettore volgare dica: Come si potrebbe far meglio e più! [...] Tuttavia ricordati [...] che generalmente si ammira e loda quel che sta sopra, non quello ch'è sotto. Ricordati che la poesia vera fa battere, se mai, il cuore, non mai le mani. [...]

E così distingui, come se la gloriola fosse tra i vivi, e la gloria dopo morte. [...]

È meglio esser morto tutto, che continuare a comparire avanti i tribunali ad essere giudicato e classificato: tanto più, che i giudici si trasmettono, cursori che stanno eternamente fermi, le fiaccole de' loro giudizi.

Tu non vuoi giudizi: vuoi commozione, vuoi assenso, vuoi amore; e non per te, ma per la tua poesia.¹⁰⁵

¹⁰² PASCOLI, *Poesie, Odi e Inni*, III, cit., p. 21.

¹⁰³ PASCOLI, *L'opera poetica*, cit., p. 488.

¹⁰⁴ Cfr. *La piccozza*, in PASCOLI, *Poesie, Odi e Inni*, III, cit., p. 25.

¹⁰⁵ PASCOLI, *Il Fanciullino. Prose*, I, cit., pp. 51-53.

TRASCRIZIONI G.55.13.2

G.55.13.2.1

S.

Andrée, ~~tu~~¹⁰⁶ pilota del vento,
~~tu~~¹⁰⁷ remigatore del cielo,
dà l'ascia a la fune.

Posare di mosca è ¹⁰⁸
è mosca ~~che posa~~¹⁰⁹ il momento
ch'attendi: Uno spirito anelo
già sfiora le pallide dune.

A. È il vento, il tuo vento; fiumana
fiottante ne l'alto, che s'apre
la strada nel vuoto:
aereo torrente che frana,
su cui, come greggi di capre,
le nuvole scendono a nuoto.

E. Al raggio deserto de l'Orsa
Andrée le trascina
la vanno: ~~le porta~~¹¹⁰ la piena
de l'alto invisibile fiume.
Centauro, cui campo a la corsa
sta l'onda de l'aria serena,
va, figlio di nube, anche tu.

S. Nubigena, nato da un groppo
di folgoreggiante procella,

Centauro

G.55.13.2.2

Prima maniera

¹⁰⁶ *tu* cancellato a penna.

¹⁰⁷ *tu* cancellato a penna.

¹⁰⁸ *Posare di mosca è* è scritto sopra *mosca* ~~*che posa*~~.

¹⁰⁹ ~~*che posa*~~ cancellato a penna.

¹¹⁰ ~~*le porta*~~ cancellato con un tratto di penna.

~~Vanno le nuvole mandr~~¹¹¹ Orsa
Le nuvole vanno

– UU – U – UU –

Sotto le stelle dell'Orsa
le nuvole vanno a deriva

[...] ¹¹² cors.
è valle [...] ¹¹³

campo¹¹⁴

Centauro, cui porta a la corsa

figlio di nuvola, vola anche tu.

Ma sotto le stelle de l'Orsa¹¹⁵
le mandre trascina una piena
dell'invisibile fiume lassù.
Centauro, cui suolo a la corsa
è il velo de l'aria serena,
va da la nuvola nato anche
nato da nuvola, vola anche¹¹⁶ tu.

Andrée, tu pilota

¹¹¹ Verso cancellato con un tratto di penna; *mandr.* parola incompleta.

¹¹² Parola cancellata.

¹¹³ Parola illeggibile.

¹¹⁴ *campo* scritto sopra *cui porta*.

¹¹⁵ A partire da questo verso la dimensione del carattere è maggiore.

¹¹⁶ *vola anche* sottolineato.

Andrée pilota ~~de l'aereo~~ ~~mare~~,¹¹⁷

– UU – UU

taglia la fune: è l'ora

portarti¹¹⁸

il fiume è venuto a porre la sua sorgente:

egli ti condurrà con la corrente

alla sua foce:

essa mormora, sibila sul tuo capo

oggi dice o vieni con me:

la mia foce è nel polo ...

La mia acqua mai non si corse

se non dai [...] ¹¹⁹

sei tu

il primo uomo e la prima nave è la tua.

io cerco il giorno, che là non c'era

alternato della notte.

gli nasce da una notte, così il giorno

non disturba: notte silenziosa, in cui

si coagula e si cementa il ghiaccio,

la notte, [...] ¹²⁰ e morte,

su cui brilla, tanta lampada

la stella [...] ¹²¹

[...] ¹²²

cui [...] ¹²³ sempre duro.. ¹²⁴

centauro, figlio della nuvola, composto

di pensiero e di vento.

¹¹⁷ Parole cancellate con un tratto di penna.

¹¹⁸ *portarti* scritto sopra *porre*.

¹¹⁹ Due parole non decifrate.

¹²⁰ Parola illeggibile.

¹²¹ Parola illeggibile.

¹²² Parola illeggibile.

¹²³ Parole non decifrate.

¹²⁴ Lettura incerta.

Andrée

I

No. Forse ciò che ti giungea per l'aria
fosca, da terra, come gridi umani,
era lo strillo de la procellaria,

ch'ama gli scogli soli e gli uragani
inascoltati. O forse (era di bimbi
flebili
quasi un vagire?) ~~furono~~¹²⁵ gabbiani.

un suono echeggia, dicono, di limbi
~~in quella~~¹²⁷ terra pallida inaccessa.
ne l'inaccesso mondo bianco. Sono
Sono i gabbiani, dicono.¹²⁸ O colimbi?

Forse la Skua? Forse la Skua. quand'essa
svola nell'ombra

esce ben mille
tra l'ombre in vista ~~levasi dai~~¹²⁹ nidi

acuto
levasi un pianto ; che con lei s'appressa

vani, muti, intimi
la morte O forse ~~quelli erano~~¹³⁰ gridi
suoi, del
muti, del cuore... Udiva anche il gabbiere

ne l'orecchie¹³¹ tu
E nel senso del gabbier confidi

fu ~~frastuono~~ di [...] ¹³² rombo

Si: ma forse ~~era il mare alle~~¹³³ scogliere,
urlo di vento
crollo di rupi, forse era l'affanno
d'ancor lontane pure in via¹³⁴
ancor lontano de le dee bufere,

dicono. [...] ¹²⁶ . di limbi
queruli
un suono s'alza qua e là di limbi
queruli, ne la bianca ombra inaccessa.
Sono gabbiani, dicono. O colimbi
forse? o la skua?

svola ne l'ombre.

¹²⁵ *flebili* scritto sopra *furono*, cancellato a penna con un tratto di penna.

¹²⁶ Dopo *dicono* parola cancellata a penna.

¹²⁷ *in quella* cancellato con un tratto di penna.

¹²⁸ *dicono* soprascritto ad un'altra parola di cui si leggono soltanto le ultime due sillabe *-gono*.

¹²⁹ *esce ben mille* scritto sopra *levasi dai*, cancellato con un tratto di penna.

¹³⁰ *quelli erano* cancellato con un tratto di penna.

¹³¹ *ne l'orecchie* scritto sopra *nel senso*.

¹³² *Frastuono* cancellato con un tratto di penna seguito da parola cancellata.

¹³³ *era il mare alle* cancellato con un tratto di penna.

¹³⁴ Il verso è soprascritto a parole illeggibili.

il mare, il cielo, o navichier¹³⁵ Normanno.

II

non era Andrée. Centauro a la cui corsa
è campo l'aria, egli sicuro e suolo

timoneggiava

~~e remigava~~¹³⁶ verso la Grande Orsa.

Le foche¹³⁷ prima videro il suo volo,

[...]¹³⁸: poi più nessuno.

non c'era:

Che il suo gran cuore che battea sul polo.

chè giunse al polo. per

stette sospeso

3

la stella .

astro polare

le stelle cui guardano.¹³⁹

4

mare¹⁴⁰

Era sopra il suo capo

su la sua testa

5 e pareva su la sua oscillare

lampada eterna

~~questa~~¹⁴¹

Piccola eri o Terra! egli sentì

~~piccola terra, palpitare con blando
moto.~~

sciacquare.¹⁴²

resti.

il mar le sponde.

battere¹⁴³ sciacquando

le sponde

Ed egli vide, questa

selvaggio

di tra la calma, di tra la tempesta

li occhi infiniti, che al raggio

interrogando. pianto

al mondo intero non son giunto.

¹³⁵ *navichier* soprascritto a parola illeggibile.

¹³⁶ *e remivaga* cancellato con due tratti di penna.

¹³⁷ *Le foche* soprascritto a parola illeggibile.

¹³⁸ Parola cancellata.

¹³⁹ Sopra *guardano* parola indecifrabile.

¹⁴⁰ Scritto con un corpo più grande.

¹⁴¹ *questa* cancellato a penna.

¹⁴² Lettura incerta.

¹⁴³ Lettura incerta.

III...

l'inno
degli iperborei cigni. un lento
era un grande d'ignote arpe tintinno
interrotto

I

Era un lontano di cembali¹⁴⁴ tra il vento

di sacri bronzi. un cigolar¹⁴⁵ di porte
grandi, con chiaro clangere d'argento
~~di tremule trombe~~.¹⁴⁶

2

per altrui sonò mai
E non mai più dolce. o forte

e più soave. Dissero che
dolcemente cantarono intorno.

3

Della dolcezza della gran morte:

del giorno
E l'uomo alato ~~ravvisa gli alati~~¹⁴⁷
che sorge¹⁴⁸ e cade
nasce e muore
servo ~~del nume~~¹⁴⁹
dell'aere vano¹⁵⁰

vano

4

che non sa
voler che era il ritorno
l'umano

che altro non era più:

fato ai suoi piedi
~~degno di vita~~¹⁵¹

5^a

solo

e che nulla ~~più voleva~~¹⁵²
persuase¹⁵⁴

sovrano¹⁵³

gli suadeva¹⁵⁵ il coro e dio

Moriva già del sacro stuolo

¹⁴⁴ *cembali* cancellato con un tratto di penna.

¹⁴⁵ *cigolar* sottolineato.

¹⁴⁶ *di tremule trombe* cancellato a penna.

¹⁴⁷ *ravvisa gli alati* cancellato con tratti di penna.

¹⁴⁸ *sorge* soprascritto a *nasce*.

¹⁴⁹ *del nume* con un tratto di penna.

¹⁵⁰ Nell'intera terzina sono evidenti diverse cancellature a penna.

¹⁵¹ *degno di vita* cancellato a penna. Seguono parole non decifrate.

¹⁵² *più voleva* cancellato a penna.

¹⁵³ Lettura incerta.

¹⁵⁴ Lettura incerta.

¹⁵⁵ Lettura incerta.

degli iperborei cigni. Era
sonoro

l'inno in un suono¹⁵⁶ tremulo di trombe,
Poi fu silenzio. ardea sul polo.
l'astro, come aura lampada di tomba

tomba
corsa
solo
Orsa
volo
era
polo
sera
polare
nera
astro del mare
lampada eterna sopra
Ed ei vide in suo
Egli pensò nel cuore che oscillare
da questa
onda e da quella d'ogni mar selvaggio
di tra la calma, di tra la tempesta
Ognun
Erano mille e mille occhi nel raggio¹⁵⁷
che arde sul capo
ed vola ad un
punto:
di quelli occhi che vide in un miraggio
viaggio
subito, immenso¹⁵⁸
mormorò son giunto¹⁵⁹

G.55.13.2.8

Andrè

¹⁵⁶ Lettura incerta, probabilmente *suono* (con *n* scolorita o non vergata).

¹⁵⁷ Il verso è soprascritto ad altre parole non più leggibili.

¹⁵⁸ *immenso* soprascritto ad altra parola non più leggibile.

¹⁵⁹ Lettura incerta.

Strofe I

Andrée, pilota del vento,
 remigatore del cielo,
 taglia la fune!
 Posar di mosca è il momento
 che spii. Già un alito anelo
 sfiora le pallide dune.

Antistr.

È il vento, Andrée la fiumana
 ondoleggiante, che s'apre
 l'alveo nel vuoto:
 è la corrente lontana
 su cui, bianche orde di capre,
 vanno le nuvole a nuoto.

~~Palpita sibila mormora
 con infrangibile voce
 l'alta fiumana invisibile
 Desiderosa di foce:¹⁶⁰~~

Epodo

~~Palpita mormora, sibila
 Desiderosa
 non paziente¹⁶¹ di foce,
 sopra il tuo capo. O centauro,
 grida l'altra
 grida sublime la voce — lassù.
 lassù.
 Mira le nuvole vengono a volo
 Vengono al polo:
 figlio di nuvole, vieni anche tu.¹⁶²~~

¹⁶⁰ I versi da *Palpita* fino a *foce* sono inseriti in un riquadro tracciato a penna e cancellati con tratti di penna verticali.

¹⁶¹ *paziente* sottolineato a penna.

¹⁶² Tutto l'epodo è cancellato con tratti di penna verticali e orizzontali.

Andrée, pilota del vento,
remigatore del cielo,
taglia la fune!
Posar di mosca è il momento
che vuoi. Lo spirito anela
sfiora le pallide dune.

È il vento, Andrée; la fiumana.
ondoleggiante che s'apre
l'alveo nel vuoto:
è la corrente lontana
su cui, bianche orde di capre,
vanno le nuvole a nuoto.

vanno sotto le stelle de l'Orsa
le mandre, cui porta la piena
de l'alto invisibile fiume:
centauro, cui suolo a la corsa
è il piano de l'aria serena
va, da la nuvola nato, anche tu.

UU | ´ UU – UU – U
U | ´ UU – UU – U
U | ´ UU – UU – U
U | ´ UU – UU – U
U | – UU – UU – U
– UU – UU – UU ´

Cominciamento¹⁶³ in altro metro di
Andrée.

¹⁶³ *Cominciamento* soprascritto a *Cominciare*.

Se avessi avuto un due some di vino di più
Mi potevo spollinà meglio.
ingarire = ostinarsi
spolpano più presto che strinare

rende relazione.

nimo vede.
ci casco [...] ¹⁶⁴ troppo, il giorno,
Quando mi chiappa la fantasia,
par che mi passi

è capo, un
capaccio

bimbi
gabbiani

forse
queruli ne la vana ombra
o colimbi

coli

forse? la skua? Forse la skua. Quand'essa
esce di mille

nimo.

svola ne l'ombra, ~~levasi dai nidi~~¹⁶⁵
un pianto acuto, chè con lei s'appressa
vani muti intimi¹⁶⁶

in un
canto di
Castelvecchio
con timo.

la morte... o quelli erano gridi,
tuoi, del tuo
muti, del cuore? Udiva anche il gabbiere,
dentro, ne l'orecchi
tu

[...] ¹⁶⁷
primo

e tu nel senso del gabbier confidi.

fu certo
Sì; ma ~~forse era~~¹⁶⁸ rombo di scogliere,
urlo di vento,¹⁶⁹
crollo di rupi, forse era l'affanno
d'ancor lontane, pure in via, bufere;
il mare, il cielo, o navichier normanno;

annata infettiva
s'ingenera¹⁷⁰ l'animale
nel frutto.¹⁷¹

II

non era Andrée

τάχα = forse = presto
piuttosto, più presto = meglio

¹⁶⁴ Parola non decifrata.

¹⁶⁵ *levasi dai nidi* cancellato con un tratto di penna; *esce di mille* scritto sopra *levasi dai nidi*.

¹⁶⁶ *Vani, muti, intimi* sovrascritti a *o quelli erano gridi*.

¹⁶⁷ Parola non decifrata.

¹⁶⁸ *forse era* cancellato con un tratto di penna; *fu certo* scritto sopra *forse era*.

¹⁶⁹ *urlo di vento* sovrascritto a *forse era l'inferno*.

¹⁷⁰ Lettura incerta.

¹⁷¹ L'intero appunto *annata infettiva s'ingenera l'animale nel frutto* è scritta in parallelo al margine destro del foglio.

più Lioche / fioche¹⁷² (più insipide)
una buona bucatolla (metatella = mucchio
il contr. di buca, ma torna al
medesimo
non si [...] ¹⁷³
non [...] ¹⁷⁴ mica tanti è
[...] ¹⁷⁵

Grammello,
bacio
baci della
castagna.¹⁷⁶

¹⁷² Lettura incerta: *lioche* o *fioche*.

¹⁷³ Parola non decifrata.

¹⁷⁴ Parola non decifrata.

¹⁷⁵ Parola non decifrata.

¹⁷⁶ Questi appunti sono scritti in obliquo sul margine inferiore del foglio.

PACE!

I

Fratelli, venite, v'imploro,
venite nel funebre chiuso.
L'udite d'un rauco lavoro
l'anelito vasto e confuso?...
Becchini che scavano... È rossa 5
la luce di fiaccole ch'erra
nell'ombra; e ben grande è la fossa
che s'apre annerando sotterra;
ben molti son là su le bare,
là muti tra il rauco anelare, 10
che aspettano, in fila... Ribelli?
Guardate, o fratelli!

Così pazienti là, sopra
le bare! che aspettano muti
di scendere, al fin di quell'opra, 15
là dove non sieno veduti
mai più! Come forti le braccia
pur ieri, come acri i ginocchi!
Ma ieri era in lor la minaccia
tra i denti, la guerra negli occhi, 20
più nulla nei cuori, più nulla!
nemmeno la povera culla
gemente lontano... Ribelli?
Guardate, o fratelli!

Dietro le palpebre, all'ombra, 25
dormono gli occhi, che ingombra
l'oblio, che stupisce il mistero;
ma sul pallore del viso
vigila un fioco sorriso
qual lampada in un cimitero; 30
ma dalla fila pugnace,
ma dai ribelli (oh! ribelli!)
s'alza un bisbiglio, ch'è grido!
Fratelli!
una parola sorridono: 35
PACE!

II

Chi spira nei giovani fieri
quel soffio di voce sì pia?
nel tremulo vecchio che ieri...
cessò di tremare per via? 40
nell'umile donna che ancora...
l'aspettano i figli col pane?
nei bimbi... destati all'aurora
da suon di mortai, di campane,
da grida di festa?... Chi spira, 45
fratelli, a quel pianto, a quell'ira,
quel grido sì fievole e forte?
Fratelli, la Morte.

È fremito pallido e grave
sì come il sussurro soletto 50
di suora che mormori l'Ave-
maria presso un tacito letto;
è romba d'ignote campane
che cullano il mondo che dorme,
lontane nell'aria e sì piane 55
che appena vi lasciano l'orme;
un impaziente nitrito
che trema nel cielo infinito;
un urlo improvviso alle porte,
la voce tua, Morte! 60

Ella, o da presso ci parli
col rodio lieve de' tarli
notturni, o col bronzo dal cielo,
dice: «O mortali! mortali!
ch'al ventilare dell'ali 65
mie, rabbrividite di gelo:
ciò che un istante in me tace,
tace per sempre. In cammino
per la caligine sola,
Caino, 70
tu non l'udrai la parola
di pace

III

mai più!» Così dice sommessa,
ma udita: da lei chi lontano? 75
non vista... Oh! vedetela! è dessa
che brilla su l'ermo vulcano,
che il cielo coi fulmini accende,
che rode all'abisso i pilastri,
che mugge nei mari, che pende
lassù taciturna dagli astri... 80
Lasciate alla Morte la guerra!
Voi, dite su l'umile terra:

«S'io pur fui cattivo, sii buono
tu dunque! perdono!»

Lasciate alla Morte la messe 85
degli uomini! O popolo umano,
nei campi che il fato ti elesse,
tu mieti pensoso il tuo grano!
Non sangue, non lagrime! Il sangue
lasciatelo nelle sue vene! 90
Schiudete la carcere esangue,
sciogliete le ignave catene!
Lasciate la morte alla Morte!
Voi stando su l'orride porte
gridate: «Tu sei ciò ch'io sono! 95
fratello, io perdono!»

Astro del fato, cometa
ch'erri nell'ombra inquieta
cercando la fragile terra,
astro, l'arrivi, e pur, muto 100
senti che n'esce l'acuto
bramire degli uomini in guerra:
passi in un attimo, o face
dell'infinito; sei lunge;
quando nei ceruli spazi 105
ti giunge
l'ululo d'odi non sazi:
poi... pace!¹

L'occasione che consentiva a Pascoli di procedere nel suo programma etico e civile, posto alla base della raccolta, si presentò questa volta in seguito ai tragici eventi di Milano della primavera del 1898, espressione di un più generale contesto politico e sociale che perdurava in tutta la nazione ormai da diversi anni. L'8 maggio del '98 un articolo pubblicato sulla prima pagina dell'«Avanti» tratteggiava con queste parole la fisionomia dello scenario pubblico e civile italiano:

Ogni telegramma che riesce a eludere la vigilanza delle autorità locali ci parla di sommosse in tutte le parti d'Italia, di collisioni fra la truppa e i cittadini, di sangue che rosseggia per le vie. Eppure il governo ha decretato la sospensione del dazio sul grano; eppure il grano dei magazzini militari viene messo qua e là a disposizione dei municipi; eppure i municipi aprono forni che danno il pane a prezzo ridotto, e aboliscono i dazi di consumo sulle farine. E tuttavia l'agitazione non si placa. Dal mezzogiorno d'Italia è salita su su fino alla Lombardia dove nel suo maggiore centro, a Milano, sembra perdere il carattere di sommossa della fame per prendere le forme di una rivolta politica. Era naturale: le povere e abbruttite plebi del mezzogiorno non possono che dare il

¹ PASCOLI, *Poesie, Odi e inni*, III, pp. 243-250.

moto convulso del dolore; ma dove è veramente coscienza di popolo, quel dolore può diventare pensiero in azione. [...] schiacciato fra il militarismo e il popolo, il governo, non potendo e non volendo ribellarsi al militarismo, si avventa contro il popolo, facendone eccidio.²

L'acceso malcontento, conseguenza di bassi salari e di un alto tasso di disoccupazione, si inaspri ulteriormente quando gli scarsi raccolti determinarono un aumento del costo del grano da 35 a 60 centesimi di lira al chilo, e sommosse e rivolte, nel giro di pochi mesi, si allargarono a macchia d'olio in tutti i territori del paese. Le più importanti città italiane vennero turbate da agitazioni e proteste, ma fu Milano il teatro della strage più efferata, che restituì l'angosciante bilancio di 80 morti e più di 450 feriti; durante le giornate passate alla storia come i Moti di Milano, insurrezioni popolari più numerose e infiammate spinsero il governo con a capo Rudinì a proclamare lo stato d'assedio e a richiedere l'intervento dell'esercito italiano che, guidato dal generale Fiorenzo Bava Beccaris, non esitò ad utilizzare armi da fuoco per sedare la sommossa di una folla quasi completamente disarmata. L'episodio suscitò scalpore e sdegno, l'eco risuonò prepotente tra tutti i ceti e le classi sociali. Eppure, il 5 giugno, il Re Umberto fregiò il generale Bava Beccaris del titolo di Grande Ufficiale dell'ordine militare di Savoia per le iniziative intraprese. Lo stesso giorno veniva pubblicato sul «Marzocco» l'inno pascoliano *Pace!* – dedicato alla Regina Margherita di Savoia, l'«Augusta Donna che pianse sulle sventure e pregò per la pacificazione del suo popolo» –³ che proclamava invece, sin dal titolo, l'urgenza di una tregua da «quegli odiosi, assurdi, funesti *stati d'assedio*».⁴

Una prima considerazione deriva da una chiara somiglianza, che interessa materia, lessico e struttura, tra l'inno pascoliano e diversi inni di protesta anarchici e rivoluzionari circolanti in tutta Italia in quegli anni, che denunciavano totale sfiducia nella giustizia sociale e nel potere

² «L'Avanti», II, 8 Maggio 1898, p. 1.

³ «Il Marzocco», III, 5 giugno 1898, p. 1.

⁴ Si riporta l'intera nota all'inno, apposta alla prima edizione di *Odi e Inni* (1906): «Fu composto per i tristi fatti del maggio del 1898. Il consiglio di perdono e d'oblio non fu ascoltato. L'inno, stampato come la maggior parte delle altre poesie comprese in questo volume, nel "Marzocco", imperante uno di quegli odiosi, assurdi, funesti *stati d'assedio*, era preceduto da queste parole che riferisco a memoria: *All'Augusta Donna che pianse sulle sventure e pregò per la pacificazione del suo popolo*. In quel giorno di quel maggio la regina Margherita fu veduta inginocchiarsi in una chiesa, e piangere e pregare... Nemmen ella fu ascoltata» (PASCOLI, *Poesie, Odi e Inni*, III, cit., p. 456).

governativo, ritenuto responsabile della miseria e dell'afflizione popolare. Ne sono esempi gli inni *Maggio di sangue* di Gian Pietro Lucini,⁵ *l'Inno dell'Internazionale* di Stanislao Alberici Giannini,⁶ *Per il Primo maggio*, di Giovanni Lanzalone (composto per il maggio 1894),⁷ o ancora *Fame*, di Giorgio Sinigaglia.⁸ Tuttavia, analogie di non poco conto sembrano risultare dal confronto tra l'inno pascoliano e un inno anarchico popolare, di autore anonimo, oggi conosciuto come *Il feroce monarchico Bava* (titolo impostosi sull'originario *Inno del sangue*), solitamente classificato tra gli inni socialisti, che iniziò a diffondersi, con buona probabilità, parallelamente alla pubblicazione dell'inno pascoliano – incentrato com'è sullo stesso episodio di cronaca –, e che non solo divenne immediatamente popolarissimo, ma si tramutò in un simbolo contro i soprusi e lo strapotere violento e impari delle forze dello Stato a danno della plebe e dei più deboli.⁹ Una copia manoscritta dell'inno venne sequestrata all'anarchico Luigi Fabbri: da essa si ricavano il titolo originario e la versione più completa del testo:

Alle grida strazianti, dolenti,
 Di una folla che pan domandava,
 Il feroce monarchico, Bava
 Gli affamati col piombo sfamò.
 Furon mille i caduti innocenti
 Sotto il fuoco di armati caini!
 Al furor dei soldati assassini
 «Morte ai vili» – la plebe gridò.

Coraggio, compagni! La plebe rejetta
 ci chiama, ci attende; si faccia vendetta.

⁵ Cfr. P. C. MASINI, *Poeti della rivolta. Da Carducci a Lucini*, Milano, Rizzoli, 1978, p. 407.

⁶ Ivi, pp. 145-147. Si trascrivono alcuni versi, indicativi a far risaltare certe somiglianze con l'inno pascoliano: «Su leviamo alta la fronte / O curvati dal lavoro; / Già sul culmine del monte || Splende il sol dell'avvenir [...] 9-12: Pace, pace ai tuguri del povero, / Guerra, guerra ai palagi, alle chiese: / Non sia scampo all'odiato borghese, / Che alla fame e agli stracci insultò! [...] Sotto il vel di patrio amore / Gittan l'odio tra fratelli; / Ma dovunque è un oppressore / C'è un fratel che oppresso sta! [...]».

⁷ Ivi, pp. 301-305.

⁸ Ivi, pp. 327-331. Cfr. soprattutto i seguenti versi: «Le scarne braccia levano / e gli affilati volti, urlando in coro: / i nostri figli muoiono; / su dateci, perdio, pane e lavoro. [...] Ahi! Ma la fame brontola / giù ne' corpi avvizziti a que' tapini! / cupi, silenti gli uomini, / ma strepitan le donne ed i bambini; || e le mani protendono / ai soldati, e li chiamano fratelli, / con lacrime, con gemiti / che i morti sveglierebber ne gli avelli. || [...] Vecchi, fanciulli cadono, / giaccion travolti sanguinosi al suolo, / e con le mani premono / le tronche membra ululando per duolo. || Pianti, bestemmie mesconsi, / Gemiti strani con minacce vane, / E il delegato brontola: / o torma d'affamati, eccoti il pane».

⁹ Nel corso degli anni fu infatti riadattato e rivisitato in occasione di altri episodi di cronaca legati ad esponenti anarchici e popolari. All'oscura vicenda che coinvolse l'anarchico ferroviere Giuseppe Pinelli, ad esempio, morto il 15 dicembre del 1969 precipitando da una finestra della Questura di Milano, nel contesto delle indagini legate alla strage di Piazza Fontana, è dedicata la *Ballata del Pinelli*, composta sulla stessa melodia dell'inno *Al feroce monarchico Bava*.

Noi sempre sfidammo miserie ed affanni,
S'innalzi or la fronte: si scacci i tiranni.

Su, piangete, o mestissime madri,
Quando oscura discende la sera,
Per i figli gettati in galera
Per gli uccisi dal piombo fatal!
La panciuta caterva dei ladri,
Dopo avervi ogni bene usurpato,
La lor sete han nel sangue saziato
In quel giorno nefasto e feral.

Coraggio, compagni!...

Tu, che un dì nella grande sventura,
Fosti intenta a innalzar barricate,
Tu, che in *cinque gloriose giornate*
Disperdesti l'odiato invasor;
Tu, o Milano, che appiè di tue mura
trucidati i tuoi figli hai veduto,
Su risorgi!... il momento è venuto:
Guerra, guerra agli infami oppressor!

Coraggio, compagni! ecc.

Deh, non rider, sabauda marmaglia,
Se il fucile ha domato i ribelli!
Se "i fratelli hanno ucciso i fratelli"
Sul tuo capo il lor sangue cadrà.
Ridi pur... ma la santa canaglia,
Questa plebe sfruttata e schernita
Se si desta... qual belva ferita,
Sui potenti avventarsi saprà.

Coraggio, compagni!...

Poiché manca anche qualsiasi tipo di riferimento temporale relativo alla data di pubblicazione del testo e all'inizio della sua circolazione, è impossibile stabilire se l'inno *Al feroce monarchico Bava* fu scritto successivamente all'inno pascoliano o se, al contrario, fu proprio Pascoli a comporre la sua lirica quando quell'inno anarchico popolare era già diffuso e conosciuto, o se, ancora, i due testi siano stati scritti indipendentemente l'uno dall'altro.

Certo colpisce l'affinità delle due composizioni, almeno nel corredo lessicale e tematico. In ambedue gli inni, infatti, trovano posto il «sangue», «Caino», la «morte», la «guerra», le

«grida»; e «l'umile donna che ancora... / l'aspettano i figli col pane» dell'inno pascoliano (vv. 41-42), ricorda le «mestissime madri» dell'*Inno del sangue*, mentre i «ribelli» e i «fratelli» sono disposti in rima baciata in entrambi i testi. Il sistema rimico dei due inni riproduce un effetto ritmico regolare e armonico: alle rime frequentemente bacciate della canzone popolare si associano quelle dell'inno pascoliano, nel quale strofe e antistrofe presentano rime alternate per otto versi, bacciate per gli ultimi quattro; l'epodo, analogamente, segue simile disposizione (AABCCBDEFGeFgee); il testo è inoltre gremito di ripetizioni che, posizionate ad arte, assumono le sembianze di ritornelli e fanno risuonare nel testo un'eco orecchiabile che lo avvicina alla musicalità di un canto. Il primo gruppo strofico riporta identica conclusione per strofe e antistrofe: «... Ribelli? / Guardate, o fratelli» (vv. 11-12); «...Ribelli? / Guardate, o fratelli» (vv. 23-24); analogamente accade per il secondo gruppo, nel quale strofe e antistrofe accolgono quasi equivalente verso di chiusa: « – Tu dunque! perdono!» (v. 84); « – Fratello, io perdono!» (v. 96); mentre gli epodi di tutti e tre i gruppi terminano con la parola «*Pace!*», e i vv. 81, 85 e 94, quasi in modo identico, esclamano: «Lasciate alla Morte la guerra!»; «Lasciate alla Morte la messe»; «Lasciate la morte alla Morte!».

Se sottoposti ad una lettura più accurata, tuttavia, gli elementi in comune si riscoprono, sul livello del significato, di segno opposto, già a partire dai titoli, l'uno contraddistinto dall'esclamazione bonaria, *Pace!*, l'altro dall'espressione truce e funesta, *Inno del Sangue / Al feroce monarchico Bava*. A differenza dell'inno anarcoide poi, quello pascoliano è un canto che glorifica la pace e l'unione fraterna, impostato su un accento dimesso e benevolo, un'esortazione a disdegnare qualsiasi forma di brutalità e odio, ispirata dai toni della commozione e della pietà; la vicenda cronachistica, come spesso avviene in Pascoli, cede il passo a ben altri intenti.

Il poeta, a onor del vero, non era estraneo alla scrittura 'anarchica': si era misurato con questa prova esattamente venti anni prima, quando nel 1878, militando tra i gruppi anarcosocialisti di Andrea Costa, aveva scritto un *Inno per l'Internazionale anarchica*, riportato alla

luce anche grazie ad una citazione di Benedetto Croce nel 1907 sulla «Critica».¹⁰ Risulterà interessante una sua rilettura:

Soffriamo! Ne' giorni che il popolo langue
È insulto il sorriso, la gioia è viltà!
Sol rida chi ha posto le mani nel sangue,
E il fato che accenna non teme e non sa:

Prometeo sull'alto del Caucaso aspetta,
Aspetta un bel giorno che presto verrà
Un giorno del quale sii l'alba, o vendetta!
Un giorno il cui sole sii tu, Libertà!

Soffriam! ché il delitto non regna in eterno!
Soffriam! ché l'errore durare non può!
Già Satana giudica nel pallido inferno
Il Dio de' Tiranni che al bujo il dannò!

È forse una vampa del tetro petrolio
Che su per le nere muraglie guizzò?
Chi là ne l'altare, chi qua sopra il solio
Fantasma di truce bellezza s'alzò?

Soffriam: le catene si spezzano al fine
Allor che pugnali, ne piaccia foggiar;
Fra un mucchio fumante di sparse ruine
Già Spartaco è sorto tremendo a pugnar.

Soffriamo, o fratelli! la mano sul cuore
Lo sguardo nuotante, nell'alba che appar!
Udite?! le squille che suonano l'ore
A stormo tremendo desiano suonar!

Già mugghia il tremuoto laggiù nella reggia!
S'accampa ne' templi superbo il Pensier!
Un rosso vessillo nell'aria fiammeggia,
E in mezzo una scritta vi luccica in ner:

Un'alta sentenza che i secoli andati
Pensaron nel tempo del muto dolor
Che nega l'umana pietà agli spietati!
Che all'odio condanna chi uccise l'amor!

Le dolci fanciulle ch'avete stuprato,
i bimbi che indarno vi chiesero il pan,

¹⁰ B. CROCE, *Note sulla letteratura italiana nella seconda metà del secolo XIX. XXII. Giovanni Pascoli*, «La Critica», V, 20 gennaio 1907, p. 22. A proposito dei trascorsi socialisti di Pascoli cfr. R. ZANGHERI, *Documenti del socialismo giovanile di Giovanni Pascoli*, in *Studi per il centenario della nascita di Giovanni Pascoli pubblicati nel cinquantenario della morte*, vol. I, cit., pp. 81-99; A. VARNI, *Il giovane Pascoli e il socialismo*, «Rivista pascoliana», IV, 1992, pp. 27-34; E. GRAZIOSI, *Pascoli studente e socialista: una carriera difficile*, in *Pascoli socialista*, cit., pp. 75-103. Per una ricostruzione delle vicende legate all'inno per l'internazionale anarchica e per una sua interpretazione cfr. E. GRAZIOSI, *Pascoli edito e ignoto: inno per l'internazionale anarchica*, «Giornale storico della letteratura italiana», CXXIV, 2007, pp. 272-281.

Nel giorno dell'ira, nel giorno del fato,
i giudici vostri, borghesi, saran.¹¹

Non è escluso che, deciso ad assegnare all'inno *Pace!* anche tratti propri di un inno 'popolare', Pascoli abbia scavato nei meandri del suo passato poco raccomandabile di giovane borghese, che lo aveva finanche condotto all'arresto, non tanto per riproporre elementi contenutistici e tematici (anche se una pur minima forma di similarità nell'impostazione e nel contenuto si rintraccia ad esempio in una analoga struttura rimica, nella ripetizione insistente di alcuni termini, nelle anafore, o in alcuni versi come «i bimbi che indarno vi chiesero il pan», simile ai vv. 41-42 di *Pace!*, «nell'umile donna che ancora.../ l'aspettano i figli col pane», o nell'uguaglianza di alcuni termini, «Fratelli», «ira», «sangue», «odio», ecc.), quanto per offrirne adesso un controcanto, fondato su una mutata disposizione ideologica e poetica.

