

SINESTESIEONLINE

SUPPLEMENTO DELLA RIVISTA «SINESTESIE»

ISSN 2280-6849

a. XIV, n. 48, 2025

Pascoli e la percezione dell'aldilà

Pascoli and the perception of the afterlife

ILARIA TUFANO

ABSTRACT

Il saggio indaga su alcune liriche del cosiddetto romanzo familiare di Giovanni Pascoli: Ricordo, Il nido dei farlotti, La cavallina storna e Il ritratto. La storia della morte del padre è rappresentata attraverso l'avvicinarsi di eventi soprannaturali: premonizioni funeree, avvertimenti inascoltati, una percezione telepatica, comunicazioni segrete con gli animali che incrementano un'aura di fosco mistero. La serie di eventi perturbanti che costella la vicenda lirica di Ruggero è letta sulla scorta dell'interesse verso i fenomeni spiritistici tanto diffuso all'epoca.

PAROLE CHIAVE: Giovanni Pascoli, lirica, spiritismo, Scapigliatura.

The essay investigates the lyrics of Giovanni Pascoli's so-called family novel: Ricordo, Il nido dei farlotti, La cavallina storna and Il ritratto. The story of his father's death is depicted through the succession of supernatural events: grave premonitions, unheeded warnings, a telepathic perception, secret communications with animals that increase an aura of gloomy mystery. The series of perturbing events that punctuate Ruggero's lyrical vicissitude is read in the wake of the interest in spiritualistic phenomena so widespread at the time.

KEYWORDS: Giovanni Pascoli, lyric poetry, spirituality, Scapigliatura

AUTORE

Ilaria Tufano è ricercatrice di letteratura italiana presso l'Università di Urbino. Si è occupata principalmente di letteratura trecentesca, in particolare delle Tre corone, e di testi e motivi di ambito romanzo e quattrocentesco. È autrice di due monografie su Boccaccio e di un volume sulle protagoniste del Trecento e Quattrocento letterario.

ilaria.tufano@uniurb.it

Pascoli scrisse nelle Note alla prima edizione dei *Canti di Castelveccchio* del 1903: «Ho bisogno per alcune poesie (ne nomino soltanto tre: *Un ricordo*, *Il ritratto*, *La cavalla storna*) di ripetere alla lettrice e al lettore, che certe cose non s'inventano? In quelle e altre è tutto vero. Quindi quelle poesie non le ho fatte io: io ho fatto (e non sempre bene!) i versi».¹ È cosa notissima che l'evento di cronaca nera cui fa riferimento ha comportato significative conseguenze non solo per la vita privata dell'allora giovanissimo poeta, ma anche per la vita reale dell'intera famiglia. Il tema dell'omicidio del padre è entrato nella produzione letteraria di Pascoli – e nella memoria di tutti gli scolari² – attraverso la celeberrima *myricea X agosto*, pubblicata per la prima volta nel «Marzocco» nel 1896, in cui il racconto cruciale della morte è visto sincronicamente, dalla prospettiva della casa familiare, in vana attesa del ritorno del *pater familias*.³ *X agosto* è composta sulla scia della tradizione carducciana degli epicedi per lutti familiari, da *Funere mersit acerbo* del 1871 a *Pianto antico* del 1873 a *Brindisi funebre* del 1878, tutti raccolti in *Rime nuove*, ma il motivo commemorativo funebre ha le sue radici nel mondo classico. L'antefatto dell'infelice vicenda dell'omicidio di Ruggero è oggetto della poesia *Un ricordo*, presente già nella prima edizione dei *Canti di Castelveccchio*. Anch'essa, come le altre di questa sorta di romanzo, privilegia l'aspetto della diegesi, e risulta composta, alla maniera dei poemi epici medievali, da 10 strofe assonanzate di 10 endecasillabi sciolti. Si narra del padre che prende commiato dalla famiglia nel fatale giorno di san Lorenzo, i toni dimessi nascondono solo parzialmente il grande modello epico del VI libro dell'*Iliade*: Ettore che si congeda da Andromaca e Astianatte.⁴ La poesia, attraverso la tecnica del discorso diretto e del dialogo, rappresenta i saluti del padre e le raccomandazioni della madre, i coniugi si danno un appuntamento in un luogo che si rivelerà tetramente profetico, sotto la Croce. Ma sono le figlie femmine a cogliere nel commiato l'oscurità di una premonizione funesta: la figlia più grande Margherita, di sedici anni (destinata anch'essa alla morte di tifo, un anno dopo rispetto al padre, nel 1868) avvisa di aver letto dai giornali «che c'è gente che uccide per le strade» (v. 24), ma viene rassicurata in proposito dallo sguardo fiducioso della madre. L'oscuro presagio, se opportunamente razionalizzato dalla adolescente Margherita, è espresso esplicitamente attraverso i cupi ossitoni della voce infantile di Maria, tanto da rievocare nel lettore la *climax* culminante nel misterioso pianto di morte del *chiù*

¹ Si cita da G. PASCOLI, *Canti di Castelveccchio*, a cura di N. Ebani, 2 voll., La Nuova Italia, Firenze 2001, I, p. 234.

² Si veda in proposito C. GARBOLI, *Trenta poesia famigliari di Giovanni Pascoli*, che io cito dall'ultima edizione, con un saggio introduttivo di E. Trevi, Quodlibet, Macerata 2020; E. GIOANOLA, *Giovanni Pascoli. Sentimenti filiali di un parricida*, Jaka Book, Milano 2000.

³ Si veda M. BOAGLIO, *Il calendario funebre di Myricae (Dai sonetti di Anniversario a X Agosto)*, in «Critica Letteraria», 2, 2001, pp. 355-375.

