

«L'ora di Barga» Sulle campane di Pascoli

Laura Crippa, Emilio Manzotti

Pubblicato: 3 agosto 2022

Abstract

This paper intends to investigate the presence and the role of bells and tower bells in the Italian poetry of Giovanni Pascoli. The study is performed by finding textual occurrences and the opportunities which inspired the author, and simultaneously by studying the social role of bells at the end of the nineteenth century. It also suggests a map of poetic functions of bells throughout Pascoli's work to identify where tower bells belong and to observe how auto biography (even the anecdotic one) interacts with poetry. Then, the work examines how the sound of bell is treated in poetry and the evolution of this treatment from a body of collective works, from the graphic and onomatopoeic reproduction of the toll, to the lexical choices to identify it (tintinno, tinnito, tintinnio etc.). Finally, the paper analyzes *L'Ora di Barga*, one of the most important poem for this analysis, considering the genesis of the text and its main theme: the «suon dell'ora» of the Duomo of Barga's tower bell and the dialogue between it and the poetic voice.

L'articolo propone una ricognizione della presenza e del ruolo di campane e campanili nella poesia italiana di Giovanni Pascoli. Si elencano e descrivono in primo luogo le molteplici occorrenze testuali del suono delle campane e le loro eventuali occasioni extra-testuali, così come le diverse funzioni 'sociali'. Si presenta quindi una mappatura delle funzioni poetiche delle campane all'interno dell'opera pascoliana, indentificando i luoghi di appartenenza dei campanili e osservando l'interazione tra spunto autobiografico (in certi casi persino aneddotic) e creazione lirica. Si prendono poi in considerazione le modalità tramite cui il suono della campana viene riprodotto in poesia e l'evoluzione del suo trattamento da una raccolta all'altra, a partire dall'analisi della sua riproduzione grafica e onomatopeica, sino alle scelte lessicali per identificarlo (tintinno, tinnito, tintinnio ecc.). A chiusura del lavoro, si esamina *L'ora di Barga* dei *Canti dei Castelvechio*, lirica centrale per il tema affrontato, analizzando la genesi del testo e il suo nucleo tematico: il «suon dell'ora» del campanile del Duomo e il dialogo che viene a instaurarsi tra questo e la voce dell'io poetante.

Parole chiave: «L'ora di Barga»; Ottocento-Novecento; Pascoli; Poesia italiana.

Nota – La redazione dell'articolo, ideato e rivisto in solido, è stata così suddivisa: Emilio Manzotti si è occupato dei paragrafi 1 e 5, mentre Laura Crippa dei paragrafi 2, 3 e 4.

Laura Crippa: Università della Svizzera italiana
✉ laura.crippa@usi.ch

Emilio Manzotti: Université de Genève
✉ e.manzotti@bluewin.ch

Aspiciat ambitam nemoroso palmite Bargam,
 Quae super inclini ridet amoena iugo.
 [...]
 Tinnulus unde sonus, percitus aere, cadit;
 [...]
 Vates hoc monitum, turri quod labitur alta,
 Audit, extremas dum petit usque moras.¹

1. *Campane, campane*

Quante campane, quanti campanili nella poesia pascoliana! L'ottantina di occorrenze, 78 ad esser precisi, è soprattutto (52) e quasi uniformemente distribuita nelle prime raccolte² d'ambientazione per l'essenziale georgica, nelle quali la vita contadina trova un fulcro aggregativo nel suono che scende a scandire dall'alto, pervasivo nel silenzio della campagna, i momenti della giornata e a notificarne i piccoli e grandi accadimenti: 18 volte in *Myricae*, 17 nei *Canti di Castelvecchio* e 17 nei *Poemetti*, i *Primi* e i *Nuovi*.³ Non per nulla nel frontespizio della 1ª edizione del 1903 i *Canti* per esplicita volontà del poeta sarebbero stati posti all'insegna di un *campanile*, di un *campaniletto*.⁴ Quei 'canti' poetici di CC, come pare lecito generalizzare alle altre tre raccolte, sono anche suoni-*canti* della campagna; in primo luogo «canti d'uccelli» ma anche 'canti' di «campane e campani e campanelle e campanelli».⁵ Diverso è il ruolo, gros-

¹ Così V. Polidori, *Prope sacellum Ioannis Pascoli*, Carmen in certamine poetico Hoeuffiano magna laude ornatum, Amsterdam, Academia regia disciplinarum nederlandica, 1937; ma citato qui da U.E. Paoli, *Prose e poesie latine di scrittori italiani*, 7ª ed. riveduta e ampliata con aggiunta un'appendice di autori viventi a opera di N. Casini, Firenze, Le Monnier, 1963, pp. 414-415, dove anche l'annotazione 'semplicita' del curatore aggiunto.

² Si osservano per le raccolte pascoliane, tranne ragionevoli eccezioni, le abbreviazioni usuali: My per *Myricae*, P per *Poemetti* (PP per i *Primi poemetti* e NP per i *Nuovi*), CC per i *Canti di Castelvecchio*, PC per i *Poemi conviviali*, OI per *Odi e Inni*; e infine PV per *Poesie varie* e PR per i *Poemi del Risorgimento*. A promemoria, le prime edizioni: *Myricae*, Livorno, Giusti, 1891; *Primi Poemetti*, Firenze, Paggi, 1897; *Canti di Castelvecchio*, Bologna, Zanichelli, 1903; *Poemi Conviviali*, Bologna, Zanichelli, 1904; *Odi e Inni*, Bologna, Zanichelli, 1906; *Nuovi Poemetti*, Bologna, Zanichelli, 1909; *Poesie varie*, Bologna, Zanichelli, 1912; *Poemi del Risorgimento*, Bologna, Zanichelli, 1913.

³ I testi implicati sono *My Alba festiva*, *Patria*, *Sera festiva*, *Cavallino*, *Ceppo*, *Festa lontana*, *Quel giorno*, *Mezzogiorno*, *Mezzanotte*, *Solitudine*, *Campane a sera*, *Vespro*, *Dopo l'acquazzone*, *Notte di neve*, *Placido*, *La sirena*, *Nel giardino*, *Pervinca*; CC *La voce*, *Il sole e la lucerna*, *Il ciocco* (Canto primo e Canto secondo), *La schilletta di Caprona*, *La canzone del girarrostro*, *L'ora di Barga*, *Il viatico*, *La mia sera*, *In viaggio*, *Maria*, *Il nido dei farlotti*, *Il sogno della vergine*, *Il ritratto*, *Le rane*, *La messa*, *Diario autunnale*; e P: *L'alba*, *Il desinare*, *L'Angelus*, *L'Avemaria*, *Il vischio*, *Il torello*, *Il soldato di San Piero in Campo*, *Accestisce*, *L'asino*, *Il transito*, *I due orfani*, *Le armi*, *Italy* (Canto primo e Canto secondo), *I filugelli*, *La piada*, *La vendemmia*.