La soluzione dell'inno anarchico, individuata nella repressione sanguinosa e nella rivolta, devia infatti con la scrittura dell'inno *Pace!* verso la traiettoria della concordia umana e fraterna che possa decretare la fine delle brutalità. Pantaleo Palmieri constata che all'altezza del 1897 *I Pensieri dell'arte poetica* e la pubblicazione delle quarte *Myricae* avevano contribuito a fissare i fondamenti della concezione poetica pascoliana, e che il rapporto con Leopardi, tradotto nelle conferenze *Il sabato* (1896) e *La ginestra* (1898), aveva prodotto «un decisivo chiarimento dell'ideologia pascoliana, aggiornando sulla spinta della social catena, il giovanile anarcosocialismo in filantropia e pacifismo».¹²

¹¹ Si legga anche il testo pascoliano *La morte del ricco*, pubblicato sul giornale di Rimini «Il Nettuno» (n. 17 febbraio 1878), diretto da Domenico Francolini, e appartiene anch'esso alla fase della produzione 'anarchica': «Ha il prete a lato, e il nembo urla di fuori: / un sinedrio d'ombre incappucciate / gli siede intorno: egli ode... – Accusatori, / accusate! accusate! – || Sorge una donna: Egli menti l'amore! / Sorge un bimbo: Il mio nome ei mi negò! / Sorge un villano: Io vuò strappargli il core, / che mi fece sudare e mi rubò! || Un minator dice: Morii sotterra, / pria che morto, sepolto. / Un soldato: Ed io caddi ucciso in guerra, / prima uccisor che ucciso; egli m'ha tolto || vita e innocenza. – E tu, spettro, che hai? – / Fame. – E tu? – Freddo. – E tu? – Voglio odiar- / lo! Che per lunghi anni io lavorai / e non ebbi un minuto per amar. – || Voi chi siete? – Signore, un assassino. – / Voi? – Mio signore, un ladro! ah! ma il delitto / non s'ama, egli è un destino / che nella fronte, esso che muor, ci ha scritto! – || E tu perché l'abbranchi? – Ero fanciulla / Pura e bella; e son morta all'ospedale!... – / Tu perché fremi? – Ah! ch'io morii nel nulla, / io ch'ero nato a vivere immortal!... – || Venga l'esecutor! Dubbio t'avanza! / fissalo col tuo grande occhio sbarrato. / Costui d'un'altra vita ha la speranza: / che muoia disperato!». Cfr. MASINI, *Poeti della rivolta. Da Carducci a Lucini*, cit., pp. 175-176.

¹² P. PALMIERI, *Pascoli: il vate e l'oratore civile*, Forlì, Rubiconia Accademia dei Filopatridi, 2012, pp. 49-74, a p. 61. Cfr. anche C. CHIUMMO, *L'artista e l'Homo Italicus pascoliano in Decostruzioni dell'Homo Italicus nella poesia*

La cristallizzazione del pensiero pascoliano in nuclei ben organizzati, così come la volontà del poeta di proporsi quale *poeta-vate*, prende corpo in questi anni anche come ovvia conseguenza di eventi significativi che concorsero a meglio puntualizzare i tratti del *socialismo patriottico pascoliano*, non solo situato a distanza dalle teorie politiche dominanti in quegli anni, ma altresì alimentato da ideologie evangeliche *sui generis*.

Potrebbe pertanto risultare vantaggiosa la valutazione di tre aspetti, tra loro strettamente interrelati, che certo esercitarono un peso significativo su Pascoli a partire dal 1897: il primo è di natura storica, legato all'imminente fine del secolo, percepita anche a livello generale come un passaggio carico di inquietudine e trepidazione; il secondo è relativo all'acuirsi della questione sociale e alle problematiche ad essa connesse, quali la lotta di classe, l'emigrazione e la sorte dei più deboli, già messe in evidenza dall'enciclica *Rerum Novarum*, promulgata da Leone XIII nel 1891; il terzo è un aspetto letterario: il commento alla *Commedia* dantesca.

Se da un lato l'ambiente messinese della Società dantesca, della quale Pascoli divenne consigliere proprio nel febbraio 1898,¹³ pullulante di conferenze politiche, lo avvicinò a personaggi come Napoleone Colajanni e Giovanni Bovio e gli consentì di abbandonare definitivamente le idee del socialismo marxiano della sua giovinezza, il sodalizio stretto con Luigi Pietrobono lo accostò ad ambienti solleciti in fatto di studi biblici, che gli permisero di approcciarsi in modo più diretto e soggettivo ai testi sacri per l'esegesi del testo dantesco.

Le idee socialistico-umanitarie – e per certi versi utopiche – esposte da Colajanni nel volume *Il socialismo*,¹⁴ vennero assorbite e rimaneggiate in modo personalissimo da Pascoli, che le amalgamò alle letture della Bibbia in quegli anni in cui, accanto ad altri importanti

italiana del Novecento (Pascoli, Gozzano, Campana, Gobetti, Montale e il secondo Novecento), Firenze, Franco Cesati Editore, 2020, pp. 15-26.

¹³ Cfr. RESTA, *Pascoli a Messina*, cit., in particolare le pp. 39-62.

¹⁴ A partire da basi positivistiche e dalle idee spenceriane sistematizzate nel testo *I principi di sociologia*, lo storico aveva teorizzato nel volume *Il socialismo* una legge sociologica fondata sui valori dell'altruismo, della cooperazione e dell'unione, principi che, a suo dire, funzionavano da catalizzatori del processo di evoluzione e soppiantavano quelli legati alla lotta per la sopravvivenza di stampo darwinista. La legge sociologica riproposta dal Colajanni si poneva in netta contrapposizione alla brutta lotta della legge animale, dal momento che l'uomo, attraverso la ragione, aveva raggiunto la consapevolezza, nel corso dei secoli, che soltanto la coesione, la solidarietà, la collaborazione, avevano garantito l'evoluzione civile e sociale. Cfr. N. COLAJANNI, *Il socialismo*, Catania, Tropea, 1884.

progetti, si profilava quello oneroso dell'interpretazione della *Commedia* dantesca. È Francesco Mattesini a riferire che l'edizione della Bibbia utilizzata maggiormente da Pascoli tra quelle presenti nell'Archivio di Castelvecchio (la Volgata del 1558, la Clementina del 1765 e la rara edizione della Bibbia volgare edita il 1 novembre del 1471) fu probabilmente – considerando le numerose sottolineature – la Volgata del 1558, quella cioè che precede la versione edita da Clemente VIII nel 1592;¹⁵ tali letture furono poi certamente intervallate da quelle della *Vie de Jesus* del filosofo Ernest Renan, testo tanto popolare quanto scandaloso ed eretico per l'epoca, che metteva in discussione, attraverso scrupolose indagini critiche e razionali, fondate su una metodologia filologica, assiomi indubbi e conclamati della religione cristiana.¹⁶ Aperture ad interpretazioni più critiche e razionali dei testi sacri Pascoli ebbe modo di attingere anche all'ambiente che orbitava intorno alla figura di Padre Genocchi, e, grazie alla mediazione di Pietrobono, il poeta di San Mauro desunse dall'ambiente romano una fervida dottrina spirituale improntata a valori come la pietà, l'uguaglianza, la fratellanza.

L'insieme di tutti questi influssi, insomma, filtrati da una personalissima teoria della società e del credo cristiano (non inteso quindi «come una non mai definita e finita tavola d'articoli di fede», bensì «come una grande corrente d'amore, che scaldi e fecondi il gelido egoismo degli uomini»),¹⁷ originò una concezione della «palingenesi» che non sposava «né le tracce del materialismo storico-scientifico, né quelle dell'idealismo neohegeliano», rifiutava «lo spiritualismo anarcoide delle prime avanguardie» e il «relativismo dialettico con cui Pirandello mirava via via a scomporre l'io e tutto il reale».¹⁸ Si trattava, in altre parole, di un socialismo

¹⁵ F. MATTESINI, *Pascoli e la Bibbia*, «Lettere italiane», XXXVI, 1984, pp. 167-198, a p. 179.

¹⁶ E. RENAN, *Vie de Jésus*, Éd. Populaire, Paris, Calmann Lévy, 1888. Nella Biblioteca di Castelvecchio è infatti conservata una copia del testo.

¹⁷ PASCOLI, *In morte di Giosuè Carducci* (1907), in ID., *Prose*, I, Milano, Mondadori, 1971, p. 414.

¹⁸ MATTESINI, *Pascoli e la Bibbia*, cit., p. 176. Cfr. anche C. SALINARI, *Miti e coscienza del decadentismo italiano: D'Annunzio, Pascoli, Fogazzaro e Pirandello*, Milano, Feltrinelli, 1984, p. 147: «È il cristianesimo primitivo quello che seduce Pascoli: un cristianesimo cui si può aderire anche senza credere a nessuno dei dogmi, senza assoggettarsi alla gerarchia ecclesiastica, un cristianesimo che insegna non tanto a credere quanto a soffrire e ad amare»; E. PASQUINI, *Pascoli e gli albori del cristianesimo*, «Rivista Pascoliana», III, 1991, pp. 103-115.

patriottico intriso di un cristianesimo ‘non confessionale’ che unificava gli elementi umanitari della religione greco-romana con quelli della religione cristiana.¹⁹

L’armonica omologia tra classicismo e cristianesimo, tra bibbia giapetica e semitica, era in grado di risolvere, ad esempio, l’apparente incongruenza generata dall’inserimento dei testi *In Oriente e In Occidente* (che insieme costituiscono *La Buona Novella*)²⁰ all’interno dei *Poemi Conviviali*. Il dittico, com’è noto, si impose come una rottura dell’equilibrio sotteso all’opera, imbevuta di motivi epico-classici, e i versi che annunciavano: «”Gioia con voi! Scese / Dio sulla terra”. Ed a ciascuno il cuore / sobbalzò verso il bianco angelo, e prese // via per vedere il Grande che non muore [...] il Dio che vive tutto in sè», e la figura dell’«angelo dal cielo di Giudea» che «venne bianco nella notte azzurra» «a nunziar la pace», produssero l’effetto di un forte stridore, posizionati come sono di seguito alle vicende del «Peleiade Achille» «dalla rossa criniera», di Alexandros («più felice, quanto più cammino», «quanto più cimenti, / quanto più dubbi, quanto più destino!» gli era «dinnanzi»), di Odisseo con il suo *Ultimo viaggio*, e del «tremulo vagito» di Tiberio. L’introduzione di toni e messaggi apparentemente differenti, volti ad incentivare la pace e la concordia e ad annientare la violenza e l’ira, si spiegava invece con

¹⁹ Esemplari, a tal proposito, si definiscono le pagine de *La mia scuola di grammatica* (cfr. PASCOLI, *Prose*, I, cit., pp. 257-278): «E so anche altro. Non credo io che la classicità greca e romana sia in tutto e per tutto educativa per il nostro spirito moderno; ma so ch’ella non è, come si va affermando, a dirittura immorale e antisociale. No. Quei libri sono le nostre βιβλία e formano insieme il grande *Testamento* giapetico della nostra civiltà. Noi li sfoglieremo con la religione che meritano i libri sacri. [...] Tutta la letteratura greco-romana è pervasa dal presentimento d’una società buona e felice. Essa è veramente la Bibbia dell’umanità. [...] Nel sacrificio, necessario e dolce, sino all’olocausto, è, per me, l’essenza del cristianesimo; e credo che si possa essere cristiani senza credere a un solo de’ suoi dogmi metafisici, e credo che si possa credere a tutti questi dogmi, senza essere cristiani. E di tale cristianesimo ognuno vede come abbiamo bisogno di questa età, nella quale gli uomini si sono gettati sulle nuove terre e sulle nuove forze scoperte, col primordiale ardore di bruti. [...] In vero non ho bisogno di cercare esempi per dimostrarvi l’intima *cristianità* delle letterature classiche: tanto gli esempi sono presenti allo spirito. E al nostro spirito subito, se si parla di sacrificio, apparisce non solo il prigioniero d’Atene, ma quello che egli evocava avanti i cinquecento: l’eroe figlio d’una Dea che non fece alcun conto della morte e del pericolo, e più temè il vivere da vile senza vendicare gli amici. Subito a noi apparisce il primitivo eroe del dovere, non solo quando dice alla sua madre Dea, Subito io muoia!, ma quando al cavallo parlante di morte risponde, Lo so da me! E spinge avanti i cavalli col grande grido che emise anche il Cristo. Profonda somiglianza! [...] Pochi anni, un po’ più di tre lustri, avanti alla nascita del Cristo, Orazio cantava la palingenesia rivolto al sole. Egli chiedeva, anzi si aspettava, la fine, con la clemenza e con trattati, di ogni guerra, l’abbondanza della terra, ben lavorata, e le virtù sociali degli uomini, ben educati. [...] A ogni modo, in quella solennità si udì, per bocca di Orazio, la virgiliana parola del perdono e della pace. Ché Virgilio, lasciate anche le campagne come già le selve, aveva cantato sì le guerre, ma per annunziarne la fine. Il suo pensiero è sempre quello: quello d’un rinnovamento, d’una risurrezione, d’una redenzione. [...] ma, per rispetto alla sapienza, Virgilio è più propriamente l’amore: l’amore che è appunto l’essenza del cristianesimo, e che Dante, così, ravvisava anche nel paganesimo».

²⁰ Cfr. PASCOLI, *Poesie, Poemi Conviviali*, IV, cit., pp. 376-393.

la convergenza dei valori classici, già ben consolidati, verso quelli ‘pseudo-cristiani’ e ‘pseudo-evangelici’: un amalgama che, a partire dal 1897, orientava alla maturità la poetica pascoliana.²¹

I testi *In Oriente* e *In Occidente* furono pubblicati entrambi sull’«Illustrazione italiana», il primo, il 24 dicembre del 1899, con il titolo *La Natività*, il secondo, circa un anno dopo, precisamente il 30 dicembre del 1900, con il titolo *L’Annunzio in Roma*, ed esibiscono, seppur in forma differente, identico significato dell’inno *Pace!*.

L’accento in entrambi i testi è, non a caso, più volte posto sul termine «Pace»: si legga il v. 45 in *Oriente*: «E un canto invase allora i cieli: PACE»; e i versi 73, 76-77, 79-80 e 82 di *Occidente*, «e vide, un fuoco, e disse, PACE»; «E vide un tempio aperto, e dal sogliare / mormorò, PACE»; «E l’angelo passò candido e lento / per i taciti trivi, e dicea, PACE»; «Vegliava, il Geta ... Entrò l’angelo: PACE!» e le liriche ripropongono inoltre altri segmenti lessicali simili all’inno: è il caso dei vv. 4 e 54-56 di *Oriente*: «Altri alle tombe mute, altri alle

²¹ La corrente palingenetica all’altezza di questi anni attraversò, naturalmente, non solo Pascoli, ma si qualificò, più in generale, come la *humus* in cui sedimentarono le produzioni poetiche e saggistiche di molti poeti e intellettuali del tempo. Non sarà un caso, infatti che anche Adolfo De Bosis, nello stesso anno, comporrà una lirica dal titolo *Pace* (*Proponendosi dall’Imperatore di Russia il congresso dell’Aja*: cfr. A. DE BOSIS, *Amori ac silentio* e *Le Rime sparse*, cit., pp. 109-118); esattamente come Lorenzo Stecchetti, il quale, sempre a ridosso di quegli anni, intitolerà *Pace!* (anche lui facendo seguire l’espressione da un punto esclamativo, in modo identico a Pascoli) una sua composizione. Cfr. L. STECCHETTI, *Le Rime*, cit., p. 544; il testo ha diversi punti di contatto con l’inno pascoliano, come dimostrano i seguenti versi: «Ardon le case. Le donne fuggono / nel buio, urlando. Piangono gli orfani / sui padri morti e calano / i corvi sui cadaveri. || Che importa? È l’Africa dove riboccano / troppe ricchezze per gente libera! / La nostra Europa è misera / e le catene costano. || Ardon le case. Di sangue corrono / le strade, cadono nel freddo asiatico / assassinati gli uomini / che difendono la patria...|| Che importa? Brucino la Cina e l’Africa, / noi civilissimi, nelle accademie / gridiamo pace ai popoli / e i gesuiti godono!». Interessante ai fini di questo ragionamento è l’introduzione di Ghelli al carteggio Pascoli-De Bosis: «Sull’estremo scorcio del secolo, in anni di grandi sconvolgimenti sociali (1898-99), Pascoli e De Bosis, che avevano frattanto ripreso un fitto dialogo epistolare, aderendo a quell’idea di palingenesi così diffusa nel clima spirituale di fine secolo, appaiono orientati verso una produzione di carattere vagamente unitario e sociale. [...] A quella stagione appartengono, insieme all’*Inno al Mare* e all’ode *A un macchinista*, [...] componimenti come l’*Inno alla terra*, *Pace*, *Kruger*, in cui sono espressi l’esigenza di rinnovamento, il sogno di un’umanità operosa e felice, di un “*novel tempo umano*” governato dalla pace. Aspettazione della palingenesi e della nuova era, sincera, seppur indeterminata aspirazione a forme più alte di fratellanza umana, profonda insofferenza per ogni sorta di sopraffazione e di ingiustizia sociale costituiscono in quegli anni un motivo comune di ispirazione poetica e sono oggetto di discussione epistolare tra i due. Si confrontino ad esempio le odi civili *Pace* del De Bosis e *La favola del disarmo* del Pascoli, entrambe composte nel ’99, in occasione del congresso dell’Aja convocato dall’imperatore di Russia Niccolò II in difesa della pace» (GHELLI, *Introduzione a PASCOLI-DE BOSIS, Carteggio*, cit., p. 18). È bene tenere presente, inoltre, che anche D’Annunzio comporrà in quegli anni un testo con identico titolo (*Pace*), seppur con intenti differenti da quelli pascoliani. Cfr. G. D’ANNUNZIO, *Laudi del cielo, del mare, della terra e degli eroi*, libro III, *Alyone*, Milano, Treves, 1908, p. 56: «PACE, pace! La bella Simonetta / adorna del fugace emero-càllide / vagola senza scorta per le pallide / ripe cantando nova ballatetta. || Le colline s’incurvano leggiere / come le onde del vento nella sabbia / del mare e non fanno ombra, quasi d’aria. / L’Arno favella con la bianca ghiaia, / recando alle Nereidi tirrene / il vel che vi bagnò forse la Grazia, / forse il velo onde fascia / la Grazia questa terra di Toscana / uscita della casalinga lana / che fu l’arte sua prima. / Pace, pace! richiama la tua rima / nel cor tuo come l’ape nel tuo bugno. / Odi tenzon che in su l’estremo giugno / ha la cicala con la lodoletta!».

fonti»; «i pastori guardando di sui monti, / e chi presso le tombe, onde una voce / uscia di culla, e chi presso le fonti»; e dei versi 36-37, 54, 85-88 di *Occidente*: «ed ogni schiavo dalla tarda sera / dormiva, udendo ventilar grandi ali»; «Ma d'uomini gremita era la fossa»; «Sol esso udì; ma lo ridisse ai morti / E i morti ai morti, e le tombe alle tombe / E non sapeano i sette colli assorti, / ciò che voi sapevate, o catacombe».

In buona sostanza, quindi, l'inno *Pace!*, il terzo della sezione degli inni, si mostrava differente da quello *Al Navarco* e *Al Fratti* che lo precedono, impostati, come esige la materia eroica, su una non indifferente elevazione tonale. A sostenere il *trait d'union* interveniva comunque la struttura metrica, mantenuta rigorosamente su una tripartizione strofica, articolata in Strofe, Antistrofe ed Epodo. La vera sfida per Pascoli consisteva quindi nel riuscire a contenere un testo contrassegnato da elementi tipici di un inno popolare entro la struttura di una strofe corale.

Gianfranco Contini, analizzando l'aspetto «verticale» della ripercussione timbrica pascoliana, ne aveva dato uno *specimen* attraverso la 'myrica' *Patria*, impostata su un'impeccabile assonanza sistematica nelle rime impiegate:²² analogamente, anche l'inno *Pace!* propone una decisa, anche se non regolarissima, consonanza tra le rime utilizzate in tutti i gruppi strofici. Per proporre qualche esempio basterà prestare attenzione alla strofe del primo gruppo, che ha infatti rime in *-oro, -erra, -are* (*v'imploro/lavoro; ch'erra/sotterra; bare/anelare*), alla prima antistrofe e alle sue rime in *-ulla ed -elli* (*nulla/culla; ribelli/fratelli*), alla strofe e all'antistrofe del secondo gruppo, con rime in *-eri, -ora, -ira* (*fieri/ieri; ancora/aurora*) e rime in *-orme e -orte* (*dorme/orme; porte/morte*), all'epodo dello stesso gruppo, che presenta rime in *-arli, -elo, -ali, -ola* (*parli/tarli; cielo/gelo; mortali/ali; sola/parola*) e ancora all'antistrofe del III gruppo, nella quale vi sono rime in *-ano, -ene, -ono* (*umano/grano; vene/catene; sono/perdono*).

²² CONTINI, *Innovazioni metriche italiane fra Otto e Novecento*, cit., p. 597.

In effetti ripetute prove condotte su fogli autografi differenti, in relazione alle strutture rimiche, testimoniano un'attenzione meticolosa riservata a quest'aspetto. Si rintraccia un primo schema sul foglio autografo siglato G.55.4.2.2, in alto a sinistra, preceduto dall'appunto in numeri romani "II . I", che è così predisposto: ababadcdeeff; sopra la terza «a» è chiaramente visibile una «c» che funge da correzione, ch  infatti lo schema rimico definitivo del secondo gruppo strofico, elaborato sullo stesso foglio, sar  ababcdcdeeff; mentre sul lato destro del foglio G.55.4.2.4 figurano altri due schemi, il primo costituisce una piccola parte di quello gi  presente sul foglio G.55.4.2.2, il secondo potrebbe preludere all'impostazione rimica dell'epodo; ad essi si accompagnano alcune annotazioni:

a trimetri
b
a
tace.

Pure una voce, un sussurro/respiro
s'alza
[...]

a
a
b
c
d
d
b sotto in

Le carte usate per la composizione dell'inno sono custodite in Archivio sotto la segnatura G.54.4.2. La cartella raccoglie cinque fogli ingialliti carichi di una scrittura minuscola e caotica, in alcuni casi impossibile da decifrare; si affastellano inoltre scarabocchi, linee geometriche, calcoli e disegni di vario tipo; l'ultimo dei fogli   costituito da pochi appunti posizionati sul lato sinistro del foglio, che corrispondono ad un tentativo di elaborazione della strofe del terzo gruppo, mentre il lato destro   occupato da tre ritagli di fogli differenti, attaccati probabilmente in una fase successiva, che recuperano abbozzi di porzioni distinte della lirica. Il primo scampolo riporta una elaborazione dell'epodo del secondo gruppo strofico, il secondo, un

abbozzo della strofe del terzo gruppo, il terzo consegna, invece, le tracce dell'antistrofe del secondo gruppo. I fogli G.55.4.2.3 e G.55.4.2.4, a riprova della simultaneità creativa del Pascoli e di uno scrittoio in continuo fermento, oltre agli abbozzi di *Pace!*, ospitano le prime prove di scrittura dell'ode *La Quercia d'Hawarden*, che, come risulta dai fogli succitati, era stata inizialmente intitolata *Gladstone*, il nome del ministro inglese protagonista della lirica, pubblicata prima sulla «Gazzetta di Messina» il 22-23 maggio di quell'anno, e poi sull'«Illustrazione italiana» il 12 giugno, quindi quasi contemporaneamente all'inno *Pace!*.

Da un esame preliminare delle carte si individua una possibile imprecisione nell'ordinamento dei fogli: quelli che vengono indicati come i primi due (G.55.4.2.1 e G.55.4.2.2) trasmettono in realtà una redazione più avanzata rispetto a quella contenuta nel foglio quarto (G.55.4.2.4), che verrebbe a costituirsi come il primo abbozzo. Il suo contenuto è infatti costituito da materiale ideativo ancora 'grezzo', esplicitato in frasi quasi del tutto slegate da qualsiasi norma versificatoria, che solo timidamente preludono ad una strutturazione e suddivisione in strofe; si osservino i seguenti esempi: «il terrore, l'odio, la disperazione, la rivolta [...] ora gli occhi sono sbiancati... / le bocche par che sorridano... / una voce s'alza da tutti quei morti / smetteteci²³ di chiudere nella grande fossa [...] pure il vecchio / pure il bambino / [...] E pure il giovane». In righe differenti si ripetono identiche parole o piccolissimi segmenti di versi. Non vi è attenzione alcuna al numero delle sillabe o al numero dei piedi, quindi è certo che non ci fosse nessuna sicurezza relativa alla forma metrica da utilizzare al momento della scrittura, anche se sul lato destro è visibile lo schema rimico già citato; sul lato destro della carta si leggono, poi, alcune parole isolate, riutilizzate anche nell'elaborazione successiva, quali «l'anelito», «v'imploro», «respiro», «sussurro»; su G.55.4.2.1 e G.55.4.2.2 è invece riscontrabile una strutturazione ed elaborazione quasi completa, anche se non definitiva, almeno dei primi due gruppi strofici.

²³ Lettura incerta: *smetteteci* o *smetteteli*.

Secondo quanto previsto dalle norme della lirica pindarica, strofe e antistrofe si distinguono dall'epodo e presentano questa volta undici novenari dattilici (ovvero prosodiaci maggiori, o enopli, con la consueta accentazione sulla 2^a, 5^a e 8^a sillaba), più un senario di chiusa (prosodiaco minore, o reiziano, con accenti regolari di 2^a e 5^a). Non pare che per la loro ideazione Pascoli avesse nutrito molti dubbi: sui fogli G.55.4.2.1 e G.55.4.2.2, infatti, i versi sono già esemplati su questa struttura. Che essi fossero modellati sul prosodiaco maggiore e sul prosodiaco minore lo confermano gli appunti sul foglio G.55.4.2.1: nell'elaborazione che prende posto nella colonna destra del foglio, accanto al primo verso dell'antistrofe del primo gruppo, «Così pazienti là, sopra», è annotato lo schema U | -UU -UU -U, mentre poco più in basso viene proposto il periodo U | -UU -U; la linea verticale che separa la quantità breve iniziale, sia nel primo che nel secondo schema, certifica la volontà di assegnare alla sillaba iniziale un valore anacrusico ed è indicativa quindi di un ritmo discendente.²⁴

Immediatamente dopo strofe e antistrofe compaiono le prime prove di scrittura dell'epodo, e anche per questo è proposto uno schema metrico, questa volta più grande, trascritto nel modo seguente:

```

-UU -UU -U
-UU -UU -U|U -UU -U
-UU -UU -U
-UU -U|U -UU -UU -U
-UU -UU -U
-UU -UU --
-UU -UU -UU -UU|-U.

```

Provando ad interpretarlo, il primo periodo si identifica certamente con una tripodia dattilica catalettica, il secondo riproduce una tripodia dattilica catalettica separata per mezzo di una barra verticale da una dipodia dattilica catalettica con anacrusi; il terzo è ancora una tripodia dattilica catalettica, il quarto una dipodia dattilica catalettica (o adonio), staccata per mezzo di

²⁴A riprova di ciò, sullo stesso foglio autografo ricorre anche una barra verticale dopo la prima sillaba nel verso «Gua|rdate, o fratelli!», che è appunto il senario conclusivo dell'antistrofe.

una linea verticale da una tripodìa dattilica catalettica con anacrusi; il quinto è ancora una tripodìa dattilica catalettica, mentre il sesto è una tripodìa formata da due dattili puri e da uno spondeo, che secondo Zambaldi corrispondeva al «ῥυθμὸς ἐνόπλιος ἢ κατ'ἐνόπλιον forse perché era il metro delle antiche danze in armi»;²⁵ il settimo è una tetrapodia dattilica staccata da una monopodia catalettica con la solita linea verticale. Lo schema si adatta solo in parte ai versi redatti accanto. In particolare, la prima sequenza aderisce al verso annotato proprio a fianco ad essa, «Dietro le palpebre, a l'ombra»; la seconda, che nelle intenzioni di Pascoli avrebbe dovuto rappresentare un unico verso suddiviso in due *cola*, come indicato dalla riga verticale, conviene ai versi «dormono li occhi che ingombra / l'oblio del pensiero»; la terza si adatta al verso «Ma sul pallore del viso»;²⁶ la quarta è, anche se non in modo impeccabile, riprodotta nei versi «vigila un sorriso / qual lampada in un cimitero»; la quinta potrebbe essere stata adattata al verso «Tutto il lor essere tace», mentre risulta complesso riconoscere i versi cui si addicono la sesta e la settima sequenza, a causa di una scrittura quasi del tutto incomprensibile, segnata da ripetute cancellature e riscritture.

In ogni caso, quel che è certo è che questo schema non è quello su cui Pascoli imposterà la versione definitiva dell'epodo. Le intenzioni che si avvicinano maggiormente all'elaborazione decisiva emergono sul secondo dei fogli autografi (G.55.4.2.2):

-UU -UU -U	aa, trimetro
-UU -UU -U	aa.
U -UU -UU -U	bb, esametro
	trim.
a.bis	esametro
-UU-UU-U	c trim.
-UU-UU-U	d. trim.
-UU-UU-U	e tetr.
U-U	d.
-UU-UU-U	e. tetr.
U-U	c

²⁵ Cfr. ZAMBALDI, *Metrica greca e latina*, cit., p. 208.

²⁶ Il verso è riscritto sul precedente *Ma pure il pallore del viso*.

Laddove, naturalmente, la dicitura «trimetro» si traduce in una tripodia dattilica catalettica, «esametro» nel verso scisso in due *cola*, costituiti rispettivamente da un *hemiepes* femminile più un enoplio (alla stregua di uno dei due esametri già sperimentati nell'inno *Ad Antonio Fratti*); «trim» allude ancora alla tripodia dattilica, «a. bis esametro» ad un altro esametro da predisporre sul quinto e sesto verso attraverso un *hemiepes* femminile più un enoplio, come il precedente. Seguono altri due «trim», due tripodie dattiliche catalettiche, e due «tetr.», due tetrapodie dattiliche catalettiche, entrambe suddivise in due *cola*: il primo occupato dalla tripodia dattilica catalettica, il secondo da un trisillabo. Le lettere «aa, aa, bb, c, d, e, d, e, c» si riferiscono invece, naturalmente, alle rime da assegnare ai versi.

Su questo sistema sarà, in definitiva, imbastita la versione finale dell'epodo. Una piccola eccezione è rappresentata dall'epodo del primo gruppo strofico, laddove la tetrapodia dattilica, piuttosto che essere suddivisa in un primo *colon* costituito dalla tripodia dattilica catalettica (ottonario) e nel secondo dal trisillabo, è formata da una tripodia dattilica (novenario) per il primo *colon*, e da un bisillabo per il secondo: «Una parola sorridono: / PACE!» (schematicamente così raffigurato: –UU –UU –UU | –U).²⁷

Nella pratica quindi l'epodo può essere così rappresentato:

Dietro le palpebre, all'ombra	–UU –UU –U
dormono gli occhi, che ingombra	–UU–UU–U
l'oblio, che stupisce il mistero;	U–UU–UU–U
ma sul pallore del viso	–UU –UU –U
vigila un fioco sorriso	–UU–UU–U
qual lampada in un cimitero;	U–UU–UU–U

²⁷ È interessante notare, comunque, che sul foglio G.55.4.2.1 durante l'elaborazione di questo verso (sebbene in questa fase Pascoli avesse proposto per il primo *colon* un endecasillabo e per il secondo un trisillabo), affinché il secondo *colon* risultasse un regolare trisillabo, il poeta aveva spezzato il verso così: «è una parola che i morti sorrido / no pace». Aveva cioè attuato la frammentazione del verso praticata dai lirici ed esposta da Pascoli stesso nel commento del 9 giugno 1897 sulla «Tribuna». Cfr. PASCOLI, *Inno funebre ad Antonio Fratti*, in ID., *Poesie e Prose scelte*, a cura di GARBOLI, cit., pp. 1404-1406; cfr. anche l'analisi *Ad Antonio Fratti*, nel secondo capitolo di quel lavoro (pp. 137-177): «Siccome tra i due *cola* non c'è interruzione di ritmo, e sono propriamente un solo verso (come sentirai all'orecchio), così ammetto la spezzatura della parola. Nelle edizioni di Pindaro e dei tragici si scrive la parola spezzata, e così potrei fare io, ma non lo faccio, perché il lettore non s'indugi e perda il filo del senso e del ritmo. Potrei scrivere: col calpestio d'un eserci- | to grande sopra aride frondi, ecc». Tuttavia, come risulta evidente dalle redazioni successive e da quella definitiva, Pascoli eviterà la spezzatura, allungando di una sillaba il primo colon e accorciando il secondo, esattamente come aveva fatto nell'inno *Ad Antonio Fratti*.

ma dalla fila pugnace,	-UU -UU -U
ma dai ribelli (oh ribelli!)	-UU -UU -U
s'alza un bisbiglio, ch'è grido!	-UU-UU-U
Fratelli!	U-U
Una parola sorridono:	-UU-UU-UU
PACE!	-U

L'assetto così definito sembrerebbe essere scomposto in due parti simmetriche: la prima, estesa dal primo al sesto verso, nella quale vi è una perfetta alternanza tra due ottonari e un novenario; la seconda, dall'ottavo al dodicesimo verso, in cui si avvicendano ottonari e trisillabi, che hanno la funzione di racchiudere le parole più significative all'interno del componimento: «Fratelli», «Pace!», «di pace», «poi pace» (le uniche eccezioni sono rappresentate da «Caino» e «ti giunge»). L'esito finale favorisce dunque una ben cadenzata sequenza ritmica, che, accompagnata dalle rime e dalla struttura di strofe e antistrofe, regolata altrettanto armonicamente, assolve magistralmente alla doppia funzione di inno popolare e inno pindarico.

Dal foglio G.55.4.2.1 si apprende che l'inno in un primo tempo aveva *incipit* «Fratelli d'Italia» e che il titolo originario era «Inno alla Pace». È probabile che, per una certa somiglianza con l'allora popolarissimo *Inno di Mameli*, questi elementi furono poi variati: il titolo venne subito ridotto all'esclamazione *Pace!*, mentre il primo verso conservò solo l'apostrofe «Fratelli», anche se il sintagma «Fratelli d'Italia» verrà ripristinato qualche anno dopo per la composizione dell'inno *A Umberto Cagni*.²⁸

Il fitto e disordinato materiale contenuto nei fogli autografi non risulta, per la verità, direttamente proporzionale alle rielaborazioni condotte sul testo, ché infatti nel complesso non si registrano molte varianti degne di attenzione. Quasi tutti i fogli ospitano un'ingente quantità di frammenti sparsi qua e là, spesso isolati dal resto del testo, che rendono difficile una esaustiva ricomposizione. Escludendo il foglio siglato G.55.4.2.4, classificabile come la carta che accoglie i primi disegni ideativi, il confronto tra le altre carte non restituisce un *iter*

²⁸ Cfr. PASCOLI, *Poesie, Odi e Inni*, III, cit., pp. 297-304.

particolarmente significativo tra uno stadio redazionale e l'altro; la materia non muta in modo sostanziale nel corso della produzione creativa e la maggior parte delle varianti risultano adiafore. Pochi sono inoltre i passaggi scartati o completamente alterati. È il caso di alcuni versi che prendono posto tra gli altri appunti siglati sul foglio G.55.4.2.2: «Sia che risuoni dalla torre sia che rombi l'orologio [...] Morte che in alto trascorri / torri» (la rima in *-orri* non verrà proposta neanche per le redazioni successive); o, ancora, degli appunti presenti sul lato sinistro di G.55.4.2.5:

Voi per la terra che grave,
 prima che s'apra a dir Ave,
 vi può suggellare la bocca
~~Voi per il sole che grande~~
 ... ~~lande~~
~~per tanto breve ora vi tocca~~²⁹

Voi per la vita fugace
 voi per la morte infinita

 vita
 date ed abbiate l'amplesso.