⁴ G. PASCOLI, *Canti di Castelveccchio*, a cura di G. Nava, Rizzoli, Milano 2006, p. 302.

dell'*Assiuolo*. Mentre Ruggero sta per salire sulla cavalla storna e ha già un piede sul montante, la piccola Maria, che non ha ancora due anni e dorme ancora nella culla con la sua manina «ancora nuova» afferra la canna di bambù del padre e geme «No! no! no! no! no!» (v. 50) Anche qui c'è una *climax* crescente di strofa in strofa che giunge all'endecasillabo finale della sesta stanza: «No! no! papà! no! no! papà! no! no!» (v. 60). Un intero verso di monosillabi e bisillabi tronchi, esempio di quel linguaggio pregrammaticale di cui ha trattato Gianfranco Contini,⁵ si fa interprete con forza e innocenza di un oracolo ferale, sventuratamente inascoltato. Il mondo degli adulti è del tutto incapace di avvertire ciò che i giovinetti, e ancora di più gli infanti sentono, loro che sono in contatto con forze sotterranee e misteriose della natura e dell'aldilà, che vedono e sentono, come si legge nel *Fanciullino* «cose che sfuggono ai nostri sensi e alla nostra ragione».⁶

Sempre dei *Canti di Castelvecchio*, *Il nido dei farlotti* costituisce il sequel ricco di pathos e di lacrime della vicenda biografica del poeta e dei fratelli dopo il lutto. La lirica, composta da quartine di quinari doppi a rima alternata di sapore popolare, racconta del mesto ritorno della famiglia, gli otto orfani e la madre,⁷ che dalla "Torre", la villa del principe Torlonia, è costretta a raggiungere la casa materna di San Mauro «senza più padre, senza più pane» (v. 36). Spicca l'immagine dei bimbi Pascoli assiepati in una carrozza e assimilati al mondo ornitologico già nel titolo, *Il nido dei farlotti*, voce romagnola per 'averle'. Nella poesia una patetica prolessi preconizza il destino della madre, Caterina Vincenzi Allocatelli, predada da uno sparviero allegorico della morte e quello di molti fratelli, le cui bocche si chiudono a una a una nel nido, privi ormai della protezione di entrambi i genitori.⁸ L'immagine non può che far emergere nel lettore la rievocazione dei rondinini che pigolano sempre più piano di *X agosto*⁹ e rimanda alla reale morte di alcuni dei fratelli Pascoli negli anni seguenti l'omicidio paterno: Margherita, Luigi, Giacomo.

⁵ G. CONTINI, *Il linguaggio di Pascoli*, in «Studi Pascoliani», 1958, pp. 27-52, poi in ID., *Varianti e altra linguistica*, Einaudi, Torino 1970, pp. 219-245.

⁶ G. PASCOLI, *Il Fanciullino*, in *Tutte le opere di Giovanni Pascoli*, I, Prose, *Pensieri di varia umanità*, con una premessa di A. Vicinelli, Mondadori, Milano 1946, p. 12.

⁷ Si veda M. SANTAGATA, *La cavalla storna*, in *Per l'opposta balza. La cavalla storna e il commiato dell'Alcyone*, Garzanti, Milano 2002, pp. 45-119, a pp. 95 e 96: «Quell'otto è un numero ovviamente intriso di memorie ... Si ricordi l'antefatto della spedizione raccontato nel secondo libro [dell'*Iliade*]. I capi achei sono radunati, in Aulide, intorno a un grande platano, per fare sacrifici propiziatori, quando all'improvviso appare uno spaventoso serpente che si lancia verso l'albero "dove stava un nido di passerai appena nati / sul ramo più alto, nascosti sotto le foglie, / otto, e nona la madre che li aveva dati alla luce". Il serpente li mangia e poi stritola la madre».

⁸ Sulla bene nota presenza ornitologica nelle poesie di Pascoli, si veda Y. GOUCHAN, «Gente piccola vocale». *La présence des oiseaux dans la poésie de Pascoli*, in «Italies» 10, 2006, pp. 373-399.

⁹ G. PASCOLI, *Myrica* II, pp. 257 e 262. L'annotazione di Nava: «Nell'agosto 1892, o non molto prima Pascoli lavorava alla prefazione della terza edizione di *Myrica* (che sarebbe uscita nel 1894), e in

Altro sequel del romanzo familiare dei *Canti di Castelveccchio* è la arcinota *Cavalla storna*, una sorta di ballata romantica in distici di endecasillabi in rima baciata in cui l'eco del pianto dei cavalli di Achille per la morte di Patroclo (*Iliade* XVII, 424-440) e della profezia della morte del cavallo Xanto ad Achille (*Il.* XIX 404-418)¹⁰ risuona nell'ultimo alto nitrito della cavalla pezzata. La poesia svolge una vicenda di «lagrime, sangue e mistero»,¹¹ la figura della madre è trasfigurata in quella di una sacerdotessa che celebra l'interrogazione di un oracolo e ottiene nel nitrito una risposta che rimane al lettore misteriosa: l'assassinio non conoscerà mai giustizia e il nome rimane chiuso nello spazio della stalla, segreto condiviso tra le due creature al femminile, moglie e cavalla, l'affetto per il morto ha consentito la realizzazione di un dialogo impossibile.¹²

La poesia *Il ritratto* compare già nella prima edizione dei *Canti*, e costituisce una ulteriore tappa di quella sorta di romanzo autobiografico ben individuabile tra le liriche. In questo caso essa è sincrona all'omicidio. È composta anch'essa con un metro eminentemente narrativo: quartine di endecasillabi a rime alternate, con una singolare sintassi franta che produce un ritmo veloce, a singhiozzo, ottenuto grazie ai frequenti *enjambement* tra una quartina e l'altra e all'enfasi sull'aspetto diegetico che non asseconda, in eccesso o in difetto, il metro. Se *Un ricordo* metteva in scena le premonizioni delle figlie femmine, *Il ritratto* narra dell'evento luttuoso nella ricezione dei figli maschi. Essi sono «nel collegio di Urbino» (v. 1), Giacomo, Luigi, lo stesso Giovanni e il minore, Raffaele.¹³ Il più grande, Giacomo, è intento nell'esecuzione di un ritratto da una fotografia del padre. Giacomo è il figlio maschio maggiore che ereditò l'anello del padre macchiato macbethianamente di sangue, e lo perse mentre si bagnava in Adriatico, come racconta l'elegia *L'anello* in *Myricae*.¹⁴ La perdita dell'anello paterno è anch'essa preconizzatrice di sventura, o almeno allegorica di una investitura paterna inefficace, resa vana dalla morte prematura di Giacomo, avvenuta, nel 1876, a 24 anni. Lo stesso Pascoli, in una stesura manoscritta edita da Giuseppe Nava, vede una fatale correlazione prolettica tra i due eventi: «Oh! non c'è più l'anello; non ci ha più a essere chi lo dovrebbe portare».¹⁵

essa così scriveva: «Vedeste una rondine col verme nel becco nell'atto di darlo a' suoi rondinini, non la uccidereste, non è vero? Non siete di cuor duro. L'aspettano a cena: non cenerà più».

¹⁰ Si veda l'annotazione di Nava in G. PASCOLI, *Canti di Castelveccchio* cit., p. 352.

¹¹ *Ibidem*.