⁴ Vd. quanto scriveva Pascoli al «Carissimo e grande artefice» Adolfo de Carolis in una lettera d'inizio 1901: «Per i *Canti di Castelvecchio* va stupendamente il campanile, per le *Myricae* il nido. Per i *Poemetti* la lampana o lucerna, non saprei: perché la poesia intitolata *la poesia*, dove è il motivo della lampana, vorrei pubblicare in testa ai *Canti di Castelvecchio*. Si potrebbe fare la trasposizione: *campanile* per i *Poemetti*, *lampana* per i *canti*, ma... mi piace tanto ora quel *campaniletto*... Lasciamo così. Interpretaremo che i *Poemetti* preannunziano i *Canti*. Così mi par bene» (S. Zavatti, *Epistolario Pascoli - de Carolis*, «Otto-Novecento», IV, 1980, 5/6, pp. 266-267; ma qui cit. da V. Pesce, *Il vasaio e l'ortolano. Giovanni Pascoli, i suoi illustratori, le arti figurative*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2021, p. 39. Non reperibile tra le carte pascoliane l'abbozzo di *campanile* che tanto era piaciuto al poeta, ci si contenterà del dettaglio del frontespizio dei *Canti* (vd. tav. 1).

⁵ Così Pascoli, come si ricorderà, nell'apertura della *Prefazione* a CC: «E sulla tomba di mia madre rimangano questi altri [= *dopo quelli di My*] canti!... *Canti d'uccelli*, anche questi: di pettirossi, di capinere, di cardellini, d'allodole, di rosignoli,

so modo politico-sociale (adunanze, inizio o termine di ostilità, ecc.), che le campane assumono nei *Poemi italiani*: 13 le occorrenze relative;⁶ nelle altre raccolte le campane sono presenti solo marginalmente: quattro volte in *Odi e inni* (*A riposo, Pace, Andrée, Il sogno di Rosetta*) e una sola nei *Poemi del Risorgimento* (*Garibaldi in cerca di Mazzini*); ma pur sempre 8 nella non-raccolta delle *Poesie Varie*, che, si sa, allineano *en vrac* testi eterogenei composti tra il 1872 e il 1910 (*Voci misteriose, Fantasmagoria, Epistola, Mattino, Scherzo, Di là..., Ognissanti 1906, Ognissanti 1910*). Evidenti ragioni storico-temporali giustificano poi la totale assenza di campane dai *Poemi conviviali* e dalla poesia latina.

1.1. *Il tempo delle campane*

Certo il paesaggio sonoro di Castelvecchio e dintorni, come del resto di tutta la campagna italiana e in buona parte europea almeno sino a metà Novecento, era dominato dalle campane.⁷ Nella poesia pascoliana le campane sono in misura ancora più rilevante la voce per antonomasia: una voce per tutti e per tutte le occasioni – mentre privatissima è quella materna: «C'è una voce nella mia vita...».⁸ Così, annunciando e accompagnando i momenti cruciali della vita contadina, le campane pascoliane suonano a festa (ricorrenze religiose, matrimoni...);⁹ suonano, più spesso, a lutto (agonie, morti, funerali...); suonano soprattutto a scandire, a regolare, a sorreggere la quotidianità,¹⁰ marcando lo scorrere del tempo e, sempre con *memento* di preghiera, il passaggio dal riposo al lavoro o viceversa dal lavoro al riposo; e tante volte l'ora vitale della mensa: l'ora, secondo la formulazione gaddiana di *Terra lombarda*, delle «cucchiaiate lente, necessarie, confortatrici». Un minimo ma significativo esempio di campane pascoliane *rezdore* 'reggitrici' ci è proposto dalla causale della chiusa di PP *Il desinare* III, vv. 2-6 «la pia madre [...] con le figlie prese | pei greppi, lesta, poi ch'una campana [= 'dato che...'] | si sentiva sonare dal paese»;¹¹ a cui risponde la consecutiva del successivo *incipit* in *cobla capfinida*

di cuculi [...]. E sono anche qui [= *come appunto erano in My*] campane e campani e campanelle e campanelli che suonano a gioia, a gloria, a messa, a morto; specialmente a morto».

⁶ Si tratta di: *Paolo Uccello*, capp. IV e VIII; *La canzone del carroccio*: I biolchi, L'insegna del comune, Il primo carroccio, Il re, Il Papa; *La canzone del Paradiso*: San Giovanni, Il re morto, Il consiglio del popolo, La notte, L'alba; *La canzone dell'Olifante*: Il sacro impero.

⁷ Vasta la letteratura, antica e moderna, sulle campane; basterà qui menzionare il *De campanis commentarius* dell'umanista nonché vescovo Angelo Rocca (Roma, Guglielmo Facciotto, 1612) e il *Traitez des Cloches* ecc. di Jean-Baptiste Thiers (Paris, Jean de Nully, 1721); un caposaldo novecentesco è ovviamente costituito da J. Le Goff, *Au Moyen Âge: temps de l'Église et temps du marchand*, «Annales. Économies, sociétés, civilisations» XV, 1960, 3, pp. 417-433; per un ampio studio sulle campane nell'Ottocento (francese) si vedrà A. Corbin, *Les cloches de la terre. Paysage sonore et culture sensible dans les campagnes au XIX^e siècle*, Paris, Albin Michel, 1994.

⁸ Sul tema della 'voce' in generale vd. G. Bàrberi Squarotti, *Pascoli: la voce, le voci*, «Rivista di Letteratura Italiana» 30, 2012, 2-3, pp. 21-30 (la 'voce' propria alle campane viene discussa in *My Sera festiva*, CC *L'ora di Barga* e PP *Il soldato di San Piero in Campo*).

⁹ Undici le campane festive: *My Festa lontana, Campane a sera*; PP *Il torello, Italy*: II; NP *I filugelli*; CC *Il nido dei farlotti*; OI *Il sogno di Rosetta*; PI *La canzone del carroccio*: Il primo carroccio; *La canzone del Paradiso*: Il re morto, *La canzone dell'olifante*: La mischia; PV *Ognissanti 1906*.

¹⁰ La pseudo-etimologia di Jean de Garlande nel medievale *Dictionarius* (ripresa da J. Le Goff, *Au Moyen Âge...*, cit., p. 426): «Campane dicuntur a rusticis qui habitant in campo, qui nesciant iudicare horas nisi per campanas» coglieva per quanto fantastica una realtà profonda di secolare verità.