Sebbene possano interpretarsi come il primo sviluppo dei motivi che sottendono a strofe e antistrofe del terzo gruppo, i versi saranno sottoposti ad una totale rivisitazione. Le ripetute prove lasciano intravedere piuttosto la fatica connessa all'adeguamento della struttura metrica alla struttura rimica (e/o viceversa), dunque emerge un lavoro minuzioso condotto sulla disposizione delle singole parole, più volte mosse come tessere di un mosaico, sia nel contesto di uno stesso foglio che tra una carta e l'altra. Alcuni esempi potrebbero essere forniti dai seguenti segmenti (cfr. carte G.55.4.2.1 e G.55.4.2.2):

G.55.4.2.1:

[...]

Là muti tra il rauco anelare
 là in fila su squallide bare

ben molti son là su le bare
 là muti tra il rauco anelare

²⁹ Questi versi sono cancellati con tratti di penna.

attendono molti. Ribelli?
guardate, fratelli!

aspettano³⁰
che attendono in fila ... Ribelli? ...
Guardate, o fratelli...

così pazienti sugli
Guardate! nere fiaccole [...] ³¹
[...] ³²
[...] ³³ che ~~quanti~~ aspettanti

che aspettano immobili
la fine del rauco lavoro!

G.55.4.2.2:

chi
spera
Chi pure la mite parola
nei giovani fieri
la dolce parola sì ...
pia?

e poco più in basso

~~invano~~

Ma l'umile donna che ancora ~~ancora~~ ³⁴
col pane aspettarono i figli
aspettano i figli col pane
col pane aspettano i ~~suoi figli~~
col pane?
[...]

Altre varianti assecondano, come spesso accade nella poesia pascoliana, esigenze sonore.

È il caso dell'antistrofe del II gruppo. L'elaborazione che di essa è visibile sul terzo dei ritagli attaccati sulla carta G.55.4.2.5 sembra precedere quella presente su G.55.4.2.2:

³⁰ *aspettano* scritto sopra *attendono*.

³¹ Parola cancellata e indecifrabile.

³² Parola illeggibile.

³³ Parola illeggibile.

³⁴ *invano* e *ancora* cancellati a penna. Nei vv. 41-42: «nell'umile donna che ancora... / l'aspettano i figli col pane?» c'è un'eco dei vv. 17-18 di *X Agosto*, «Ora là nella casa romita / lo aspettano, aspettano in vano» e del v. 34 dell'*Inno per l'Internazionale anarchica*: «i bimbi che indarno vi chiesero il pan». *Invano* potrebbe essere stato cassato nel corso della scrittura dell'inno, oltre che per ragioni metriche, anche per una vicinanza spiccata con «in vano» e «indarno» degli altri due componimenti.

G.55.4.2.5:

murmure sussurrio
fremito
E strepito pallido e grave
così come il suono
~~non più che il bisbiglio~~³⁵ soletto
siccome bisbiglio
di suora che mormori l'ave
marie presso un tacito letto

G.55.4.2.2:

~~vi~~
~~La Morte che parla e consiglia~~
~~mai sempre~~
~~da un bisbiglio~~
~~suora che mormori~~
~~di monaca~~
~~suora che gli Ave~~
~~eome di monaca grave~~
~~bisbiglia vicino a un giaciglio~~³⁶
sospiri vicino ad un letto
marie presso un tacito

Un lungo bisbiglio soave
È un pallido murmure grave

È fremito pallido e grave
Sì come il sussurro soletto
di suora che mormori l'Ave
marie presso un tacito letto

Com'è evidente, dopo aver scartato «murmure» (poi riadattato nei versi successivi come verbo), «bisbiglio», «monaca», il poeta preferì i lemmi contrassegnati dal suono “s” («Sì», «sussurro», «soletto» e «suora») allo scopo di generare un'allitterazione nei versi «sì come il sussurro soletto / di suora», che funge, evidentemente da amplificatore sul piano fonetico della funzione esercitata dal sostantivo «sussurro».

Sui fogli G.55.4.2.2 e G.55.4.2.3 si distingue un inchiostro più marcato, che ha agito sul testo, probabilmente a posteriori, con operazioni di modifica e aggiunta. I termini «sussurro», «aria», «grido» sono evidentemente soprascritti a parole non più leggibili, esattamente come

³⁵ Verso cancellato con un tratto di penna orizzontale.

³⁶ Tutti questi versi sono cancellati con tratti di penna verticali e orizzontali.

accade per l'intero verso «che trema nel cielo infinito», che corregge un precedente verso non più ricostruibile; viene inoltre aggiunto l'articolo indeterminativo «un» accanto ad «impaziente»; mentre più in basso sul lato sinistro del foglio, con lo stesso chinino sono appuntati i versi «lasciate a lei la sua necessità / voi aprite le porte etc» e sul lato destro i seguenti otto versi: «Che il cielo coi fulmini accende / che rode all'abisso i pilastri / che il velo dell'ali distende / pur sopra il fulgore degli astri / lasciate alla morte ~~alla~~³⁷ la guerra / ma voi de l'effimera terra / voi dite tu sei ciò ch'io sono / fratello io perdono», che certo si identificano come una rielaborazione della strofe del III gruppo strofico. La scrittura di queste correzioni e aggiunte non è quella del poeta, bensì quella della sorella Maria che, com'è noto, tornava spesso sui testi del fratello per apporre delle modifiche o riscrivere brani di testo redatti da Giovanni con una scrittura incomprensibile. Sul foglio G.55.4.2.3 la mano di Mariù torna di nuovo per rimaneggiare l'antistrofe del III gruppo strofico.

È bene far presente inoltre che tra i fogli autografi conservati non vi è traccia elaborativa dell'ultimo epodo, che in effetti si presenta slegato dal resto dell'inno. Mentre l'intero inno reitera una serie di elementi che si ripetono identici tra strofe, antistrofi ed epodi dei vari gruppi, come accade tipicamente in un canto popolare («Fratelli», «ribelli», «Guardate, o fratelli!», «terra/sotterra», «grido», «parola», «Pace!», «Fratelli», «la Morte!», «Lasciate alla Morte...», «tu dunque, perdono!», «fratello, io perdono» ecc.), l'ultimo epodo sembra presentare motivi quasi isolati, se si eccettua il solo epifonema finale, comune agli altri due epodi («poi...pace!»):

Astro del fato, cometa
 ch'erri nell'ombra inquieta
 cercando la fragile terra,
 astro, l'arivi, e pur, muto
 senti che n'esce l'acuto
 bramire degli uomini in guerra:
 passi in un attimo, o face
 dell'infinito; sei lunge;
 quando nei ceruli spazi
 ti giunge
 l'ululo d'odi non sazi:
 poi... pace!

³⁷ *alla* cancellato con un tratto di penna.

Si tratta, insomma, di un dato che stimola la considerazione di una possibile scrittura a posteriori.

Il 30 maggio 1898, dopo aver inviato le bozze dell'inno al «Marzocco», Pascoli scrisse ad Angiolo Orvieto, allora direttore della rivista, chiedendogli di intervenire sul testo con alcune modifiche:

Caro Angiolino, sopprimimi l'ultima parola della dedica italiano e mettimi "suo" ("del suo popolo").

Nella 3a triade, strofe, verso 7 (che mugge sotterra, che pende) correggi: "che mugge nei mari, che pende | lassù taciturna da li astri". Nella 3a triade stessa, antistrofe, verso 10 (E stando etc.), correggi: "Voi stando etc. | gridate etc." Il verso 11 (Tu sei ciò che sono) correggi: "tu sei ciò ch'io sono. Bada: può darsi che nel testo sia come correggo, sono dubbi, i miei."³⁸

Le correzioni richieste si possono giustificare forse con il tentativo di fuggire una ripetizione (il verso «che mugge sotterra, che pende» avrebbe creato una replica con il verso di poco successivo «Voi, dite su l'umile terra»; inoltre il verbo *mugghiare*, così come il sostantivo *muggio*, è spesso accompagnato da Pascoli alla presenza del mare), e di creare un'anafora («Voi stando», infatti, reitera in un certo qual modo il precedente v. 82: «Voi, dite»).

In generale, comunque, il disordine che regna sui fogli, la scrittura incomprensibile, a tratti indecifrabile, risultato di una mano tremante ed esitante, la grafia di Mariù che interviene a posteriori sui fogli per correggere e/o riscrivere alcuni versi, potrebbero trovare una giustificazione, oltre che nell'*habitus* pascoliano tendenzialmente incline alla confusione nel corso della scrittura, anche in altro. In una lettera del 27 maggio di quell'anno, Maria scriveva alla sorella Ida: «Giovannino ha avuto il tifo! Per fortuna che l'organismo era forte! [...] Quando ritorna a casa è come un cencio sì per la spossatezza sì per la pallidezza». La composizione dell'inno, infatti, coincise con il percorso di guarigione dal tifo, contratto nel marzo di quell'anno, che aveva costretto il poeta durante il mese di maggio a diverse ricadute.

³⁸ A. ORVIETO, *Prose, con appendice di lettere di Pascoli, Pirandello, D'Annunzio, Capuana, Cecchi, Cardarelli*, a cura di C. PELLEGRINI e R. FEDI, Firenze, Olschki, 1979, pp. 149-150.

La complicata circostanza, tuttavia, non gli impedi di procedere nel lavoro di scrittura; è sempre Mariù a riportare infatti che le facoltà intellettive non erano state intaccate affatto dalla malattia e che la mente si era mantenuta «sana e fertile come era prima».³⁹ Circa due anni dopo lo spiacevole evento, nel corso di una *Prefazione*, Pascoli scriveva queste parole:⁴⁰

Queste pagine, specialmente le prime, hanno virtù di farti ricordare, o pia sorella, quei giorni dell'anno passato in cui sentimmo tutti e due il brivido della morte che ci passava vicina. Poiché nel ritorno dall'aver letta «La Ginestra» mi prese la febbre cattiva per la quale, mia eroica infermiera, rischiasti prima di andartene di là, e poi di rimaner di qua orfana per la seconda volta e per sempre, sebbene, forse, per poco. Povera figlia, e non sai che cosa pensavo nelle lunghe notti di febbre, quando mi veniva il supremo rammarico di non essere riuscito dopo tanti anni di lavoro di sollevare nemmeno d'una linea la pietra di tomba che una sventura omai antica aveva lasciata cadere sulla nostra vita! quando piangevo, tacito e solo (tu non dovevi udire!), su te, che avresti dovuto forse riprendere, e questa volta senza compagnia, il duro cammino, a cui ci siamo rotti e piedi e mani! [...] Ma la morte non ci volle. Noi viviamo e lavoriamo. Del qual lavoro queste pagine sono come un fuor d'opera.

Tuttavia le pubblico, perché mi pare che abbiano, in qualche spirito solitario, da fruttificare, producendo, se non altro, un certo sentimento di concordia e di tolleranza.⁴¹

Le pagine cui allude il poeta in questa premessa, e dedicate a Maria, sono quelle di un opuscolo pubblicato da Sandron nel 1900 col titolo *La Ginestra; Pace!, L'era nuova; Il focolare*, che riproponeva quindi una seconda edizione dell'inno *Pace!* accompagnato da altri tre testi ancora inediti: il poemetto *Il focolare* (poi confluito, nel 1904, nella prima edizione dei *Primi Poemetti*) e le due conferenze *La ginestra e L'era nuova*; la prima (una rilettura dell'omonima lirica leopardiana) pronunciata a Roma il 14 marzo 1898, la seconda letta a Messina il 5 febbraio del 1899. Massimo Castoldi, nel tentativo di delineare le intenzioni pascoliane sottese alla pubblicazione accorpata dei quattro testi, osservava che questi «furono disposti lungo un preciso e graduale percorso che, prendendo le mosse dall'ultimo Leopardi, giungeva a proporre il Pascoli come il suo successore, come colui che avrebbe aggiunto alla poesia leopardiana quelle conseguenze morali che essa stessa aveva suggerito e anticipato»,⁴²

³⁹ M. PASCOLI, *Lungo la vita di Giovanni Pascoli*, cit., pp. 584-585.

⁴⁰ Cfr. anche la lirica *La mia malattia*, composta per l'album nuziale di Angiolo e Laura Orvieto (28 ottobre 1899) e inserita nel 1903 nella prima edizione dei *Canti di Castelvecchio*. Cfr. Archivio Pascoli, segnatura G.53.9.4 e G.53.14.2.

⁴¹ G. PASCOLI, *La Ginestra; Pace!; L'era nuova; Il focolare*, Milano-Palermo, Sandron, 1900, pp. VII-VIII.

⁴² M. CASTOLDI, *Giovanni Pascoli: un focolare per l'era nuova*, «Studi di italianistica nell'Africa australe», X (1), 1997, pp. 52-73, a p. 69 e ID. *La Ginestra. Pace! L'era nuova. Il focolare* in *Da Calipso a Matelda, Giovanni Pascoli poeta dell'Èra nuova*, Modena, Mucchi, 2019, pp. 21-36.

al fine di toccare e smuovere le coscienze umane e renderle proclivi ad un sentimento di fratellanza.⁴³

È possibile quindi che il poeta avesse realmente pensato di scrivere i quattro testi per poi riunirli insieme in un solo volumetto o che avesse deciso di farlo dopo la pubblicazione di *Pace!*, l'unico dei quattro componimenti allora già edito, con l'intento di racchiudere entro una breve sequenza testuale un chiaro e preciso messaggio, dal momento che un loro confronto restituisce una certa comunanza terminologica che fa addirittura pensare ad un lavoro parallelo sui quattro testi.

È sempre Castoldi ad evidenziare, ad esempio, come la parola *pace* che chiude *La ginestra*, seguita da un punto esclamativo («un insegnamento d'amore, di perdono, di pace!») e che dà il titolo all'inno successivo, consacrì un legame inscindibile tra i testi. A questo dettaglio, per la verità, si sommano altri passaggi che si rivelano identici, o quasi, nei due testi: se l'incedere della morte reso metaforicamente con l'espressione il «ventilare delle ali» è presente nell'Introduzione della conferenza («L'amico tace. Egli sente sopra il capo senile del giovane poco più che settilustre il ventilare delle ali della *bellissima fanciulla*»⁴⁴ La fronte dell'aspettante è eretta, il suo cuore ha gettato da sé *ogni vana speranza*)⁴⁵ è pure al v. 65 di *Pace!* («...O mortali! mortali! ch'al ventilare dell'ali / mie, rabbrivite di gelo»); alcuni passi del XII capitolo della *Ginestra* («Progredire la società umana non può che verso la verità, e la verità è questa: la morte. Avanti dunque verso la morte! [...] Perché da cotesta coscienza verrà in voi

⁴³ Cfr. CHIUMMO, *L'artista e l'Homo Italicus pascoliano*, cit., pp. 24-25: «L' "Homo humanus", non più solo "sapiens", cui tendiamo nella "fatale ascensione" immaginata da Pascoli nel suo peculiare darwinismo, crede soprattutto nella "pietà", e non certo nella scienza lombrosiana che cerca ovunque "tracce di degenerazione", anche perché per Pascoli "l'uomo normale non esiste". È fermamente convinto che ogni uomo porti dentro di sé "la bestia" verso la quale può costantemente regredire, ma da cui può "ascendere" attraverso quella "Libertà" che va oltre l'istinto, e che fa sì che gli uomini "rinunziano a godere perché altri non pianga, a mangiare perché altri non digiuni, a vivere perché altri non muoia, al di là di ogni gretto e individualistico principio di sopravvivenza [...]. È il superamento dell'*homo sapiens* attraverso l'esercizio della "pietà", il superamento del "fiero regno della *ragione*" in favore del "dolce regno del *sentimento*". [...] Con un accorato appello ai suoi "vecchi amici", i "buoni eroici compagni della lontana giovinezza", affinché abbandonino l'idea di una "lotta di classe", in nome invece di una – quanto mai leopardiana – pietà dettata dall'infelice e mortale condizione umana, rispetto alla quale "solo l'amore può rendere, dandoci fratelli, meno infelici". È un anelito tradotto in un socialismo pacificatore che sempre più farà ricorso a una rilettura laica dei Vangeli».

⁴⁴ Qui e nelle citazioni seguenti mantengo i corsivi presenti nell'edizione.

⁴⁵ PASCOLI, *La Ginestra; Pace!; L'era nuova; Il focolare*, cit., pp. 3-4.

l'appaciamento degli odi e delle ire fraterne, *ancor più gravi* d'ogni altro danno; verrà il vero amore che vi farà finalmente abbracciare tra voi»⁴⁶ sembrano poi l'antecedente prosastico dei versi «Chi spira, / fratelli, a quel pianto a quell'ira / quel grido sì fievole e forte? Fratelli, la Morte» (vv. 45-47), «Lasciate la morte alla Morte! voi stando su l'orride porte / gridate: “Tu sei ciò ch'io sono! / fratello, io perdono!”» (vv. 93-96), insieme agli altri, poi rifiutati dal Pascoli, proposti sul foglio G.55.4.2.5: «voi per la vita fugace / voi per la morte infinita [...] date ed abbiate l'amplesso». La morte assume le sembianze del vulcano sterminatore nella *Ginestra*: «Guardate il Vesevo sterminatore, il bagliore di lava fiammeggiante nelle tenebre, la fiaccola che s'aggira in un palazzo vuoto, guardate la morte» (cap. XIII),⁴⁷ esattamente come accade nell'inno *Pace!*, impersonata nella lava rilucente: «Oh! vedetela! è dessa / che brilla su l'ermo vulcano» (vv. 75-76).

Altrettanto avviene con l'*Èra nuova*, che contiene in alcuni brani del I e dell'XI capitolo terminologia e riflessioni analoghe a quelle dell'inno *Pace!*:

E così vi rifate simili ai bruti, e nell'oblio della morte, date la morte; (Cap. I);
 Pensiamo dunque, sempre, in tutto, e siamo pur mesti. Ma saremo *tutti* più mesti. E riconosceremo, a questo segno, a quest'aria di famiglia, a questa traccia di dolore immedicabile, i nostri fratelli per nostri fratelli. E non saremo pazzi di perseguire una gioia, che ridondi a dolore del nostro simile, e che non diminuisca d'una linea il dolor nostro. E i mali che ora ci appaiono come fatali, la lotta delle classi e la guerra dei popoli, saranno tolti. (cap. XI)⁴⁸

Ancor più forte e significativo è il rapporto che si crea tra l'inno *Pace!* e *Il focolare* già a partire dallo scenario d'apertura lugubre e tetro di entrambe le liriche, e gli esuli erranti pallidi e muti che si dispongono tra i primi versi del *Focolare* trovano una forte somiglianza con i cadaveri descritti nell'inno *Pace!*. Sarà a questo punto superfluo sottolineare che anche per la composizione del *Focolare* Pascoli si avvale di un repertorio lessicale simile a quello impiegato nell'inno *Pace!*, evidente, tanto per citare qualche esempio, nei versi «E chi gira per

⁴⁶ Ivi, pp. 29-30.

⁴⁷ Ivi, p. 31.

⁴⁸ Ivi, p. 52 e 74.

terra l'occhio vano, / e chi lo volge al dubbio d'una voce / [...] e chi piange, e chi va muto e feroce» (vv. 7-8-10); «Piangono i più. Passano loro grida / inascoltate: niuno sa ch'è pieno, / intorno a lui, d'altro dolor che grida» (vv. 11-13); «a uno a uno penetrano muti | Qui non fa così freddo e così scuro! / dicono tra un sospiro ed un singulto / e si assidono mesti intorno al muro. / E dietro il muro palpita il tumulto» (vv. 23-27); «[...] Ognuno al fianco / trova un orecchio, trova anche una voce; | e il roseo bimbo è presso il vecchio bianco, / e la pia donna all'uomo [...]» (vv. 35-38); «come un'accesa lampada» (v. 43); «le madri, delle mani una soltanto, / tendono» (vv. 47-48); «mentre all'intorno mormora la morte (v. 60)»,⁴⁹ laddove l'elemento congiuntivo più marcato è rappresentato dalla presenza di voci indistinte e sommesse, mormorii e bisbigli.

Oltre a qualificarsi infatti come una delle tessere pascoliane per eccellenza, racchiusa nel serbatoio lessicale che contribuisce a mantenere Pascoli «sempre identico a sé stesso»,⁵⁰ «la voce», come già osservato da Giorgio Bàrberi Squarotti, «si fa udire soltanto nel discrimine estremo della disperazione e della vocazione della morte».⁵¹ E se nell'inno *Pace!* si ode «un bisbiglio» (v. 32), un «grido sì fievole e forte» (v. 47), un «urlo improvviso alle porte» (v. 59) che invoca ora la «Pace», e ora annuncia la «Morte», nel *Focolare* le voci sono quelle dei rifugiati che a poco a poco riconoscono la necessità del «soave essere insieme» per essere salvati: è ancora una volta dunque la «social catena» leopardiana a garantire una forma, pur minima, di redenzione e consolazione.

⁴⁹ Ivi, pp. 79-82.

⁵⁰ P. P. PASOLINI, *Dal Pascoli ai neo-sperimentali*, in ID., *Passione e ideologia*, Milano, Garzanti, 1973, p. 273.

⁵¹ GIORGIO BÀRBERI SQUAROTTI, *Pascoli: la voce, le voci*, «Rivista di letteratura italiana», XXX, 2012, pp. 21-30, a p. 22. Esattamente come accade *Nel Carcere di Ginevra*, in cui assume il ruolo di coscienza che rimorde («Non m'odi? Io pendo sopra la tua testa; / busso al tuo cuore taciturno e vuoto. / Sai chi ti chiama? Sai chi ti ridesta? / Odimi: sono il padre tuo, l'Ignoto», vv. 7-10; [...] «E sorge una lunga eco / nel cavo sonno al tacito lamento», vv. 62-63; [...] «e ne saliva dentro il cielo austero / un grido d'infelicità comune», vv. 79-80), o nel *Negro di Saint-Pierre*, in cui si esprime attraverso la Montagna Calva, foriera del messaggio di morte («[...] Nella oscurità profonda / intesi: –Negro, lascia fare a me! // Io sono, negro, la Montagna Calva, / io sono il caso, io sono il dio più forte, / che gli altri uccide, ma che te, ti salva. / L'ebbero, negro, l'ebbero la morte! / O negro, uccisi il giustizier sul palco, / uccisi il carcerier dietro le porte», vv. 43-50; [...] «Parlò con nella gran voce i tripudi / del fuoco interno. E tacque», vv. 67-68) [...] «E il monte riprendea: –Figliuolo, / è morto il mondo, l'uomo, il topo, il ragno, / il tempo, tutto. Siamo in due. Sei solo» (vv. 73-75); Cfr. PASCOLI, *Poesie, Odi e Inni*, III, cit., pp. 144-157 e pp. 158-169. Le voci si configurano come ambasciatrici dell'annuncio di verità e di morte, ma nel Pascoli di questi anni si insinua anche la voce che prelude alla possibile salvezza.

Allo scopo di consolidare la tesi di un'ideazione coeva dei testi *Pace!* e *Il focolare*, tuttavia, vale la pena considerare almeno altri due aspetti: il primo si appoggia ad una possibile fonte comune per l'elaborazione testuale, il secondo alle prove fornite dagli abbozzi conservati in Archivio. A proposito di *Pace!*, deve essere annoverato, tra gli archetipi di derivazione, anche Manzoni, specie con gli episodi dei *Promessi Sposi* in cui si fa ampio cenno alla *Rivolta del pane* (o *Tumulto di San Martino*), scoppiata a Milano tra l'11 e il 12 novembre del 1628 e innescata dall'aumento del prezzo del pane, conseguenza della terribile carestia che affliggeva la città. L'episodio si propone come copia storica degli avvenimenti contemporanei a Pascoli del maggio 1898. I capitoli XII e XIII del romanzo manzoniano brulicano di molteplici spunti che avranno certamente sollecitato l'attenzione di Pascoli: ne sono esempi i passaggi in cui Renzo si fa portavoce della condanna della violenza, della brutalità e dell'esortazione alla tregua:

A dir vero, la distruzione dei frulloni e delle madie, il disertamento dei forni, e lo scompiglio de' fornai, non sono i mezzi più spediti per far vivere il pane; ma questa è una di quelle sottigliezze metafisiche che non vengono nelle menti d'una moltitudine. Però, senza essere un gran metafisico, un uomo vi arriva talvolta alla prima, finché è nuovo nella quistione; e non è che a forza di parlarne e di sentirne parlare che diventerà inabile anche ad intenderle. A Renzo infatti quel pensiero era venuto a principio, e gli tornava a ogni tratto. Lo tenne per altro in sé: perché, di tante facce, non ve n'era una che paresse dire: fratello, se fallo, correggimi, che l'avrò caro.⁵²

Passi evidentemente riadattati da Pascoli nei versi 83-84 e 96 di *Pace!*: «S'io pur fui cattivo, sii buono / tu dunque! perdono!»; «fratello, io perdono!».

O ancora, a mo' di esempio, qualche estratto del racconto dell'*assalto al forno delle grucce* (cap. XII):

La sera che precesse a questo giorno in cui Renzo capitò in Milano, le vie e le piazze brulicavano d'uomini, che trasportati da una indignazione, predominati da un pensiero comune, conoscenti o estranei, si riunivano in cerchi, in brigate, senza accordo antecedente, quasi senza avvedersene, come goccioline pendenti sullo stesso declive [...] Le ragunate precedettero l'aurora: fanciulli, donne, uomini, vecchi, operai, mendichi s'aggruppavano alla ventura: qui era un bisbiglio rimescolato di molte voci; là uno predicava, e gli altri applaudivano; questi faceva al più vicino la stessa inchiesta che era allora stata fatta a lui; quest' altro ripeteva l'esclamazione, che s'era

⁵² *I promessi sposi: storia milanese del secolo 17. Scoperta e rifatta da Alessandro Manzoni*, tomo secondo, Firenze, Tip. Leonardo Ciardetti, 1828, p. 20.

intesa risonare agli orecchi; da per tutto querele, minacce, meraviglie: un piccolo numero di vocaboli era il materiale di tanti discorsi.⁵³

Se l'episodio sembra essere rielaborato dal poeta di San Mauro nei vv. 19-21 e 31-33 di *Pace!*: «Ma ieri era in lor la minaccia / tra i denti, la guerra negli occhi, / più nulla nei cuori, più nulla!», «ma dalla fila pugnace, / ma dai ribelli (oh! ribelli!) / s'alza un bisbiglio, ch'è grido!», esso ricorda senza dubbio anche la descrizione della moltitudine degli esuli protagonisti del *Focolare*: «gente che va né dove sa né donde» (v. 3), «E chi gira per terra l'occhio vano / e chi lo volge al dubbio d'una voce, / e chi l'inalza verso il ciel lontano, / e chi piange, e chi va muto e feroce (vv.7-10). Allo stesso modo, se «i fanciulli», «le donne» e i «vecchi» manzoniani, trovano posto ai vv. 37-44 di *Pace!*,

Chi spira nei giovani fieri
quel soffio di voce sì pia?
nel tremulo vecchio che ieri...
cessò di tremare per via?
Nell'umile donna che ancora...
l'aspettano i figli col pane?
nei bimbi... destati all'aurora
da suon di mortai, di campane

(e si badi, in particolare, come l'enumerazione manzoniana «fanciulli, donne, uomini, vecchi, operai, mendichi» trovi una precisa rispondenza soprattutto nel foglio G.55.4.2.4, in cui Pascoli propone l'elenco «quanti sono! vecchi... / giovani... / donne.../ fanciulli.../ Quanti, quanti!») essi figurano in qualche modo anche nei seguenti versi del *Focolare*: «[...] Ognuno al fianco / trova un orecchio, trova anche una voce; e il roseo bimbo è presso il vecchio bianco, / e la pia donna all'uomo: allo straniero / omero ognuno affida il capo stanco» (vv. 35-39). Non si può escludere insomma che tali richiami derivino dal riutilizzo del sostrato testuale manzoniano nel corso dell'ideazione di entrambi i testi.

⁵³ Ivi, pp. 8-9.

Inoltre gli abbozzi del poemetto contenuti in Archivio si fanno testimoni anche di qualche somiglianza nell'impianto strutturale tra i due testi. Il secondo gruppo strofico del *Focolare* era così impostato nel primo dei fogli autografi conservati:⁵⁴

Tuona nell'infinita ombra la morte;
e tanti gridi. Io sanguino! Io dispero
passano tra il fragor di foglie morte.

Alcuno dice: «Io so, fratelli, il vero:
so d'un tugurio, è là, bianco, che appare.
Là non è questo freddo e questo nero.

Fratelli, andiamo, e si potrà posare
fin che non venga luce dal mattino:
e là certo si trova un focolare

ch'arda tra l'ombra del comun destino».

Le prime rapidissime considerazioni si riferiscono all'invocazione «Fratelli», simile a quella presente in *Pace!*: «Fratelli, venite, v'imploro, / venite nel funebre chiuso» (e altrove ripetuta nel resto dell'inno), e all'utilizzo della prima persona, tanto singolare che plurale, indice di una partecipazione diretta del poeta nel testo. Entrambi gli elementi vennero poi rifiutati da Pascoli: l'apostrofe «Fratelli» scomparve del tutto, esattamente come la prima persona singolare e plurale, che sarà sostituita in tutta la lirica dalla terza persona. Gli abbozzi rivelano poi che al termine di alcuni gruppi strofici o alla fine di alcune terzine figurava con sistematica presenza la parola *Morte*, assumendo la stessa posizione e funzione prevista nelle strofi e antistrofi per *Pace!*:

G.51.10.1.1, v. 11: «Tuona nell'infinita ombra *la morte*»; v. 30: «balza la casa al tuono della *morte*»;

G.51.10.1.2: «balza il rifugio al tuono della *morte*»; «sebbene s'oda il tuono della *morte*»;

G.51.10.1.4: «mentre tuona con sorda eco *la morte*».

La redazione definitiva eliminerà tali chiuse dai gruppi strofici, e l'unico punto in cui è presente il verso, peraltro fortemente allitterante, «Mentre all'intorno mormora la morte», è

⁵⁴ Cfr. Archivio Pascoli, cassetta G.51.10.1, carta G.51.10.1.1.

quello finale. È certamente probabile che Pascoli abbia coscienza delle molteplici similitudini che legavano un testo all'altro, e abbia deciso, pertanto, di attuare delle varianti strutturali, e mantenere come anelli di congiunzione le spie linguistiche prima indicate.

È importante poi considerare che il testo dell'inno *Pace!* pubblicato nel fascicoletto edito da Sandron riporta delle varianti rispetto al testo che fu pubblicato sul «Marzocco» nel 1898. La prima discrepanza, di poco conto per la verità, si registra nella presenza di dieresi nell'edizione del «Marzocco» al v. 13 «pazienti» e al v. 57 «impaziente», che è invece assente in quella Sandron; una variante più interessante è relativa al v. 62, che sulla rivista è «col rodio lieve de' tarli», mentre nel libretto, «col rosicchiare de' tarli». Ma è l'ultimo epodo dell'inno a presentare mutamenti più importanti. Vale dunque la pena trascrivere entrambe le versioni:

Ed. «Marzocco», 5 giugno 1898:

Astro del fato, cometa
ch'erri nell'ombra inquieta
 cercando la fragile terra,
astro, l'arrivi, e pur, muto,
senti che n'esce l'acuto
 bramire degli uomini in guerra:
passi in un attimo, o face
dell'infinito; sei lunge;
quando nei ceruli spazi
 ti giunge
l'ululo d'odi non sazi:
 poi... pace!

Ed. Sandron, 1900:

No: non udite... O cometa
ch'erri ne l'ombre inquieta,
 cercando la fragile terra;
ecco, l'arrivi, e pur, senti
sorgerne grida, lamenti,
 bramiti de li uomini in guerra;
passi in un attimo, o face
de l'infinito: sei lunge;
quando nei ceruli spazi
 ti giunge
l'ululo d'odi non sazi:
 poi... pace!

Le differenze sembrano posizionarsi nella prima metà dell'epodo, mentre la seconda risulta pressoché identica. La prima osservazione è relativa al primo verso: nell'edizione pubblicata sulla rivista, l'apostrofe è completamente rivolta all'«astro del fato», mentre nell'edizione Sandron la prima metà del verso riprende l'invocazione ai «mortali», al «popolo umano» dei versi precedenti. In seconda battuta sembra di poter affermare che il «rosicchiare de' tarli», sia lezione meno soddisfacente rispetto al «rodìo lieve de' tarli», così come il verso «bramiti de li uomini in guerra», rispetto a «bramire degli uomini in guerra»: secondo l'impostazione metrica, infatti, il verso si sarebbe dovuto adattare ad un enoplio per realizzare il secondo *colon* dell'esametro e avrebbe pertanto dovuto seguire la seguente successione di piedi: U –UU –UU –U. Sebbene il verso «bramiti de li uomini in guerra» soddisfacesse il numero delle sillabe necessarie, esso infrangeva la regolarità dell'accentazione naturale, indispensabile per Pascoli, dal momento che il poeta considerava il sostantivo «bramito» sdrucchiolo, mentre l'enoplio anacrusico prevedeva la sillaba accentata in seconda posizione.⁵⁵ L'imprecisione è evidentemente risolta con il verso «bramire degli uomini in guerra», laddove l'infinito del verbo risulta piano e quindi adatto all'enoplio con anacrusi. Analogamente la rima «muto» / «acuto» (vv. 4-5) presente sulla versione del «Marzocco» si qualificherebbe come lezione migliore perché frutto di un ossimoro ricercato, rispetto al verso «senti sorgerne grida, lamenti», che registra inoltre un'allitterazione un po' 'scomoda' sul suono "s". Questi elementi porterebbero ad affermare che la versione pubblicata sul «Marzocco», si qualifica, paradossalmente, come posteriore a quella pubblicata due anni dopo da Sandron.

⁵⁵ Anche Carducci e D'Annunzio, ad esempio, consideravano *bramito* sdrucchiolo e segnavano graficamente l'accento. Cfr. G. CARDUCCI, *La libertà perpetua di San Marino, Discorso al Senato e al popolo*, 30 settembre 1894, Bologna, Zanichelli, 1894, p. 5: «e tra il fatidico stormire delle foreste antichissime intatte e il pianto delle acque rompenti, tra i bràmiti delle belve disturbate dai covili e lo scroscio delle procelle battenti le vette, quassù trovarono le due nobilissime soddisfazioni della vita umana, dignità di lavoro e libertà di credenza»; e D'ANNUNZIO, *Il cervo, Laudi del cielo, del mare, della terra e degli eroi*, cit., pp. 144-145, vv. 1-2: «Non odi cupi bràmiti interrotti / di là del Serchio», e vv. 22-23: «Ma invano invano udiamo i cupi bràmiti / noi tra le canne fluviali assisi».

Se le due differenti versioni vengono poi confrontate con l'edizione in volume pubblicata nel 1906, emerge che quest'ultima non presenta diversità con quella pubblicata sul «Marzocco». La stranezza potrebbe trovare una spiegazione plausibile soltanto in un errore da parte del poeta: è possibile infatti che rovistando tra le carte contenenti il materiale dell'inno *Pace!*, Pascoli abbia erroneamente fornito al tipografo una redazione antecedente del testo (comunque non posseduta tra il materiale preparatorio dell'inno), credendola definitiva: una disattenzione che può dirsi verosimile trattandosi di due redazioni, dopotutto, molto somiglianti tra loro.