¹² Cfr. G. LONARDI, *Gli dei del cavallo, in Alcibiade e il suo demone. Parabole del moderno tra D'Annunzio e Pirandello*, Essedue, Verona 1988, pp. 137-152; M. SANTAGATA, *La cavalla storna*, in *Per l'opposta balza. La cavalla storna e il commiato dell'Alcyone* cit. pp. 45-119.

¹³ Sulle poesie di ispirazione urbinata si veda *Per Giovanni Pascoli. Il seme di Urbino*, Atti del Convegno (Urbino, 12 dicembre 2012) a cura di S. Ritrovato e B. Zuccala, Raffaelli Editore, Rimini 2013.

¹⁴ G. PASCOLI, *Myricae*, p. 160. Si cita dall'edizione a cura di G. Nava, Salerno, Roma 1991.

¹⁵ Si legge nell'edizione critica a cura di G. Nava, Sansoni, Firenze 1974, 2 tt., II, p. 261; la frase è preceduta da alcune annotazioni di Pascoli: «Quell'anello è nell'Adriatico lo perdé il nostro piccolo padre,

Ma si torni al *Ritratto*: l'immagine del padre a cui Giacomo attende sembra avere una composizione laboriosa. Non è ancora finita, è sottoposta a cancellature e dovrebbe costituire il dono dei fratelli al babbo, atteso dai tre con ansiosa impazienza. Giacomo ha concluso gli studi inferiori e andrà al liceo e gli altri tre più piccoli sperano di essere condotti insieme al più grande a casa per trascorrervi l'autunno. La speranza è introdotta nella lirica dal discorso indiretto libero all'ottativo, tipico della narrativa di fine Ottocento: «Se il babbo, a casa, col più grande ch'era / già di liceo, portava anche noi tre! [...] / Era quello, lo studio: una preghiera, / prima che al babbo, o Dio presente, a te!» (vv. 33-36). Giacomo «nostro babbo di Urbino» (v. 38), ovvero il maggiore che si occupava dei fratellini, procede nel disegno destinato al padre: «Oh non veniva, non veniva ancora! / il ritratto sì, forse era venuto. / Anche due segni, l'opera di un'ora / di due: sarebbe vivo, benché muto» (vv. 53-56). A questo punto accadde un evento improvviso: Giacomo getta un grido, e spinge tutto via, «e tutto in pianto non lavorò più» (v. 72). La terza sezione della poesia chiarisce che il giorno rappresentato nella lirica è il ferale 10 agosto 1867 e il babbo fu assassinato lontano da Urbino, sulla via Emilia mentre veniva da Cesena. Se in *Un ricordo* Margherita aveva in qualche modo anticipato la premonizione di Maria, questa volta è il solo Giacomo ad avvertire con urgente evidenza il momento esatto dell'assassinio del padre. Il presagio di morte rende inutile e dolorosa la esecuzione di quel ritratto in dono al babbo, in parallelo con le due bambole destinate alle bambine di cui Ruggero era invano latore nell'ora del suo assassinio. Pascoli scrive nella prefazione a *Myricae* del 1892 rimasta poi inedita: «Giacomo, quello che era certo della sua felicità, disegnava da una fotografia il ritratto del babbo, dono e sorpresa destinata ... In quel momento Giacomo (è vero: si raffrontarono poi le ore) si levava, con grande pianto, dal suo lavoro, e non lo riprendeva più. Non c'era più sorpresa a fare»,¹⁶ assicurando al lettore la veridicità del fenomeno telepatico di cui il fratello fu protagonista. Giacomo è descritto come un «fanciullo esile e bianco» (v. 37), il suo aspetto e

un giorno che si bagnava. Quanto fu fatto per recuperarlo: invano. Il piccolo anello se l'è preso il mare e non sarà più d'alcuno. Eppure quando io guardavo quell'azzurro e diletto Adriatico, pensavo che in un fondo d'esso fiammeggiava quell'anello insanguinato! E quando mugliava la tempesta io pensavo al povero anellino del mio padre e del mio secondo piccolo padre, che aveva lasciato in esso il suo cuore. E morì poi anch'esso e anche il suo bimbo, un altro piccolo Ruggiero, un amore, un ingegno, un cuore – morto anche lui, lontano da tutti». Nava trascrive da Archivio di Casa Pascoli, Castelveccchio, Cartone LXXIV, busta 4, c. 33r.

¹⁶ *Myricae*, edizione critica a cura di G. Nava, t. II, pp. 259, 260. Nava trascrive da Archivio di Casa Pascoli, Castelveccchio, Cartone LXXIV, busta 4, c. 32r-v. Scrive Nava: «[le pagine] contengono una lunga rievocazione visionaria del giorno dell'uccisione del padre: è preceduta dall'intestazione della 2 ed. delle *Myricae* che indica la volontà del poeta di collocarla all'inizio dell'edizione di *Myricae*, che andava preparando per il Giusti e che sarebbe apparsa nel 1894 [...] Dall'indicazione iniziale che sono trascorsi 25 anni dal 10 agosto 1867 si ricava che queste pagine sono state scritte nell'agosto del 1892», t. I, p. CCX.

soprattutto il pallore sono prolettici della sua futura morte, come ricorda *Il ritratto* nelle sue ultime strofe: «... o tu che sei congiunto / a lui, ch'oltre lo spazio, oltre la vita, / vedevi allora, oh! non egli in quel punto / si sentì su la fronte le tue dita? / La tua carezza non gli fu conforto / tra il sudor freddo e il rompere del sangue? / Non gli fu meglio, o mio fratello morto, / non veder là un doppio teschio esangue / dietro la siepe, e due vili ombre nere / fuggir nell'ombra; ma veder te, noi?» (vv. 94-102). Il doppio teschio allude ai due sicari latori di morte, quasi *revenants* ed emissari dell'oltretomba giunti tra i vivi a ghermire Ruggero. *Il ritratto* svolge il tema della virtuale carezza del figlio che presto morirà al padre morente e la comune appartenenza alla sfera della morte può forse rendere ragione di questo incontro ai confini dei due mondi, il reale e l'ultraterreno. Nel poemetto *Il giorno dei Morti* lo spettro di Ruggero, gemente «in mezzo al nero / fischiare dell'acqua» (vv. 64-65) rivela che il suo ultimo pensiero fu rivolto ai figli assicurando la reciprocità della *pietas* familiare: «In quel minuto avanti che morissi / portai la mano al capo sanguinante / e tutti, o figli miei, vi benedissi» (vv. 76-78).