¹¹ F. Latini rimanda per «sta suonando il mezzogiorno» a *My Mezzogiorno*, vv. 7-12.

de *L'Angelus* I, vv. 1-4 «Sì, sonava lontana una campana, l'ombra di romba, sì che [= 'così che'] un malvestito l che beveva, si alzò dalla fontana, ll e più non bevve».¹²

Delle cesure temporali, alba, mezzogiorno, tramonto, mezzanotte,¹³ le campane pascoliane privilegiano quelle d'imminente o attuale o avvenuto congedo, quelle cioè di un limine egressivo. L'ora più propizia, con 24 occorrenze, sarà naturalmente la dantesca del «giorno che si muore», l'ora in specie associata ben 23 volte all'*Angelus* o *Avemaria* di «quando cade il die»,¹⁴ il terzo della giornata. Nel sistema pascoliano, ma ovviamente non solo in esso,¹⁵ l'*Angelus* è occasione poetica per eccellenza, senz'altro da integrare al catalogo di situazioni illuminate dalla «lampada ch'arde l soave» della Poesia nell'omonimo programmatico componimento di CC.¹⁶ Si ricorderà di passaggio, ce ne fosse bisogno, che l'*Angelus* designa ad un tempo e la preghiera «del mistero dell'Incarnazione»,¹⁷ la *Salutatio angelica*; e il suono della campana che invita i fedeli al raccoglimento e alla preghiera (campane e preghiera giustapposte ad es. in Nieve, *Confessioni*, cap. I: «non appena sonava l'Avemaria della sera, ed era cessato il brontolio

¹² Sull'effetto delle campane di mezzogiorno sul comportamento del mendico in atto di bere alla fonte si vedano le ipotesi convergenti, ma forse non conclusive, di F. Latini e C. Garboli.

¹³ In My 2 volte per l'alba, 4 per il mezzogiorno, 7 per il crepuscolo e 2 per la mezzanotte. In P una volta per l'alba, 2 per il mezzogiorno, 4 per il crepuscolo e una per la mezzanotte. In CC 2 volte per l'alba, 2 per il mezzogiorno e 9 per il crepuscolo.

¹⁴ Così l'Inno manzoniano del *Nome di Maria* (1812), vv. 41-44 «Te, quando sorge, e quando cade il die, l E quando il sole a mezzo corso il parte, l Saluta il bronzo, che le turbe pie l Invita ad onorarte». Ma certo presente a Pascoli l'antecedente carducciano della *Chiesa di Polenta* (1868, *Rime e Ritmi*): «il campanil risorto l canti di clivo in clivo a la campagna l Ave Maria» (vv. 110-112), con la «lenta melodia» che «passa invisibil fra la terra e il cielo» di «spiriti forse che furon, che sono l e che saranno?» (vv. 11-20) e soprattutto la successiva e penultima così pascoliana strofa: «Un oblio lene de la faticosa l vita, un pensoso sospirar quiete, l una soave volontà di pianto l l'anime invade».

¹⁵ Nell'ottocentesca *Enciclopedia moderna. Dictionario universal de Literatura, Ciencias, Artes Agricultura, Industria y Comercio* di F. de Paula Mellado (Madrid, Francisco de Paula Mellado Editor, 1851-1855), *Complemento I*, t. I, si osservava s.v. ANGELUS che «La campana de Ángelus da, sobre todo por la noche, un carácter singularmente poético á los países católicos». Più diffusamente, e con un pizzico di ironia, la *Nouvelle Édition* (su cui l'*Enciclopedia* spagnola è basata) della *Encyclopédie moderne. Dictionnaire abrégé des Sciences, des Lettres, des Arts, de l'Industrie, de l'Agriculture et du Commerce*, diretta da L. Renier (Paris, Firmin Didot Frères, 1824-1832), t. III, 1863 (quando la celeberrima tela di Millet non era ancora stata esposta al pubblico) «Il faut dire que, malgré les mérites attachés à l'exacte pratique de la prière à la Vierge, l'Angelus, chez nous, sonne à peu près dans le désert. En l'entendant, les habitants de la campagne pensent qu'il est l'heure de rentrer ou de sortir, de manger ou de travailler, et ceux de la ville ne pensent rien du tout. Une seule classe de gens sent, si elle dit vrai, ses idées monter de la terre au ciel, quand le chant de la cloche argentine résonne au loin à travers les campagnes; ce sont les poètes, qui n'ont pas assez d'expressions pour peindre ce gracieux et mélancolique effet, et qui, en cela, font preuve de goût. Mais si l'Angelus n'éveille en nous que des idées vulgaires ou des rêveries poétiques, il n'en est pas de même chez nos voisins du midi. Que l'Angelus retentisse dans une ville d'Espagne ou d'Italie, à ce signal, beaucoup s'agenouillent, tous se découvrent et chacun attend respectueusement pour continuer son affaire, sa promenade, ou sa conversation commencée, que la cloche, en se taisant, annonce que la prière des fidèles a eu le temps de monter jusqu'au trône de Dieu usage charmant du reste, touchant spectacle que notre indifférence en pareille matière rend encore plus touchant pour nous».

¹⁶ Non per nulla introducendo CC Pascoli ricordava ai lettori che le poesie della raccolta erano «nate quasi tutte in campagna; [...] e non c'è suono che più si distingue sul fragor dei fiumi e dei ruscelli, su lo stormire delle piante, sul canto delle cicale e degli uccelli, che quello delle Avemarie». *Avemarie* che sotto forma del quinario-adonio *Ave Maria* – «il suono che non s'oblia» (v. 38) – scandiscono sempre eguali le strofe di CC *In viaggio*: certo una «poesia minore» (Nava), ma le cui strofe, di sei versi, presentano l'identico schema rimico dell'*Ora*.

¹⁷ Una preghiera basata su tre passi evangelici recitati come versetti e responsorio (Lc 1,26-35 e 1,38; Gv 1,14), alternati ad un'*Ave Maria* e seguiti da un'orazione conclusiva: V. «Angelus Domini nuntiavit Mariæ» | R. «Et concepit de Spiritu Sancto». | *Ave Maria, gratia plena...*

dell'Angelus Domini...»). L'Angelus o *Avemaria* della sera,¹⁸ detto anche 'delle ventiquattro' in ragione dell'antico computo solare del tempo, dal (per noi montaliano) «primo buio» al corrispondente 24 ore dopo,¹⁹ cadeva ad ora variabile, più o meno tarda a seconda della stagione. Per fare un esempio, *Il Fiorentino Istruito*, un calendario popolare edito a Firenze,²⁰ riportava in una «Tavola oraria» per l'anno 1846 l'ora del levare e del tramontare del sole ma con esse anche l'ora dell'*Ave Maria dell'Aurora* e dell'*Ave Maria della sera*, tutte variabili naturalmente secondo il periodo dell'anno; se ne ricavava che il 20 gennaio l'Angelus suonava alle cinque e un quarto, il 4 aprile alle sette, e per tutto il mese di giugno alle otto, quando a metà mese il sole tramontava alle sette e trenta, e via dicendo. Sarà anche da tenere presente, a riprova della densità del paesaggio sonoro cui Pascoli era esposto, che l'Angelus della sera o *Ave Maria delle ventiquattro*²¹ era preceduto e seguito (in Garfagnana e altrove) da almeno due altre *Avemarie*, a distanza grosso modo di un'ora: l'una detta 'delle ventitré', cioè della fine del giorno lavorativo, associata in genere ad una preghiera per i malati; l'altra 'dell'or di notte', vale a dire di un'ora dopo il cader della notte (come a dire la nostra, di fatto abusiva, 'una di notte') o anche 'dei morti', perché collegata ad una preghiera per i poveri morti. Tre *Avemarie* a distanza di circa un'ora, dunque, non sempre distinguibili nel referto poetico, di cui la centrale è l'*Avemaria-Angelus* in senso stretto con la recita dell'Angelus: rispettivamente a marcare la fine della giornata lavorativa, il cader della notte e la cena, l'inizio del riposo notturno.