È il caso di considerare infine almeno un ultimo importante raffronto tra l'inno *Pace!* e il 'poemetto' *I due fanciulli*, scritto anch'esso a ridosso di questi anni, e più precisamente, secondo quanto riportato dalle carte d'Archivio, tra il 1896 e il 1897. Sarà sufficiente citare il terzo gruppo strofico, per rendere visibili la molteplicità di somiglianze lessicali e semantiche:

Uomini, pace! Nella prona terra
troppo è il mistero; e solo chi procaccia
d'aver fratelli in suo timor non erra.

Pace, fratelli! e fate che le braccia
ch'ora o poi tenderete ai più vicini
non sappiano la lotta o la minaccia.

E buoni veda voi dormir nei lini
Placidi e bianchi, quando non intesa,
quando non vista sopra voi si chini

La Morte con la sua lampada accesa.⁵⁶

Enrico Tatasciore, analizzando il poemetto, si sofferma a considerare il gruppo di rime *lume-costume-piume* della seconda parte della lirica: «venne la madre ed esplorò col *lume* / velato un poco dalla rosea mano. / Guardò sospesa, e buoni oltre il *costume* / dormir li vide l'uno all'altro stretto / con le sue bianche alucce senza *piume*»; lo studioso osserva, con buona

⁵⁶ PASCOLI, *Poesie, Primi Poemetti. Nuovi poemetti*, II, cit., pp. 252-253.

ragione, che Pascoli avrebbe desunto il gruppo rimico dal sesto canto del *Purgatorio*, precisamente dai vv. 145-151:⁵⁷

Quante volte del tempo che rimembre,
legge, moneta, officio, e *costume*
hai tu mutato, e rinnovato membre!

E se ben ti ricordi, e vedi *lume*,
vedrai te simigliante a quella inferma,
che non può trovar posa in sulle *piume*,

ma con dar volta suo dolore scherma.

Allo stesso modo accade per il gruppo *guerra-terra-erra* nel terzo gruppo strofico («vostro e il fragor della vostra *guerra* / ronzio d'un ape dentro il bugno vuoto / Uomini, pace! nella prona *terra* / troppo è il mistero; e solo chi procaccia / d'aver fratelli in suo timor, non *erra*»), che deriverebbe dai vv. 79-84 dello stesso canto dantesco:

Quell'anima gentil! fu così presta,
sol per lo dolce suon della sua *terra*,
di fare al cittadin suo quivi festa;

ed ora in te non stanno senza *guerra*
li vivi tuoi, e l'un l'altro si rode
di quei che un muro ed una fossa *serra*.

Lo stesso gruppo rimico, nota ancora lo studioso, è utilizzato, oltre che nel *Poemetto*, anche nell'ode *Bismarck*, ai vv. 1-6:

Oh! no: quieto non lo so pensare
tra le quattro assi, l'uomo della *guerra*.
Egli era il vento; il mondo era il suo mare.
Egli era il vento: e qual sepolcro *serra*
il vento che vanì con un lamento,
poi che volò sull'onde e sulla *terra*?⁵⁸

⁵⁷ Cfr. E. TATASCIORE, *Pascoli "ad locum": commento, riscrittura ed echi mitici in 'Lyra' ed 'Epos'*, «Rivista pascoliana», XXIV-XXV, 2012-2013, pp. 219-231.

⁵⁸ PASCOLI, *Poesie, Odi e Inni*, III, cit., pp. 73-78.

A ben vedere, la stessa occorrenza ritorna anche in *Pace!* e per ben tre volte: la prima, ai vv. 6-8: «la luce di fiaccole ch'erra» (v. 6), / «che s'apre annerando *sotterra*» (v. 8); la seconda ai vv. 81-82: «Lasciate alla Morte la *guerra!*» / «Voi, dite su l'umile *terra*»; la terza, ai vv. 99-102: «cercando la fragile *terra*» (v. 99) / «bramire degli uomini in *guerra*» (v. 102). La struttura rimica dei testi è certamente differente, pertanto in *Pace!* non è udibile lo stesso effetto ritmico prodotto dalla terzina del testo dantesco e del poemetto, ma non è certo un caso che Pascoli abbia utilizzato anche in quest'inno identiche rime, formate da identiche parole, mimetizzando la fonte dantesca come nei *Due fanciulli* e in *Bismarck*.

Se Dante nel VI canto del *Purgatorio* riprende l'immagine delle *Georgiche* virgiliane della quadriga impazzita «per esecrare la mala politica e la degenerata società italiana del proprio presente», Pascoli con il poemetto *I due fanciulli*, tramite le rime dantesche e l'esclamazione «Uomini, pace!» («riproposizione del grido di Anchise e dell'invettiva di Dante»),⁵⁹ renderebbe omaggio a Virgilio e Dante, che insieme ad Orazio incarnano l'esemplare figura del poeta-vate. Inoltre il VI canto del *Purgatorio* si qualifica come deplorazione delle divisioni, delle guerre di parte, delle lotte fratricide tra cittadini della stessa patria, e l'abbraccio fraterno tra i poeti Virgilio e Sordello diventa per Pascoli, evidentemente, il simbolo della capacità della poesia e del poeta di superare gli odi e le discordie, invitando alla fratellanza universale.

Tuttavia, tra il poemetto *I due fanciulli* e l'inno *Pace!* non vi è soltanto la distanza temporale di un anno: tra essi si interpone una logica propositiva differente, giacché con *Odi e Inni* Pascoli sperimenta il grande salto, nel tentativo di assurgere anch'egli a vate, interprete del suo tempo; i gravi fatti dei Moti di Milano, e altri deprecabili episodi di cronaca, paradigmi di una più ampia situazione sociale italiana, posero il poeta di fronte alle stesse necessità che spinsero Virgilio a divenire profeta della Roma augustea con le *Georgiche* e Dante vate della «serva Italia, di dolore ostello, / nave senza nocchiere in gran tempesta / non donna di provincie,

⁵⁹ TATASCIORE, *Pascoli "ad locum": commento, riscrittura ed echi mitici in 'Lyra' ed 'Epos'*, cit., p. 227.

ma bordello!»); il riuso di queste fonti in questo preciso contesto si traduce quindi in una più generale dichiarazione di fede nella dottrina tramandata dai suoi modelli, i soli detentori delle virtù che conducono alla vera poesia, come ben esemplificato nel *Fanciullino*:

Dei due fraterni poeti Augustei (ché non si può parlare di Virgilio senza aggiungere Orazio) voi direte che fu la filosofia che li addusse a quella ragione sana e pia di considerare la società e la vita. E no: fu il fanciullino che li portò per mano, dicendo: Vi dirò io dove è nel tempo stesso la poesia e la virtù. Fu il fanciullino che, se mai, fece che trascegliessero tra le opinioni dei filosofi quelle che confermavano il loro sentimento. [...] (cap. IX)

Così il poeta vero, senza farlo apposta e senza andarsene, portando, per dirla con Dante, il lume dietro, anzi no, dentro, dentro la cara anima portando lo splendore e ardore della lampada che è la poesia; è, come si dice oggi, socialista, o come si avrebbe a dire, umano. Così la poesia, non ad altro intonata che a poesia, è quella che migliora e rigenera l'umanità, escludendone, non di proposito il male, ma naturalmente l'impoetico. (cap. X)

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. [...] Si trova esso tra la folla; e vede passar le bandiere e sonar le trombe. Getta la sua parola, la quale tutti gli altri, appena esso l'ha pronunciata, sentono che è quella che avrebbero pronunciata loro. [...] Ora il poeta sarà invece un autore di provvidenze civili e sociali? Senza accorgersene, se mai. Si trova ancora tra la folla: vede buttare in istrada le masserizie di una famiglia povera. Ed esso dice la parola, che si trova subito piena delle lagrime di tutti. (cap. XI)⁶⁰

L'inno *Pace!* appare diversissimo dagli inni che lo precedono. Appare, sì, ma non lo è nella sostanza: il sottilissimo filo rosso che Pascoli usa per congiungerli è quasi impercettibile ma allo stesso tempo netto e preciso, e costituisce la prova di una pianificazione preordinata alla base della raccolta; la morte di Giorgio Navarcho Ellenico o di Antonio Fratti si qualifica infatti come «voce non vera, sogno d'infermi» perché essa non esaurisce il messaggio di valori che le loro azioni virtuose hanno tramandato («non muoiono i forti / già, come si muore»): schiude invece un orizzonte di attesa che prelude alla speranza e alla salvezza, alla possibilità di redenzione per l'umanità. E il poeta assurge al concreto ruolo di vate soltanto quando la sua

⁶⁰ PASCOLI, *Il fanciullino*, *Prose*, I, cit., pp. 24-32.

poesia riesce a rendere gli uomini coscienti del proprio destino di morte che, seppur estremo, garantisce la solidarietà, la misericordia e la pace.⁶¹

Tra il 1897 e il 1898 viene schiuso un nuovo passaggio, entro il quale germoglierà una produzione che coincide con la fase della maturità: Pascoli è, a questo livello, un poeta completo. A novembre del 1898 verrà avviata la composizione del *Centurio*, il primo dei *Poemata Christiana* tra i *Carmina* latini, col quale Pascoli non solo si aggiudicò la vittoria di una delle sue tredici medaglie d'oro ai *Certamina hoeyffiana* di Amsterdam, ma inaugurerà il capitolo poetico che meglio accoglie il sincretismo di cultura pagana e cultura cristiana. Il *Centurio* ruota attorno a un cardine che combacia con la parola che risuona costantemente nella coscienza di Etrio, il mercenario protagonista; una parola che è monito per i fanciulli che, affascinati dai racconti bellicosi, si radunano intorno a lui; una parola che è esortazione per l'umanità tutta: PAX!⁶²

⁶¹ Cfr. a questo proposito anche M. MARCOLINI, *Dalla parte degli ultimi. La speranza cristiana in Pascoli*, «Rivista di Letteratura italiana», XXX, 2012, pp. 103-118.

⁶² Cfr. PASCOLI, *Carmina recognoscenda curavit Maria soror* / PASCOLI, *Poesie latine, Poemata Christiana*, cit., pp. 246-259.

Pace.

Fratelli d'Italia, v'imploro!
Venite nel funebre chiuso.
L'udite⁶⁴
sentite d'un rauco lavoro
l'anelito vasto e confuso?
becchini che scavano, è rossa
la luce di fiaccole, ch'erra
ben grande⁶⁵
ne l'ombra; ed immensa è la fossa
Che s'apre annerando sotterra.

Là muti tra il rauco anelare
là in fila su squallide bare

attendono molti. Ribelli?
guardate, fratelli!

così pazienti sugli
Guardate! nere fiaccole [...] ⁶⁷
[...] ⁶⁸
[...] ⁶⁹ che quanti aspettanti

che aspettano immobili
la fine del rauco lavoro!

ben molti son là su le bare
là muti tra il rauco anelare
aspettano⁶⁶
che attendono in fila ... Ribelli? ...
Guardate, o fratelli...

l'obli⁷⁰

Così pazienti là sopra
le squallide⁷¹ bare che aspettano muti
di scendere, al fin di quest'opra
là dove non sono veduti braccia
mai più. Sono giovani e nera
~~li segna la riga de' cigli⁷²~~
~~guardate un'umile madre ... che ancora~~
~~del pane non videro i figli ...~~
~~guardate un fanciullo~~

ginocchi ridea
i denti eran tra la minaccia
la guerra [...] ⁷³ ne li occhi:
Ma ieri essi avevan la minaccia
tra i denti e la guerra tra gli occhi

⁶³ Considerato il cospicuo materiale presente sui fogli, si è reso opportuno suddividere la trascrizione delle carte G.55.4.2.1 e G.55.4.2.2 in due parti, indicate con SX (lato sinistro del foglio) e DX (lato destro del foglio).

⁶⁴ L'udite scritto sopra *sentite*.

⁶⁵ *ben grande* scritto sopra *ed immensa*.

⁶⁶ *aspettano* scritto sopra *attendono*.

⁶⁷ Parola cancellata e indecifrabile.

⁶⁸ Parola illeggibile.

⁶⁹ Parola illeggibile.

⁷⁰ Scritto con un corpo maggiore.

⁷¹ *squallide* cancellato con un tratto di penna.

⁷² Questo verso e i tre successivi sono cancellati con tratti di penna.

⁷³ Lettura incerta, forse *ad essi*.

o fratelli
guardate: ribelli?

-UU-UU-UU-U
vi sorridono

Dietro le palpebre, a l'ombra,
dormono li occhi che ingombra
l'oblio, che stupisce il mistero:
ma sul pallore del viso
vigila un fioco sorriso
qual lampada in un cimitero.
in quei morti ora
Tutto il lor essere tace

Pure più alto d'un grido
s'alza un [...] ⁷⁴ da quelli
passa un bisbiglio da quelli.
Fratelli!

è una parola che i morti sorrido
no pace

su
Pure un bisbiglio da quelli
[...] ⁷⁵
s'alza ⁷⁶ più alto d'un grido l'oblio
Fratelli!

Questa parola va pur va salt
È una parola, che muti ⁷⁷ sorridono
Pace

scattan
ti
come
come
ubriachezza
un
scattan

Ελαφοι
Parlano
parla e
mormorava appena

mai più! Così dice sommessa
Tutti odono — lei chi lontano?
ma udite: da lei chi lontano?
l'odi, da lei che pur sibila anch'essa
sul cono de l'ermo vulcano ⁷⁸

mai più
da lei. ⁷⁹

⁷⁴ Parola illeggibile.

⁷⁵ Parola illeggibile.

⁷⁶ s'alza cancellato con un tratto di penna.

⁷⁷ È una parola, che muti cancellato con un tratto di penna.

⁷⁸ Tutti questi versi risultano cancellati con tratti di penna orizzontali e verticali.

⁷⁹ La parte inferiore del foglio risulta piena di scarabocchi e disegni geometrici tra i versi.

Inno alla Pace

Fratelli d'Italia, v'imploro!
venite nel funebre chiuso.
L'udite d'un rauco lavoro
l'anelito vasto e confuso?
Becchini che scavano ... È rossa
la luce di fiaccole ch'erra
ne l'ombra; e ben grande è la fossa
che s'apre annerando sotterra;
ben molti son là su le bare,
là muti tra il rauco anelare,
che aspettano, in fila ... Ribelli?
Gua|rdate,⁸⁰ o fratelli!

Così pazienti là, sopra
le bare! che aspettano muti
di scendere, al fin di quell'opra,
là dove non sieno veduti
mai più! Come forti le braccia
pur ieri

~~ieri erano così molli~~⁸¹ i ginocchi;
ma ieri era in lor la minaccia
tra i denti, la guerra ne li occhi,
più nulla nei cuori, più nulla!
nemmeno la povera culla,
gemente lontano ... Ribelli?
Gua|rdate,⁸² o fratelli!

del:

Dietro le palpebre, a l'ombra,
dormono li occhi che ingombra. Pur
che stupisce il mistero⁸³
l'oblio del pensiero
Ma pure il pallore del viso
dietro vacilla
vigila vigila⁸⁴ un ~~muto~~⁸⁵ sorriso
qual lampada in un cimitero

Tutto il lor essere tace:
~~sorge da quei morti aspettanti un grido~~⁸⁶
Non che una

Befana
Poemetti. I . II.
Epos II I^a p.
Antologia
Volg. Della M. O.

U | -UU -UU -U

l'o

U | -UU -U

pur ieri e ... i gin.

l' che
che

ché

-UU -UU -U

-UU -UU -U | U -UU -U

-UU -UU -U

-UU -U | U -UU -UU -U

-UU -UU -U

-UU -UU --

-UU -UU -UU -UU | -U

⁸⁰ Una linea verticale separa *Gua-* da *-rdate*.⁸¹ *ieri erano così molli* cancellato con un tratto di penna.⁸² Una linea verticale separa *Gua-* da *-rdate*.⁸³ *che stupisce il mistero* scritto sopra *del pensiero*.⁸⁴ *vigila* soprascritto a *vacilla*.⁸⁵ *muto* cancellato con un tratto di penna.⁸⁶ Il verso è cancellato con un tratto di penna.

c ⁹¹		
II.I. ababadcdeeff	[DISEGNO] ⁹²	
II		
chi		
spera		
Chi pure la mite parola		
nei giovani fieri	8	
la dolce parola sì ...		
	pia?	16
		12
nel tremulo vecchio che ieri		24
cessò di tremare per via?		12
	invano-	
Ma l'umile donna che ancora ancora		36 x 3
col pane aspettarono i figli		108 ⁹³
[DISEGNO] ⁹⁴		
aspettano i figli col pane		
col pane aspettano i suoi figli		
col pane?		
destati all'aurora		
nei bimbi... cui trasse l'aurora		
suon		
col suon de' mortai ne le tane,		
con un suon		
La festa! La festa? ... chi spira.		
nel labbro ⁹⁵ a quel pianto, a quell'ira		
fratelli,		
sì fievole [...] ⁹⁶		
la voce sì fioca e sì forte		
quel grido		
Fratelli, la Morte!		
vi		
La Morte che parla e consiglia		
mai sempre	Un lungo bisbiglio soave	
da un bisbiglio	È un pallido murmure grave	
suora che mormori		
di monaca		
suora che gli Ave		
come di monaca grave		
bisbiglia vicino a un giaciglio ⁹⁷		
sospiri vicino ad un letto		
marie presso un tacito		

⁹¹ c soprascritto ad a.

⁹² Si tratta di un fiore; accanto si notano altri scarabocchi.

⁹³ I numeri e i calcoli qui annotati si riferiscono sicuramente al numero dei versi di strofe, antistrofe ed epodo; 108 sono infatti in totale i versi dell'inno.

⁹⁴ Presenza di disegno.

⁹⁵ Parola cancellata.

⁹⁶ Parole illeggibili.

⁹⁷ Tutti questi versi sono cancellati con tratti di penna verticali e orizzontali.

È fremito pallido e grave
Sì come il sussurro⁹⁸ soletto
di suora che mormori l'Ave
marie presso un tacito letto;
è romba⁹⁹ d'ignote campane
che cullano il mondo che dorme,
ne l'aria

o mortali
che al ventilare de l'ali
mie rabbrividite nel mondo¹⁰⁰

~~ma tanto nel cielo~~¹⁰¹ lontano
che appena vi lasciano l'orme;
un¹⁰² impaziente nitrito

lontane ne l'aria e sì piane

col
che trema nel cielo infinito;
un grido improvviso a le porte,
la voce tua, Morte.

~~Morte~~¹⁰³

che¹⁰⁴
che

mai più: così dice tranquilla
con tardi rintocchi lontani
la Morte che fumiga e brilla
sul cono ... vulcani
~~la morte molte volte~~¹⁰⁵

la
che

lasciate a la morte la guerra
ma voi sull' [...] ¹⁰⁶ terra
voi dite: tu sei ciò ch'io sono,
fratello, perdono!
va ch'io ti perdono!

Alfieri¹⁰⁷

Oh! pesa
sul petto dei morti la terra!
E trista la vita pur lesa
[...] ¹⁰⁸
che scende esalando la guerra
laggiù

che incendia co' fulmini il cielo,
che roda agli abissi le pile

lasciate a lei le sue necessità
voi aprite le porte ecc.¹⁰⁹

lasciate la morte a la morte

⁹⁸ *sussurro* è soprascritto ad un'altra parola non più leggibile, con un altro inchiostro. La grafia è di Maria Pascoli.

⁹⁹ L'aggiunta di una gambetta alla -o finale corregge *rombo* in *romba*. La correzione è realizzata con un inchiostro più marcato. La scrittura è di Maria Pascoli.

¹⁰⁰ Questi tre versi sono scritti in modo obliquo.

¹⁰¹ *ma tanto nel cielo* cancellato a penna.

¹⁰² *un* aggiunto con un inchiostro più marcato. La scrittura è di Maria Pascoli.

¹⁰³ *Morte* cancellato con due tratti di penna.

¹⁰⁴ La strofe che inizia con *È fremito* e termina con *Morte* è racchiusa entro un cerchio tracciato a penna.

¹⁰⁵ Il verso è cancellato con un tratto di penna.

¹⁰⁶ Parola non decifrata.

¹⁰⁷ *Alfieri* scritto in modo obliquo.

¹⁰⁸ Parole cancellate e illeggibili.

¹⁰⁹ Questi due versi sono stati vergati con un inchiostro più marcato. La grafia è di Maria Pascoli.

Se io pur fui malvagio, sii buono
tu dunque! perdono!

G.55.4.2.2 DX¹¹⁰

-UU -UU -U aa, trimetro
-UU -UU -U aa.
U -UU -UU -U bb, esametro
trim.
a.bis esametro
-UU-UU-U c trim.
-UU-UU-U d. trim.
-UU-UU-U e tetr.
U-U d.
-UU-UU-U e. tetr.
U-U c

il¹¹¹
dal cuore che dorme
vi rode, quel vergine tarlo

Lasciate a la Morte la messe

Sia

Sia che risuoni dalla torre sia che rombi l'orologio
Sia che roda come un tarlo
Sia che

21 x 8

Uomini 168¹¹²
sotto

Morte, ~~che in alto trascorri~~¹¹³
torri
tu parli col bronzo profondo

Dici o mortali! mortali!

Che al ventilare de l'ali

Mie rabbrividite nel mondo

~~tace per sempre~~¹¹⁴ chi tace

A

do né né

B

tutto che uccide, poi muore

a

B

¹¹⁰ Questo lato del foglio è affollato da scarabocchi e disegni geometrici tra i versi.

¹¹¹ *il* soprascritto a *dal*.

¹¹² Questi calcoli sono appuntati in un corpo maggiore.

¹¹³ *che in alto trascorri* cancellato con un tratto di penna.

¹¹⁴ *tace per sempre* cancellato con un tratto di penna.

quel che un istante in me tace,
tace per sempre. In cammino
per la caligine sola,
Caino,

sotto

tu non l'udrai la parola
di pace,

tale¹¹⁵
Sii buono, se pure io non sono
fratello, perdono!

~~Ma venite, v'imploro~~
mai più! ~~Così pure la Morte~~
~~O Fratelli, v'imploro~~
~~fratelli nel funebre chiuso~~
L'udite d'un rauco lavoro
l'anelito vasto e confuso?
~~Becchini che scavano~~
la terra
in tanta morte...
vi impedisce di dire
io perdono¹¹⁶

tra La
Lascia

volto antico protende

che il cielo coi fulmini accende
che rode all'abisso i pilastri
che il velo dell'ali distende
pur sopra il fulgore degli astri
lasciate alla morte ~~alla~~¹¹⁷ la guerra
ma voi de l'effimera terra
voi dite tu sei ciò ch'io sono
fratello io perdono.¹¹⁸

G.55.4.2.3

Gladstone.

Gladstone, e dunque tu morrai. Tra poco.
Morrai. Ne vola per la terra nera
il guizzo¹²⁰ con le rosse ali del fuoco
che la prora volge
Le navi, volte a l'alba una, a la sera
che¹²¹
l'altra, col grido de' colori a riva¹²² viene
Ne ragionano in mezzo a la bufera:
parlano, intanto,¹²³

[DISEGNO]¹¹⁹

¹¹⁵ *tale* scritto sopra *pure*.

¹¹⁶ L'intera strofe da *Ma venite, v'imploro* sino a *io perdono* è racchiusa entro un cerchio tracciato a penna. Tutti i versi al suo interno sono cancellati con linee verticali e orizzontali.

¹¹⁷ *alla* cancellato con un tratto di penna.

¹¹⁸ Questi versi sono vergati con un inchiostro più marcato. La grafia è di Maria Pascoli.

¹¹⁹ Si distingue il disegno di una corona.

¹²⁰ Lettura incerta: *guizzo* o *gridio*.

¹²¹ *che* soprascritto a *colori*.

¹²² *riva* sottolineato.

¹²³ Lettura incerta: *andando* o *intanto*.

morra	_____	viva ¹²⁴	
parlan con voce di colori: le vene			
	cullava ¹²⁵		
ferree pulsano:	[] ¹²⁶	fremebonde	[DISEGNO] ¹²⁷
suonava il muglio de le due sirene:			
E questa ...		si fonde.	
Morra: Morra ¹²⁸			
ed ivi ognuno da le aeree scale			
		profonde ¹²⁹	
fino a l'ardenti camere profonde.			
E nel duca ¹³⁰			
		vento	
		è il	
		2 ¹³¹	
Lasciate all la ¹³² morte la messe.		Chi spira nei giovani fieri	
Degli uomini: o popolo umano,		quel soffio di voce sì pia?	
nei campi che il fato ti elesse,		nel tremulo vecchio che ieri	
tu mieti pensoso il tuo grano!		cessò di tremare per via?	
Non sangue, non lacrime: il sangue		ne l'umile donna che ancora	
lasciatelo nel le sue vene		aspettano i figli col pane?	
Schiudete la carcere esangue,		nei bimbi... destàti a l'aurora	
	ignave ¹³³		
sciogliete le inerte catene!		da suon di mortai, di campane,	
Lasciate la morte alla Morte!		da suono di festa? chi spira,	
schiuso		fratelli, a quel pianto, a quell'ira	
e schiuse le orribili porte ¹³⁴		quel grido sì fievole e forte?	
e stando su l'orrida porta			
gridate: Tu sei ciò ch'io sono!		Fratelli, la Morte.	
fratello, io perdono!			

¹²⁴ Un lungo tratto di penna cancella entrambe le parole presenti su questo rigo.

¹²⁵ *cullava* scritto sopra *pulsano*.

¹²⁶ Parola cancellata

¹²⁷ Il centro del foglio è occupato da un grande disegno che raffigura il volto di una donna con una corona, possibile rappresentazione della Regina Margherita, cui l'inno *Pace!* è dedicato. A fianco sono invece disegnati degli occhi.

¹²⁸ *Morra* cancellato a penna.

¹²⁹ *profonde* cancellato e riscritto nel verso successivo.

¹³⁰ Lettura incerta.

¹³¹ Il numero 2 scritto in un corpo maggiore.

¹³² Una linea verticale separa *al-* da *-la*. È possibile che il segno sia stato posto con l'intento di suddividere la preposizione articolata. Allo stesso modo vengono suddivisi i successivi *degli* e *nelle*, nei versi seguenti.

¹³³ *ignave* scritto sopra *inerte* cancellato.

¹³⁴ Più tratti di penna cancellano l'intero verso.

Il terrore, l'odio, la disperazione, la rivolta	tace.
non ne contenevano quei visi guardate!	
Ora gli occhi sono sbiancati...	sospiro ¹⁴³
le bocche par che sorridano...	Pure una voce, un sussurro
una voce morta s'alza da tutti quei morti	s'alza
smetteteci di chiudere nelle grandi fosse	[...] ¹⁴⁴ poveri
una voce tra l'acre odore del sangue	
una voce tra lo sveltare delle fiaccole accese	
<u>Pace.</u> ¹⁴⁵	a
	a
pure il vecchio	b
pure il bambino vidi	c
e pure il giovane	d
Fu [...] ¹⁴⁶ dai becchini che scavano la fossa	d
E la voce esce del cimitero ¹⁴⁷	b sotto in
infin...	c
gridan PACE	sotto le palpebre chiuse
	dormono li occhi
	sorriso
	Sopra il pallore del viso
	vigila un morto sorriso
Dormono li occhi che ingombra	

¹⁴³ *sospiro* scritto sopra *sussurro*.

¹⁴⁴ Parole non decifrate.

¹⁴⁵ *Pace* sottolineato due volte con una penna.

¹⁴⁶ Parola illeggibile.

¹⁴⁷ Lettura incerta.

Voi per la terra che grave,
 prima che s'apra a dir Ave,
 vi può suggellare la bocca
~~Voi per il sole che grande~~
 ... ~~lande~~
~~per tanto breve ora vi tocca~~¹⁴⁸

Voi per la vita fugace
 voi per la morte infinita

 vita
 date ed abbiate l'amplesso.

da presso ci¹⁴⁹
 Ella, o ~~vicina a noi~~ parli
 rodio lieve¹⁵⁰
 col ~~trapanare~~ de' tarli
 notturni, o col bronzo dal cielo;
 dice: o o mortali! mortali!
 ventilare¹⁵¹
 ch'al ~~ventilate~~ de l'ali
 mie, rabbrividite di gelo;
 ciò¹⁵² che un istante in me tace,
 tace per sempre. In cammino
 per la caligine sola,
 Caino
 tu non l'udrai la parola
 di pace

III
~~mormora udite~~¹⁵³
 mai più: dice Così dice tranquilla,
~~coi tarli~~
 sommessa. Da lei chi lontano?
 lei¹⁵⁴ pur¹⁵⁵
 La ~~Morte~~, che fumiga e brilla
 sul cono de l'ermo¹⁵⁶ vulcano,
 l'~~aria~~¹⁵⁷
 che il cielo coi fulmini accende,
 che rode a l'abisso i pilastri,
 che mugge sotterra, che pende
 lassù taciturna da li astri...
 Lasciate all'~~la~~¹⁵⁸ Morte la guerra:
 voi dite su l'umile terra:
 S'io pur fui malvagio, sii buono
 tu dunque! perdono!

¹⁴⁸ Questi versi sono cancellati con tratti di penna.

¹⁴⁹ *da presso ci* scritto sopra *vicina a noi*.

¹⁵⁰ *rodio lieve* scritto sopra *trapanare* cancellato.

¹⁵¹ *ventilare* scritto sopra *ventilate* cancellato.

¹⁵² *ciò* è soprascritto a *quel*.

¹⁵³ *mormora* e *udite* cancellati a penna.

¹⁵⁴ *lei* scritto sopra *Morte*.

¹⁵⁵ *pur* aggiunto tra *che* e *fumiga*.

¹⁵⁶ *l'ermo* sovrascritto ad una parola non più decifrabile.

¹⁵⁷ Lettura incerta, forse *l'aria*.

¹⁵⁸ Una linea verticale separa *al-* da *-la*.

	<p style="text-align: center;">26</p> <p style="text-align: center;">murmure sussurrìo fremito E strepito pallido e grave così come il suono non più che il bisbiglio¹⁵⁹ soletto siccome bisbiglio di suora che mormori l'ave marie presso un tacito letto. È rombo d'ignote campane cullano il¹⁶⁰ che sonava su¹⁶¹ mondo che dorme dal cielo ma tanto nel cielo lontano he appena vi lasciano l'orme, desta tempesta</p>
--	--

¹⁵⁹ Verso cancellato con un tratto di penna orizzontale.

¹⁶⁰ *cullano il* sovrascritto a parola non decifrata.

¹⁶¹ *sul* cancellato con un tratto di penna.

L'ANTICA MADRE

Inno degli studenti calabro-siculi di Messina

I

Roma, o fratelli, non era.
Era un'ondosa valle.
Solo una lupa errabonda
latrava dall'arce Tarpea:
l'ombra vagava su l'onda,
d'un'aquila nera.

Nelle future tre Rome
rauco tuffavasi il laro.
Qui su l'ondivaga prora,
tra il murmure cupo del Faro,
volto il pilota all'aurora,
diceva il tuo nome...

Italia, il tuo nome, ch'è grido
di nembo che scuote le cime!
che vola e s'immilla!
Italia, tu eri in quel lido,
guardata, com'atrio sublime,
dai cani di Scilla.

II

Scesi da un ispido monte,
prima ch', o Romolo, arassi,
sacri ad un fato novello
movevano immemori i passi,
dietro un lor fulvo vitello,
stellato la fronte:

messe mietuta dal vento,
vite lasciate alla vita,
giovani e vergini caste
movevano ad altra fiorita,
sollecitando con l'aste
l'attonito armento.

E giunsero al mare; e per loro
streperono l'onde interrotte
da un nero colosso.
Dormiva nell'ombre il Peloro;
ma l'Etna solcava la notte
d'un vortice rosso.

III

Gl'Itali stettero, e i bovi
sparsero ai piedi del monte.
Stettero i grandi armentari
con l'isola grande di fronte,
con i profondi due mari,
coi secoli novi.

Videro là, nelle arene
della costiera protesa,
l'orme d'ignoti giganti
che stavano, anch'essi, in attesa:
ed ascoltarono i canti
d'ignote Sirene...

Sicilia, dal mare di rosa
mandavi il giocondo frastuono
di tibie e di lire:
e in mezzo alla romba festosa
giungeva frenetico il suono
dei Vespri avvenire.

IV

— Siculi, dite: che appare,
là, sopra i vostri tuguri?
Una città che nel cielo
s'inalza su candidi muri...
Tremula un cerulo velo
sul placido mare.

Una città di portenti,
edificata di raggi,
tale che facile il nembo
vi passi coi suoi carriaggi,
tale che basti il suo grembo
per tutte le genti —

Ed una giovenca ed un toro,
lontano, alle falde d'un colle,
tracciavano un solco;
e tacito a mezzo il lavoro,
guardando le fumide zolle,
sognava il bifolco.

V

— Itali, dite: che appare
là su Cariddi e su Scilla?
Vivido un arco nel cielo
su pallide nuvole brilla...
Tremula un livido velo
sul torbido mare.

Atrio sublime e profondo,
pieno di lampi e di gridi,
che con la curva dell'arco
congiunge nel cielo i due lidi:
portico immenso che il varco
dischiude ad un mondo! —

E quell'aratore lontano,
levava sul solco quadrato
la stiva ritorta:
per tre grandi passi in sua mano
portava l'aratro del fato,
lasciando una porta.

VI

E la giovenca ed il toro,
nella silvestre colonia,
mossero un mugghio augurale
lasciando la porta Mugonia;
mugghio, onde il colle di Pale
sussultò sonoro.

E su le plaghe latine
rimbombò un tuono. E l'anelo
mugghio dal vomere umano
sembrò seguitasse nel cielo,
sempre più cupo, e già vano,
ma senza più fine...

Pastori, adornate di fronde
gli ovili! Appendete alle volte
corone di croco!
Tre volte scendete nell'onde
dei fiumi! Passate tre volte
le fiamme del fuoco!¹

¹ PASCOLI, *Poesie, Odi e inni*, III, pp. 327-337.

Il 9 luglio 1909 il *Corriere della sera* presentava tra le pagine della sua testata il poemetto *Pietole*, con il sottotitolo *Sacro all'Italia esule*; nello stesso mese dello stesso anno il componimento veniva poi inserito nella raccolta *Nuovi poemetti* appena pubblicata, accompagnato da una lunga nota dell'autore. Nella prima parte di essa si legge quanto segue:

Bisogna aver presenti di Virgilio, specialmente l'*Ecloga* I, IV, IX, le *Georg.* tutte, e in particolare i notissimi episodi delle lodi d'Italia e della vita rustica, l'*Eneide* qua e là, fermandosi sui versi 521 sgg. del libro III, sui 782 sgg., 793 sgg. del libro VI, sui 91 sgg. dell'VIII. Ma certo anche questo mio additamento è superfluo. I miei lettori, non molti ma buoni, conoscono colui che è veramente il nostro poeta nazionale.²

Pascoli dà quindi conto delle sue fonti, o per meglio dire, della fonte d'eccezione: Virgilio aleggia lungo tutto il testo e fa capolino, ad esempio, anche nell'VIII gruppo strofico, ai vv. 120-124: «Ritorni ai campi, o già dei campi uscito, / uscito in riva all'infecundo mare; / in cui vedesti gli esuli del fato / venir col fuoco tratto fuor dal fuoco, / vivere in cerca dell'antica madre. Il sintagma *antica madre* è citazione diretta del v. 96 del III libro dell'*Eneide*, «*Antiquam exquirite matrem*», che assume il senso preciso di 'patria' nel vaticinio oracolare che suggerì ad Enea di dirigersi verso l'antica terra di Dardano, che aveva generato la stirpe dei suoi avi. Il valore della ripresa non è puramente citazionale: Pascoli conferisce un altro spessore alla locuzione virgiliana, giacché *Pietole* intende richiamare l'attenzione sul dramma dell'emigrazione che angoscia l'Italia del secondo Ottocento, e *l'antica madre* diviene colei che non dovrebbe mai negare ai figli il legittimo pane quotidiano. Patrizia Paradisi, che in un accurato lavoro analizza «la prospettiva onomastica» e «l'approccio semantico-etimologico» dei toponimi usati da Pascoli per nominare la patria,³ ricorda che anche in *Italy*, il poemetto nato quattro anni prima di *Pietole* e inserito tra i *Primi poemetti*, col quale condivide diverse caratteristiche oltre alla tematica (la «poor Molly» è l'emblema delle umiliazioni e delle afflizioni di molti emigranti italiani), è contenuta, al v. 405 del Canto secondo (cap. XVIII), la

² PASCOLI, *Poesie, Primi poemetti. Nuovi Poemetti*, II, cit., pp. 682-716 e *Note*, p. 720.