A leggere l'una dopo l'altra le liriche che compongono il 'romanzo dell'orfano' risulta chiaro che la storia della morte del padre è rappresentata attraverso l'avvicinarsi di eventi soprannaturali: il suo assassinio è presagito da premonizioni funeree, avvertimenti inascoltati, una percezione telepatica, comunicazioni segrete con gli animali che incrementano un'aura di fosco mistero. Una serie di eventi perturbanti costella la vicenda lirica di Ruggero, interpretabili non soltanto quale memoria della classicità, a iniziare dai poemi omerici che la critica tante volte ha evocato.

L'insistenza sui fenomeni 'paranormali' legati al lutto sarà anche dovuta alla lettura di Théophile Gautier, dei suoi *rêves premonitoires* e della sua *plainte des mortes*, di derivazione hughiana, del *Toison d'or*, in realtà poco noto in Italia, pubblicato a Parigi nel 1839, e di Edgar Allan Poe tradotto in francese, a partire dal 1848, da Baudelaire, ben noto all'ambiente carducciano, tanto che Pascoli tentò la traduzione de *Il corvo*.¹⁷ In particolare il tema del ritratto è quasi topico nella narrativa fantastica dell'epoca: tra i conturbanti racconti dello scrittore statunitense figura *Portrait ovale* del 1842, in cui un pittore ossessionato dalla propria arte decide di ritrarre la giovane moglie, la cui bellezza sfiorisce man mano che procede l'opera pittorica: quando il ritratto è infine concluso, la giovane donna muore. La simbologia del ritratto, oggetto del 'doppio',¹⁸ dalle potenzialità magiche al pari dello specchio, è poi

¹⁷ La poesia fu edita per la prima volta da P. SCHINETTI, *Pagine scelte di Giovanni Pascoli*, «Il Secolo XX», 5, maggio, 1912, p. 390. Ora la si può leggere in G. GETTO, *Carducci e Pascoli*, Zanichelli, Bologna 1957, p. 54.

¹⁸ Sulla ricorrenza del doppio nella lirica pascoliana si veda M. PERUGI, *James Sully e la formazione dell'estetica pascoliana*, «Studi di Filologia italiana» XLII, 1984, pp. 225-309; M. A. BAZZOCCHI, *Fanciulli*,

del tutto esplicita nel celeberrimo *The Picture of Dorian Gray* di Oscar Wilde del 1891 – che forse Pascoli non conosceva – e trova le più varie declinazioni anche nella letteratura italiana, soprattutto nella sua variante per così dire artistico-parnassiana. Basti pensare a *La Redenzione dei capilavori* di Capuana del 1900 in cui il dottor Maggioli racconta un episodio capitatogli quando era studente e materialista: un bizzarro professore mesmerita e occultista, gli mostrerà i risultati di certi esperimenti volti ad animare la fanciulla rappresentata in un *Ritratto di ignota* di Sebastiano del Piombo, trafugato a tale scopo dagli Uffizi. Alla morte del professore anche il capolavoro si deforma. *L'homme qui a volé la Joconde*, di D'Annunzio (apparso nella sua prima edizione in «Excelsior» del luglio 1920), è l'ennesima declinazione del tema: al centro c'è Monna Lisa che esce dal quadro attraverso un procedimento alchemico dopo che l'artista ha sacrificato la vita di un giovanotto e della bella amante Sonia.

Nella poesia di Pascoli il ritratto non è un'opera d'arte, ma è il doppio «vivo, benché muto», del padre atteso, la sua esecuzione è una sorta di rito di magia simpatica basata sul principio di similarità che viene interrotto dal figlio in seguito alla percezione della morte, che rende inutile il dono. Al di là dell'individuazione di un singolo autore che potrebbe avere influenzato Pascoli pare più proficuo ricordare, tra Ottocento e primo Novecento, il rinnovato interesse al mesmerismo, allo spiritismo, al magnetismo ipnotico di pari passo con l'interesse «per fenomeni extrasensoriali o paranormali verso cui si indirizzavano, ormai, le intelligenze e gli studi di tanti in Europa».¹⁹ Le scienze per così dire parapsicologiche, nate in America dalle misteriose comunicazioni tiptiche che le sorelle Fox affermavano di ricevere da colpi ripetuti,²⁰ si diffusero poi ovunque al di là dell'Oceano, assimilando tutta la vasta gamma di manifestazioni della psiche e metapsichiche. Lo spiritismo spaziava ormai, nella sua base “filosofica” dalle teorie mistiche di Swedenborg alla teosofia, alle classificazioni dottrinarie di corpo, spirito e *perispirito* (corpo fluidico) che ne aveva fatto in Francia soprattutto Allan Kardec (Léon Alphonse Dénizart Rivail) il maggiore diffusore di questa scienza con libri che diventarono best sellers (*Le livre des*

sorelle, doppi, in *Seconda Lettura pascoliana urbinata*, a cura di G. Cerboni Baiardi, A. Oldcorn e T. Mattioli, Il lavoro editoriale, Ancona 2003, pp. 117-135.

¹⁹ M. TROPEA, *Introduzione*, in L. CAPUANA, *Spiritismo?*, Ed. Lussografica, Caltanissetta 1994, pp. 9-42, citaz. a p.11.

²⁰ «Fu soltanto nel 1848, in seguito ai famosi fenomeni prodottisi alla presenza delle signorine Fox, a Rochester d'America che si cominciò a studiarlo [lo Spiritismo] con criteri veramente sperimentali e scientifici, senza preconcetti. Allora appunto sorsero le nuove espressioni di *Spiritismo* o *New Spiritualism*, per designare la nuova cosa»: Cesare Baudi de Vesme, *Storia dello Spiritismo. Comunicare con l'aldilà: dalla preistoria al Novecento*, Ghibli, Milano 2013, 2 voll., I, p. XIV (ristampa anastatica dell'edizione torinese del 1896-97).