Relativamente agevole è individuare l'ultima *Ave Maria*, immersa in un paesaggio notturno a dominante funebre (di essa, a parte CC *L'or di notte*, tre occorrenze certe sono in PP *Il transito*, CC *La Schilletta di Caprona* e OI *Il Sogno di Rosetta*);²² più arduo risulta invece distinguere, perché crepuscolari entrambe e separate da una sola ora, tra le campane 'delle ventitré' e 'delle ventiquattro' o 'dell'Angelus'. Le campane del tramonto e della notte sono comunque sempre sostanzialmente collegate alla poetica pascoliana della 'non-solarità', che vede nel declinare del giorno e della stagione il discrimine tra vita-esilio e morte-ricongiungimento. Ad

¹⁸ Evocati nel titolo della composizione omonima di PP e in PP *L'Avemaria*.

¹⁹ Vd. V. Mancini, *Ore di Spagna o d'Italia? Il computo delle ore nel passato*, «Studi Cassinati», 2006, 3: «Nell'antico uso italiano, di cui troviamo ampie tracce in letteratura, le ventiquattro ore si contavano a partire dall'avemaria della sera, donde le locuzioni ancora in uso fino a poco prima dell'ultima guerra mondiale, 'un'ora di notte' e 'due ore di notte'. Questo computo ha con l'attuale una corrispondenza variabile da stagione a stagione, con uno spostamento medio di sei ore. Quest'ultimo uso fu l'unico in vigore in Italia dal Medioevo al Settecento e scomparve definitivamente solo nella prima metà dell'Ottocento. Ad esso si riferiscono le indicazioni che si leggono nei testi italiani di questi secoli. È ancora vivo il ricordo dell'avemaria annunciata col suono delle campane mezz'ora circa dopo il tramonto, secondo ore fisse, e per noi ragazzi era l'ora di rientrare in casa. Le ore così computate furono dette ore italiane o planetarie, ed erano divise in ore grandi (da 13 a 24), ed ore piccole (da 1 a 12). Tracce di questa consuetudine si rinvengono nel Breviario, che alle ore 9 faceva corrispondere l'ora terza, alle 12 l'ora sesta (quella che induceva alla siesta) e alle 15 l'ora nona».

²⁰ Tipografia di Niccola Fabbrini, 1844-1846. Nei fascicoli del 1845 e 1846 il compilatore, Emilio Gabrielli Bacciotti, forniva fantasiose notizie sull'origine storica, a Firenze, delle varie *Avemarie*.

²¹ Un articolo apparso sul «Giornale di Barga» del 15 giugno 2015 ([Red], *È tornato il suono della "ritirata"*) riporta che in alcune località, tra cui proprio Barga, questa campana, detta appunto 'della ritirata', aveva anche la funzione laica di segnalare la serrata delle porte cittadine.

²² Dove l'alternativa giustapposta dei vv. 77-78 «suona l'Ave... l'Or di ll notte» (con straordinaria inarcatura tra strofe che spezza quella che secondo il Fanfani *s.v.* ORA – cit. da Nava nel cappello a CC *L'or di notte* – era una sola parola fonetica, pronunciata «quasi siccome tutt'attaccata»; e Pascoli in una lettera al Caselli, anch'essa cit. da Nava: «Stamane ho scritto un *Ordinotte*») non è forse necessariamente sinonimica: progredire del sogno di Rosetta, dall'Angelus all'*Avemaria della notte*?

alba e mezzogiorno, i due momenti ‘vitali’ in cui lo scampanio a festa si accorda spesso al canto degli uccelli e alla rinascita della natura a primavera, si contrappone la mezzanotte, l’ora più lugubre e triste, spesso associata alla stagione invernale. In tre componimenti di My, di CC e di NP anche le campane dell’*Angelus* meridiano acquistano però una valenza funebre: in My *Placido*, quando proprio allo scoccare della mezza appare al poeta la terra smossa nella quale è stato appena seppellito il cugino: «E in fine, guardandosi attorno, | “Qui” disse quell’uomo. A Sogliano | la torre sonò mezzogiorno. [...] || E lui? “Qui” mi disse: “non vede?” | Io vidi: tra il grigio becchino | e noi, vidi un nero, al mio piede, | di terra ah! scavata il mattino!» (vv. 21-30); lo stesso in CC *Il viatico*, dove il poeta udendo le litanie di un corteo funebre «nel dolce mezzodì» (v. 4) implora le campane di suonare anche per sé quando verrà il momento. E così ancora in NP *La piada*, in cui l’ombra della morte proiettata nel mezzogiorno sembra inserirsi nel filone tematico del demone meridiano;²³ il poeta vi evoca la figura dell’ebreo errante, Aasvero, che secondo la leggenda medievale negò a Cristo di sostare sulla via del Golgota e fu per contrappasso dannato ad un peregrinare senza sosta. Tradizionalmente collocato in un’ambientazione notturna in quanto punito con la privazione del sonno e l’eterna vigilanza, il personaggio è invece qui proiettato in una solitudine assoluta e straniante, e ritratto mentre picchia alla porta della casa del poeta, col rintocco della campana del mezzogiorno a riecheggiare quasi a controcanto del bussare: «E fioca una campana | suona... Chi suona? forse un vecchio prete, | restato a guardia della tomba umana? || È solo; e ancora a mezzodì ripete | l’*Angelus*, ed a rincasare invita, | morti, voi, che sotterra ora mietete» (v, vv. 4-9).

2. Funzioni delle campane

Le molteplici funzioni delle campane nella poesia pascoliana si possono schematizzando suddividere in sei classi non necessariamente disgiunte, che etichetteremo come I) funzione paesistica o ‘vedutista’, II) temporale, III) rituale/folklorica, IV) simbolica, V) d’agnizione/ricordo e, come si è già accennato, VI) politica.²⁴

La prima, la più elementare di queste funzioni, è la paesistica, realizzata per lo più da un campanile stagliato contro un paesaggio campestre, cui può associarsi a completare il quadro la componente sonora. Così accade, ad esempio, in My *Mezzogiorno*, dove l’«ondata di riso» (v. 4) dei rintocchi accompagna e sottolinea una *Stimmung* di lieto affaccendamento.²⁵ My e i

²³ Un tema ad un tempo classico e biblico: allo zenit il naturale e il soprannaturale vengono a ricongiungersi. Il mito del demone meridiano farà ritorno nella poesia europea della prima metà del Novecento grazie a un clima culturale che concedeva largo spazio all’irrazionale e al dionisiaco; non è un caso, infatti, che lo studio più approfondito sull’argomento sia un saggio del 1936 di Roger Callois, riedito in C. Ossola (a cura di), *I demoni meridiani*, Torino, Bollati-Boringhieri, 1988. Il mito solare è vivo anche nell’Italia d’inizio secolo; Ungaretti ne aveva parlato in diversi interventi, e in particolare ne *Il demonio meridiano de Il povero nella città*, Milano, Edizioni della Meridiana, 1949.