³ P. PARADISI, «Anno santo della patria» 1911: i nomi di Roma e dell'Italia negli *Inni bilingui di Giovanni Pascoli*, in «Il Nome nel Testo», XIV, 2012 (Atti del XVI convegno dell'Associazione di onomastica e letteratura, Pisa, 24-26 novembre 2011), pp. 37-54, alle pp. 47 e 49.

stessa locuzione, con identica accezione: «vi chiamerò l'antica madre, o genti».⁴ I *Poemetti* hanno per la verità un antecedente: qualche anno prima infatti, nel 1900, Pascoli sceglieva la virgiliana formula come titolo di un inno, poi inserito nella prima edizione di *Odi e Inni*, *L'antica madre*, per l'appunto, «musicato dal valentissimo Giovanni Zagari, e cantato da un coro di studenti, nelle feste centenarie dell'Università di Messina».⁵

Si tratta senz'altro, come nel caso di molti *Inni* della raccolta, di un componimento d'occasione, scritto per celebrare il 350° anniversario della fondazione dell'Università di Messina, che accoglieva Pascoli da ormai due anni, richiamato a ricoprire l'incarico di docente universitario per la cattedra di Letteratura Latina, come annunciato dal Regio decreto del 27 ottobre 1897.⁶ È dunque un inno che presenta uno stretto legame col luogo in cui fu composto, un luogo che alimentò nel poeta creatività e sperimentazione, e che si rivelò prolifico specialmente, e non a caso, per gli *Inni*. Il trasferimento a Messina, che giungeva per il Pascoli dopo numerosi incarichi di insegnamento che l'avevano già obbligato a continui spostamenti tra Matera, Massa e Livorno, con periodici ritorni a San Mauro, assunse le fattezze di «un ritorno per molti versi anomalo», che risemantizzò totalmente «il teorema pascoliano dei ritorni alle piccole patrie».⁷ L'arrivo, o meglio, il 'ritorno' a Messina, e più in generale in Sicilia, significava infatti per Pascoli riconnettersi con il luogo simbolo della civiltà ellenica, patria dei poeti che fecero germogliare il fiore della sua poesia, nonché culla della civiltà latina e italiana.⁸

⁴ PASCOLI, *Poesie, Primi poemetti; Nuovi Poemetti*, II, cit., pp. 341-383.

⁵ PASCOLI, *Poesie, Odi e Inni*, III, cit., p. 458.

⁶ Cfr. RESTA, *Pascoli a Messina*, cit., pp. 8-23.

⁷ Il concetto è ben espresso nel lavoro di C. CUCINOTTA, *La Sicilia di Pascoli tra memoria e mito*, in *Pascoli e le vie della tradizione*, cit., pp. 781-794, alle pp. 786-9: «Il teorema pascoliano dei ritorni alle piccole patrie verrà così svolgendosi, tra la lacerazione originaria e l'ultimo approdo funerario, attraverso la comprensione sempre più lucida della grigia condizione dell'apolide, del destino dell'esule che sogna il ritorno».

⁸ Cfr. BAUSI, *Dall'Isola dei poeti alla buona madre Bologna - Il nuovo Pascoli di 'Odi e Inni'*, cit., p. 52: «tornare in Sicilia significava per Pascoli recuperare, a distanza di millenni, una forma di poesia nuova perché antica, ossia la 'lirica' dei Greci, presso i quali il poeta lirico [...] non era un mero cantore del sentimento amoroso, ma svolgeva piuttosto una sorta di "ministero pubblico, religioso, politico o morale"; una lirica che, come quella di Pindaro [...] si accosta talora all'epica [...] ma si apre anche a riflessioni morali [...] affidate alla sentenziosità della *gnome* (e le *gnomai* abbondano in *Odi e Inni*, dove sono funzionali alla efficace e icastica rivelazione e comunicazione di verità etiche e filosofiche); e anche PARADISI, *Anno santo della patria*, cit., p. 48: «L'approdo nella città dello Stretto, piuttosto casuale nelle complesse vicende della sua carriera universitaria, viene letto a posteriori come una specie di segno del destino che lo costringe ad assumersi una precisa missione, quella di rivelare all'Italia il suo destino, già scritto nel nome ab antiquo: "Non è il Serchio, quello: è lo Stretto. E quel monte è l'Aspromonte. Quel lido ebbe primo di tutti il nome d'Italia". Così

l'«isola bella e terribile, a cui l'uomo», come scrisse egli stesso, «pur un poco educato dagli studi antichi, quando giunge per la prima volta, sente che il suo arrivo è un ritorno».⁹

Il territorio calabro-siculo si identifica dunque con il luogo geografico in cui, secondo la leggenda, sarebbero giunti giovinetti e fanciulle di antiche comunità italiche, guidati da un toro alla ricerca di nuove terre dove insediarsi, quando quella di origine non era più in grado di fornire alla popolazione il sostentamento necessario.

Il concetto è bene esplicitato nell'inno da Pascoli, che, servendosi questa volta non della diretta fonte virgiliana, ma del commento del Danielino all'*Eneide*, ricorda che è questa la terra in cui si udi il nome *Italia* per la prima volta (vv. 9-14 «Qui su l'ondivaga prora, / tra il murmure cupo del Faro, / volto il pilota all'aurora, / diceva il tuo nome...|| Italia, il tuo nome, ch'è grido / di nembo che scuote le cime!»),¹⁰ insistendo spesso sull'aspetto etimologico del nome della patria (che deriverebbe dal greco *ιταλός*, dunque *vitulus*) anche attraverso immagini e termini appropriati, che rinviano costantemente a questa onomastica (ad es. «il fulvo vitello», v. 23, «attonito armento», v. 30, «bovi», v. 37, «grandi armentari», v. 39, «ed una giovenca ed un toro», v. 67, «e la giovenca ed il toro / [...] / mossero un muggio augurale / [...] muggio onde il colle di Pale sussultò sonoro / [...] muggio dal vomere umano, vv. 91-99»).

Tuttavia è risaputo che i componimenti pascoliani non siano circoscritti ad una lettura monosemica, e un secondo livello interpretativo è assimilabile (secondo il processo di idealizzazione mitica e di trasfigurazione simbolica che, com'è ormai noto, si consuma

nella postilla aggiunta alla prefazione *A Maria* dei *Poemetti*, usciti in seconda edizione con la data «Messina, nel plenilunio di Marzo 1900».

⁹ PASCOLI, *L'iride: nell'inaugurazione del Circolo Filologico di Messina*, in ID., *Prose*, I, cit., p. 479.

¹⁰ Cfr. PARADISI, «Anno Santo della Patria», cit., pp. 47-48: «La cellula germinale dell'idea che Pascoli porterà avanti con convinta determinazione per più di una decina d'anni [...] sembra annidarsi in una nota del Danielino ai celebri versi già ricordati del primo libro (e del terzo) dell'*Eneide*, per cui Virgilio, attribuendo l'origine del nome Italia all'eponimo Italo, sembra ignorare o trascurare l'etimologia che la connette a *ιταλός* = *vitulus*, secondo la testimonianza di Varrone (che Pascoli metterà esplicitamente in nota al v. 21 dell'*Hymnus in Taurinos*). [...] Ed ecco la nota del Danielino: «alii Italiam a bubus quibus est Italia fertilis, quia Graeci boves *ιταλούς*, nos vitulos dicimus». Insomma, in qualche modo Pascoli, grazie a questa nota che dimostra comunque la diffusione dell'associazione etimologica Italia < *ιταλός* = *vitulus* anche presso i lettori di Virgilio, si sente autorizzato a integrare, e poi divulgare senza requie, quello che Virgilio aveva ommesso. E non sarà un caso che il primo documento di questa identificazione sia l'inno *L'antica madre* composto a Messina nel 1900».

nell'alveo degli *Inni*) al *leitmotiv* dei due *Poemetti* prima citati, *Pietole* e *Italy*: il mito del *ver sacrum* è occasione per ricordare un altro spostamento, contemporaneo al poeta, che obbliga molti italiani del secondo Ottocento a cercare nuove terre che possano sopperire all'indigenza cui li costringe la patria.¹¹

Si tratta di un'intersezione che, come accade nella maggior parte degli inni, ha uno scopo paideutico, tanto più che in questi anni Pascoli si sente investito di un ruolo non più circoscritto a quello dell'insegnamento, ma esteso ad una molteplicità di attività culturali, intellettuali e politiche, concretizzate in svariate cariche, da quella di conferenziere nella Scuola di magistero della Facoltà di Lettere e di grammatica greca e latina per il triennio 1899-1902, a quella di consigliere nella società Dante Alighieri a partire dal 1898, o di socio dell'Accademia peloritana e di oratore ufficiale nelle celebrazioni universitarie:¹² in una sola parola, egli è ora *vate*, e per mezzo della poesia ha il dovere di rammentare alla nazione il compito di riaccogliere i suoi figli e pascerli piuttosto che perderli e disperderli, e la responsabilità di conseguire una concreta unificazione nazionale, ricordando che proprio dalla Sicilia proruppe il fremito che bramava un'Italia unita.¹³

In buona sostanza, dunque, soltanto in apparenza questo è un inno confinato alla narrazione di un racconto mitico, incorniciato in una bozzettistica descrizione che enfatizza gli elementi

¹¹ Nel discorso *Una Sagra*, pronunciato da Pascoli anch'esso per inaugurare le feste universitarie di Messina nel giugno del 1900, il concetto è ampiamente sviluppato: «Ecco, l'Università si deve estendere nell'avvenire, ho detto. Ora dico: perché non si è estesa per il passato? E aveva un grande compito da adempiere e non l'ha adempiuto. Essa [...] l'Università italiana, ha mancato al suo dovere; ha lasciato commettere un delitto atroce. [...] Migliaia e migliaia di lavoratori ogni anno lasciano la patria. Vanno ad aprire strade, a forar monti, a tagliar istmi per altri popoli, coltivano anche a coloro i campi e badano gli armenti, come gli antichi ergastoli. Altri fanno men nobili arti, non pochi tendono la mano. In nessun luogo, neanche dove sono in gran numero e da gran tempo, sono trattati, oh! no davvero, come meriterebbero i discendenti del più gran popolo dei tempi antichi e i cittadini d'una grande nazione e gli artefici, spesso, della ricchezza di quelle nazioni nuove. C'è oltre alla nostra Italia, o giovani, un'Italia errante, che è da per tutto e non è in nessun luogo, un'Italia faticante, un'Italia veramente schiava, che spesso riceve oltraggi per giunta al salario, per la quale spesso tace anche la pietà. O Italia divisa ed errante e faticante e schiava e oltraggiata e tiranneggiata e derisa e vilipesa, tu sei il nostro rimorso, perché potevi essere il nostro onore e la nostra ricchezza; e sei, invece, il dolore e persino, qualche volta, la vergogna! Sei il nostro rimorso. [...] L'Italia pensante ha tradito la sua sorella povera: l'Italia lavorante. [...] Non dovevamo lasciarli più partir soli, i nostri poveri emigranti! E non dobbiamo lasciarli più partir soli, e dimenticarli soli» (PASCOLI, *Una sagra*, in *Id.*, *Prose*, I, cit., pp. 178-179).

¹² Cfr. RESTA, *Pascoli a Messina*, cit.

¹³ Il riferimento alla Sicilia come terra che diede origine ai moti risorgimentali è più volte espresso da Pascoli. Nel già citato discorso *L'Iride* si legge ad esempio: «Non fu in vero Messina, l'eroica, che iniziò il 1° settembre 1847, con un secco formidabile tuono, quel lungo fortunale, dopo cui gli uomini si guardarono attorno, e i vecchi troni non erano più, e nel cielo placato splendeva l'iride della terza Italia?» (PASCOLI, *Prose*, I, p. 480).

paesaggistici delle due terre protagoniste, la Calabria e la Sicilia; tuttavia, l'intento celebrativo, finalizzato anche al diletto di un pubblico fortemente attaccato alle proprie origini e alle proprie tradizioni storico-mitiche, riscosse uno straordinario successo, del quale è testimone la «Gazzetta di Messina», che il giorno stesso dei festeggiamenti, il 6 giugno 1900, quando l'inno venne musicato e cantato, riportò quanto segue:

Oggi alle ore 14 ebbe luogo nel teatro V. E., elegantemente addobbato con bandiere e gonfaloni, l'inaugurazione delle feste per il 350. anniversario della fondazione dell'Ateneo Messinese.

[...]

Prese dunque la parola l'illustre Pascoli, onore e vanto dell'Ateneo messinese. La splendida conferenza, interrotta ad ogni tratto da frenetici applausi e grida di «Viva Pascoli», entusiasmò e commosse l'uditorio, che alla chiusa acclamò il poeta con una lunga e calda ovazione. L'oratore, visibilmente commosso, ricevette le congratulazioni dalle autorità e dai professori presenti. Il poetico discorso di Giovanni Pascoli che domani pubblicheremo per intero insieme all'inno delle feste. L'inaugurazione riuscitissima si chiuse al suono dell'inno di Garibaldi, richiesto con insistenza dal pubblico, e dell'inno degli Studenti Calabro-Siculi, composto per l'occasione dal Pascoli e musicato dal Signor Giovanni Zagari, coronato pure da vivi applausi.¹⁴

La decisione di affidare la composizione musicale a Giovanni Zagari non fu immediata, giacché, com'è noto, la realizzazione dell'inno *L'antica madre* coinvolse in un primo tempo l'illustre personalità di Giacomo Puccini. Gli scambi epistolari conservati, utili alla ricostruzione della vicenda, portano a ritenere che il progetto compositivo e l'ideazione risalgano almeno a due anni prima della presentazione in pubblico. Il 28 novembre 1898, infatti, Pascoli, già contattato in precedenza da Puccini con la richiesta di un'epigrafe per la morte prematura dell'amico e medico Guglielmo Lippi,¹⁵ scrisse ad Alfredo Caselli, sodale del poeta e del musicista, affinché comunicasse al maestro il desiderio che fosse proprio lui a musicare un suo inno: «Dica all'illustre Maestro se è disposto a farmi un gran piacere, musicandomi un coro-inno in persona di questi studenti Messinesi. Il coro-inno non è ancora fatto. Non so se

¹⁴ Cfr. Archivio Pascoli, cassetta P.7.2.2.1; si tratta di un estratto di giornale della Gazzetta di Messina del 06/06/1900 dal titolo *L'inaugurazione delle feste universitarie. Il discorso di Pascoli*, p. 2.

¹⁵ La lettera con questa richiesta è datata 28 luglio 1898 ed è conservata nell'Archivio Pascoli con la segnatura G.42.13.4; se ne riporta di seguito la trascrizione (con il segno [...] indico parole non decifrate): «Gentilissimo Sig. Professore / Uniscomi alla desolata famiglia Lippi, all'amico Alfredo Caselli di Lucca per pregarla a voler dettare un'epigrafe per il mio povero amico Guglielmo Lippi. Ella, colla elettissima forma e coll'animo suo gentile potrà in poche parole esprimere i sentimenti di noi tutti verso il disgraziato giovane. Voglia [...] per la libertà che mi [...] prega e mi tenga per suo ammiratore e devoto servo. Giacomo Puccini. Monsagrati (Lucca) 28 – 7 – 1898».

ritornerò per Ceppo. Se mai non torno, le scriverò spiegando la cosa. Ma mi ottenga dall'illustre Puccini la promessa che “musiccherà”!». ¹⁶

Il 5 dicembre fu proprio Puccini da Lucca a rispondere a Pascoli con una cartolina in cui, oltre ad esprimere la sua gratitudine per l'epigrafe, accolse di buon grado la proposta del poeta di musicare l'inno:

Lucca, 5 dicembre 1898
Gentilissimo Sig. Prof. Pascoli

Ho letto la bellissima epigrafe e ho l' trovata sublime per concisione e affettuosità. Bravo col cuore. Per l'inno ben venga da parte sua e sarò onorato di farci la musica.
Saluti
G. Puccini. ¹⁷

Il 9 dicembre Giovanni esprimeva tanto a Caselli, quanto alla sorella Mariù la gioia della notizia ricevuta: «Carissimo amico, non può credere con quanta gioia abbia ieri ricevuto la sua lettera e la cartolina del Maestro con quella promessa... L'inno alla Sicilia... Per mostrare a lei la mia gratitudine – perché senza lei come il Maestro avrebbe acconsentito? – le indirizzerò presto una poesia [...] Mi saluti con reverente affetto il Maestro al quale spedirò l'inno nelle prossime vacanze Natalizie. E lo ringrazi tanto! tanto! tanto! [...]»; ¹⁸ «Meno male che il Puccini ha promesso di musicare un mio Inno alla Sicilia nell'occasione delle feste universitarie». ¹⁹

Tuttavia, l'ultima traccia relativa all'inno in questione per l'anno 1898 è contenuta in una lettera, sempre indirizzata a Caselli, del 21 dicembre: «A presto l'inno alla Sicilia per il Maestro e la poesia per lei». ²⁰ Nonostante le intenzioni però, l'inno non venne realizzato né in quella fine d'anno, né l'anno successivo: il 28 marzo del 1899 Pascoli scriveva ancora al Caselli: «O mio Castelvecchio! E nelle prossime vacanze (autunnali, ahimè!) bisognerà che lei mi conduca al nostro grande Maestro. In tanto lo saluti con tutto il cuore. Quell'inno è rimesso a

¹⁶ PASCOLI-CASELLI, *Carteggio*, cit., p. 36.

¹⁷ Cfr. Archivio Pascoli, G.42.13.17.

¹⁸ PASCOLI-CASELLI, *Carteggio*, cit., pp. 37-38.

¹⁹ M. PASCOLI, *Lungo la vita di Giovanni Pascoli*, cit. p. 605.

²⁰ PASCOLI-CASELLI, *Carteggio*, cit., p. 40.

quest'altr'anno».²¹ La ragione dei continui rinvii della realizzazione non è nota, così come non è chiaro il motivo per cui il progetto di composizione musicale passò in mano a Giovanni Zagari. Il 7 giugno 1900, il giorno successivo alla cerimonia, Pascoli scrisse all'amico lucchese:

Ieri fu cantato un mio povero inno. La musica, che doveva fare il sommo nostro Puccini (ma, quando io potei cominciar l'inno, il Puccini era a Parigi o non so dove, sicché lo lasciammo in pace), e che fu fatta, assai bene, da un bravo giovane Reggino, Giovanni Zagari, sarà dedicata al Puccini da lui che è un suo grande ammiratore. Sarà tua gentilezza fargli accettar la dedicazione.²²

In ogni caso, dell'inno venne musicata e cantata soltanto la prima triade, com'è indicato sull'edizione di stampa conservata in Archivio,²³ mentre l'inno per intero, inserito in raccolta, è costituito da sei gruppi di triadi strofiche.

Si è accennato più volte alla tipica prassi pascoliana che prevede l'impiego di una stessa malta lessicale in componimenti differenti, una consuetudine praticata con la precisa intenzione di congiungere con un filo rosso diversi testi che presentano una matrice tematica in qualche modo comune. Il poemetto *Pietole* lo ha già dimostrato: la ripresa del mito della fondazione, di cui il poeta si avvale anche allo scopo di denunciare un disagio sociale, congiunge a livello tematico i due testi e di conseguenza anche alcuni motivi lessicali, oltre alla già citata formula virgiliana *antiquam matrem*, risultano affini, come provato dai seguenti versi:

I, vv.7-8: «Ad ora ad ora un muglio di giovenchi / cupo [...]»;
III, vv. 43-44: «Risuona tutta la campagna intorno / d'allegri ringhi e cupi mugli lunghi»;
VII, vv. 111-115: «e nella nuova primavera, al primo / tiepido soffio, gli anelanti bovi / spingesti al solco, e nereggiava il suolo / al vostro tergo, e si bruniva attrito / lo scabro e roggio vomere [...]»;
VIII, vv. 120-128: «ITALIA! ITALIA! Udivi tu gridare / di su le prue, tra l'ansito del mare»;
IX, vv. 171-175: «E Roma / tu la vedesti quando ancor non era. / L'acque del sacro Tevere la nave»;
XII, vv. 194-196: «Pascean nel Foro e nelle vie di Roma / mandre di bovi ad or ad or muggianti; / ed echeggiava il campidoglio ai muggi»;
vv. 200-204: «Roma era morta, e ancor dovea, l'eterna, / sorgere al sole; ancor dovea d'un muro / cingere, Roma, i sette colli, il Lazio, / l'Italia, l'Alpi, i mari ed i deserti, / tutte le genti e l'orbe intiero, a sé»;
XIV, vv. 222-225: «Dice Virgilio: "Oh! troppo fortunati / agricoltori, cui la madre terra / latta da sé, come una buona madre! / giusta è la terra e non ti nega il cibo, / la madre, mai»;

²¹ Ivi, p. 45.

²² Ivi, p. 59.

²³ Cfr. Archivio Pascoli, G. 55.2.1.6: «Dell'inno verrà cantata solo la prima triade».

XVI, vv. 269-272: «[...] Vissero nei campi / i forti antichi popoli; l'aratro / il solco eterno disegnò di Roma; / l'ITALIA, detta dai giovenchi, è qui...».

Analogie ancor più consistenti si rivelano però in lavori afferenti alla 'stagione messinese', realizzati nell'arco temporale del triennio 1898-1900. Diversi sono i testi che intrattengono stretti rapporti con l'inno *L'antica madre*,²⁴ ma il primo posto spetta sicuramente all'*Isola dei poeti*. Le liriche, entrambe inserite nella prima raccolta di *Odi e Inni*, appartengono a sezioni diverse: *L'isola dei Poeti* figura infatti tra le odi, e diverso è pure, per questa ragione, il metro, costituito da quattordici strofe saffiche. L'anno di composizione è il 1899, e al centro dell'ode si staglia, così come nell'inno *L'antica madre*, un tratteggio coloristico di immagini della Sicilia, frutto delle impressioni carpite durante il viaggio del poeta che da Roma lo avrebbe fatto giungere a Messina la mattina del 3 gennaio 1898.²⁵ È interessante notare come le analogie si esplichino in modo robusto non solo relativamente alla tematica, ma anche e soprattutto dal punto di vista dei soggetti descritti e del lessico scelto. Gli esempi che seguono possono rivelarsi chiarificatori:

L'Isola dei poeti, vv. 13-15: [...] alcuno udii narrare / le due Sirene e il loro incantamento, / e la lor voce aerea, [...]; *L'antica madre*, vv.47-48: ed ascoltarono i canti / d'ignote Sirene.

L'isola dei poeti, vv. 18-20: là dove mandre e greggie solitarie / pascono, e vanno dietro lor due sole / grandi armentarie; *L'antica madre*, vv. 37-39: Gl'Itali stettero, e i bovi / sparsero ai piedi del monte. / Stettero i grandi armentari;

L'Isola dei poeti, vv. 31-32: chiaro latrava un cane tra il fragore / vasto dell'onde; *L'Antica Madre*, vv. 3-4: Solo una lupa errabonda latrava dall'arce Tarpea; e vv.17-18: guardata, com'atrio sublime, / dai cani di Scilla;

²⁴ Proficui riscontri si ottengono anche accostando l'inno *L'antica madre* ad altri lavori; è il caso, ad esempio del carne *Ad sodales melitenses / Ai compagni di Malta*, specie nei seguenti passaggi: «Ver esse coepit: iam Genius, diu / Romae ruinis obrutus, exsilit / ut germen e glebis et ardens / e nivea sole ignis Aetna, || ut rursus auram carpsit et adstitit / Tellure coram matre Proserpina / pinisque succensis ab Aetna / rubra genas patuitque maior. || Vestram, sodales, ferte rosam! date / vestro colamus flore Proserpinam, / quam nos resurgentem quotannis / ITALIAM ITALIAM vocamus!». Traduzione: «È già primavera: già quel Genio, per sí lungo tempo sepolto sotto le rovine di Roma, balza su, come suole il germe dal seno delle zolle e il fuoco ardente dal fondo dell'Etna nevosa, || come di nuovo sentí l'aria del cielo e stette avanti la Terra Madre, Proserpina, e sotto il fiammeggiare dei pini, accesi al fuoco dell'Etna, apparve rosseggiante in viso, e sembrò più grande di prima. || Portate, o compagni, le vostre rose! date che coi fiori del vostro paese noi onoriamo questa nuova Proserpina che, risorgendo ella ogni anno, noi chiamiamo ITALIA! ITALIA! || Queste rose, nuove e fresche da antico ceppo, or sí, finalmente, conviene intrecciare! Sul capo della genitrice Italia riponiamo questa corona!» (cfr. PASCOLI, *Carmina / Poesie latine*, cit., pp. 536-537); ma anche lavori in prosa come ad es. *Un poeta di lingua morta, Una sagra e L'Iride*, già più volte citato. Cfr. *Prose*, I, rispettivamente alle pp. 155-164, 165-182, 479-487.

²⁵ Per un'analisi dell'ode si rimanda a BAUSI, *Dall' 'Isola dei poeti' alla buona madre Bologna. Il nuovo Pascoli di 'Odi e Inni'*, cit., pp. 37-80.

L'Isola dei poeti, vv. 33-34: Ecco le cetre levano il tintinno / dorico; vv. 49-51: Ogni aura che qui muove, / pulsa una cetra od empie una zampogna, e canta e passa; *L'antica madre*: vv. 50-51: mandavi il giocondo frastuono / di tibie e di lire;
L'Isola dei poeti, vv.45-46 [...] Di fronte / m'eri, o Sicilia, o nuvola di rosa; *L'antica madre*: v. 49: Sicilia, dal mare di rosa;
L'Isola dei poeti, vv. 47-48: [...] E nell'azzurro un monte: / l'Etna nevosa; *L'antica madre* v. 35-36: ma l'Etna solcava la notte / d'un vortice rosso.
L'Isola dei poeti, vv. 37-38: l'aquila è in alto: fulgida nel lume / del sole; *L'antica madre*, vv. 5-6: l'ombra vagava su l'onda, / d'un aquila nera.

I casi riportati si qualificano quasi come varianti di un identico nucleo lessicale, e il dato potrebbe non risultare eccezionale, dal momento che i testi sono pur sempre legati dall'appartenenza ad una stessa raccolta. Una situazione simile, però, si riscontra anche in un carme in distici latini, *Ad Hospites*, il XIV dei *Poematia et Epigrammata* tra i *Carmina pascoliani*, qui riportato per intero:

Hic ubi per sudum sorberi mane videtur
 caerulea caeruleis montibus unda maris,
 effluat ut fretus ex oculis et Bruttius ora
 Mamertinorum continuetur ager;
 hic ubi, si quando defervescente procella
 obstruitur praeceps undique nube dies,
 aereo nectens nebulosum ponte Peloron
 Scyllaeumque ingens arcus utrimque bibit;
 Italiae vocem licet hic audire parentis,
 hic oculis ipsam forte videre licet.
 Nam septemgemino seu vespertina sub arcu,
 omnia sive inter caerulea mane sedet,
 «Restituit pietas» inquit «concordia servat
 natorum, iunctis viribus, Italiam.
 Fortia nempe egi; sum fortia passa: resurgo:
 magnum est id quod eram, maius id est quod ero».²⁶

È un carme ideato in occasione della visita in Sicilia di un gruppo di giornalisti stranieri giunti in Italia per prendere parte al VI Congresso Internazionale della stampa, tenutosi a Roma

²⁶ PASCOLI, *Carmina / Poesie latine*, cit., pp. 540-542. Traduzione: «Qui dove nel sereno mattino sembra che la cerula onda del mare sia bevuta dai monti cerulei, sì che dagli occhi lo stretto vanisce e la terra dei Bruzii continua nel lido dei Mamertini; qui dove talora, placandosi la procella, se il giorno che cade è chiuso in ogni parte da nubi, un arco immenso congiunge, come aereo ponte, il nebuloso Peloro e il dirupo di Scilla, e dall'uno e dall'altro lambe il mare: qui dell'Italia madre possiamo udire la voce, qui lei stessa possiamo con gli occhi vedere. Perché, o vespertina sotto l'arco delle sette luci, o di mattina quando tutto è colore del cielo, qui ella sta e dice: «L'amore dei figli ricompose, la concordia mantiene, con forze unite, l'Italia. Forti cose io feci; forti cose patii; risorgo; grande è ciò ch'io ero, più grande ciò che sarò».

nell'aprile 1899.²⁷ L'analogia degli effetti visivi e coloristici tra il componimento latino (nel quale è possibile recuperare, seppur velatamente, anche la funzione etico-politica, esplicitata nell'immagine dell'arco che unisce la Sicilia alla Calabria e dunque al resto di Italia per ribadire l'importanza di un'unificazione della nazione)²⁸ e l'inno italiano è manifesta: anche in questo caso il *focus* è posto su pochi, ma significativi elementi, e soprattutto distintivi del territorio (si osservino i seguenti passaggi: «ceruleis montibus», «cerula unda», «nebulosum Peloron», Scyllaeum ingens, e i due versi «Italiae vocem licet hic audire parentis / hic oculis ipsam forte videre licet»), nei quali ricorre l'identificazione del territorio calabro-siculo con il luogo che diede i natali alla Madre patria.

Non è, peraltro, un'evidenza circoscritta ai testi poetici: è indicativo il fatto che anche tra i componimenti in prosa (si possono citare almeno *l'Iter siculum* e *Il settimo giorno*) si recuperino simili coincidenze. Il primo è una prolusione letta da Pascoli all'Università di Messina il 24 gennaio 1898, poco tempo dopo il suo arrivo in Sicilia. Le analogie si colgono soprattutto nella parte finale, laddove compaiono la montagna immensa coperta di neve (chiaro rimando all'Etna nevoso), il mare illuminato di rosa, i bovi mugghianti, i giganti, e la presenza esplicita (implicita nell'*Antica Madre* tramite i termini *tibia* e *lira*) di poeti lirici, in questo caso Stesicoro e Teocrito:

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! [...] O terra dove agli antichi pareva verosimile che pascessero i

²⁷ Si legga a questo proposito quanto riportato da Valgimigli nelle note di commento al testo: «Questi ospiti erano giornalisti stranieri di quasi tutte le nazioni di Europa e anche di America, i quali furono di passaggio a Messina il 19 aprile 1899. Il saluto del Pascoli fu pubblicato appunto nella *Gazzetta di Messina e delle Calabrie*, 18-19 aprile 1899. La poesia allude, più o meno vagamente, al fenomeno della così detta "Fata Morgana", che il Pascoli aveva già descritto pochi mesi prima, nel 1898, commemorando Diego Vitrioli, "Un poeta di lingua morta". Il testo qui pubblicato è un poco diverso da quello delle edizioni Pistelli e Gandiglio e della stessa *Gazzetta di Messina*: dove, dopo le parole *mane sedet* del terzultimo distico, seguivano le parole *Fortia, fatur, ago, sum fortia passa* ecc. dell'ultimo. Il penultimo distico aggiunto e la variante sul principio dell'ultimo sono dovuti a una copia del giornale che il Pascoli corresse di sua mano e donò, lo stesso 19 aprile 1899, al compilatore del presente volume. Della correzione non esistono pare, altri documenti. Questo unico fu donato e depositato, l'agosto del 1942, nella Biblioteca civica di Bolzano, dov'è anche la raccolta pascoliana di Ermenegildo Pistelli. [M. V.]» (in PASCOLI, *Carmina / Poesie latine*, cit., pp. 694-695). Per un'analisi del carne si rimanda a C. MALTA, *Allegoria dell'Italia nell'ode pascoliana 'Ad hospites' (PE XIV)*, «Bollettino di studi latini», L, 2, 2020, Napoli, Loffredo, pp. 731-743.

²⁸ L'immagine dell'arco, con lo stesso valore simbolico, è centrale, fin dal titolo, nel discorso *L'iride*, del 1899. Cfr. PASCOLI, *L'iride*, in ID., *Prose*, I, cit., pp. 479-487.

bovi del sole e che i giganti si contorcessero sotto il peso delle montagne vulcaniche e che vi approdasse Odisseo reduce da Ilio e che vi sostasse Enea prima di venire al fatale Tevere: o isola che hai la soavità dell'idillio e le scosse del dramma, che hai Polifemo sui monti e nel mare Galatea, che dai vita a poeti ora come Stesicoro ora come Teocrito.²⁹

Il settimo giorno è invece un discorso pronunciato l'8 giugno 1901 alla Camera di Commercio di Messina per esortare i commercianti al riposo domenicale; funzionale alla nostra indagine risulta quantomeno il seguente passaggio: «Mostrate loro, un giorno per settimana, *il bel monte Peloro* verde di limoni e glauco di fichidindia, la bella falce adunca *che taglia nell'azzurro* il più bel porto del mondo, l'Aspromonte che negli occasi [...] si colora d'inesprimibili tinte, mentre *il mare si riempie di rose colorite*»³⁰ (corsivo mio).

Gli esempi fin qui analizzati, che certo potrebbero moltiplicarsi per mezzo di altri specifici accostamenti, riproducono l'effetto di un *refrain*, originato, com'è evidente, da un identico repertorio lessicale; e non si tratta di stabilire quale testo abbia influenzato l'altro, piuttosto potrebbe risultare utile risalire a una radice comune in grado di giustificare tali scelte.

Quando la notizia dell'incarico assegnato a Pascoli giunse negli ambienti culturali e accademici messinesi, molti docenti, per dimostrare il loro entusiasmo e offrire al nuovo ospite un'accoglienza consona, gli dedicarono dei componimenti poetici. Di uno di essi è autore il professor Vincenzo Ciaffi, del quale si riportano i versi 1-2; 11; 25-26; 28-29; 37-38 (il corsivo è mio):³¹

Pascoli, 'l porto di Messina è vago,
così come fra *monti azzurri* in tondo
[...]
ed 'l [*sic*] canal multisonante pare

[...]
E per le spiagge, quale 'l mito finge
Udrem mugghiare gli apollinei *bovi*

[...]
Vedrem rinavigar co' soli suoi
(mentre le *cagne latreran di Scilla*)

²⁹ La prolusione è disponibile in RESTA, *Pascoli a Messina*, cit., e in PASCOLI, *Prose disperse*, cit., pp. 321-326.

³⁰ PASCOLI, *Il settimo giorno*, *Prose*, I, pp. 241-242.

³¹ Cfr. G. RESTA, *Per il Pascoli a Messina. Inviti*, Messina, Accademia Peloritana, 1947, pp. 169-178.

[...]
Ed *Ibico* dirà l'ode che piacque,
E *Stesicoro* melico ad *Alcmane*.³²

La seconda composizione, intitolata *A Giovanni Pascoli in Barga*, fu inviata a Pascoli dal professor Luigi Alessandro Michelangeli, della quale è sufficiente la lettura dei versi 5-8 e 12:

Grato è libare il Chianti in poggio ameno,
Girando a valle placidi gli sguardi:
Ma 'l vin del *Faro* ha spiriti gagliardi,
Come 'l *Peloro* ha battagliero il seno.
[...]
Deh! non temere di *Cariddi e Scilla*.³³

La terza è in latino, e venne inviata dal professor Vincenzo De Lucia:

IOHANNI PASCOLI LITTERARUM LATINARUM IN MESSANENSI STUDIORUM
UNIVERSITATE PROFESSORI NUPERRIME CREATO VIGENTIUS DE LUCIA LYCAEI
GYMNASII MESSANENSIS PROFESSOR HOC VERSICULOS VOVIT.