Esprits 1857 e *Le livre des mediums* 1861 tradotti poi in Italia)²¹ e, con l'organo ufficiale di essa che era la "Revue Spirite", fondata nel 1858. Si possono ricordare le varie società sorte all'epoca, la Society for Phisical Reserch e la Theosophical Publishing Society a Londra, la Theosophical Society a New York, The Theosophist, diretta da Madame Blavatsky a Bombay, la Société Theosophique a Parigi, la Società Teosofica a Roma, la Società per gli Studi psichici a Milano.²² Una vastissima letteratura di tipo saggistico fiorisce intorno a quella cultura, alla quale parteciparono anche intellettuali positivisti quali Cesare Lombroso con il suo *Ricerche sui fenomeni psichici*, e antipositivisti quali Henri Bergson, che scrive *Fantômes de vivants et recherche psychique*.²³ La letteratura creativa di fine '800 e inizi '900 testimonia l'interesse verso questa che Capuana definì «nuova religione»:²⁴ per limitarci all'Italia bastino *Malombra* di Antonio Fogazzaro (presidente onorario della Società degli studi psichici), i racconti di Igino Ugo Tarchetti e, in generale, della cosiddetta Scapigliatura nel Nord Italia, Giovanni Papini a Firenze. Al Sud offrono una chiara testimonianza Roberto Bracco e Federico Verdinois, attivi a Napoli dove imperversava la fama dell'allora celebre medium Eusapia Palladino, le cui doti furono oggetto di convegni e suscitavano l'interesse del Lombroso e di Capuana, che trascrisse un verbale delle sue sedute in appendice al *Mondo occulto* del 1896. Proprio Luigi Capuana, com'è noto, fece dello spiritismo il centro dei suoi interessi, tentandone fin da giovane un'indagine per così dire scientifica,²⁵ e già nell'autunno del 1883 scriveva da Mineo il saggio intitolato *Spiritismo?* in forma di lettera aperta a Salvatore Farina,

²¹ I traduttori italiani furono Niceforo Filalete (pseudonimo di Vincenzo Scarpa, segretario di Cavour), per Unione Tipografica Editrice di Torino, 1894 e Ernesto Volpi, *Guida dei medi e degli evocatori*, Unione Tipografica Editrice, Torino 1894.

²² Enrico Morselli parla di «12-14 milioni disseminati in tutti i paesi civili [...] la credenza è diffusissima in Europa e in America, massime nelle classi sociali alte e medie, e spinge alte propaggini anche nelle classi inferiori. I circoli, i gruppi spiritici sono numerosissimi e operosissimi [...] Abbondano le pubblicazioni a stampa destinate alla propaganda e alla difesa delle dottrine spiritiche; le decine di grossi volumi si avvicinano alle centinaia di opuscoli; aumentano i periodici della materia, e trovano dovunque migliaia di collaboratori spontanei e lettori appassionati. Si radunano Congressi nazionali e internazionali, ed accolgono adesioni entusiastiche da ogni assemblee» (*Psicologia e "spiritismo"*, Bocca, Torino, 2 voll., I, pp. 85-86). Si è persa memoria di tutto ciò anche grazie alla censura ideologica della storiografia di Benedetto Croce e crociana in generale, cfr. B. CROCE, *Storia d'Italia dal 1871 al 1915*, Laterza, Bari 1928, 1977 (3 edizione), p. 228.

²³ Si leggano A. PAPPALARDO, *Spiritismo*, Hoepli, Milano 1898 e M. BIONDI, *Tavoli e medium. Storia dello spiritismo in Italia*, Gremese, Roma 1988.

²⁴ La definizione è di Luigi Capuana recensendo il libro di T. MAMIANI, *Della religione positiva e perpetua del genere umano, libri sei*, ora in *Mondo occulto*, a cura di S. Cigliana, Edizioni del Prisma, Catania 1995, pp. 217-223.

²⁵ Simona Cigliana dà conto di un «itinerario che va dalla "crisi religiosa" della "prima giovinezza" attraverso il "vanitoso ateismo giovanile", fino alle tarde confessioni di fede contenute nel "testamento spirituale" del 1915 (ma già attestate fin dal 1895), *Introduzione*, in *Mondo occulto* cit., pp. 7-53.

pubblicato l'anno dopo dall'editore Giannotta.²⁶ Non occorre ricordare quanto il tema sia stato pervasivo nell'opera e nel pensiero di Luigi Pirandello, le cui attenzioni per le dottrine sull'aldilà sono state lungamente oggetto di studio.²⁷ Destinato a diventare argomento di moda e di discussione nelle pratiche delle sedute medianiche dei sensitivi e delle "sonnambule" dei salotti, lo spiritismo può considerarsi una nuova scienza di massa della fine del secolo XIX.²⁸

Sebbene non si abbia notizia che Pascoli abbia nutrito specifici interessi verso la nuova 'scienza di massa', è certo che i molti lutti familiari e questa temperie culturale della sua epoca gli abbiano suggerito di interrogarsi sulla sorte degli 'spiriti' e sul mistero della morte. In proposito sembra interessante l'orazione pronunciata a Messina nel 1899, in limine al sopravvenire del 1900, *L'era nuova*.²⁹ Pascoli dichiara che la scienza dell'Ottocento aveva svolto il suo compito, ma la poesia non aveva ancora trasformato le conquiste della scienza in un sentimento collettivo, grazie al quale l'uomo si sarebbe allontanato dalla sua ferinità. La scienza ha il compito di consolidare le certezze circa la posizione dell'uomo nell'universo,³⁰ ma le sue applicazioni tecnologiche, quali il telegrafo e la macchina a vapore, hanno del tutto fallito, perché non sono state in grado di sconfiggere la morte: «Che c'importa a noi del rimanente? La morte doveva ella cancellare».³¹ Lo spiritismo, poi, avrebbe soltanto provato quello che già la fede aveva mostrato all'umanità: «Siamo costretti a prendere in prestito da Crokes le fotografie degli spiriti immateriali e materializzati per rinforzare la vecchia metafisica: a far la riprova con un tavolino che gira, della sublime visione di Ezechiele».³²

Nell'era prima «per così dire illusiva»,³³ quando gli uomini vivevano una condizione di non-coscienza, i poeti potevano consolare l'uomo. Allora «*Essere morto non voleva dire non essere*. Tra *essere morto* e *essere vivo* c'era bensì differenza».³⁴ Allora

²⁶ Si veda V. GIANNETTI, *Capuana e lo spiritismo: l'anticamera della scrittura*, in «Lettere Italiane», XLVIII /2, 1996, pp. 268-285.

²⁷ G. MACCHIA, *Pirandello o la stanza della tortura*, Mondadori, Milano 1981; A. ILLIANO, *Metapsichica e letteratura in Pirandello*, Vallecchi, Firenze 1982; M. MANOTTA, *Luigi Pirandello*, Mondadori, Milano 1998; A. R. PUPINO, *Pirandello. Maschere e fantasmi*, Salerno, Roma 2000.

²⁸ M. TROPEA, *Introduzione*, in L. CAPUANA, *Spiritismo?* cit., pp. 13-14.

²⁹ Il testo, pubblicato dapprima dall'editore Remo Sandron insieme a *La Ginestra* e l'inno *Pace!* e il poemetto *Il focolare*, poi conflui in *Miei Pensieri di varia umanità* per il messinese Vincenzo Muglia, 1903, ampliati poi in *Pensieri e discorsi*, Zanichelli, Bologna 1907.