²⁴ In questo caso, dato che l’individuazione delle varie funzioni è parzialmente arbitraria, si è preferito non dar conto di precise occorrenze all’interno dei testi, ma piuttosto di riferire in quali raccolte alcune funzioni parrebbero essere più presenti che in altre, fornendo poi (almeno) un esempio testuale per ciascuna.

²⁵ Si noti comunque che la metafora adottata per descrivere questo gaio scampanio racchiude una sinestesia, grazie alla quale il suono si spande assumendo la forza visiva di un’onda impetuosa.

componenti degli anni Settanta di PV sono le sedi, cronologicamente giovanili, nelle quali questa funzione più tradizionale e forse poeticamente più acerba è maggiormente presente.

La seconda funzione, quella temporale, consiste ovviamente nell'indicare e nel misurare lo scorrere del tempo; sottolineandone in molti casi la ciclicità, il sempre eguale tornare, come ad es. in PI *La canzone del Paradiso: L'alba*, vv. 1-5 «Dormendo or ora ho udito la campana | che da sette anni io so tra l'altre squille. | Ella m'ha detto tristamente e plana: | – Comincia un dì come già mille e mille – | Amore a Deo! Ven l'alba». La scelta di privilegiare la dimensione temporale appare con maggior frequenza nei *Poemetti* e nei *Canti*, dove non agisce però quasi mai autonomamente, ma piuttosto in associazione alla funzione paesistica o, più spesso, rituale-folklorica.

Più tipicamente pascoliane sono le campane che richiamano e vivificano riti e tradizioni – questa è la loro terza funzione. Ne è un esempio PP *L'Angelus*, in cui i rintocchi, volti a rammentare la recita della preghiera che fa memoria dell'Incarnazione, divengono l'occasione per il mondo contadino di invocare una divinità dai tratti ancestrali affinché, mediante il lavoro dei campi, essa infonda spirito vitale nella spiga e consenta al seme morto di risorgere e granire.²⁶ Se ne *L'Angelus* ritualità cristiana e pagana si congiungono nelle sonorità della campana (funzione rituale), in CC *La schilletta di Caprona*, invece, è bene evidente come, secondo l'immaginazione pascoliana, i rintocchi possono anche risvegliare il ricordo di antichi miti e leggende (funzione folklorica), trasfigurando l'Ave Maria dell'ora di notte nel suono del campanello del leggendario Nimo: «Sonata già l'Avemaria | dalla chiesa di Caprona, | si sente correre via via | la squilletta che risòna [...] || O Nimo, o nostro vecchio Nimo! | or c'è un doppio bello e grave; | ma tu per noi sei stato il primo | a dirci Ave! Ave! Ave!».²⁷

La quarta funzione, pascoliana e *fin de siècle*, è la simbolica, prevalente in My e in CC: le campane veicolano suggestioni 'misteriche'. Caso emblematico è My *Mezzanotte*, un componimento nel quale i rintocchi dell'ora tarda concorrono assieme ad altri tipici riferimenti sonori (come l'uggiolo del cane e il singhiozzo dell'assiolo) a rendere l'inquietudine dell'oscurità più profonda.²⁸

Nelle prime due raccolte compaiono anche campane a funzione di 'agnizione o ricordo'. In questo caso, la situazione lirica prevede solitamente che il poeta, proiettato in un mondo

²⁶ Vv. 17-32 «– Tu che nascesti Dio dal piccolo Ave, | dalla sorrisa paroletta alata | (disse la voce tremolando grave): | tu che nell'aia bianca e soleggiata | eri e non eri, seme che vi avesse | sperso il villano dalla corba alzata; || [...] tu facesti la spiga e poi la messe || e poi la vita: fa' che non in vano | nei duri solchi quella gente in riga | semini il pane suo quotidiano. || O Dio, neve raffrena, pioggia irriga, | sole riscalda quei futuri steli; | fa' che granisca la futura spiga, || o tu cui l'uomo semina nei cieli! – ». L'azione del *granire* conduce l'incarnazione cristiana in una dimensione naturale, trasfigurando l'Angelus in una preghiera dai connotati ancestrali.

²⁷ I, vv. 1-4 e V, vv. 5-8. Non è questa la sede per addentrarsi ulteriormente nelle complesse valenze simboliche della poesia; basti sapere che il mito di Nimo «si riferisce alla tradizione garfagnina, viva ai tempi del Pascoli, “di far girare a un'ora di notte un ragazzo con un campanello in mano davanti agli usci delle case per invitare i fedeli a pregare per le anime del Purgatorio.” [...] La tradizione risaliva a “un lascito di persona pia, morta da tempo memorabile e rappresentata fantasticamente (giacché non si sa più chi fosse né come si chiamasse) nel vecchio Nimo; nome che nel vernacolo lucchese corrisponde a quello assunto da Ulisse in presenza del Ciclope Polifemo: Nessuno”» (così Garboli, riprendendo un passo delle *Tradizioni popolari* del Giannini, in G. Pascoli, *Prose e poesie scelte*, Milano, Mondadori, 2002, vol. II, p. 769).

²⁸ Vv. 1-4 «Otto... nove... anche un tocco; e lenta scorre | l'ora; ed un altro... un altro. Uggiola un cane. | Un chiù singhiozza da non so qual torre. || È mezzanotte».

onirico fantastico, riesca a orientarsi nel tempo e nello spazio per mezzo dei rintocchi, che gli permettono di rievocare nel proprio mondo immaginativo l'infanzia perduta (*My Patria*, vv. 18-19 «dov'ero? Le campane l mi dissero dov'ero, l piangendo»; CC *Le rane*, vv. 42-44 «cercando mai sempre l ciò che non è mai, ciò che sempre l sarà...»). Accade però anche che siano le campane del tempo passato a ripresentarsi nel testo, consentendo col loro suono ancora vivo nella memoria la riappropriazione di un tempo (della giovinezza) che pareva perduto per sempre. In entrambe le situazioni, come si vedrà tra breve, il protagonista indiscusso dei testi che privilegiano questa funzione è il campanile del paese natio, San Mauro di Romagna.