[...]
Te *montes gemitu clamant*, fontesque loquaces 5
[...]
Et *clivus Calaber, candidus ecce nive* 8
[...]
Iniciantque metus nil prorsus *Scylla, Charybdis*, 15
[...]
Excitat iste *sonus suaves* hic inde poëtas, 27
Stesichorum, melin, Empedoclemque, deos. 28
Tendunt et *citharae chordas*, ah! dulce loquentes 29
[...]
Versibus et graeca respondent arte latinis; 31
graecus, romanus, siculus, unus erunt. 32
[...]³⁴

Al di là delle analogie tematiche, sono più che evidenti le cospicue identità sintagmatiche e lessicali tra i componimenti pascoliani e gli 'inviti', come se dunque, stante il soggetto *Sicilia*, fosse irrinunciabile menzionare il monte Peloro, il Faro di Messina, Scilla e Cariddi, le cetre sonanti e i poeti lirici, espressione della grande poesia ellenica, i bovi mugghianti, i monti 'azzurri', l'Etna candido e nevoso e il roseo mare. Si tratta di una galleria di voci simboliche

³² Ivi, pp.176-177.

³³ Ivi, p. 178.

³⁴ Ivi, pp. 175-176.

non inventata, com'è ovvio, da Pascoli, ma già cristallizzata da una lunga tradizione alla quale lui chiaramente attinge. Un minimo comune denominatore tra gli 'inviti' al Pascoli e i lavori di quest'ultimo è sicuramente rappresentato dalla raccolta *Sicania. Pagine di rimembranze*, un'antologia poetica allora di recente pubblicazione della baronessa austriaca Josefina Lippert von Granberg,³⁵ scritta in seguito a un viaggio in Sicilia compiuto dalla poetessa. La traduzione in versi italiani dell'opera fu realizzata dal giornalista e letterato calabrese Giuseppe Zuppone-Strani, il quale chiese a Pascoli di realizzare un componimento che avrebbe aperto la raccolta. Pascoli acconsentì, consegnando a Zuppone-Strani nientemeno che *L'isola dei poeti*, l'ode siciliana che, come già accennato, confluirà successivamente in *Odi e Inni*. Insieme all'*Isola dei poeti*, accompagnata dalla dedica *A G. Zuppone Strani dopo aver letto 'Sicania'* e dalla data di composizione («Messina, giugno del 1899»), principia la raccolta anche una lirica del messinese Tommaso Cannizzaro, celebre poeta siculo, intitolata *Sicania* e sottotitolata *All'amico e confratello in arte G. Zuppone-Strani*.

Sfogliando i 43 componimenti della raccolta emerge con chiarezza quanto essa abbia inciso nella produzione pascoliana della 'stagione messinese'. Se si prende in considerazione soltanto l'inno oggetto delle nostre analisi, *L'Antica Madre*, un'eco è già ravvisabile nella lirica liminare del Cannizzaro. I seguenti versi (1-12; 121-130) ne sono una conferma:

Eran l'albe primeve. In un profondo
sonno, un gigante – l'Avvenir del mondo –
giacea; né sul romito
mare guidava, in quelle età remote,
pelasghe cimbe il raggio di Boote
ancor di lito in lito:

quando la Terra si scosse fremendo;

³⁵ G. LIPPERT VON GRANBERG, *Sicania. Pagine di rimembranze*, prima vers. dal tedesco per G. ZUPPONE-STRANI, Firenze, G. Barbèra, 1899. Nell'Archivio pascoliano di Castelvecchio sono conservate due lettere inviate dalla baronessa Lippert Von Granberg a Pascoli: la prima, spedita da Vienna e scritta in tedesco, riporta la data 6 giugno 1899; la seconda, inviata da Venezia, quella del 23 dicembre 1899. Cfr. Archivio Pascoli G.37.20.8 e G.37.20.7. Cfr. anche BAUSI, *Dall'Isola dei poeti' alla buona madre Bologna. Il nuovo Pascoli di 'Odi e Inni'*, cit., p. 41: «la Lippert von Granberg (Vienna 1836 - Cannes 1910), che viaggiò a lungo in Italia e in Grecia, e che in seconde nozze aveva sposato il letterato e patriota triestino Filippo Zamboni, fu autrice di varie raccolte poetiche: oltre a *Sicania* (uscita dapprima in tedesco nel 1896 col titolo *Sicania. Blätter der Erinnerung*), pubblicò *Minne-Sinnen* (1875), *Italien* (1892), *Ausonia. Lyrische Blüthen* (1892), *Unter Ausonia's Himmel-Sotto il cielo d'Ausonia* (Roma 1894, con i testi in tedesco e le traduzioni italiane a fronte, eseguite da vari autori, fra i quali anche il Cannizzaro e lo Zuppone-Strani)».

e, del suo grembo uscito, un urlo orrendo
corse per l'aer fosco.
I monti s'adequano agli orizzonti;
crebber l'onde sul mare al par dei monti;
lago divenne il bosco.

[...]

Qui, dorica melode, la canzone
Echeggì di Teocrito e Bione
de l'Anapo a le rive;
e qui sui campi che la spica infiora
la mietitrice la ripete ancora,
il poeta la scrive.

Danzan le Ondine in mar, ne l'aria danza
Morgana, bella come una speranza,
qui da Cariddi a Scilla;
e della Fata sotto il roseo piede.³⁶

O ancora, a mo' di esempio, alcuni versi (5-6, 12, 17, 21-22) della lirica *La Palazzata di Messina*:

Raggi ed ombre qui bacian l'azzurrina
la lieta onda del Faro di Messina
Aspromonte boscoso offresi al guardo!
e usignoli e Sirene alzano omaggio
ecco di Scilla e Cariddi i vortici
apparecchiarsi a tempestosa danza!³⁷

I versi di entrambi i componimenti si rivelano eloquenti per le nostre considerazioni, e diviene ormai lecito parlare di una marca 'siciliana' originatasi entro i confini di una tradizione fondata su una cultura letteraria mantenutasi «impermeabile» «al ciclone romantico durante tutta la prima parte del sec. XIX», e che sembrava professare con caparbia «il suo vero o presunto compito di depositaria [...] della classicità ellenica. [...] L'attaccamento all'eredità della Grecia significava per lei, sul piano della cultura, la riaffermazione della sua

³⁶ Ivi, p. XXI.

³⁷ Ivi, p. 13.

individualità», che avrebbe anche favorito una più semplice integrazione alle altre tradizioni della Penisola al momento dell'unificazione.³⁸

Pascoli manifesta un atteggiamento quasi ossequioso nei confronti della tradizione culturale e letteraria siciliana, soprattutto in quanto erede diretta della classicità, fondamento della sua poesia; egli si inserisce quasi naturalmente all'interno di questa linea, guadagnando un preciso spazio, definito da un codice inedito e innovativo, entro il quale si registra l'abbandono di prevedibilità ed elementi abusati, e che tuttavia non si discosta troppo da ciò che le è precipuo.

La singolarità del Pascoli consiste non solo nella scelta di immagini vistose e ravvivate coloristicamente, né nel solo accorto utilizzo di figure di suono: è la combinazione d'insieme a determinare un effetto 'tridimensionale', capace di impattare su tutti i sensi del lettore; pertanto, i termini del lessico succitato si qualificano come tessere distribuite oculatamente all'interno della lirica, tanto da costituire una solida struttura sapientemente articolata e percettibile. Il procedimento è consueto, anzi si potrebbe definire prerogativa della poesia pascoliana, tuttavia i versi che seguono riusciranno a dimostrare meglio quanto appena esposto:

- Solo una lupa errabonda (v. 3) / *latrava...*(v. 4) / l'ombra vagava su l'onda (v. 5) / d'un aquila nera
- *Ondosa* valle (v. 2) / l'ombra vagava su l'onda (v. 5) / *ondivaga* prora (v. 9)
- Diceva il tuo *nome* (v. 12) / Italia, il tuo *nome*, ch'è grido (v. 13)
- *movevano immemori* (v. 22) / *Messe mietuta* (v. 25)
- *Vite* lasciate alla *vita* (v. 26)
- Gl'Itali *stettero*, e i bovi (v. 37) / *stettero* (v. 39)
- *Stettero* i *grandi* armentari / con l'isola *grande* di fronte (vv. 39-40)
- *Ignoti* giganti (v. 45) / d'*ignote* Sirene (v. 48)
- Siculi, *dite: che appare* (v. 55) / - Itali, *dite: che appare* (v. 73)
- *Tremula* un cerulo *velo* / sul placido *mare* (vv. 59-60) || *Tremula* un livido *velo* / sul torbido *mare* (vv. 75-76)
- *Ed una giovenca ed un toro* (v. 67) / *E la giovenca ed il toro* (v. 91)
- Vivido un *arco* nel cielo (v.75) / che con la curva dell'*arco* (v. 81)
- Per *tre* grandi passi in sua mano (v. 88) / *Tre* volte scendete nell'onde / dei fiumi! Passate *tre* volte / le fiamme del fuoco! (vv. 106-108).
- *Mossero* un *muggio* augurale / lasciando la porta *Mugonia*; / *muggio*, onde il colle di Pale / *sussultò* sonoro. (vv. 93-95) / *muggio* dal vomere umano (v. 99).

³⁸ Cfr. E. PARATORE, *La poesia latina e gli studi di latino in Sicilia durante il primo secolo dell'Italia unita*, «Rivista di cultura classica e medioevale», III, 1961, pp. 285-310, alle pp. 289-291.

Gli elementi più vistosi, contrassegnati dal corsivo, consentono di tracciare una rapida sintesi dei procedimenti pascoliani più frequentemente impiegati. È sicuramente da segnalare la ripetizione di unità lessicali all'interno dello stesso verso, a distanza di pochi versi o all'interno della stessa strofe, antistrofe o epodo («Gl'Itali *stettero*, e i bovi», v. 37 / «*stettero*», v. 39; «*Ignoti giganti*», v. 45 / «d'*ignote* Sirene», v. 48); l'insistenza della stessa consonante o dello stesso gruppo consonantico nel complesso di uno stesso verso o di due versi ravvicinati («*movevano immemori*», v. 22 / «*Messe mietuta*», v. 25; «*lupa*», v. 3, «*latrava*», v. 4, «l'ombra...l'onda», v. 5); l'allitterazione («*Mossero un muggio augurale / lasciando la porta Mugonia; / muggio, onde il colle di Pale / sussultò sonoro*», vv. 93-96); le identità sintagmatiche e/o i versi anaforici in gruppi strofici differenti («*Tremula un cerulo velo / sul placido mare*, vv. 59-60) || «*Tremula un livido velo / sul torbido mare*», vv. 75-76; «*Siculi, dite: che appare*», v. 55) / «- Itali, dite: *che appare*», v. 73).

Tali modulazioni, com'è evidente, conferiscono alla totalità della lirica un effetto tutt'altro che statico. L'inno risulta inoltre puntellato di specifici lessemi che portano già nel loro significato l'effetto di musicalità. Si tratta di termini «semanticamente potenziati [...] e riesposti con rinnovata disponibilità grazie alla reinventata immediatezza dell'impressione auditiva»,³⁹ vale a dire quelle «cellule onomatopiche» individuate da Traina nel Pascoli latino e assolutamente valide anche per la poesia italiana. Si deve a Beccaria l'identificazione di un «reticolo» lessicale strettamente connesso alla descrizione di eventi naturali, all'interno del quale trovano posto parole come *brusìo*, *mormorio*, *tintinnìo* ecc. e i verbi corrispondenti, *sussurrare*, *mormorare*, *rimbombare*, *scrosciare*, *sibilare*, *stridere*, dei quali Pascoli sembrerebbe prediligere soprattutto i valori «non razionalizzabili dei significanti».⁴⁰ L'aspetto interessa direttamente la nostra analisi, giacché nell'inno vengono messi in risalto i verbi *rimbombare* e *sussultare* (vv. 96 e 98), coniugati al passato remoto, oltre al gruppo *muggio* /

³⁹ BECCARIA, *L'autonomia del significante. Figure del ritmo e della sintassi. Dante, Pascoli, D'Annunzio*, cit., p. 175.

⁴⁰ Ivi, pp. 146 e 147.

mugghiare, diffuso lungo tutta la lirica. Un’analoga attenzione è stata rivolta da Beccaria anche all’aggettivo *tremulo*, presente due volte nel testo, ai versi 59 e 78. Lo studioso notava come il successo dell’aggettivo e, all’occorrenza, anche del corrispettivo verbale *tremare*, all’interno della poesia pascoliana non risieda nel suo significato, quanto nella sua abilità di influenzare i «materiali fonici adiacenti (sintagmi, verso, o serie di versi)» e nella sua polivalenza sul piano semantico, che comporta «una costante monovalenza sul piano dei messaggi formali (sonori e simbolici)»; ne sono un esempio anche i versi 59-60 e 77-78 dell’*Antica Madre*: «*Tremula un cerulo velo / sul placido mare*», «*Tremula un livido velo sul torbido mare*». *Tremulo* acquisterebbe valore «come astrazione sonora che riscopre e potenzia le proprie componenti [...] nella testura che lo contorna; e potenzia insieme le virtualità metaforiche dell’enunciazione poetica». ⁴¹

E in effetti, uno studio sugli autografi certifica che gli accostamenti fra il verbo *tremula* e gli elementi ad esso contigui (nei vv. 59-60, «*Tremula un cerulo velo / sul placido mare*» e vv. 77-78, «*Tremula un livido velo / sul torbido mare*») sono intenzionalmente ricercati. L’elaborazione del primo distico è la seguente:

tremava un cerulo
vento non alita: un velo
sul placido⁴²
e s’increspa ~~su~~⁴³ mare.

L’elaborazione del secondo (sempre presente sul foglio G.55.2.3) è invece:

stendesi un livido velo
sul torbido mare.

Tremula sostituisce l’iniziale «tremava» e anche il successivo «s’increspa». Come si può intendere, l’utilizzo di *tremula* fa guadagnare a Pascoli la liquida / l / creando così contiguità

⁴¹ Ivi, pp. 158-161.

⁴² *sul placido* sovrascritto a *s’increspa ~~su~~*.

⁴³ *su* cancellato con un tratto di penna.

fonetica con le liquide di *cerulo* e *placido*; analogamente, nel secondo distico, *tremula* si sostituisce a «stendesì» e ad esso vengono accostati *livido* e *velo*, un aggettivo e un nome che prolungano l'effetto della liquida, come se i termini funzionassero da attivatori sonori dell'immagine proposta, qui concentrata sul mare.

Le osservazioni del Beccaria si rivelano in effetti pertinenti, e un'adeguata analisi dimostra che anche i lemmi onomatopeici prima citati («sussultare», «rimbombare» e «mugghiare»), sono dotati di una valenza così importante al punto da sovvertire il ritmo metrico.

Sarà opportuno procedere per gradi. L'inno risulta costituito da sei gruppi strofici, formati da strofe, antistrofe ed epodo, secondo il consueto rispetto dei canoni della triade corale, realizzati attraverso la sequenza dei seguenti versi: strofe e antistrofe sono organizzate su tre ottonari dattilici con accentazione di 1^a, 4^a, 7^a sillaba, un novenario dattilico con accentazione di 2^a, 5^a, 8^a sillaba, ancora un ottonario dattilico e un senario conclusivo accentato sulla 2^a e 5^a sillaba. L'epodo contiene invece solo la doppia battuta di due novenari e un senario dattilici, dotati della solita accentazione. In buona sostanza, giacché Pascoli intendeva riprodurre i versi della lirica corale greca, si può affermare che strofe ed antistrofe siano costituite da tre *hemiepes* femminili (–UU–UU–U), un enoplio (U–UU–UU–U), un altro *hemiepes* femminile (–UU–UU–U), e un reiziano (U–UU–U). L'epodo è invece formato da due enopli, un reiziano, due enopli e un reiziano. Ne consegue che il ritmo di base scelto da Pascoli per la composizione è un ritmo dattilico dotato di «una serietà dignitosa e tranquilla, che ben si confà alla narrazione pacata e impersonale dell'epos»,⁴⁴ e probabilmente, secondo Pascoli, anche all'esposizione altrettanto tenue del mito.

I rientri tipografici segnalati da Pascoli suggeriscono di considerare come unico periodo alcune coppie di versi: si tratta, in strofe e antistrofe, del terzo e del quarto verso, e del quinto e del sesto. In particolare terzo e quarto verso, accoppiati, formano un esametro tramite l'unione

⁴⁴ Cfr. ZAMBALDI, *Metrica greca e latina*, cit. p. 202.

di un ottonario (*hemiepes* femminile) + un novenario (enoplio): –UU–UU–U || U–UU–UU–U.

Si vedano ad es. i vv. 3-4 e vv. 9-10:

solo una lupa errabonda /
latrava dall'arce Tarpea

Qui su l'ondivaga prora,
tra il murmure cupo del Faro.

Il quinto e il sesto, invece, costituiscono una pentapodia dattilica tramite l'accostamento di un ottonario (*hemiepes* femminile) + un senario (reiziano): –UU–UU–U || U–UU–U. È il caso dei vv. 5-6 e vv. 11-12:

l'ombra vagava sull'onda
d'un'aquila nera;

volto il pilota all'aurora,
diceva il tuo nome...

Nell'epodo i versi che si risolvono in unico gruppo sono il secondo e il terzo, il quinto e il sesto; entrambe le coppie sono formate da novenario (enoplio) + senario (reiziano): U–UU–UU–U || U–UU–U. Si considerino ad es. i vv. 13-14 e vv. 17-18:

di nembo che scuote le cime!
che vola e s'immilla!

Guardata com'atrio sublime,
dai cani di Scilla.

Anche tali giunture realizzano una pentapodia dattilica, ma con anacrusi (che serve a determinare la lievissima sfumatura ritmica nell'epodo, che resta tuttavia ascendente perché dattilico).⁴⁵ A proposito della pentapodia è utile riportare quanto Zambaldi scriveva nel suo *Manuale di metrica greca e latina*:

⁴⁵ Ivi, p. 105: «Questo suono anticipato che sta innanzi alla prima percussione d'una serie ritmica ebbe da Goffredo Hermann il nome di ἀνάκρουσις, e questo nome restò poi come termine tecnico nei trattati di metrica. L'anacrusi non altera menomamente la natura ritmica della serie, come non l'alterano in musica le note che precedono la prima battuta».

Abbiamo già detto essere dubbio se la pentapodia possa formare un solo membro dominato da una percussione unica. I grammatici sogliono dividerla in due. Nondimeno può essere una serie semplice qualora sia frammista a trochei e segua la misura di questi. Nella forma acataletta, detta *metrum Simonidium*, ha piuttosto il carattere di trimetro logaedico: –UU–UU–UU–UU–U U». ⁴⁶

Non sarebbe una novità ritrovare nelle intenzioni del Pascoli il proposito di variare il ritmo da dattilico a logaedico o da dattilico a dattilo-epitritico in una stessa composizione, tanto più se si considera che sulla carta G.55.2.4 c'è un piccolo schema che riproduce due membri, il primo dei quali è sicuramente un endecasillabo, mentre il secondo, seppur tracciato in modo frettoloso, è quasi certamente un senario:

–UU–UU–UU–U

U–U–U–

È ormai noto che tramite l'unione di un endecasillabo (o meglio di un alcmanio catalettico in *dysillabum*) e di un senario dattilico (o meglio reiziano) Pascoli realizza solitamente un esametro. Ma il senario appuntato sul foglio non è un reiziano, e sembrerebbe piuttosto una tripodia giambica. Se uniti tra loro, i due membri risultano una tetrapodia dattilica seguita da due trochei: –UU –UU –UU –U || U –U –U, un periodo che ricorda un logaedo dattilico, e più precisamente un'esapodia logaedica, di per sé molto rara;⁴⁷ non è credibile che Pascoli intendesse riprodurla, mentre ha più senso ipotizzare che volesse alternare, almeno inizialmente, un ritmo logaedico a un ritmo dattilico di base. Tuttavia, tra i fogli autografi conservati non risulta che sia mai stato tentato questo esperimento metrico.

La tesi di un accostamento di piani ritmici differenti non deve essere scartata, dal momento che un'analisi più approfondita riserva qualche sorpresa. In uno studio dedicato alla metrica

⁴⁶ Ivi, pp. 212-213.

⁴⁷ Zambaldi scrive a questo proposito: «Il membro maggiore è l'esapodia, che non è frequente, e fa dubitare anch'essa se debbasi interpretare come una serie semplice o come composta. Delle svariatissime forme che potrebbero avere la pentapodia e l'esapodia, i poeti greci ne usarono poche. In generale l'incertezza degli elementi ritraici rende assai difficile distinguere i versi logaedici nei loro membri. Principalmente se fra l'uno e l'altro havvi un trocheo con sillaba irrazionale, spesse volte è oscuro a quale dei due membri essa appartenga» (ivi, p. 378).

degli *Inni*, Paolo Giovannetti individuò alcune incongruenze accentuative nell'inno *L'Antica Madre*, che interesserebbero, a suo dire, le sillabe iniziali dei seguenti versi:

«con i profondi due mari» (v. 41)
«ed ascoltarono i canti» (v. 47)
«Una città che nel cielo» (v. 57)
«edificata di raggi» (v. 62)
«E la giovenca ed il toro» (v. 91)
«E su le plaghe latine» (v. 97)
«rimbombò un tuono. E l'anelo» (v. 98).

Lo studioso riscontrava infatti delle evidenti «forzature» rispetto alle norme del sistema prosodico italiano,⁴⁸ e ammettendo pure che, nel caso di *edificata*, Pascoli potesse aver sfruttato la natura metatonica del dittongo latino *ae* di *aedes* da cui il verbo deriva, l'alterazione permarrrebbe nei «tre esempi di congiunzione iniziale sotto *ictus*» (v. 47 *ed ascoltarono i canti*, v. 91 *E la giovenca ed il toro*, v. 97 *E su le plaghe latine*), un dato che alimentava in Giovannetti «il sospetto» che non fossero «rare in Pascoli accentazioni, allungamenti e quindi scansioni neoclassiche nel contesto di versi, come appunto i logaedi (e dattilo-epitriti), almeno in parte riconducibili ai modelli antichi».

In realtà le 'contravvenzioni' applicate sulle congiunzioni sotto *ictus* non sembrano sconvolgere poi così tanto la natura ritmica di base del testo; oltretutto Pascoli, nelle sue *Regole*, ammetteva una possibilità di tal tipo nella regola 4:

UNA SILLABA ATONA può, in certe condizioni [...] essere pronunciata tonica; solo però dove e quando ciò è permesso nella metrica usuale. Nota. Si legga il verso: con la test'alta e con rabbiosa fame. Si leggerà generalmente: cón la test'álta e con rabbiósa fame. Con questa pronunzia (non dico che sia l'unica possibile) l'atona proclitica *con* è pronunciata una volta con l'accento e una volta senza.⁴⁹

Una anomalia si rivela invece, e in modo deciso, al v. 98 «rimbombò un tuono. E l'anelo» (pure segnalato da Giovannetti) e al precedente v. 96 «sussultò sonoro».

⁴⁸ Cfr. GIOVANNETTI, *Il logaedo c'è. Aporie e acquisizioni della metrica neoclassica pascoliana*, cit., pp. 70-75.

⁴⁹ PASCOLI, *Regole di metrica neoclassica*, in ID., *Prose*, I, cit., p. 988.

Secondo l'impostazione della lirica, e sulla base dello schema seguito da tutti gli altri versi in strofe, antistrofe ed epodo, il v. 96 dovrebbe corrispondere ad un reiziano con accentazione di 2^a e 5^a, il v. 98 a un *hemiepes* femminile con accentazione di 1^a, 4^a, 7^a sillaba. Entrambi i versi iniziano con parola tronca (*sussultò* e *rimbombò*), ed è bene precisare che, secondo quanto enunciato dalla prima regola di Pascoli nel compendio dedicato al Chiarini, nessun accento naturale di parola può essere abolito.⁵⁰ Considerando quindi la posizione delle sillabe toniche all'interno dell'intero verso, emerge la sfasatura: un reiziano, quale, almeno teoricamente, sarebbe dovuto essere il verso «sussultò sonoro», è normalmente costituito dalla sequenza di una breve, una lunga, una breve, una lunga e una breve, e, secondo quanto esposto nelle *Regole di metrica neoclassica*, le sillabe toniche, cioè accentate, sono le sillabe lunghe. Analizzando il trisillabo *sussultò* emerge che la prima sillaba di esso, *sus-*, è lunga perché, come definito dalla regola 9, sono lunghe «le INIZIALI di parola quadrisillaba piana o trisillaba tronca».⁵¹ È inoltre una sillaba che possiede una *natura complicata*: «Complicate sono le sillabe che terminano in consonante».⁵² La prima osservazione è dunque relativa al fatto che in un reiziano la prima sillaba è breve e atona. La seconda sillaba, *-sul*, è anch'essa lunga: secondo la classificazione pascoliana essa è metatonica, e metatoniche sono «le sillabe avanti l'accentata, che, in altra forma più semplice della parola o nella parola da cui l'altra deriva, hanno l'accento»;⁵³ nel nostro caso, in effetti, nel sostantivo *sussulto* l'accento è sulla sillaba *-sul*, ma la sillaba è anche 'complicata' poiché termina con la consonante *-l*. Il problema vero e proprio scaturisce con la terza sillaba del verso, nonché ultima sillaba della parola: essa è lunga e accentata, e dunque nel complesso del nostro verso la scansione è rappresentata da tre sillabe lunghe seguite dalla sillaba breve *so-*, da una lunga (perché accentata) *no-* e da una breve *-ro*, un organismo raffigurabile dal seguente schema: – – – U – U.

⁵⁰ Ibid.: «3. UNA SILLABA ACCENTATA non può essere disaccentata dal ritmo».

⁵¹ PASCOLI, *Prose*, I, p. 990.

⁵² Ibid.

⁵³ Ibid.

Una situazione simile si verifica anche con il verso 98, «rimbombò un tuono. E l'anelo». Anche in questo caso, infatti, la natura delle sillabe che costituiscono le singole parole sembra compromettere la sequenza prevista dall'*hemiepes* femminile. La situazione di *rimbombò* è praticamente identica a quella di *sussultò*: esso è un trisillabo tronco che, in quanto tale, presenta la prima sillaba della parola lunga. *Rim-* è inoltre sillaba 'complicata', poiché terminante per consonante; il dato è positivo giacché l'*hemiepes* prevede che la prima sillaba sia lunga e dunque accentata. La seconda sillaba, *-bom* è anch'essa lunga, sia perché metatonica (nel sostantivo *rimbombo* l'accento cade sulla penultima sillaba), sia perché 'complicata'. La terza e ultima sillaba della parola, per sua natura lunga in quanto tonica, va incontro ad elisione perché seguita da *un*; in ogni caso la sillaba si mantiene lunga poiché è accompagnata da due consonanti, *n* e *t*. E lunga è anche la sillaba successiva, *tuò-*, perché accentata: a differenza di un normale *hemiepes* femminile, questa scansione risulta un organismo costituito da quattro sillabe lunghe iniziali: -----U-U.

Tanto il periodo del v. 96 «sussultò sonoro», quanto quello del v. 98 «rimbombò un tuono. E l'anelo», non sono riconducibili a versi noti o praticati dal Pascoli nella riproduzione della lirica corale. È bene però considerare che almeno il v. 96, come dimostrato dal rientro tipografico, è accoppiato al verso precedente: «mugghio onde il colle di Pale / sussultò sonoro», e, in seguito alle nostre osservazioni, la scansione dei due membri sarebbe così rappresentabile: -UU-UU-U- - - U-U. Stando così le cose, potremmo azzardare l'ipotesi che fosse intenzione di Pascoli realizzare un dattilo-epitrito e quindi determinare una variazione ritmica. Anche il verso 98, accoppiato a quello precedente («e su le plaghe latine / rimbombò un tuono. E l'anelo») produrrebbe il seguente periodo: -UU-UU-U- - - - U-U (ma è bene precisare che in questo caso non vi è il rientro tipografico segnalato da Pascoli). A supportare questa ipotesi c'è sicuramente l'intensa fase di sperimentazione pascoliana di questi anni: il poeta aveva tentato di realizzare i dattilo-epitriti anche nell'*Inno al Duca degli Abruzzi e ai suoi compagni* e nell'*Inno A Verdi*. A smontare la tesi interviene invece l'assenza di un motivo valido a

giustificare la variazione ritmica soltanto su due versi dell'intero inno. Tuttavia si deve comunque ammettere che i versi producono una sfasatura profonda, percepibile in modo netto durante la recitazione, e forse una risposta plausibile viene a galla attraverso lo studio degli autografi.

Il plico conservato in Archivio sotto la segnatura G.55.2.1 è costituito da quattro fogli contenenti rielaborazioni poetiche di mano del Pascoli (G.55.2.1.1; G.55.2.1.2; G.55.2.1.3; G.55.2.1.4), un foglio di mano di Maria Pascoli (G.55.2.1.5), sul quale si legge soltanto il titolo «L'antica Madre», e due fogli (G.55.2.1.6 e G.55.2.1.7) che corrispondono all'edizione a stampa originaria. Verosimilmente è la carta G.55.2.1.4 a contenere la fase germinale del componimento: è infatti un foglio sul quale sono annotati prosasticamente degli appunti, somigliante piuttosto alla bozza di una prolusione che non ai primi getti di una lirica, il che non risulterebbe del tutto inattendibile, se, come già si è accennato, Pascoli lavorava in modo parallelo sia a poesie che a prose e discorsi. Tuttavia, seppur entro una forma ibrida di prosa e poesia, sono riconoscibili diversi motivi destinati ad un'evoluzione successiva, come i periodi «Roma non era e qui si parlava d'Italia»; «Roma non era nata ancora Romolo non aveva arato con la giovenca / vacca e il toro»; «Quando una primavera sacra dei monti era | discesa dietro un vitello della fronte stellata. | Venivano i giovani mescolati all'armento | mugghiante sollecitando con le aste i randagi», o ancora gli ultimi appunti che figurano sul foglio, «rupe – Tarpea – l'aquile – sul Tevere... l'aquile», che, rielaborati, costituiranno la prima strofa.

Il foglio in questione si distingue nettamente dagli altri tre, contenenti pure rifacimenti ed elaborazioni, poiché questi ultimi manifestano uno stadio sufficientemente avanzato della lirica quanto a struttura (l'inno risulta già metricamente impostato e suddiviso in strofe, antistrofe ed epodo) e contenuto (del testo risultano già sviluppati cinque capitoli strofici molto vicini alla redazione finale): uno scarto tanto evidente induce a considerare la possibilità di smarrimento di qualche foglio di lavoro contenente una redazione intermedia del testo.

Mettendo comunque a confronto la prima fase di lavoro contenuta in G.55.2.1.4 e quella successiva, inclusa nelle carte G.55.2.1.1/.2/.3, emerge che gli elementi slegati e caotici del primo foglio (G.55.2.1.4) vengono sottoposti in alcuni casi ad una soppressione, ma più in generale ad una contrazione entro una struttura più rigida e coerente sui fogli G.55.2.1.1/.2/.3.

Così, relativamente ai primi righe annotati su G.55.2.1.4, «Intendiamo i cuori. I cuori forte palpitano. | Intendiamo i cuori a ciò che è oltre la morte. | Il fiume è grande e fragoroso che ci divide dal passato. | Intendiamo i cuori, e udiamo tra il flusso risonante / un(a) murmure lontano...» (forse una reminiscenza della raccolta *Sicania*),⁵⁴ non viene mantenuto nulla. Anche altri elementi tracciati in modo sbrigativo su questa carta scompariranno definitivamente nelle redazioni successive. È il caso, ad esempio, di «Odisseo», del sintagma «primavera sacra», del preciso riferimento alla città di «Messina», dell'appunto «Morgana» (certamente un rinvio al fenomeno della 'Fata Morgana', già ampiamente descritto nel carne *Ad hospites*, nel discorso *L'Iride e In un poeta di lingua morta*), e ancora del monte «Sigeo» e del verbo «azzurreggiò».

L'espressione «Cani latranti di Scilla nel vestibolo» sarà invece sottoposta ad una significativa modifica già sullo stesso foglio: un po' più in basso si legge infatti «tra la vorace Cariddi tra i cani latranti di Scilla». La versione finale conserverà soltanto «dai cani di Scilla», con la soppressione totale della figura di «Cariddi» e del suo attributo «vorace», mentre il participio «latrante», che in questa fase accompagnava i «cani di Scilla», verrà traslato e associato successivamente alla «lupa errabonda» nella strofe del I gruppo, forse per evitare una identità quasi integrale con l'espressione del componimento del professor Ciaffi, v. 29, «cagne latreran di Scilla». Il generico «flauti» verrà sostituito con il più specifico «tobie»: era intenzione

⁵⁴ La lettura di questi periodi ricorda infatti i passaggi di alcune liriche della raccolta della baronessa austriaca J. Lippert Von Granberg. Possono fungere da esempi i vv. 9-12 della lirica *Il favore del momento*: «Ma carca alza il Destin la malsicura / Lance; ma il cuore, in suo pulsar, per tutto / porta quanto s'ellesse; e strappa al flutto / dei ratti giorni ciò che meglio dura»; i versi 5-10 di *Primavera*: «S'avvicendan gli umori, s'avvicendano / l'ombra e la luce. Così provi il cuore / gioia dopo tristezza, il cor che memore / del Nord ahi! Trema, esperto ei nel dolore. || ei trema ancor; nelle sue fibre il fremito / degli affanni durati ancor non tace»; o ancora i vv. 49-56 di *Nuvole in Sicilia*: «Il cor ci toccano / Esse e rapiscono / in loro alivole / fughe serene, / a guisa d'intimi / ricordi e palpiti / onde ancor fremono / le nostre vene» (LIPPERT VON GRANBERG, *Sicania, pagine di rimembranza*, cit., nell'ordine pp. 33, 34 e 45).

di Pascoli alludere con precisione a Teocrito e Pindaro, allegorizzati tramite due strumenti, la tibia, propria di Teocrito secondo la tradizione, e la lira, distintiva di Pindaro.

Questi interventi dimostrano una peculiarità fondamentale del *modus operandi* pascoliano, che molto spesso prevede una prima fase del testo contraddistinta da annotazioni prosastiche, che va successivamente incontro ad una spiralizzazione, mediante la condensazione in pochi e precisi elementi simbolici, accenni impliciti che, come in un processo maieutico, estraggono dal lettore l'amplificazione immaginativa: è sufficiente un accenno a Scilla, l'aggiunta di Cariddi è superflua: spetterà al lettore la figurazione di entrambi i mostri durante la lettura, giacché la tradizione mitica li ha tramandati associati. Non è necessario esplicitare che il mito cui si fa riferimento è quello della *primavera sacra*: è attraverso il racconto che il lettore individuerà il preciso nesso leggendario; allo stesso modo, non è indispensabile nominare la città di Messina, saranno la descrizione dei suoi luoghi e l'allusione alle sue caratteristiche simboliche che avvertiranno il lettore del contenuto della lirica. Analogamente, tramite l'allegorico accenno alle cetre e alle lire, il lettore pascoliano riconoscerà Stesicoro e Pindaro.

Il procedimento è del resto descritto dallo stesso Pascoli durante una lezione di latino per i suoi studenti, *Un esercizio di prosodia e metrica*. Nel corso della sua dissertazione, Pascoli allude ad un sonetto da lui composto qualche tempo prima:

Ricordo un sonetto non bello, come sentirete, che con pochi tratti mi pare che raffiguri bene quel primo giorno di Roma, come ci apparisce nella fantasia. Una sera tranquilla d'Aprile: il solco è finito: intorno una gran pace... ma ecco il sonetto che potete trascrivere in memoria di questo giorno:

L'aratro è fermo: il toro, d'arar sazio,
leva il fumido muso ad una branca
d'olmo; la vacca mugge a lungo, stanca,
e n'echeggia il frondifero Palazio.

Una mano sull'asta, una sull'anca
del toro, l'arator guarda lo spazio:
sotto lui, verde acquitrinoso il Lazio;
là, sul monte, una lunga breccia bianca.