³⁰ M. CASTOLDI, *Da Calypso a Matelda. Giovanni Pascoli il poeta dell'era nuova*, Stem, Mucchi Editore, Modena 2019, pp. 32-34.

³¹ G. PASCOLI, *Èra nuova, Pensieri e discorsi*, a cura di Rocco Ronchi, Egea, Milano 1994, pp. 113-172, p.119 (cap. IV).

³² Ivi, p.120 (cap. IV).

³³ Ivi, p. 122 (cap. VI).

³⁴ Ivi, p. 124 (cap. VII).

i morti potevano tornare ai vivi in sogno, come Patroclo ad Achille nel XXIII libro dell'*Iliade*: «Non si abbraccia l'aria, il fumo, l'ombra. I morti tornano a noi, ma in sogno soltanto e da qual delle due porte essi escano, o da quella che è d'avorio, come i denti, o da quella che è di corno, come l'occhio, parlano bensì e si vedono; ma non altro: non si toccano».³⁵ Nel secolo XIX ciò non è più possibile: ora la scienza deve trovare un aiuto nella poesia, che deve diventare l'«emanazione poetica della scienza».³⁶ La poesia non dovrebbe assolvere a una funzione consolatoria, ma leopardianamente etica, e rendere l'uomo consapevole della sua fragilità e della vastità dell'universo e del nulla che lo attende, secondo il magistero della *Ginestra*.

Mario Pazzaglia osserva: «*L'era nuova* è un testo significativo, nella fase coeva del Positivismo aperto a ideologie spiritualistiche avventurose, per il rifiuto di compromessi idealistico-misticheggianti in nome di un immanentismo rigoroso, sia pure con esiti irrazionalistici che lo legavano peraltro a filosofie dell'epoca, e delineava un'idea della vita fondamentale nel Pascoli».³⁷ È inoltre chiaro che dello spiritismo allora in voga Pascoli rigetta la pretesa pseudoscientificità, ma condivide la domanda sulla sopravvivenza dell'anima dopo la morte. La sua risposta è negativa dal punto di vista dottrinale: ad attendere tutti i viventi sono la morte e il nulla. Di contro, le liriche attestano che una sorta di sopravvivenza è possibile, almeno illusoria. Significativa in proposito la rappresentazione che Pascoli fa di sé e della sorella nella prefazione all'opuscolo del prosimetro *La Ginestra, Pace!, L'era nuova, Il focolare* pubblicato da Remo Sandron, datata Messina, Aprile del 1899: la sorella Maria sporge le mani al focolare spento: «vorrebbe sì, ch'io pensassi di potere rivedere quelli che amammo; ma non mi odii e non mi detesti e non mi abbomini, se abbasso gli occhi e sospiro: "Oh fosse!"».³⁸ Gli atteggiamenti sono contrastanti, ma i due fratelli non si respingono e trovano una concordia nell'accettazione del comune destino: la prefazione dell'opuscolo è emblematica della contraddittoria possibilità del dialogo con i morti pur nell'assenza di un aldilà, tante volte registrata nei versi pascoliani. Basti pensare alle molte apparizioni dei morti che diventano uno dei soggetti ricorrenti sperimentato nelle più varie declinazioni,³⁹ in cui l'ispirazione fine

³⁵ Ivi, p. 124 (cap. VII).

³⁶ Ivi, p. 126 (cap. IX).

³⁷ Così M. PAZZAGLIA, *Le figure della morte nella poesia del Pascoli*, in *Pascoli, la storia, la morte*, La Nuova Italia, Firenze 1999, pp. 45-90, p. 45. Pazzaglia si occupa anche dei possibili richiami a Schopenhauer, che arrivò a Pascoli attraverso i saggi di F. De Sanctis e G. Barzellotti, e a Herbert Spencer.

³⁸ Trascrive la prefazione M. CASTOLDI, *Da Calypso a Matelda* cit., p. 22. La Biblioteca di Castelvecchio ne conserva due esemplari con dedica autografa, segnatura VIII.1 E.65 e VIII. 1 E. 66.

³⁹ C. F. GOFFIS, *Il tempo perduto*, in *Giovanni Pascoli. Poesia e poetica*, Atti del Convegno di studi pascoliani (San Mauro, 1-3 aprile 1982), Maggioli, Rimini 1984, pp. 277-297, nota che «il senso di morte dilaga per le *Myricae*. Se in particolare consideriamo la produzione databile [...] 1986 e '97 troviamo che le composizioni permeate dal motivo della morte sono tra le *Myricae* otto su dodici; [...] continua

ottocentesca, scapigliato-decadente è attivissima, e riflette l'attenzione al manifestarsi del 'paranormale'.⁴⁰

Gli esempi sarebbero fin troppo numerosi, anche soltanto circoscritti ai soli *Myricae* e *Canti di Castelvecchio*. Si veda il terzo sonetto di *Anniversario* pubblicato per la prima volta nella seconda edizione di *Myricae*,⁴¹ il già citato poemetto *Il giorno dei morti*, che ebbe una stesura laboriosa tra il 1890 e il 1893 e comparve nella terza edizione di *Myricae*, dove, la sola madre e poi i famigliari defunti del poeta compaiono piangenti in un gotico cimitero in una notte fredda e piovosa. Anche il *Bacio del morto* della terza edizione e la *Notte dei morti* nella quarta mettono in scena epifanie o percezioni di fantasmi, sulla scorta della memoria di Gautier e di Heine, opportunamente segnalati da Giuseppe Nava. Nel *Bacio del morto* una atmosfera onirica può adombrare l'idea della percezione del tutto soggettiva da parte dell'io lirico del bacio del fantasma, così come *La tessitrice* dei *Canti di Castelvecchio*, sebbene lì appaia quale *visio* – a differenza dell'archetipo leopardiano in cui Silvia e Nerina agiscono attraverso le ricordanze – ed è viva solo nel cuore del poeta.⁴²

Ne *Il Bolide* dei *Canti di Castelvecchio* del 1903, il soccorso del fantasma della madre e degli altri morti che escono dal camposanto è espresso ottativamente, costellato da reminiscenze vergiliane,⁴³ e ottative e oniriche sono le apparizioni della madre in *Casa mia*, *Mia madre*, *Commiato*, *Giovannino*: nelle ultime balena ambigualmente la menzione di Dio e della veste rossa di Cristo. Ben più significativa riguardo alla possibilità di comunicazione tra i due mondi è *Mamma e figlia*, datata 1897 in *Poesie varie*.⁴⁴ La lirica affronta una tematica che è centrale nella sezione *Creature* di *Myricae*, mettendo in scena il consueto episodio di mortalità infantile ricorrente in tanta poesia popolareggiante dell'Ottocento.⁴⁵ Qui si tratta di un colloquio tra la madre viva e la figlia morta, dove il dialogo non è interpretabile quale frutto dell'illusione materna per i toni niente affatto consolatori. Se la fonte può essere individuata

nel 1987 con *Myricae* per i cari morti (su diciannove) due *Poemeti* con precisi riferimenti ad essi, e poi *Il ritorno a San Mauro*, pp. 278-279.