3. «Campane de' villaggi»

Converrà per prima cosa passare in rassegna i campanili e relative campane della biografia pascoliana che hanno ispirato o comunque lasciato traccia nella poesia. Questo *excursus* in apparenza aneddotico consente di cogliere, via le peculiarità dei reali campanili cui l'autore fa riferimento, le caratteristiche – di testo in testo differenti – conferite al suono delle campane: il loro 'trattamento poetico', insomma; ma anche, più in generale, di comprendere in che misura e in che modi lo spunto autobiografico, un elemento ovviamente essenziale nella lirica pascoliana, venga superato e generalizzato dall'io poetante.

Dei campanili (e campane) che compaiono nelle successive raccolte pascoliane ve ne sono certo di anonimi e forse generici; altri sono dichiarati dal titolo stesso del componimento o della sezione – come accade per *My Cavallino* (è il «clivo fiorito» presso Urbino), CC *La schilletta di Caprona* e *L'ora di Barga* e per le poesie di CC facenti parte di «Ritorno a San Mauro». I campanili più presenti statisticamente sono quattro: quelli di San Mauro, di Urbino, di Caprona e di Barga, su cui ci si soffermerà tra un momento; altri sono riconducibili ai luoghi nei quali Pascoli ha abitato più o meno a lungo.²⁹ Per restare in Romagna, accanto alle campane di San Mauro compaiono anche quelle di Sogliano al Rubicone, «paese fatale» per il poeta secondo Garboli.³⁰ Il paese, pur essendo di ridotte dimensioni, vanta due imponenti torri campanarie: la prima, la più alta, appartiene alla chiesa di San Lorenzo, fondata nel 1144 ma completamente restaurata a inizio Ottocento dopo un violento terremoto (l'aspetto attuale è frutto di un ulteriore rifacimento risalente al 1938); la seconda torre civica, risalente al 1867, fa parte invece della Chiesa del Suffragio, costruita nel 1690 su iniziativa dell'omonima compagnia. Non è possibile stabilire con certezza quale delle due Pascoli ritragga in *Placido* mentre suona la mezza;³¹ e lo stesso si può dire per il «campanile arguto» ('sonoro', 'dal suono penetrante', come ad. es. i *galletti*) del *Frammento di Sogliano*,³² un testo inedito trascritto e datato 1889 da Maria.

Fuor di Romagna, le campane pascoliane stanno in Toscana. Vi sono anzitutto, nei componimenti degli anni '90 che fanno parte di My o PV, le campane di Massa e di Livorno, le

²⁹ Non si è tenuto conto delle campane di *Odi e Inni* e dei *Poemi italici*, estranee alla biografia pascoliana.

³⁰ *Trenta poesie famigliari di Giovanni Pascoli*, a cura di C. Garboli, Torino, Einaudi, 1990, p. 95.

³¹ Vd. *My Placido*, vv. 21-23 «E in fine, guardandosi attorno, l "Qui" disse quell'uomo. A Sogliano l la torre sonò mezzogiorno».

³² «Questa notte, vegliando, ho riveduto, l per via, Sogliano desto dall'aurora l che gl'indorava il campanile arguto».

città nelle quali il poeta gravitò durante gli anni d'insegnamento liceale. Le campane di Massa e dei paesi vicini che si sentono suonare in *Mezzogiorno* e in *Scherzo*³³ non sono identificabili; e analogamente poco definite paiono quelle delle poesie livornesi,³⁴ che sembrano anch'esse riecheggiare dai borghi e dai boschi che circondano la città.

Seguono, nell'ordine biografico, le campane dei paesi della Garfagnana presenti nei *Poemeti*, in particolare nei *Primi*, che risalgono agli anni in cui Pascoli cominciò a frequentare Castelvecchio, pur non risiedendovi ancora stabilmente. Campane spesso sotto-determinate, come in PP *Il desinare*, vv. 37-39 «E poi, tornata, con le figlie prese | pei greppi; lesta, poi ch'una campana | si sentiva sonare dal paese: | non più che un'ombra pallida e lontana»; o *Il torello*, vv. 1-12 «Su la riva del Serchio, a Selvapiana, | di qua del Ponte a cui si ferma a bere | il barrocciaio della Garfagnana, || da Castelvecchio menano, le sere | del dì di festa, il lor piccolo armento | molte ragazze dalle trecchie nere. || [...]. Ma il vento || porta brusio di voci, eco di scoppi | di mortaretti, eco di passi presta | ed un confuso tremito di doppi»; *Accestisce*, vv. 26-28 «Pestava un altro su la neve: un cane: | Po: gli strisciò le gambe. Ecco che intese | un arrohito suono di campane. || Mezzanotte»; e NP *I filugelli*, VII, vv. 1-3 «Chiamano: Rosa! A doppio le campane | suonano. Andate! Va con l'altre a schiera: | prega da Dio la cara pace e il pane». In altri casi, come anche per altri toponimi del 'ciclo della Sementa', i luoghi in cui sono collocati i campanili sono d'invenzione: è questo ad es. forse il caso della «Pieve a' Cipressi» di PP *L'alba*, vv. 4-6 «Dalla Pieve a' Cipressi la campana | sonava l'alba: in alto, sul Mongiglio | erano bianchi bioccoli di lana»; a giudizio di Francesca Nassi, anche se esiste a una quindicina di chilometri da Barga una località 'Cipressi' del comune lucchese di Pieve Fosciana, «la Pieve a' Cipressi e il Mongiglio [...] sono luoghi di fantasia, tanto che nelle bozze dei PP del 1904 Pascoli pensò per un momento di sostituire a quest'ultimo il toponimo reale 'Tiglio'».³⁵

Vi sono poi alcuni casi in cui le campane della Garfagnana sono identificabili. In due componimenti di PP, *L'Angelus*³⁶ e *L'Avemaria*,³⁷ vengono evocate in coppia quelle dei paesi di San Vito e di Badia. I testi sono accomunati da una preghiera a titolo e da un gruppo di versi simili, che lasciano supporre che il riferimento alle medesime campane ruoti attorno a un unico nucleo compositivo, l'identico distico: «si sentì la campana di San Vito, | si sentì la campana di Badia», poi declinato in poesie differenti. L'accoppiata di Badia & San Vito nasce dalla prossimità dei due paesi in questione: Badia Pozzeveri, frazione del comune di Altopascio, dista cir-

³³ Vd. My *Mezzogiorno*, vv. 7-10 «Mezzogiorno | dal villaggio a rintocchi lenti squilla; | e dai remoti campanili intorno | un'ondata di riso empie la villa»; e PV *Scherzo*, vv. 1-4 «S'ode in tanto sonar l'avemaria, | e per l'aria è un lamento di campane, | un lamento che arriva di lontane | chiesuole immerse nella mite ombria».

³⁴ Vd. My *Nel giardino*, vv. 13-16 «ed al sospiro dell'avemaria, | quando nel bosco dalle cime nude | il dì s'esala, il cuore in una pia | ombra si chiude»; PV *All'Ida assente*, vv. 1-4 «O mia raminga, o rondinella mia, | ma dove l'hai murato il tuo nidino, | che al dolce suono dell'Avemaria | non ti sento zillar nel mio giardino?».