È Alba. Passa l'Albula tranquilla,
sì che ognun ode un picchio che percuote
nell'Argileto l'acero sonoro.

Sopra il Tarpeio un bosco al sole brilla,
come un incendio. Scende a larghe ruote
l'aquila nera in un polverio d'oro.

Non è un bel sonetto, ripeto; ma quello che ad alcuni potrebbe in esso spiacere, a me confesso che piace: la parsimonia e la semplicità. Il poeta, chi che egli sia, non è un gran poeta; tuttavia non s'impanica a dir tutto, a dichiarar tutto, a spiegar tutto, come un cicerone che parlasse in versi; ma lascia che il lettore pensi e trovi da sé, dopo avergli messo innanzi quanto basta a capire. Per esprimere il silenzio che domina dopo il fatto che egli imagina paresse più grave dei soliti e simili, dice che s'udiva il martellare d'un picchio. E il lettore deve aggiungere di suo: «Non è esso l'uccello, che simboleggiava Picus, il padre di Fauno, il figlio di Saturno, il dio del Vaticinio?» Un'aquila rotea nel cielo piena di pulviscolo luminoso, sul colle Tarpeio. S'intende che è un tratto pittoresco; ma il lettore pensa al Campidoglio, alle legioni, alla gloria di Roma. Non vi pare?⁵⁵

La lezione in questione ebbe luogo il 21 di aprile, il giorno anniversario della fondazione di Roma, e Pascoli approfittò della ricorrenza per proporre il suo esercizio metrico. Prima di presentare il sonetto agli studenti e di suggerirne una traduzione latina, Pascoli aveva accennato al *dies fastus* e *nefastus* e ai riti celebrati in occasione della festa di *Pales*, la dea dei pastori:

In questo giorno il popolo Romano si purificava, andando al Tempio di Vesta a prendere il *suffimen* preparato dalle Vestali, di sangue di cavallo, di cenere di vitellino non ancor nato, e di baccelli vuoti e secchi. E i pastori al primo crepuscolo purificavano il gregge, spruzzandolo d'acqua, spazzando con una frasca il suolo, adornando di festoni gli ovili, bruciando zolfo che dava alle narici delle pecore, le quali belavano. [...] e si pregava la dea... Quelle preghiere [...] voi le sapete: le leggevate, sono tre anni, in Ovidio. [...] La preghiera si doveva recitare quattro volte, bagnando le mani di acqua sorgiva, e poi si doveva bere in una ciotola, *camella* [...] e saltare attraverso mucchi di stoppia accesa.⁵⁶

Non solo il sonetto, concentrato sul giorno della fondazione di Roma, contiene motivi esplicitati anche nell'inno *L'antica madre*, ma le celebrazioni di *Pales* diverranno protagoniste dell'epodo del VI e ultimo gruppo strofico dell'inno triadico, e sono ricalcate, naturalmente, sui modelli classici di Ovidio, come riportato da Pascoli stesso, e di Tibullo:⁵⁷

⁵⁵ PASCOLI, *Un esercizio di prosodia e metrica*, in ID., *Antico sempre nuovo*, in *Prose*, I, cit., pp. 612-627, alle pp. 615-616.

⁵⁶ Ivi, pp. 613-614.

⁵⁷ TIBULLO, *Elegie*, II, 5, 23-30: «Romulus aeternae nondum formaverat urbis / moenia, consorti non habitanda Remo, / sed tunc pascebant herbosa Palatia vaccae, / et stabant humiles in Iovis arce casae. / Lacte madens illic suberat Pan illicis umbrae / et facta agresti lignea falce Pales, / pendeatque vagi pastoris in arbore votum, / garrula silvestri fistula sacra deo»; vv. 55-60: «Carpite nunc, tauri, de septem montibus herbas, / dum licet: hic magnae iam locus urbis erit. / Roma, tuum nomen terries fatale regendis, / qua sua de caelo prospicit arva Ceres, / quaque patent ortus, et qua fluitantibus undis / Solis anhelantes abluit amnis equos»; vv. 84-90: «Distendet spicis horrea plena Ceres, / oblitus et musto feriet pede rusticus uvas, / dolia dum magni deficiantque lacus, / ac madidus Baccho sua festa Palilia pastor / concinet: a stabulis tunc procul este lupi. / Ille levis stupulae sollempnis potus acervos / accendet, flammis transilietque sacras».

Pastori, adornate di fronde
gli ovili! Appendete alle volte
corone di croco!
Tre volte scendete nell'onde
dei fiumi! Passate tre volte
le fiamme del fuoco!

Il gruppo conclusivo dell'inno merita, peraltro, debite considerazioni. È bene tenere presente che le elaborazioni e i rifacimenti sui fogli si fermano all'epodo del V gruppo strofico; del VI gruppo non c'è traccia alcuna. Osservando le carte che contengono l'edizione a stampa originaria, raccolta e conservata nel plico dedicato alla poesia in Archivio, si registra la stessa mancanza: al momento della pubblicazione, evidentemente, Pascoli non aveva ancora composto il VI gruppo strofico, che fu quindi scritto in un momento successivo, presumibilmente quello immediatamente precedente l'inserimento in raccolta. Studiando un po' più da vicino l'edizione a stampa originaria (G.55.2.1.6 e G.55.2.1.7), si osservano lievi interventi di natura puramente formale, insieme ad una correzione a penna in «pensoso» sul gerundio «premendo» dell'epodo del V gruppo. L'intero epodo, a ben vedere, si presenta qui secondo una versione differente rispetto a quella proposta per l'edizione in raccolta.

Al fine di operare un confronto si riporta qui la redazione dell'epodo del V gruppo che figura nell'edizione a stampa del 1900 (di seguito indicata con *a*), e quella presente invece nell'edizione in raccolta del 1906 (indicata con *b*):

a)

E intanto il lontano aratore
premeva nel solco quadrato
la stiva ritorta;
quand'ecco, premendo⁵⁸ nel cuore,⁵⁹
levando l'aratro del fato,
schiudeva una porta

b)

E quell'aratore lontano,
levava sul solco quadrato

⁵⁸ *premendo* è corretto a penna in *pensoso*.

⁵⁹ Virgola aggiunta a penna sulla bozza.

compiva così tre passi, là dove dovevano sorgere le porte d'accesso alla città» (cfr. Plutarco, *Vita di Romolo*, XI, 4):⁶¹ Romolo insomma, secondo il mito, compiva un gesto di 'sollevamento' e non di 'pressione'. Sebbene nella *Canzone del Carroccio* (*Canzoni di Re Enzo*), ai vv. 76-77, Pascoli usi il verbo *premere* («L'aratro è fondo, ma il biolco preme / la stiva più»),⁶² è possibile che nell'inno abbia deciso di attuare la variazione da «premando» a «levava» allo scopo di raggiungere una maggiore aderenza al mito, come pare confermato anche dall'aggiunta dei «tre grandi passi», dettaglio anch'esso tramandato dalla fonte.

È possibile inoltre affermare con buona probabilità che le modifiche all'epodo del V gruppo siano state introdotte in concomitanza con la composizione del VI gruppo triadico, poiché i due gruppi riportano qualche corrispondenza: il sintagma «lasciando una porta», v. 90, del V gruppo, variante del precedente «schiudeva una porta», si lega all'espressione «lasciando la porta Mugonia» del VI gruppo (v. 94); mentre i «tre grandi passi» (v. 88), introdotti nella versione (b), trovano una precisa connessione con i vv. 106 e 107-108: «Tre volte scendete nell'onde», «Passate tre volte / le fiamme del fuoco».

Sulla motivazione dell'aggiunta di un intero gruppo strofico a posteriori si potrebbe avanzare qualche ipotesi. Osservando la struttura dell'inno *L'Antica Madre*, secondo la redazione definitiva, quella cioè inserita da Pascoli nella prima edizione di *Odi e Inni*, si nota una struttura costituita da una triade introduttiva, due triadi all'interno delle quali viene sviluppato il mito del *ver sacrum*, due triadi che narrano invece il mito della fondazione di Roma, e infine una triade che svolge una funzione di chiusa: si tratta cioè di un sistema definito da una simmetria coerente. È possibile che l'autore, mosso dalla fretta di dover consegnare l'inno per l'imminente cerimonia, non fosse riuscito a concluderlo secondo i suoi piani, e sia

⁶¹ PASCOLI, *Poesie, Odi e Inni*, III, cit., p. 335.

⁶² Nella *Canzone del Carroccio* (I – *I bovi*) si riscontra ai vv. 1-2 («Mugliano i bovi appiedi dell'Arengo / Sull'alba il muglio nella città fosca») la ripetizione sonora del verbo *mugliano* e del sostantivo corrispondente *muglio*, così come accade nell'*Antica madre* con la ripetizione *mugghio / mugghio* ai vv. 93 e 95.

stato quindi costretto a rinunciare alle proporzioni che avrebbe invece desiderato ottenere.⁶³

Non è escluso che per la composizione di quest'ultima Pascoli fosse tornato con la mente all'esercizio di prosodia e metrica sottoposto ai suoi studenti, e non tanto al sonetto italiano, quanto alla sua traduzione latina, successivamente inserita tra i *Carmina*, nella sezione *Poemata et epigrammata*, con il titolo *XI KAL. MAIAS (ex suo ipsius carmine translatum)*, formata da due quartine e due terzine di esametri dattilici:

In quadrum coeunt sulci, consistit aratrum:
fumantis niveus rictus attollit ad ulmum
taurus; lassa iugo sub eodem bucula mugit:
mugitu resonant nemorosi saxa Palati.

Pastorum medius palpat sudantis arator
terga bovis, puraque ferox innititur hasta,
dum latium prospectat agrum vitreasque paludes
et procul inde Albae declivia moenia Longae.

Proxima tam leni circum fluit Albula cantu,
ut sonitus pici libros tundentis acernos
adstanti referat sacri nemus Argileti.

⁶³ È stato più volte attestato come Pascoli abbia adottato per diverse composizioni (è il caso almeno del *Bellum Servile*, *Il sonno di Odisseo*, *Le Memnonidi* e *l'Inno a Torino*) la struttura del *nomos* terpandeo, regolarizzandola in un sistema settemplice, costituito da πρόλογος, ἀρχά, κατατροπά, ὄμφαλός, μετακατατροπά, σφραγίς, ἐπίλογος, con corrispondenze reciproche a partire dall'asse centrale dell'ὄμφαλός (Cfr. a questo proposito G. PASCOLI, *Bellum Servile*, a cura di F. GALATÀ, Bologna, Pàtron, 2017, in partic. pp. 57-63; ID., *La questione del nomos terpandeo: esplorazioni del Pascoli nella poesia latina in Pascoli Latinus. Neue Beiträge Zur Edition und Interpretation der neulateinischen Dichtung von Giovanni Pascoli – Nuovi contributi all'edizione e all'interpretazione della poesia latina di Giovanni Pascoli*, 19. Neulateinisches Symposium NeoLatina, Innsbruck, 9-10 giugno 2017, in corso di stampa; G. B. PIGHI, *Inediti pascoliani dalle carte di Adolfo Gandiglio*, «Convivium», VI, 1954, pp. 712-724; ID., *Titolo e partizione degli inni di Giovanni Pascoli a Roma e a Torino*, cit., pp. 62-76; F. I. SENSINI, *Metamorfosi dell'antico e sdoppiamenti dell'io: «Le Memnonidi»*, «Rivista pascoliana», XIX, 2007, pp. 131-158). Le sei parti di cui è costituito *L'Antica Madre* e la mancanza di simmetrie tra i versi a partire dall'asse centrale, escludono quindi l'adozione del *nomos* terpandeo per questa composizione; tuttavia Giuseppe Fraccaroli, che nel 1894 aveva pubblicato un'edizione commentata delle *Odi di Pindaro*, alla quale Pascoli aveva largamente attinto nel tentativo di riprodurre la lirica greca e soprattutto la strofe pindarica, nella sua corposa introduzione affermava che «i *nomoi* di Terpandro erano pezzi di musica citarodici, cioè destinati ad essere cantati con l'accompagnamento della cetra, e composti secondo una determinata distribuzione di parti. Questa distribuzione sarebbe stata fissata da Terpandro stesso, non certo cerveloticamente, ma dietro norme di ragione e di uso, e consisteva nel disporre simmetricamente le parti intorno ad un centro. Questo centro si chiamava *umbilico*, e due altre parti principali lo abbracciavano, il *principio*, e la *fine*, che si diceva *sigillo*: queste tre parti erano poi legate da due altre parti minori di passaggio, dette *primo rivolgimento* e *secondo rivolgimento*. Potevano poi aggiungersi una introduzione, detta *proemio*, e una chiusa, detta *exodion* o epilogo. [...] Una divisione simile c'è o no nelle odi di Pindaro? [...] il Westphal credette d'aver provato che il *nomos* si applica con massima parte delle odi di Pindaro; trovò infatti che il mito sta ordinariamente nel centro, che l'argomento attuale occupa le altri due parti principali, e si fermò sopra tutto a segnare le due parti di transizione» (Cfr. FRACCAROLI, *Le Odi di Pindaro*, cit., pp. 41-42). Poiché *L'Antica madre* è un inno plasmato su una materia essenzialmente mitica, e poiché secondo Fraccaroli la distribuzione delle parti sarebbe stata fissata da Terpandro «non cerveloticamente», è plausibile che Pascoli intendesse avvicinarsi, almeno a grandi linee, alla proporzione fissata dal *nomos terpandeo* e che questo fosse possibile solo tramite l'aggiunta di una conclusione. In tal modo la prima triade avrebbe in un certo senso svolto la funzione di *Principio*, la seconda, la terza, la quarta e la quinta di *Umbilico* (il centro della lirica, all'interno del quale si realizza il pieno sviluppo del mito. Che questi due gruppi siano da considerare uniti lo confermano inoltre i versi che avviano entrambe le triadi: «-Siculi, dite: che appare» e «-Itali, dite: che appare), e la sesta di *Sigillo*, ovvero di conclusione.

Quernea collucet Tarpeio vertice silva,
qua decedentis flammatur lumine solis,
atque aquilae liquidum nigrescit forma per aurum.⁶⁴

L'accostamento «mugitu: / mugit resonant», così simile nel suono ai versi dell'inno «mossero un mugghio augurale / lasciando la porta Mugonia; / mugghio»; il motivo della nascita di Roma; la ripresa delle feste Parilie, non sembrano più soltanto una coincidenza. Pascoli ricordò certamente quella lezione e quel sonetto, che ben si adattava alla riproposizione di un nuovo inno e alla sua conclusione, che scelse di marcare non solo con specifici effetti fonosimbolici, ma anche con una venatura ritmica affidata, non a caso, a due verbi anch'essi potenziati foneticamente, «sussultò» e «rimbombò», che, come già sostenuto da Beccaria, e come già riscontrato nel corso dell'analisi, assumono un'importanza specifica per Pascoli. Nella fluidità della narrazione si intromette un'interruzione, una sorta di paralisi che costringe il lettore a concentrare tutta la sua attenzione sul contenuto dei versi: in essi risuonano forte il mugghio delle mandrie che annuncia la nascita dell'Antica Madre e il rombo del tuono che preconizza l'unificazione della Nazione.⁶⁵

E la giovenca ed il toro,
nella silvestre colonia,
mossero un mugghio augurale
lasciando la porta Mugonia;
mugghio, onde il colle di Pale
sussultò sonoro.

E su le plaghe latine
rimbombò un tuono. E l'anelo
mugghio dal vomere umano
sembrò seguitasse nel cielo,
sempre più cupo, e già vano,
ma senza più fine...

Ancora una volta la sovrapposizione tra antico e moderno è compiuta negli inni pascoliani.

⁶⁴ Cfr. PASCOLI, *Un esercizio di prosodia e metrica*, in *Antico sempre nuovo*, in *Prose*, I, cit., p. 627; e PASCOLI, *Carmina / Poesie latine*, cit., pp. 532-535.

⁶⁵ Cfr., oltre all'*Iride* già citato (vd. nota 12), anche il discorso *Una sagra*: «L'unione d'Italia viene da necessità d'amore, non da fatto di forza! E qui specialmente si può bandire questa verità, in questa città che si è slanciata più volte verso l'Italia, che ancora non esisteva politicamente, con eroica impazienza; in questa isola, che diede, dalla nobile Palermo, il segno dell'aurora italiana, con le sue campane; in faccia a quel lido calabro che portò primo quel sacro nome d'Italia, e se ne ricordò sempre e sempre se ne mostrò degno» (PASCOLI, *Prose*, I, cit. pp. 181-182).

all' Antica Madre

I

Roma, o fratelli, non era.
 Era un'ondosa vallea.
 Sola una lupa errabonda⁶⁶
 latrava⁶⁷ dall'arce Tarpea:
 l'ombra vagava sull'onda,⁶⁸
 d'un aquila nera...

Nelle future tre Rome
 rauco tuffavasi il laro
 Qui, sull'ondivaga prora⁶⁹
 tra il murmure cupo del Faro,
 volto il pilota all'aurora,⁷⁰
 diceva il tuo nome ...

 quel grido⁷¹
 Italia, il tuo nome! che squilla
 la aurora
 Là forte che inalza e che opprime.
 ch'è luce e ch'è squilla!
 che splende e che squilla!

O Italia, tu eri in quel lido
 guardata, come atrio sublime,⁷²
 dai cani di Scilla

Italia il tuo nome, ch'è grido
 di nembo che scuote le cime!
 che vola e s'immilla!

Italia, tu eri in quel lido,
 guardata com'atrio sublime,
 dai cani di Scilla!

II

Scesi da un ispido monte,

⁶⁶ *Errabonda* soprascritto ad un'altra parola illeggibile.

⁶⁷ *Latrava* soprascritto a *gemeva*.

⁶⁸ *onda* soprascritto a parola illeggibile.

⁶⁹ *Qui sull'ondivaga prora* soprascritto ad altre parole illeggibili.

⁷⁰ L'intero verso è soprascritto ad un precedente verso indecifrabile.

⁷¹ *quel grido* scritto sopra *che squilla*.

⁷² I versi da *Italia il tuo nome! che squilla*, fino a *guardata come atrio sublime*, risultano cancellati con tratti di penna.

prima ch', o Romolo, arassi,
sacri ad un fato novello
 movevano immemori i passi
dietro un lor fulvo vitello
 stellato la fronte:

Messe mietuta dal vento,
vite lasciate alla vita,
giovani e vergini caste,
 movevano a un'altra fiorita,
sollecitando con l'aste
 l'attonito armento.

E giunsero al mare, e per loro
streperono l'onde interrotte
 da un nero colosso:
dormiva nell'ombra il Peloro,

ma l'Etna solcava la notte
 d'un vortice rosso.

di sangue e di rose⁷³

G.55.2.1.2

III 3

Gli Itali stettero, e i bovi
sparsero ai piedi del monte.
stettero e i grandi armentari
 con l'isola grande di fronte,
con i profondi⁷⁴ due mari,
 coi secoli nuovi.

E nelle apposite arene
videro l'orme del fato,
l'ombre d'ignoti giganti
 che stavano anch'essi, in agguato:
 tra⁷⁵
lunghi sonavano i canti
 d'ignote sirene.
 pend⁷⁶

 dal⁷⁷ di lire⁷⁸
Sicilia, ~~oltre~~ il mare di rosa,

⁷³ *di sangue e di rosa* è vergato obliquamente sul lato destro del foglio.

⁷⁴ *profondi* soprascritto ad altra parola illeggibile.

⁷⁵ *tra* scritto sopra *i*.

⁷⁶ Parola incompleta.

⁷⁷ *dal* scritto sopra *oltre*, cancellato a penna.

⁷⁸ *di lire* soprascritto a *di rosa*.

confuso⁷⁹
mandavi ... un frastuono
di flauti e di lire:

E in mezzo alla romba festosa
s'ud⁸⁰
giungeva frenetico il suono
dei vespri avvenire.

Siculi⁸¹

G.55.2.1.3

IV

„Siculi, dite, che appare
~~là sulla candida terra~~⁸²
là, sopra i vostri tuguri?
una città che nel cielo
si fonda i suoi
Si [...] ⁸³ su candidi muri.

tremava un cerulo
vento non alita: un velo
sul placido⁸⁴
e s'increspa ~~su~~⁸⁵ mare.

Una città di portenti,
edificata di raggi,
tale che il fumido nembo
vi passi co' suoi carriaggi
~~Tale da chiudere in grembo~~⁸⁶
tale che basti il suo grembo
per tutte le genti,,.

~~Lontano~~⁸⁷
Ed una giovenca ed un toro,
lontano, alle falde d'un colle
tracciavano un solco;

⁷⁹ Sotto *confuso* parola cancellata, forse *solenne*.

⁸⁰ Lettura incerta, forse forma abbreviata di *s'ud<iva>*.

⁸¹ *Siculi* risulta sottolineato.

⁸² Verso cancellato con un tratto di penna.

⁸³ Parola cancellata e indecifrabile.

⁸⁴ *sul placido* scritto sopra *s'increspa*.

⁸⁵ *su* cancellato con un tratto di penna.

⁸⁶ Verso cancellato a penna.

⁸⁷ *Lontano* cancellato con un tratto di penna.

E tacito a mezzo il lavoro,
guardando le fumide zolle, sognava guardando le zolle
sognava il bifolco.

V

„Itali, dite, che appare
là su Cariddi e su Scilla?
Vivido un arco nel cielo

su pallide nuvole brilla

stendesi un livido velo
sul torbido mare.

Atrio sublime e profondo,
pieno di lampi e di gridi
che con la curva dell'arco
congiunge nel cielo i due lidi:

portico immenso che il varco
dischiude ad un mondo!,,

[...] ⁸⁸ alle falde ... dell'aria
a piedi dal colle lontano.
intento il lontano aratore
premeva nel solco quadrato.
la stiva ritorta.

quand'ecco pensoso nel cuore
levava l'aratro del fato
per fare una porta.

fronte⁸⁹

G.55.2.1.4

INNO

all'antica madre

—

Intendiamo i cuori. I cuori forte palpitano.
Intendiamo i cuori a ciò che è oltre la morte.
Il fiume è grande e fragoroso che ci divide dal passato.
Intendiamo i cuori, e udiamo tra il flusso risonante

⁸⁸ Parola illeggibile.

⁸⁹ *fronte* scritto sopra *cuore*.

una murmure lontano...
che è? che è?⁹⁰

Italia! Italia! Italia!

Roma non era e qui si parlava d'Italia.
Ne ragionavamo da poppa a [...] ⁹¹ è marinai
d'Odisseo.

L'Italia era là e Scilla pareva difenderli coi suoi
cani latranti nel vestibolo.

L'Italia⁹² è qua.

Roma era nata ancora Romolo non aveva
giovenca e il ⁹³
arato con la vacca e il toro ... con la giovenca ed il toro

Quando una primavera sacra dei monti era
discesa dietro un vitello della fronte stellata.
Venivano i giovani mescolati all'armento
muggiante sollecitando con le aste i randagi
e i restii. Essi eran l'Italia nascente.
vennero al mare: il mare era nuovo per loro
il mare era un gran fiume. Di là del fiume
rosseggiava nei tramonti un'isola terribile e imperita
~~Fremeva~~⁹⁴ il Peloro ... L'Etna era in alto.

La Sicilia era in faccia all'Italia: ~~Messina~~⁹⁵:

Qui fu stretto il gran patto...
Qui erano i figli d'una costellazione tempestosa ...
quand'ella voleva, le tempeste squillarono sul mare
e il vento soffiava impetuoso.

Tornarono dalle lontane ..
perché la loro stella li [...] ⁹⁶
Tornavano ... e avevano in faccia gl'Itali
-UU -UU -UU -U.
U- U- U- gli aratori⁹⁷ della madre

La morgana

Siculi ardenti, [...] ⁹⁸ Tevere
Siculi

che O

Italiculla sul vestibolo con

⁹⁰ L'inchiostro dei due versi *una murmure lontano... / che è? che è?* è più marcato.

⁹¹ Parola illeggibile.

⁹² *L'Italia* è soprascritto ad un'altra parola non letta.

⁹³ *giovenca e il* scritto sopra *vacca e il toro*.

⁹⁴ *Fremeva* cancellato con un tratto di penna.

⁹⁵ *Messina* cancellato con un tratto di penna.

⁹⁶ Parola illeggibile.

⁹⁷ *aratori* cancellato con un tratto di penna.

⁹⁸ Parola illeggibile.

Itali Ivano.....
 L'aquila l'ombre delle aquile
 Siculi
 si riflettevano nell'acque
 del Tevere silenzioso ...

Itali
 Siculi che qui e il pilota
 Itali qui tra

D'Itali qui nascesti tra i cani latranti di Scilla tra
 la vorace Cariddi
 tra la vorace Cariddi tra i cani latranti di Scilla
 al cospetto dell'Etna, e dal monte Sigeo⁹⁹
 al soffio degli Euri...
 L'imbrunire arriva il [...] ¹⁰⁰
 E il mare azzurreggiò così intenso da vincere¹⁰¹ il cielo
 e le zampogne dei pastori suonarono e suonarono
 le cetre dei cantori vagabondi
 pascevano i tori sul lido
 i tori pascevano sul lido ... le navi [...] ¹⁰² il lido... via
 mescolò¹⁰³

Nei tramonti si confuse di roseo +
 giovani e vergini caste,
 erano vergini caste
 che.....
 lupe ... sollecitando con l'aste
 la mandra restia.

rupe – Tarpea:
 l'aquile –
 sul Tevere
 l'aquile.

G.55.2.1.5

L'antica Madre

⁹⁹ Lettura incerta.

¹⁰⁰ Parola illeggibile.

¹⁰¹ Lettura incerta.

¹⁰² Parola illeggibile.

¹⁰³ *mescolò* scritto sopra *confuse*.

BIBLIOGRAFIA

OPERE E CARTEGGI DI GIOVANNI PASCOLI

Lettere inedite del Pascoli ad Angiolo Orvieto, a cura di A. ORVIETO, «Il Ponte», XI, 1955, pp. 1874-1903.

Lettere inedite di Giovanni Pascoli a Luigi Mercatelli, a cura di G. ZUPPONE-STRANI, «Nuova Antologia», LXI, 1927, pp. 427-441.

PASCOLI, G. – BIANCHI, A. G., *Carteggio*, a cura di M. MONTIBELLI, Scandicci, La Nuova Italia, 2001.

PASCOLI, G. – CASELLI, A., *Carteggio Pascoli - Caselli (1898-1912)*, a cura di F. FLORIMBII, Bologna, Pàtron, 2010.

PASCOLI, G. – DE BOSIS, A., *Carteggio*, a cura di M. L. GHELLI, Scandicci, La Nuova Italia, 1998.

PASCOLI, G., *Bellum Servile*, a cura di F. GALATÀ, Bologna, Pàtron, 2017.

ID., *Canti di Castelvecchio*, I-II, a cura di N. EBANI, Scandicci, La Nuova Italia, 2001.

ID., *Canti di Castelvecchio*, introduzione e note di G. NAVA, Milano, Rizzoli, 2013.

ID., *Carteggio Pascoli-A.G. Bianchi*, a cura di C. CEVOLANI, Bologna, Pàtron, 2007.

ID., *Fior da fiore, Prose e poesie scelte per le scuole secondarie inferiori*, Milano, Sandron, 1928.

ID., *L'interpretazione di un poemetto*, «Il Marzocco», XIV, 29 agosto 1909.

ID., *L'opera poetica*, scelta e annotata da P. TREVES, Firenze, Alinari, 1980.

ID., *La Ginestra; Pace!, L'era nuova; Il focolare*, Milano-Palermo, Sandron, 1900.

ID., *Lettere ad Alfredo Caselli: 1898-1910*, a cura di F. DEL BECCARO, Milano, Mondadori, 1968.

ID., *Lettere agli amici lucchesi*, a cura di F. DEL BECCARO, postfazione di P. VANELLI, Lucca, M. Pacini Fazzi, 2012.

ID., *Lettere alla gentile ignota*, a cura di C. MARABINI, Milano, Rizzoli, 1972.

ID., *Lecture dell'antico*, a cura di D. BARONCINI, Roma, Carocci, 2005.

- ID., *Lyra romana: ad uso delle scuole classiche*, Livorno, Giusti, 1895.
- ID., *Myricae*, a cura di G. NAVA, I-II, Bologna, Pàtron, 2016 (rist. an. Firenze, Sansoni, 1974).
- ID., *Odi e Inni (MDCCCXCVI-MDCCCCV)*, Bologna, Zanichelli, 1906.
- ID., *Odi e Inni (MDCCCXCVI-MCMV)*, Bologna, Zanichelli, 1907.
- ID., *Odi e Inni (MDCCCXCVI-MCMXI)*, Bologna, Zanichelli, 1913.
- ID., *Opere*, a cura di M. PERUGI, I-II, Milano-Napoli, Ricciardi, 1980-1981.
- ID., *Poemi Conviviali*, a cura di G. NAVA, Torino, Einaudi, 2008.
- ID., *Poesie di Giovanni Pascoli*, Torino, Utet, voll. I – IV; vol. I, *Myricae; Canti di Castelvecchio*, a cura di I. CIANI e F. LATINI, 2002; vol. II, *Primi Poemetti; Nuovi poemetti*, a cura di F. LATINI, 2008; vol. III, *Odi e Inni*, a cura di F. LATINI, 2008; vol. IV, *Poemi Conviviali, Poemi italici; Le Canzoni di Re Enzo*, a cura di GIOVANNI BARBERI SQUAROTTI, 2009.
- ID., *Poesie e prose scelte*, progetto editoriale, introduzione e commento C. GARBOLI, I-II, Milano, Mondadori, 2002.
- ID., *Poesie varie; Traduzioni e riduzioni; Appendice; Indici*, Milano, Mondadori, 1998.
- ID., *Poesie*, a cura di G. NAVA, Bergamo, Minerva Italica, 1971.
- ID., *Poesie*, voll. I – IV. I: *Myricae, Primi poemetti*; II: *Nuovi poemetti, Canti di Castelvecchio, Odi e Inni*; III: *Poemi conviviali*; IV: *Poemi Italici, Le canzoni di Re Enzo, Poemi del Risorgimento, Inno a Roma, Inno a Torino*, a cura di A. VICINELLI, Milano, Mondadori, 1981.
- ID., *Primi poemetti*, a cura di F. NASSI, Bologna, Pàtron, 2011.
- ID., *Primi poemetti*, a cura di N. EBANI, Milano, Fondazione Pietro Bembo, 2005.
- ID., *Prose disperse*, a cura di G. CAPECCHI, Lanciano, Rocco Carabba, 2004.
- ID., *Prose*, I: *Pensieri di varia umanità*, Premessa di A. VICINELLI, Milano, Mondadori, 1971⁴.
- ID., *Prose*, II: *Scritti danteschi*, Introduzione di A. VICINELLI, Milano, Mondadori, 1971³.
- ID., *Saggi e Lezioni leopardiane*, a cura di M. CASTOLDI, La Spezia, Agorà, 1999.
- ID., *Sul limitare, Prose e poesie scelte per la scuola italiana*, Milano, Remo Sandron, 1901.
- ID., *Tutte le poesie*, a cura di A. COLASANTI, Roma, Newton, 2001.
- ID., *Una lettera di Giovanni Pascoli*, «Il Marzocco», V, 18 febbraio 1900.

PASCOLI, I., *Carmina recognoscenda curavit Maria soror / G. PASCOLI, Poesie latine*, a cura di M. VALGIMIGLI, Milano, Mondadori, 1966.

PIRAS-RÜEGG, E., *Giovanni Pascoli, 'L'ultimo viaggio', Introduzione, testo e commento*, Genève, Droz, 1974.

SCARPATI, C., *Le lettere di Pascoli ad Augusto Guido Bianchi*, «Aevum», LIII, 1979, pp. 439-497.

ZAVATTI, S., *Lettere inedite di Giovanni Pascoli ad Adolfo De Carolis*, «Convivium», V-VI, 1947, pp. 662-668.

OPERE DI ALTRI AUTORI

ALEARDI, A., *Canti*, Firenze, G. Barbèra, 1867.

ALIGHIERI, DANTE, *Inferno*, con il commento di A. M. CHIAVACCI LEONARDI, Bologna, Zanichelli, 1999.

ARISTOTELE, *La Metafisica*, volgarizzata e commentata da R. BONGHI, vol. III, Milano, F.lli Bocca, 1945.

CARDUCCI, G., *Ceneri e faville*, serie III, in ID., *Opere*, Edizione Nazionale, vol. XXVIII, Bologna, Zanichelli, 1905.

ID., *Confessioni e battaglie*, serie II, in ID., *Opere*, Edizione Nazionale, vol. XXV, Bologna, Zanichelli, 1913.

ID., *Discorsi parlamentari*, a cura di R. BALZANI, Bologna, Il Mulino, 2004.

ID., *Juvenilia*, a cura di C. MARIOTTI, Modena, Mucchi, 2019.

ID., *La libertà perpetua di San Marino, Discorso al Senato e al popolo, 30 settembre 1894*, Bologna, Zanichelli, 1894.

ID., *Le tre canzoni patriottiche di Giacomo Leopardi*, in ID., *Opere*, Edizione Nazionale, vol. XX, *Leopardi e Manzoni*, Bologna, Zanichelli, 1943.

ID., *Levia Gravia*, a cura di B. GIULIATTINI, Modena, Mucchi, 2006.

ID., *Odi Barbare*, Bologna, Zanichelli, 1877.

- ID., *Rime nuove*, a cura di E. TORCHIO, Modena, Mucchi, 2016.
- D'ANNUNZIO, G., *Laudi del cielo del mare della terra e degli eroi*, Milano, Treves; libro III: Alcyone, 1908; libro IV: Merope, 1912.
- DE BOSIS A., *Amori ac silentio, e Le rime sparse*, Roma, A. Stock, 1924.
- ID., *Amori ac silentio sacrum*, Milano, Studio editoriale lombardo, 1914.
- Delle Istorie di Erodoto d'Alicarnasso*, Volgarizzamento con note di M. RICCI, Torino, Loescher, 1881.
- Epigrammata graeca ex lapidibus conlecta*, edidit G. KAIBEL, Berolini, apud G. Reimer, 1878.
- FERRARI, S., *Sonetti*, Bologna, Zanichelli, 1900.
- FRACCAROLI, G., *Le Odi di Pindaro*, Verona, Franchini, 1894.
- GARIBALDI, R., *La camicia rossa nella guerra greco-turca (1897)*, Roma, Tip. Cooperativa sociale, 1899.
- HERODOTI, *Historiarum libri IX, recognovit et commentationem de dialecto herodoti praemisit Guilielmus Dindorfius*, Paris, A. Firmin Didot, 1844.
- I promessi sposi: storia milanese del secolo 17. Scoperta e rifatta da Alessandro Manzoni*, tomo secondo, Firenze, Tip. Leonardo Ciardetti, 1828.
- La tavola di Cebete Tebano*, recata di greco in italiano da D. LIVADITI, Reggio Emilia, Stefano Calderini, 1874.
- Le Odi e i frammenti di Bacchilide*, testo greco, traduzione e note a cura di N. FESTA, Firenze, Barbèra, 1898.
- Le vite parallele di PLUTARCO*, volgarizzate da M. ADRIANI, Firenze, Le Monnier, 1859.
- LEOPARDI, G., *Dedica delle dieci Canzoni stampate in Bologna nel 1824*, in ID., *Scritti letterari*, ordinati e riveduti sugli autografi e sulle stampe corrette dall'autore per cura di G. MESTICA, Firenze, Le Monnier, 1899.
- ID., *I volgarizzamenti*, [*Manuale di Epitteto; Operette morali di Isocrate; Favola di Prodico; Orazione Greca di Gemisto Pletone; Frammento di Senofonte; Frammento di Stratone; Martirio de Santi Padri*], Roma, Edoardo Perino, 1884.
- ID., *Operette morali* (ID., *Opere*, edizione accresciuta, ordinata e corretta secondo l'ultimo intendimento dell'autore da Antonio Ranieri, vol. I), Firenze, Le Monnier, 1898.