⁴⁰ Cfr. C. CHIUMMO, «E quello che era non sarà mai più»: Pascoli e i morti, in *Pascoli. Poesia e biografia*, a cura di E. Graziosi, Mucchi, Modena 2011, pp. 203-257.

⁴¹ Chiummo individua in modo convincente l'archetipo petrarchesco sotteso ai sonetti di *Anniversario*, in *Pascoli e i morti* cit., pp. 212-225.

⁴² Vedi G. TELLINI, *Appunti su La tessitrice*, in *Atti del centenario dei Canti di Castelvecchio*, a cura di M. Pazzaglia, Patròn, Bologna 2005, pp. 277-278.

⁴³ Si vedano le puntuali annotazioni di C. GARBOLI, *Trenta poesie famigliari di Giovanni Pascoli* cit., p. 449.

⁴⁴ G. PASCOLI, *Poesie varie* in *Poesie*, vol. IV, *Poesie varie. Traduzioni e riduzioni* (1939), a cura di A. Vicinelli, Mondadori, Milano 1998, p. 99.

⁴⁵ Si veda in proposito C. CHIUMMO, *Pascoli e i morti* cit., pp. 234-245 e L. BANI, *La figura del fanciullo nell'opera di D'Annunzio, di Pascoli e dei crepuscolari*, Cisalpino, Milano 2015, pp. 139-146.

negli epitaffi dell'Antologia Palatina,⁴⁶ i precisi riferimenti all'inevitabile decomposizione del cadavere conferiscono alla lirica una sgradevolezza per così dire scapiagliata, resa ancora più acuta dalla metrica delle cantilene infantili, che Pascoli ben conosceva.⁴⁷ Le risposte della figlia agli inviti della madre costituiscono una *climax* dell'orrore e vertono sulla sua condizione di sepolta, al buio, con addosso il peso della terra, i piedi ormai mangiati dai vermi. Altri esempi dalla prima edizione dei *Canti di Castelvechio* del 1903: troviamo i consueti morti famigliari, come ne *La voce* in cui la madre consunta sa comunicare con il figlio *Zvanî* (malgrado la bocca piena di terra) e lo conforta dal camposanto nei momenti di disperazione, ma troviamo anche una coraltà di morti sconosciuti. *La Tovaglia* richiama i «buoni, poveri morti», nella notte nera di «vento, d'acqua, di neve», che si siedono alla mensa domestica, con «loro anelito lieve» piangendo insieme ai vivi la loro struggente nostalgia, evocati attraverso un consapevole rito che ha le sue radici nel folklore romagnolo: la permanenza sul desco della tovaglia a scacchi.⁴⁸ *L'or di notte* allarga il cerchio di 'cari estinti' a tutti i defunti del cimitero, rappresentando i loro discorsi dal «borgo alle croci» che vengono col vento e col suono delle campane e compongono un'esortazione alla pace e una rivendicazione di una distanza dal mondo dei viventi. A conclusione dei *Canti di Castelvechio* un componimento in rime dantesche corrisponde al poemetto di apertura di *Myriace, Il giorno dei morti*. Si tratta di *Tra San Mauro e Savignano*, a parlare dal camposanto è il solo Ruggero che si rivolge all'ombra del suo assassino, ora come lui trapassato.

In sintesi, in molti casi l'apparizione dei morti sembra il frutto della percezione onirica o illusoria dell'io lirico, ma talvolta essi sono rappresentati con una loro ontologia, quali *umbrae* sottili e piangenti, ectoplasmi diafani e parlanti. Il dato inquietante è che non si trovano affatto in una dimensione iperuranica che abbia a

⁴⁶ Gli epigrammi funerari dell'Antologia Palatina avevano destato l'interesse anche di D'Annunzio, cfr. *Versi d'amore e di gloria*, a cura di A. Andreoli e N. Lorenzini, Mondadori, Milano 1982, pp. 838-839.

⁴⁷ Sull'importanza delle raccolte ottocentesche di poesie popolari e di ninnenanne della tradizione orale per Pascoli, vedi G. NAVA, *Pascoli e il folklore*, in «Giornale Storico della Letteratura Italiana», CLXI, 1985, pp. 507-443 e C. CHIUMMO, *Ombre materne nei Canti di Castelvechio*, in *Atti del centenario dei Canti di Castelvechio* cit., pp. 83-108, alle pp. 100-103.

⁴⁸ «Non sanno forse tutte [le lettrici] [...] che in Romagna si raccomanda veramente di sparecchiare dopo cena, perché, se si lascia la tovaglia su la tavola, *vengono i morti*» (G. PASCOLI, *I Canti di Castelvechio* cit., I, p. 231). Un'analisi finissima della lirica si deve a M. PAZZAGLIA, *Le figure della morte nella poesia del Pascoli*, in *Pascoli, la storia, la morte*, pp. 45-90, p. 75: «I "buoni", i "poveri" morti giungono nella "notte nera nera / di vento, d'acqua di neve" (un paesaggio che richiama in parte quello di *Il giorno dei morti*) e stanno muti fino all'alba, intorno alla tavola, cercando invano di ritrovare la vita, "col capo tra le due mani". Questo inizio, che fa pensare ai morti leopardiani della lirica che apre il *Ruysch* leopardiano, si evolve in un'atmosfera di definitivo squallore [...] Che cosa ricordano? Il pane, la tovaglia [...] Ma sono ricordi spenti nello stesso formularsi, come il destarsi dei protagonisti dal nulla. Forse mai il Pascoli ha espresso con tale intensità il precipitare dell'io nel vuoto, in una corruzione della mente, analoga a quella del corpo».

che vedere con i tre regni cristiani, né tantomeno in un indeterminato altrove simile ai Campi Elisi, ma permangono nei cimiteri, al buio, al freddo e alla pioggia, accennano alla loro putrefazione, e si mettono in comunicazione nello spazio del notturno dalle loro sepolture, dolenti senza conforto nella stessa *vallis lacrimarum* che condividono con i vivi. La loro evocazione sembra costante, attraverso una linea orizzontale, non soltanto attribuibile alle capacità visionarie del poeta-fanciullino, ma alla *pietas* familiare che non si spezza dopo la morte e rende possibile la continuità di dialogo tra casa e cimitero, cimitero e casa.