³⁵ F. Nassi, *I «Primi Poemeti» di Giovanni Pascoli nell'elaborazione autografa*, «Nuova Rivista di letteratura italiana», XII, 2009, 1-2, p. 112.

³⁶ Vv. 5-9 «Sì: sonava lontana una campana, | ombra di romba; sì che un mal vestito | che beveva, si alzò dalla fontana, | e più non bevve, e scongiurò, di rito, | l'impaziente spirito. Via via | si sentì la campana di San Vito, || si sentì la campana di Badia, | e gli altri borghi, di qua di là, pronti | cantando si raggiunsero per via».

³⁷ Vv. 17-25 «E le vacche tornavano alle stalle; | e la gente, ciarlando per la via, | saliva co' marrelli su le spalle. || Sonò, di qua di là, l'Avemaria: | si sentì la campana di San Vito, | si sentì la campana di Badia. || Era nel cielo un pallido tinnito: | Dondola dondola dondola! — A nanna | a nanna a nanna! — Il giorno era finito».

ca 30 km da Barga e deve il suo nome dall'abbazia camaldolese di San Pietro, tappa dei pellegrini che percorrevano la via francigena nel tratto tra Lucca e Altopascio. Dell'abbazia medievale sono rimaste solo le strutture della chiesa e della torre campanaria, che hanno però subito nel corso del XIX secolo cospicui interventi di ristrutturazione. A una decina di chilometri da Badia si trova San Vito, un tempo piccola frazione fuori le mura di Lucca, oggi sobborgo della città; il campanile della sua chiesa vecchia, sorta sulle fondamenta di una chiesetta dell'XI secolo, ora non è più in funzione, sostituito da quello della nuova chiesa parrocchiale costruita negli anni Cinquanta.

La terza località della Garfagnana identificabile è quel San Pietro in Campo, al tempo una frazione del Comune di Barga, della poesia intitolata appunto *Il soldato di San Piero in Campo*.³⁸ Le tre campane che Pascoli sente suonare a lutto nel componimento sono quelle del campanile della Chiesa dei Santi Pietro e Paolo (un tempo chiesa di San Piero in Campo), restaurata nel 1723, ma facente parte del monastero di suore Agostiniane risalente agli inizi del Cinquecento.

3.1. *Campane a San Mauro*

Sono queste, lo si era anticipato, le campane dell'infanzia del poeta, associate al tema della memoria e del sogno di un passato felice, idealizzato nella e per la sua lontananza. Esse risuonano soprattutto in My e nella sezione «Ritorno a San Mauro» di CC. Nove in tutto, a contarle, le occorrenze: tre in My (*Alba festiva*, *Patria*, *Sera festiva*), una in PP (*L'asino*); quattro in CC (*La voce*, *Il nido dei farlotti*, *Le rane* e *La messa*), una in PV (*Ognissanti 1910*). Come si è accennato, la loro funzione sembra essere sistematicamente (con l'eccezione di *Ognissanti* e *Alba festiva*) quella di produrre un moto di agnizione o di rievocazione, ottenuto in alcune occasioni apostrofando direttamente il poeta, per invitarlo a tornare nella terra natia, a sostarvi, a riposare.

È da rilevare – anche se non sorprende, visti i lutti nella fanciullezza di Pascoli – che indipendentemente dalla melodia, nel loro suono si cela sempre una sottotraccia legata al tema della morte. L'elemento funebre si manifesta secondo svariate modalità. In alcuni casi compare per mezzo di una contrapposizione tra uno scampanio presente che invita a un momento di preghiera gioiosa e una memoria sonora luttuosa. Caso celebre, in questo senso, è CC *La messa*, dove la campana, rintoccando per la funzione della domenica, rammenta al poeta di quando essa aveva accompagnato il funerale della madre.³⁹ Notevole è My *Sera festiva*, in cui i rin-

³⁸ PP *Il soldato di San Piero in Campo*, vv. 1-6, 16-22 e 26-38 «Era poc'anzi nella valle il ronzo | dell'altre sere. Ogni campana prese | poi sonno in una lunga ansia di bronzo. || Si dicevano Ave! Ave! le chiese, | e i vecchi preti, che ristanno un poco | con le mani alla fune anco sospese. || [...] E già venian più rare | le squille delle Avemarie lontane; | e s'alzò dalla valle, di tra un mare | di foglie, un suono a morto, a tre campane. || Oh! Piangi... Pensa... Dormi... Piangi... Pensa... | Dormi... echeggiava in ogni cuor San Piero | nell'ora dolce in cui fuma la mensa: [...] || San Piero in Campo sperso là tra quelle | file di pioppi, garrulo, ai tramonti, | di rane gravi e allegre raganelle. || Echeggiava tra i monti. Erano i monti | tutti celesti; tutto era imbevuto | di cielo: erba di poggi, acqua di fonti, || fronda di selve, e col suo blocco acuto | la liscia Pania, e con le sue foreste | il monte Grano molle di velluto. || Sforava il sole tuttavia le creste, | toccando qua e là nuvole vane; | e di laggiù, tra tutto quel celeste, | veniva il suono delle tre campane».

³⁹ Vv. 1-3 e 25-27 «La squilla sonava l'entrata. | Diceva con voce affrettata: | Non entri? Non entri? Perché? | [...] Sonai per tua mamma... ma grave, | ma dolce, ma pia, come un Ave, | sonai per la madre che fu!».

tocchi a festa si confondono, nel ricordo di una mamma, con quelli suonati per la morte del figlio:⁴⁰ un'associazione comprensibile solo se si tiene presente che in passato era usanza comune ai funerali dei bambini suonare le campane 'ad angelo', intonando la melodia del *Gloria*.⁴¹ Un contrasto analogo compare anche in *CC Il nido dei farlotti*, dove però la condizione ossimorica è data non da due tempi differenti, ma da due situazioni opposte e parallele: la cacciata della famiglia Pascoli dalla tenuta dei Torlonia alla morte di Ruggero il 12 settembre 1867, in concomitanza con il giorno della sagra di San Mauro; ed ecco allora che il contro-canto del suono dei mortaretti e delle gaie squille diviene il volto pallido e teso di Caterina Pascoli.⁴² Quando l'elemento lugubre non compare a livello contenutistico, ne rimane comunque traccia nella descrizione del suono del campanile sammaurese, sempre caratterizzato da una dolcezza velata di malinconia (si vedano le coppie aggettivali *grave e soave*; *grave e placido*; *grave e dolce*):⁴³ il contraltare acustico dell'infanzia del poeta ferita dal lutto.⁴⁴ I rintocchi di San Mauro sono anche tra i pochi che possiedono una melodia connotata a livello coloristico:⁴⁵ il doppio del paese è infatti contraddistinto da una nota dorata più grave e una nota argentina più acuta;⁴⁶ due 'colori' che rimandano a due tonalità differenti e a cui corrispondono le coppie aggettivali riportate appena sopra.