- ID., *Pensieri di varia filosofia e di bella letteratura* (ID., *Opere*, vol. VII), Firenze, Le Monnier, 1900.
- LIPPERT VON GRANBERG, G., *Sicania. Pagine di rimembranze*, prima versione dal tedesco per G. ZUPPONE-STRANI, Firenze, G. Barbera, 1899.
- MAZZINI, G., *Dell'amor patrio di Dante*, Ancona, Stabilimento tipografico Cooperativo, 1921.
- ID., *Opere minori di Dante*, in *Edizione nazionale degli scritti editi ed inediti e il Protocollo della Giovine Italia*, Imola, Galeati, 1937.
- MAZZONI, G., *Poesie*, Bologna, Zanichelli, 1904.
- NANSEN, F., *Fra ghiacci e tenebre: la spedizione polare norvegese 1893-1896*, Roma, Voghera, 1897.
- Odissea* di OMERO, tradotta da I. PINDEMONTE, Milano, G. Schiepalli, 1830.
- ORIANI, A., *Andrée*, in ID., *Ombre di Occaso*, Bari, Laterza, 1918, pp. 47-58.
- ORVIETO, A., *Prose, con appendice di lettere di Pascoli, Pirandello, D'Annunzio, Capuana, Cecchi, Cardarelli*, a cura di C. PELLEGRINI e R. FEDI, Firenze, Olschki, 1979.
- PASCOLI, M., *Lungo la vita di Giovanni Pascoli*, memorie curate e integrate da A. VICINELLI, Milano, Mondadori, 1961.
- PAUSANIA, *Descrizione della Grecia di Pausania* tradotta da A. NIBBY, vol. I, Roma, Bonifazi, 1830.
- Pindari Carmina, prolegomenis et commentariis instructa*, recognovit W. CHRIST, Lipsiae, in aedibus B.G. Teubneri, 1896.
- PINDARO, *Le odi e i frammenti*, traduzione in versi di E. ROMAGNOLI, Firenze, Olschki, 1921.
- PISTELLI, E., *A proposito di un concorso. Lettera aperta a Giovanni Pascoli*, Firenze, Tip. Bonducciana di A. Meozzi, 1899.
- PLATONE, *Fedone o dell'anima di Platone*. Tradotto da R. BONGHI, Torino - Roma - Firenze, Fratelli Bocca e C., 1881.
- PLUTARCHI *Vitae parallele*, iterum recognovit C. SINTENIS, Lipsiae, B. G. Teubneri, voll. I-V, 1875-1888.
- Poetae lyrici graeci*, quartis curis recensuit T. BERGK, Lipsiae, Teubner, 1882.
- STECCHETTI, L., *Le rime*, Bologna, Zanichelli, 1905.

STUDI, SAGGI E STRUMENTI

- ANCESCHI, L., *Congetture sulla collocazione storiografica del Pascoli in relazione alla poesia del Novecento*, in *Nuovi studi pascoliani*, Atti del Convegno internazionale di studi pascoliani (Bolzano, 8-10 settembre 1962), Bolzano-Cesena, La Bodoniana, 1963, pp. 1-34.
- AUDISIO, F., *Pascoli: metrica "neoclassica" e metrica italiana*, «La Rassegna della letteratura italiana», III, 1995, pp. 34-91.
- BACHTIN, M., *Dostoevskij. Poetica e stilistica*, Torino, Einaudi, 1968.
- ID., *Estetica e Romanzo*, Torino, Einaudi, 2001.
- BALDACCI, L., *Giosuè Carducci: strategia e invenzione*, in *Carducci poeta*, Atti del Convegno Pietrasanta e Pisa (26-28 settembre 1985), a cura di U. CARPI, Pisa, Giardini, 1987, pp. 3-42.
- BANDINI, F., *Sogno e visione onirica nella poesia di Giovanni Pascoli*, in *I linguaggi del sogno*, a cura di V. BRANCA, C. OSSOLA, S. RESNIK, Firenze, Sansoni, 1984, pp. 469-478.
- BÀRBERI SQUAROTTI, GIORGIO, *Giovanni Pascoli*, in *Dizionario critico della letteratura italiana*, Torino, UTET, 1986, vol. III, pp. 365-377.
- ID., *La simbologia di Giovanni Pascoli*, Modena, Mucchi, 1990.
- ID., *Pascoli: la voce, le voci*, «Rivista di Letteratura italiana», XXX, 2012, pp. 21-30.
- ID., *Rassegna pascoliana*, «Lettere italiane», XI, 1959, pp. 353-379.
- BÀRBERI SQUAROTTI, GIOVANNI, *'Alexandros' di Giovanni Pascoli*, «Per leggere», XV, 2008, pp. 43-58.
- ID., *Tradizione classica e tematica risorgimentale nell'ultimo Pascoli*, in *Pascoli e le vie della tradizione*, Atti del Convegno internazionale di studi, Messina 3-5 dicembre 2012, Messina, CISU, 2017, pp. 19-36.
- BARILLI, R., *Pascoli e la 'Grande proletaria'*, in *Pascoli socialista*, a cura di G. M. GORI, Bologna, Pàtron, 2003, pp. 161-172.
- BAUSI, F. - MARTELLI, M., *La metrica italiana. Teoria e storia*, Firenze, Le Lettere, 1993.
- BAUSI, F., *Classicismo e umanesimo nella poesia carducciana*, in «Studi italiani», XIX-XX, 2007-08, pp. 41-61.

- ID., *Dall' 'Isola dei poeti' alla buona madre Bologna, Il nuovo Pascoli di 'Odi e Inni'*, in *Pascoli e le vie della tradizione*, Atti del Convegno internazionale di studi, Messina, 3-5 dicembre 2012, Messina, CISU, 2017, pp. 37-80.
- ID., *Il 'Tolstoi' di Giovanni Pascoli. Storia redazionale e area culturale*, «Studi di filologia italiana», LXV, 2007, pp. 337-368.
- ID., *Suggerimenti carducciane tra Pascoli ('Gog e Magog') e Montale ('Ossi di seppia')*, «Studi e problemi di critica testuale», LXXV, 2007, pp. 163-180.
- BECCARIA, G. L., *L'autonomia del significante, Figure del ritmo e della sintassi. Dante, Pascoli, D'Annunzio*, Torino, Einaudi, 1975.
- BECCHETTI, S., *Nuovi elementi di metrica comparativa greca, latina, italiana*, Napoli, Tip. Lanciano e D'Ordia, 1887.
- BENELLI, S., *Giovanni Pascoli*, «Poesia», I, 1905.
- BETTINI, F., *Aspetti e tendenze del leopardismo pascoliano*, «La Rassegna della letteratura italiana», LXXXII, 1978, pp. 426-441.
- BIAGINI, M., *Il poeta solitario*, Milano, Mursia, 1963.
- BIGI, E., *La metrica delle poesie italiane del Pascoli*, in *Studi per il centenario della nascita di Giovanni Pascoli pubblicati nel cinquantenario della morte: convegno bolognese (28-30 marzo 1958)*, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1962, 3 voll., vol. II, pp. 29-56.
- BRACCESI, L., *Echi di storia greca nella cultura letteraria dell'Ottocento*, in *Lo studio storico del mondo antico nella cultura italiana dell'Ottocento: incontri perugini di storia della storiografia antica e sul mondo antico*, Acquasparta, Palazzo Cesi, 30 maggio – 1 giugno 1988, a cura di L. POLVERINI, Napoli, Edizioni scientifiche italiane, 1993, pp. 389-403.
- ID., *L'antichità aggredita: memorie del passato e poesia del nazionalismo*, Roma, «L'Erma» di Bretschneider, 1991.
- ID., *Terra di confine, archeologia e storia tra Marche, Romagna e San Marino*, Roma, «L'Erma» di Bretschneider, 2007.
- BRACCESI, R., *La leggenda di Ulisse nella coscienza dei moderni e la poesia di Giovanni Pascoli*, in *Studi per il Centenario della nascita di Giovanni Pascoli, pubblicati nel*

- cinquantenario della morte*. Convegno bolognese (28-30 marzo 1958), Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1963, vol. III, pp. 191-200.
- BREHM, A. E., *La vita degli animali, descrizione generale del regno animale*, traduzione italiana di G. BRANCA, riveduta da M. LESSONA e T. SALVADORI, con aggiunte. Volume IV: *Uccelli*, Torino, Unione Tipografico-Editrice, 1870.
- CANNATÀ FERA, M., *Bacchilide a Messina. Poesia latina nell'area dello Stretto fra Ottocento e Novecento*, Atti del convegno di Messina, 20-21 ottobre 2000, nel centenario della nascita di Giuseppe Morabito (1900-1997), Messina, CISU, 2006, pp. 49-83.
- EAD., *Pascoli e la melica corale*, Messina, CISU, 2020.
- CAPELLI, L., *Dizionarietto pascoliano*, 2 voll., vol. II: *Commento di Odi e Inni, Carmi conviviali, Canzoni di re Enzo, Poemetti italici*, Livorno, Giusti, 1916.
- CAPONE, A. – GIANNINI, P., *Gli appunti di metrica classica di Giovanni Pascoli tratti dalle lezioni di Girolamo Vitelli*, Firenze, Gonnelli, 2015.
- CAPOVILLA, G., *Appunti sul novenario*, in *Tradizione / traduzione / società. Saggi per Franco Fortini*, a cura di R. LUPERINI, Roma, Editori Riuniti, 1989, pp. 75-88.
- ID., *D'Annunzio e la poesia "barbara"*, Modena, Mucchi, 2006.
- ID., *Fra le carte di Castelvecchio. Studi pascoliani*, Modena, Mucchi, 1989.
- ID., *Il giovanile 'Ciclo lirico'*, «Rivista pascoliana», II, 1990, pp. 143-168.
- ID., *La formazione letteraria del Pascoli a Bologna*, Bologna, Clueb, 1988.
- ID., *Pascoli*, Bari, Laterza, 2000.
- CARROZZINI, A., *Da 'Myrica' a 'Odi e inni': percorsi testuali e tematici della poesia pascoliana*, Galatina, Congedo, 2009.
- CASINI, S., *Pascoli georgico: un percorso dai poemetti latini ai poemetti italiani*, Bologna, Pàtron, 2018.
- CASTOLDI, M., *'Io non credo che Matelda cessi di Danzare!'*, *Materiali per una lezione sulla metrica pascoliana*, «Paragone», LI, 2000, pp. 61-98.
- ID., *"Dunque io torno al Manzoni e al suo immortale romanzo". Rileggendo Eco d'una notte mitica di Giovanni Pascoli*, «Studi sul settecento e l'Ottocento», I, 2006, pp. 57- 69.
- ID., *Giovanni Pascoli: un focolare per l'era nuova*, «Studi di Italianistica nell'Africa Australe», X (1), 1997, pp. 52-73.

- ID., *Da Calypso a Matelda. Giovanni Pascoli poeta dell'Èra nuova*, Modena, Mucchi, 2019.
- ID., *La biblioteca medioevale di Giovanni Pascoli*, «Rivista pascoliana», XXIV-XXV, 2012-2013, pp. 65-78.
- ID., *Pascoli e Leopardi: la genesi della conferenza 'Il sabato' (1896)*, «Rivista pascoliana», VIII, 1996, pp. 31-61.
- ID., *Pascoli*, Bologna, Il Mulino, 2011.
- CECCHI, E., *La poesia di Giovanni Pascoli*, Napoli, Ricciardi, 1912.
- ID., *Pascoli editore e conferenziere*, «Corriere della sera», 24 febbraio 1959.
- CHIARINI, G. - MAZZONI, G., *Esperimenti metrici*, Bologna, Zanichelli, 1882.
- CHIARINI, G., *I critici italiani e la metrica delle 'Odi barbare': discorso*, Bologna, Zanichelli, 1878.
- CHIUMMO, C., “*La poesia senza più ritmo? la poesia in prosa?*”. *Ritmo e traduzione tra 'barbare', 'semiritmi' e sperimentalismo pascoliano*, «Rivista pascoliana», XIV, 2002, pp. 85-108.
- ID., *Decostruzioni dell'Homo Italicus nella poesia italiana del Novecento. (Pascoli, Gozzano, Campana, Gobetti, Montale e il secondo Novecento)*, Firenze, Franco Cesati Editore, 2020.
- CONTE, G. B., *Memoria dei poeti e sistema letterario. Catullo, Virgilio, Ovidio, Lucano*, Torino, Einaudi, 1974.
- CONTINI, G., *Il linguaggio di Pascoli*, in ID., *Varianti e altra linguistica. Una raccolta di saggi (1938-1968)*, Torino, Einaudi, 1970, pp. 219-245.
- ID., *Innovazioni metriche italiane fra Otto e Novecento*, in ID., *Varianti e altra linguistica. Una raccolta di saggi (1938-1968)*, Torino, Einaudi, 1970.
- CROCE, B., *La ricerca delle fonti*, in ID., *Problemi di estetica e contributi alla storia dell'estetica italiana*, Bari, Laterza, 1940.
- ID., *Note sulla letteratura italiana nella seconda metà del secolo XIX. Giovanni Pascoli*, «La Critica», V, 20 gennaio 1907.
- CUCINOTTA, C., *La Sicilia di Pascoli tra memoria e mito*, in *Pascoli e le vie della tradizione*, Atti del Convegno internazionale di studi, Messina, 3-5 dicembre 2012, Messina, CISU, 2017, pp. 781-794.

- DA CAMINO, V., *La metrica comparata latina-italiana e le 'Odi barbare' di G. Carducci, con la nuova metrica classica italiana, seguita dalle Odi classiche*, Torino, G. B. Paravia e C. Editori, 1891.
- DA RIN, A., *Pascoli e la nozione di poesia «epica»*, «Rivista pascoliana», II, 1990, pp. 43-64.
- DE LOLLIS, C., *Cristoforo Colombo nella leggenda e nella storia*, Milano, Treves, 1892.
- DEBENEDETTI, G., *Gog e Magog*, in ID., *Pascoli: la rivoluzione inconsapevole. Quaderni inediti*, Milano, Garzanti, 1979.
- DEL BECCARO, F., *Poesia e musica in Pascoli*, «Annali della Pubblica Istruzione», VIII, 1962, pp. 162-180.
- DOLFI, E., *La disputa sul Bacchilide di Nicola Festa: miserie e nobiltà della filologia classica italiana di fine '800*, «Quaderni di storia», LXXXIV, 2016, pp. 171-206.
- ELWERT, W. T., *Lo svolgimento della forma metrica della poesia lirica italiana dell'Ottocento*, in ID., *Saggi di letteratura italiana*, Wiesbaden, Steiner, 1970, pp. 113-133.
- FELCINI, F., *Bibliografia della critica pascoliana (1887-1954)*, con un saggio introduttivo, Firenze, Le Monnier, 1957.
- ID., *Il mito del "ritorno" nella poesia pascoliana*, Barga, Gasperetti, 1971, pp. 62-123.
- ID., *Pascoli tra Carducci e D'Annunzio*, in *Giovanni Pascoli. Poesia e poetica*, Atti del Convegno di studi pascoliani, San Mauro, 1-2-3 aprile 1982, Rimini, Maggioli, 1984.
- FELICI PUCCHETTI, C., *Note sull'ultimo Pascoli: genesi estetica e ideologica dei 'Poemi italici'*, «Rivista pascoliana», IV, 1992, pp. 93-110.
- FERRATINI, P., *I fiori sulle rovine. Pascoli e l'arte del commento*, Bologna, Il Mulino, 1990.
- FLORIMBII, F., *Tradizione e traduzione degli Inni latini e italiani di Pascoli*, «Studi e Problemi di Critica Testuale», LXXX, 2010, pp. 231-258.
- FRACCAROLI, G., *D'una teoria razionale di metrica italiana*, Torino, Loescher, 1887.
- ID., *Saggio sopra la genesi della metrica classica*, Firenze, Tipografia della Gazzetta d'Italia, 1881.
- FRYE, N., *Il grande codice. Bibbia e letteratura*, Milano, Vita e Pensiero, 2008.
- FUBINI, M., *A proposito di una vecchia questione: lo studio delle "fonti"*, in ID., *Critica e poesia: saggi e discorsi di teoria letteraria*, Bari, Laterza, 1966, pp. 59-69.

- GALATÀ, F., *La questione del nomos terpendreo: esplorazioni del Pascoli nella poesia latina*, in *Pascoli Latinus. Neue Beiträge Zur Edition und Interpretation der neulateinischen Dichtung von Giovanni Pascoli – Nuovi contributi all’edizione e all’interpretazione della poesia latina di Giovanni Pascoli* (19. Neulateinisches Symposium NeoLatina, Innsbruck, 9-10 giugno 2017), in corso di stampa.
- ID., *Prima e dopo Regole e saggi di metrica neoclassica. Due appunti sugli esametri del Pascoli*, «Umanesimo dei Moderni», I, 2020, pp. 357-376.
- GENTILI, B. - GIANNINI, P., *Preistoria e formazione dell’esametro*, «Quaderni urbinati di cultura classica», XXVI, 1977, pp. 7-51.
- GENTILI, B. - LOMIENTO, L., *Metrica e ritmica. Storia delle forme poetiche nella Grecia antica*, Milano, Mondadori università, 2003.
- GIACHETTI, C., *Escursioni fra le vecchie carte. Voci d’artisti, di poeti e di musicisti*, «La Nazione», V, 1934.
- GIOVANNETTI, P., *Il logaedo c’è. Aporie e acquisizioni della metrica neoclassica pascoliana*, «La modernità letteraria», V, 2012, pp. 63-76.
- GIRARDI, A. M., *Interpretazioni pascoliane*, Napoli, Edizioni scientifiche italiane, 1990.
- GOFFIS, C. F., *L’umanitarismo del Pascoli*, in *Nuovi Studi pascoliani*, Atti del Convegno internazionale di studi pascoliani (Bolzano, 8-10 settembre 1962), Bolzano-Cesena, La Bodoniana, 1963, pp. 97-120.
- GORI, G. M., *Pascoli socialista: un prologo*, in *Pascoli socialista*, a cura di G. M. GORI, Bologna, Pàtron, 2003, pp. 15-23.
- Grande dizionario della lingua italiana*, dir. da S. BATTAGLIA e G. BÀRBERI SQUAROTTI, Torino, UTET, 21 voll., 1961-2002.
- GRAZIOSI, E., *Breve storia del socialismo pascoliano*, in «Quaderni della Rubiconia Accademia dei Filopatridi», XXIV, 2012, pp. 11-25.
- EAD., *Pascoli edito e ignoto: inno per l’internazionale anarchica*, «Giornale storico della letteratura italiana», CXXIV, 2007, pp. 272-281.
- EAD., *Pascoli studente e socialista: una carriera difficile*, in *Pascoli socialista*, a cura di G. M. GORI, Bologna, Pàtron, 2003, pp. 75-103.
- INGLESE, L., *Simon. PMG 531, 3 προγόνων δὲ μῦστις*, «Eikasmos», XIII, 2002, pp. 17-22.

- KENYON, F. G., *The Poems of Bacchylides from a Papyrus in the British Museum*, London, printed by Order of the Trustees of the British Museum, 1897.
- ID., *The Poems of Bacchylides. Facsimile of the Papyrus DCCXXXIII in the British Museum*, London, printed by Order of Trustees, 1897.
- LENCHANTIN DE GUBERNATIS, M., *Manuale di prosodia e metrica latina ad uso delle scuole* (1947), Milano, Principato, 2005.
- LIVI, F., *Pascoli e la rivista «Poesia» (1905-1909): con dieci lettere inedite di F. T. Marinetti e S. Benelli a G. Pascoli*, «Lettere Italiane», III, 1985, pp. 357-381.
- LOVATIN, F., *Lodi della patria. Il progetto di una raccolta di traduzioni poetiche nell'archivio di Castelvechio*, «Rivista pascoliana», XXIII, 2011, pp. 61-92.
- LUCARELLI, M., *L'Italia come "grande proletaria": sul nazionalismo pascoliano*, in *Letteratura e identità nazionale nel Novecento*, a cura di R. LUPERINI e D. BROGI, Lecce, Manni, 2004, pp. 35-54.
- MALTA, C., *Allegoria dell'Italia nell'ode pascoliana 'Ad hospites' (PE XIV)*, «Bollettino di studi latini», L, 2, 2020, Napoli, Loffredo, pp. 731-743.
- MARAZZINI, C., *Andrée e il cigno*, «Lettere italiane», II, 1979, Firenze, Olschki, pp. 231-240.
- MARCOLINI, M., *Dalla parte degli ultimi. La speranza cristiana in Pascoli*, «Rivista di Letteratura italiana», XXX, 2012, pp. 103-118.
- EAD., *Gli 'Elementi di letteratura' di Giovanni Pascoli*, «Lettere italiane», XLIII, 1991, pp. 55-80.
- MASINI, P. C., *Poeti della rivolta. Da Carducci a Lucini*, Milano, Rizzoli, 1978.
- MATTESINI, F., *Pascoli e la Bibbia*, «Lettere italiane», XXXVI, 1984, pp. 167-198.
- MENGALDO, P. V., *Ancora sui novenari di Castelvechio*, «Studi novecenteschi», XXXIX, 1990, pp. 57-84.
- MILANESE, G., *"I lacci e gli sbadigli": Pascoli, Martini, Giolitti, e l'insegnamento di latino e greco nell'ottocento italiano*, «Aevum», LXXXIV, 2010, pp. 889-904.
- MORASSO, M., *La politica dei letterati. Il pregiudizio dell'astensione*, «Il Marzocco», II, 2 maggio 1897, pp. 1-2.
- ID., *La politica dei letterati II. La teoria dei partiti politici e la lotta futura*, «Il Marzocco», II, 9 maggio 1897, pp. 1-2.

- MORONI, G., *Appunti di ritmica e metrica: in margine a una trascurata poesia musicale del ritmo poetico*, Bologna, CLUEB, 1995.
- MÜLLER, M., *Lecture sopra la scienza del linguaggio*, tradotte da G. NERUCCI, Milano, Daelli, 1864.
- NAPOLITANO, M., *Simonide, fr. 531. 3 Page: πρὸ γόων, προγόνων, o altro?*, «SemRom», III, 2000, pp. 205-215.
- NASSI, F., *I 'Primi Poemetti' di Giovanni Pascoli nell'elaborazione autografa*, «Nuova Rivista di Letteratura italiana», I-II, 2009, pp. 105-151.
- EAD., *Pascoli e il maestro: ritratti di Giosuè Carducci*, «Rivista pascoliana», VII, 1995, pp. 89-111.
- EAD., *Una fonte pascoliana: Giovanni Dandolo e l'interpretazione dei sogni*, «Rivista Pascoliana», X, 1998, p. 105-128.
- NAVA, G., *Carducci e Pascoli*, in *Carducci poeta*, Atti del convegno, Pietrasanta-Pisa, 26-28 settembre 1985, a cura di U. CARPI, Pisa, Giardini, 1987, pp. 189-214.
- ID., *Pascoli e Leopardi*, «Giornale storico della letteratura italiana», C, 1983, pp. 506-523.
- ID., *Pascoli e Manzoni*, in *Studi di filologia e critica offerti dagli allievi a Lanfranco Caretti*, 2 voll., vol. II, Roma, Salerno Editrice, 1985, pp. 605-647.
- NENCIONI, E., *Agnizioni di lettura*, «Strumenti critici», I, 1967, pp. 192-198.
- OLIVA, G., *I nobili spiriti, Pascoli D'Annunzio e le riviste dell'estetismo fiorentino*, Venezia, Marsilio, 2002.
- ORVIETO, A., *Interpretazioni autentiche*, «Il Marzocco», XVII, 14 aprile 1912.
- PAGNOTTA, F. - PINTAUDI, R., *Giuseppe Fraccaroli e Girolamo Vitelli: l'Olimpo in tumulto*, «Analecta papyrologica», XXVII, 2015, pp. 231-271.
- PAGNOTTA, F., *Ancora su Giovanni Pascoli e Giuseppe Fraccaroli*, «Atti dell'Accademia Peloritana dei Pericolanti. Classe di Lettere, Filosofia e Belle Arti», LXXXVIII, 2012, pp. 179-186.
- ID., *Giovanni Pascoli a Giuseppe Fraccaroli, Messina, 28 aprile 1899*, «Atti dell'Accademia Peloritana dei Pericolanti. Classe di Lettere, Filosofia e Belle Arti», LXXXVI, 2010, pp. 261-267.

- PALMIERI, P., «*Tutti hanno il lor fine al mondo*». *Pascoli e il Risorgimento*, «Rivista pascoliana», XXIV-XXV, 2012-2013, pp. 79-102.
- ID., *Il dantismo di Mazzini (tra Perticari e Foscolo)*, «Italianistica», XXXV, 2006, pp. 87-95.
- ID., *Pascoli nazionalista?*, «La Piê», LXXXI, 2012, pp. 159-161.
- ID., *Pascoli: il vate e l'oratore civile*, Cesena, Società Editrice «Il Ponte Vecchio», 2012 («Quaderno XXIV. Omaggio a Giovanni Pascoli» della Rubiconia Accademia dei Filopatridi, a cura di E. Turci), pp. 49-74.
- PALMISCIANO, R., *Simonide 531 P. Testo, dedicatario e genere letterario*, «Quaderni urbinati di cultura classica», n. s., LIV, 1996, pp. 39-53.
- PARADISI, P., «*Anno santo della patria*» 1911: *i nomi di Roma e dell'Italia negli Inni bilingui di Giovanni Pascoli*, in «Il Nome nel Testo», XIV, 2012, Atti del XVI convegno dell'associazione di onomastica e letteratura, Pisa, 24-26 novembre 2011, pp. 37-54.
- PARATORE, E., *La poesia latina e gli studi di latino in Sicilia durante il primo secolo dell'Italia unita*, «Rivista di cultura classica e medioevale», III, 1961, pp. 285-310.
- Pascoli e la cultura del Novecento*, a cura di A. BATTISTINI, G. M. GORI, C. MAZZOTTA, Atti del Convegno tenuto a Torre di San Mauro Pascoli nel 2005, Venezia, Marsilio, 2007.
- PASINI, G. F., *Il Pascoli e le fonti*, «Rivista pascoliana», V, 1993, pp. 165-183.
- PASOLINI, P. P., *Pascoli, Dal Pascoli ai neo-sperimentali*, in ID., *Passione e ideologia*, Milano, Garzanti, 1973, pp. 267-275.
- PASQUALI, G., *Arte allusiva (1942)*, in *Pagine stravaganti*, Firenze, Sansoni, 1968, pp. 275-282.
- PASQUINI, E., *Pascoli e gli albori del cristianesimo*, «Rivista Pascoliana», III, 1991, pp. 103-115.
- PASTONCHI, F., «*Odi e Inni*» di Giovanni Pascoli, «Corriere della sera», 21 maggio 1906.
- PAZZAGLIA, M., *Appunti su 'Odi e Inni'*, «Rivista pascoliana», XVII, 2005, pp. 139-158.
- ID., *Figure metriche pascoliane: i novenari di Castelvecchio*, in ID. *Teoria e analisi metrica*, Bologna, Pàtron, 1974, pp. 77-127.
- ID., *Pascoli e il socialismo nazionalistico in Pascoli socialista*, a cura di G. M. GORI, Bologna, Pàtron, 2003, pp. 145-159.
- ID., *Pascoli lettore dei Promessi Sposi*, «Rivista pascoliana», I, 1989, pp. 75-93.

- ID., *Pascoli*, Roma, Salerno Editrice, 2002.
- ID., *Semantica e metrica del diario autunnale del Pascoli*, in ID. *Teoria e analisi metrica*, Bologna, Pàtron, 1974, pp. 129-156.
- PERUGI, M., *'Elementi di letteratura' di Giovanni Pascoli*, «Filologia e critica», XVI, 1991, pp. 401-418.
- ID., *Morfologia di una lingua morta. I fondamenti linguistici dell'estetica pascoliana*, Atti del Convegno internazionale di studi pascoliani, 2 voll., vol. II, a cura di F. DEL BECCARO (Barga 1983), Barga, Tip. Gasperetti, 1988.
- PETRINI, M., *Pascoli, il «Convito» e il «Marzocco»*, «Belfagor», XVI, 1961, pp. 432-440.
- PIGHI, G. B., *Inediti pascoliani dalle carte di Adolfo Gandiglio*, «Convivium», VI, 1954, pp. 712-724.
- ID., *Poesia barbara e illusioni metriche*, «Convivium», V, 1957, pp. 537-559.
- ID., *Titolo e partizione degl'inni di Giovanni Pascoli a Roma e a Torino*, «Lettere italiane», IX, 1957, pp. 62-76.
- PISANI, C., *Pascoli lettore del Manzoni (con gli appunti preparatori e la trascrizione delle lezioni bolognesi)*, in EAD., *Filologia e poesia tra Pascoli e D'Annunzio*, Venezia, Marsilio, 2010, pp. 37-85.
- PISTELLI, E., *Confronta Virgilio, Eneide...*, «Il Marzocco», XIV, 15 agosto 1909.
- RASI, P., *Dell'omoteleuto latino*, Padova, Tipografia Gio. Batt. Randi, 1891.
- RENAN, E., *Vie de Jésus*, Paris, Calmann Lévy, 1888.
- RESTA, G., *Pascoli a Messina*, Messina, Editrice Universitaria, 1955.
- ID., *Per il Pascoli a Messina. Inviti*, Messina, Accademia Peloritana, 1947, pp. 169-178.
- RIDOLFI, M., *Il socialismo al tempo di Pascoli*, in *Pascoli socialista*, a cura di G. M. GORI, Bologna, Pàtron, 2003, pp. 25-41.
- RUGGIO, G. L., *Pascoli sulla cattedra di Carducci: la 'Prelezione'*, «Rivista pascoliana», V, 1993, pp. 259-268.
- SACCENTI, M., *Una lezione di Pascoli sulla poesia di Carducci*, «Rivista pascoliana», XIII, 2001, pp. 213-221.

- SALINARI, C., *Miti e coscienza del decadentismo italiano: D'Annunzio, Pascoli, Fogazzaro e Pirandello*, Milano, Feltrinelli, 1984.
- SALOMONI, A., *Il pensiero religioso e politico di Tolstoj in Italia (1866-1910)*, Firenze, Olschki, 1996.
- SAVI, P., *Ornitologia italiana*, Firenze, Le Monnier, 1900.
- SCAGLIONE, F., *La reinvenzione dei metri classici negli 'Inni' di Giovanni Pascoli*, «Stilistica e metrica italiana», XVII, 2017, pp. 215-243.
- SCARFOGLIO, E., *L'itinerario verso i paesi d'Etiopia*, «Il Convito», I, gennaio 1895, pp. 45-68; III, marzo 1895, pp.193-224.
- SCARPATI, C., *Due recuperi pascoliani. I. Una lettera di Pascoli a D'Annunzio. II. Un "paradosso lirico giambico"*, «Lettere italiane», XXX, 1978, pp. 540-546.
- SENSINI, F. I., *Metamorfosi dell'antico e sdoppiamenti dell'io: «Le Memnonidi»*, «Rivista pascoliana», XIX, 2007, pp. 131-158.
- SERENI, V., *Pascoli e Leopardi*, «Il Verri», II, 1958.
- SIMIONATO, G., *Pascoli, Leoncavallo e l'Inno degli emigrati italiani a Dante*, «Rivista pascoliana», XXVI, 2014, pp. 53-71.
- SOLERTI, A., *Manuale di metrica classica italiana ad accento ritmico*, Torino, Loescher, 1886.
- SPALLICCI, A., *Antonio Fratti: Vezza d'Oglio, Mentana, Digione, Domokòs*, Milano, Garzanti, 1965.
- STEFINLONGO, C., *Pascoli, Erodoto e Temistocle, (note di commento ad 'A Giorgio navarco ellenico')*, «Paideia», XLVI, 1991, pp. 206-212.
- STUSSI, A., *Aspetti del linguaggio poetico di Giovanni Pascoli*, in «Annali della Scuola Normale superiore di Pisa», Classe di Lettere, Storia, Filosofia, XXXVIII, 1969, pp. 1-37.
- TATASCIORE, E., *Commentare Virgilio per l'«era nuova»: 'Epos' di Giovanni Pascoli*, «Caliope. Presença Clássica», XXXV, 2018, pp. 4-57.
- ID., *"Epos" di Giovanni Pascoli. Un laboratorio del pensiero e della poesia*, Bologna, Pàtron, 2017.
- ID., *Pascoli "ad locum": commento, riscrittura ed echi mitici in 'Lyra' ed 'Epos'*, «Rivista pascoliana», XXIV-XXV, 2012-2013, pp. 219-231.

- TOMASIN, L., *Varia (s)fortuna di Alceo in Italia*, «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Classe di Lettere e Filosofia», II, Pisa, 1997, pp. 637-666.
- TRAINA, A., *Il Pascoli e l'arte allusiva*, Napoli, Loffredo, 1984, pp. 225-231.
- ID., *Presenze antiche nella poesia cosmica del Pascoli*, «Belfagor», XXVIII, 1973, pp. 266-270.
- TREVES, C., *Un sogno eroico*, «L'Avanti», I, 13 febbraio 1897.
- TREVES, P., *L'idea di Roma e la cultura italiana del secolo XIX*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1962.
- VALERIO, S., «*Tra lo stil de' moderni e il sermon prisco*». *La poesia latina di Pascoli e l'opera critica di Checchia*, Bari, Palomar, 2004.
- VALGIMIGLI, M. - VICINELLI, A., *Omaggio a Giovanni Pascoli nel centenario della nascita*, Milano, Mondadori, 1955.
- VALGIMIGLI, M., *Uomini e scrittori del mio tempo*, Firenze, Sansoni, 1949.
- VALLI, F. - FOSCHINI, A., *Il volo in Italia. Presentimento scienza e pratica nel pensiero nell'arte nella letteratura e nelle cronache dagli antichi tempi ai giorni nostri*, Roma, Editoriale aeronautica, 1939.
- VALLI, L., *Gog e Magog*, «Studi pascoliani», I, 1927, pp. 12-29.
- VAN-LINT, L., *Osservazioni sulla metrica degli 'Inni' pascoliani*, «La rassegna della letteratura italiana», LXXXIV, 1980, pp. 199-211.
- VARESE, C., *La poesia politica del Pascoli*, «La Rassegna della letteratura italiana», LXII, 1958, pp. 38-47.
- VARNI, A., *Il giovane Pascoli e il socialismo*, in «Rivista Pascoliana», IV, 1992, pp. 27-34.
- VICINELLI, A., *Le tre corone: Carducci, Pascoli, D'Annunzio, poesie e prose con profili e analisi estetiche*, Milano, Mondadori, 1957.
- XIMENES, E., *Sul campo di Adua: marzo-giugno 1896*, Milano, Treves, 1897.
- ZAMBALDI, F., *Il ritmo dei versi italiani*, Roma-Torino-Firenze, Loescher, 1874.
- ID., *Metrica greca e latina*, Torino, Loescher, 1882.
- ZANETTE, E., «*Odi e Inni*» di G. Pascoli, «Studium», I, 1906, pp. 24-32.

ZANGHERI, R., *Documenti del socialismo giovanile di Giovanni Pascoli*, in *Studi per il centenario della nascita di Giovanni Pascoli pubblicati nel cinquantesimo della morte: Convegno bolognese (28-30 marzo 1958)*, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1962, vol. I, pp. 81-99.

ZATTARIN, A., *Storia di una parentesi. Pascoli poeta per musica*, «Studi novecenteschi», LXXXII, 2011, pp. 255-316.

ZULIANI, L., *Un segreto metrico pascoliano*, «Stilistica e metrica italiana», XIII, 2003, pp. 187-236.

SITOGRAFIA

<http://www.gdli.it>.

<http://www.ku-prism.org/polarscientist/polarscientists.html>.

<http://www.pascoli.archivi.beniculturali.it>.