Se la presenza dei morti nella lirica trova in ogni caso una spiegazione nel vissuto, nella psicologia e nella poetica dell'autore così come è esplicitata nel *Il fanciullino*,⁴⁹ nonché nella condivisione alle tematiche di tanta letteratura dell'Ottocento,⁵⁰ la sua produzione sul versante saggistico conferma una sua inclinazione per così dire esoterica, in linea con gli interessi dell'epoca, anche sul versante dello spiritismo. Varrà la pena ricordare che nella prima redazione della *Minerva oscura* apparsa nella rivista dell'amico Adolfo De Bosis «Il Convito», VI-VII del 1986 il poeta inizia con una sorta di bizzarro preambolo, che verrà eliminato nelle redazioni successive:

Io volevo vedere l'Oltremondo delle pene e dei premi, come lo vide Dante. Volevo vederlo in quella propria forma in cui egli certo lo vide *prima* di porre mano al Poema Sacro. Non impresa ebbe mai maggiore ardimento. [...] Io volevo conoscere il disegno primo del libro, disegno che pensavo ne dovesse essere semplice, come semplice ne era il soggetto; volevo vedere la Visione di Dante, come a lui apparve d'un subito, rapida viva certa. Ché tale fu, se per tre Cantiche e cento Canti poté drammatizzarla senza una contraddizione e una dimenticanza mai.⁵¹

Al di là della indubbia retorica d'esordio, Pascoli mette enfasi sul carattere mistico e visionario della poesia dantesca, di cui egli crede di essere efficace ermeneutica, dichiarando di voler partecipare e condividere la stessa capacità di guardare nell'Oltremondo. Di fatto Pascoli si identifica con Dante, poeta, esule, non riconosciuto, e attivo nella sua Romagna. Il dato determinante della *Minerva oscura* è che «la riflessione della selva oscura non solo avvicina Dante e Pascoli e il viaggio di

⁴⁹ G. PASCOLI, *Il fanciullino*, in *Tutte le opere di Giovanni Pascoli* cit., p. 389: «Nulla è più proprio della fanciullezza della nostra anima che la contemplazione dell'invisibile, la peregrinazione del mistero, il conversare e piangere e sdegnarsi e godere con i morti».

⁵⁰ Cfr. C. CHIUMMO, *Pascoli e i morti* cit., p. 257: «E così i conti – letterari, certo, non biografici – per il tema luttuoso sono presto fatti: nel territorio post-classico, il tragitto parte dalle voci poetiche più alte del Trecento per giungere, direi quasi senza tappe intermedie, alla contemporaneità, fra primo Ottocento – non solo italiano, lo ribadisco – e figli legittimi o illegittimi della grande scuola carduciana».

⁵¹ G. PASCOLI, *Minerva oscura*, «Il Convito» VI, giugno 1985, pp. 377-392, a pp. 377-378, mio il corsivo.

Dante a quello pascoliano (di un Pascoli che si è perduto negli anni bolognesi, che sa cosa significa smarrire la via maestra)». ⁵² Nella ottimistica e illusoria conclusione del saggio apparso sul «Convito», Pascoli non esita a dichiararsi novello profeta. Ma come avrebbe acquisito il privilegio di trovare la chiave del mistero dantesco, lui solo tra tutti coloro che si sono cimentati per secoli nell'esegesi della *Commedia*? Nella lirica *Tra San Mauro e Savignano* il padre Ruggero chiedeva se il «mendico», l'«orfano digiuno» fosse diventato «ora un poeta» (vv. 54-57). Nella prefazione della *Minerva oscura* è allo spettro paterno che Pascoli dovrebbe la sua straordinaria capacità ermeneutica da cui otterrà un'auspicabile e imperitura gloria. La rivelazione che Pascoli ebbe del segreto del poema si deve allo spirito del ravennate Ruggero, che nell'Oltremondo si attiva – come le tre donne benedette – in aiuto del figlio, 'ramingo e oscuro', chiedendo l'intervento dello stesso Dante:

E alcuna gloria ne avrò; poiché si vedrà in breve, come nessuna questione, storica ed esegetica, del divino Poema rimanga che non sia soluta dopo la conoscenza esatta del sistema etico di Dante. E ciò affermo alto e semplice, perché sebbene dica di essere per conseguire tale gloria, di meritarsela non dico. Non dico di meritarsela io; ad altri io l'ascrivo: a un nobile Spirito che venne alla vita là dove Dante ebbe il riposo, in Ravenna, cuore di Romagna, città ospitale alle grandi memorie e alle grandi sventure. *Quel nobile Spirito, da cui nacqui all'amore e al dolore, impetrò* (non sorridere, o commensale!) *per il suo figlio ramingo e oscuro – certo da te, o padre Dante – che egli ti conoscesse e ti sapesse*, e avesse questa dolcissima gioia in compenso di molte lagrime amare. Così chi ti conobbe e sa, è un figlio della tua Ravenna, umile e devoto, o Dante; e a Ravenna tua egli consacrerà il volume in cui il tuo Libro divino sarà manifesto. ⁵³

Significativamente questa affermazione scompare nelle redazioni successive. Rimane invece in tutti i suoi poco fortunati studi danteschi l'insistenza su Dante quale poeta mistico ed esoterico, e la percezione di sé stesso quale verace rivelatore del 'mistero dantesco', affratellato com'è all'Alighieri da una vita difficile e dolente e dalla geografia della Romagna, e, sappiamo dalla versione del «Convito», per opera di un intervento soprannaturale.

⁵² Così G. CAPECCHI, *Dante*, in *Lessico critico pascoliano*, a cura di M. Biondi e G. Capecchi, Carocci, Roma 2023, pp. 149-161, p. 153; in generale G. GETTO, *Pascoli dantista*, «Lettere Italiane» I / 1, 1949, pp. 35-59; G. CAPECCHI, *Gli scritti danteschi di Giovanni Pascoli. Con un'appendice di inediti*, Longo, Ravenna 1997 e M. DURANTE, *Pascoli insofferente interprete di Dante*, CISU, Messina 2014. Il dantismo di Pascoli è, com'è noto da vedersi nelle sue relazioni con quello di Gabriel Rossetti e degli amici Luigi Valli e Luigi Pietrobono.

⁵³ G. PASCOLI, *Minerva oscura* XXVI, in «Convito», VIII, aprile-giugno 1896, pp. 551-552, mio il corsivo.