Una simile accuratezza descrittiva può anche essere ricondotta all'effetto acustico di queste specifiche squille che, come ricorda un pannello apposto ai piedi del campanile del paese (eretto nel 1841), erano quattro e riproducevano le note SI bemolle, DO, RE e FA.⁴⁷ La loro composizione è tipica del sistema bolognese (uno dei più antichi sistemi europei, diffuso in buona parte dell'Emilia Romagna), che prevede in prevalenza concerti 'a doppio' di quattro campane, dette *quarti*, in accordo maggiore con salto o di quarta (come in questo caso) o di sesta, oppure in accordo minore.⁴⁸ Il doppio si compone di due note ben distinguibili, una più

⁴⁰ Vv. 22-24 «Sonavano a festa, come ora, | per l'angiolo; il nuovo angioletto».

⁴¹ Vd. ad es. il Vli alla voce CAMPANA: «Le c. suonano [...] ad angelo (per bambino morto, ma con suono di festa, come si usa in alcuni luoghi)». La notizia si ritrova anche in molte testimonianze di inizio Novecento, come riportato da M. Storch, *L'infanzia violata*, Napoli, Manna, 2009, p. 58: «Questa consuetudine di fare suonare le campane a gloria alla morte di un bambino era diffusa in centinaia di piccoli paesi italiani, così come quella di far suonare dei rintocchi regolari alla campana piccola della chiesa, sempre per annunciare la morte di un piccolo».

⁴² Vv. 27-34 «Noi s'era in otto, nove con essa, | nella carrozza, piccoli, stretti | a lei che stava bianca e dimessa | tra lo scoppiare dei mortaretti; | che si vedeva pallida e magra | tra il rintoccare delle campane. | Noi si tornava per una sagra | senza più padre senza più pane».

⁴³ Rispettivamente in PP *L'asino*, v. 73; CC *La voce*, vv. 73-74; e *La messa*, vv. 30-31. Anche il suono di altre campane viene definito *grave*, ma non in coppia con aggettivi che immelanconiscono questa gravità.

⁴⁴ Il concetto qui espresso viene anche esplicitato in My *Alba festiva*, vv. 16-19 «Ma voce più profonda | sotto l'amor rimbomba, | par che al desio risponda: | la voce della tomba».

⁴⁵ La sinestesia, si sa, è figura ricorrente nella poesia pascoliana, ma applicata al suono delle campane la si ritrova solo nelle poesie legate a San Mauro e nelle «voci di tenebra azzurra» delle campane di Barga (CC *La mia sera*, v. 36).

⁴⁶ My *Alba festiva*, vv. 7-12 «Con un dondolio lento | implori, o voce d'oro, | nel cielo sonnolento. | Tra il cantico sonoro | il tuo tintinno squilla, | voce argentina»; e *Patria*, v. 37 «l'angelus argentino...»; PP *L'Angelus*, vv. 33-36 «Così diceva tremolando grave | la voce d'oro su l'aerea Pieve; | e gli aratori l'Angelus e l'Ave | dissero». In quest'ultimo caso non vi è un riferimento esplicito a San Mauro, ma poiché nel componimento si fa cenno anche alle campane dei borghi vicini a San Vito e Badia, con ogni probabilità vi era incluso anche il paese natio di Pascoli.

⁴⁷ Delle quattro campane originarie non resta oggi, dopo le distruzioni della Seconda guerra mondiale, che una sola.

⁴⁸ Non è stato possibile identificare quali accordi venissero utilizzati; si può ipotizzare che il doppio sammaurese fosse composto dal bicordo SI bemolle + FA | SI bemolle + RE (suono grave) e DO FA (suono acuto).

alta e una più bassa, e i suoni che vengono a crearsi corrispondono alle due melodie, argentina e dorata, che Pascoli descrive in alcune delle poesie ambientate nel paese natio. Bisogna però aggiungere che quella del doppio è una tecnica utilizzata da diversi sistemi campanari e, come si vedrà, ritornerà nella lirica pascoliana anche per altri campanili,⁴⁹ ma mai con la perizia descrittiva che il poeta ha messo in atto nei componimenti dedicati a quello di San Mauro, che doveva avere dunque un suono particolarmente caratteristico.⁵⁰

3.2. *Campane a Caprona*

Altre campane degne di nota, per quanto più nella biografia che nella poesia, sono a Caprona le due di San Nic(c)olò, o dei Santi Quirico e Nicolò. Esse compaiono, se si è visto bene, solo in CC *La squilletta di Caprona*,⁵¹ dove in apertura suonano congiuntamente l'Avemaria e al v. 38 il loro *doppio* è definito «bello e grave»; e quindi nei canti I e II di PP *Italy* (sempre per l'Avemaria). Secentesca, sorta sull'oratorio di San Quirico costruito tra il XII e il XIII, la chiesetta di San Nicolò distava da casa Pascoli poche centinaia di metri lungo il sentiero che costeggiava il Rio dell'Orso; dalla casa il campanile era ben visibile, e ben si sentivano, e come, le sue due campane. Proprio per la loro prossimità alla casa di Castelvecchio esse poterono acquistare lo statuto di campane pascoliane per eccellenza; si legga, a titolo esemplificativo, l'apertura di un articolo nel «Resto del Carlino» del 12 febbraio 1912, pochi mesi prima della scomparsa del Poeta:

Alla piccola stazione di Gallicano, dove si scende per andare a Castelnuovo di Barga, siamo saliti stamani, per la ripida strada serpeggiante a cavaliere del Serchio, al paese, mentre dal campanile di San Nicolò si diffondeva per la vallata, su per i monti, sui greppi, uno scampanio allegro che trovava lontano piccoli echi lamentosi. [...] La funzione l'hanno voluta i montanari semplici e buoni che amano il Pascoli, il loro poeta. Sono venuti tutti a pregare per lui, anche dai paesi più lontani della parrocchia, nonostante il violento temporale primaverile con lampi e tuoni ha infuriato [sic] tutta stamane sopra il paese.

Immagini che nell'ingenua prosa di questo inviato speciale sembrano riprendere il topos pascoliano delle campane «su per i monti». In realtà, quegli «echi lamentosi» non provenivano dal campanile di San Nicolò, bensì da quello di Barga, più grande e più lontano. Della supposta, e, come si vedrà, in parte malintesa, affezione del poeta per le due campane di S. Nicolò si servirono gli abitanti della Garfagnana per comprovare il desiderio di Pascoli di venire seppellito nella terra adottiva e non a San Mauro.⁵² Di contro alle rimostranze dei sammauresi, che

⁴⁹ Il doppio ritorna soprattutto nelle poesie che ritraggono le campane della Garfagnana; questo perché il sistema lucchese era influenzato da quello emiliano-bolognese.

⁵⁰ Inoltre i sistemi campanari dei paesi erano di solito composti da due, massimo tre campane; un sistema a quattro era raro e produceva un suono più ricco e articolato.

⁵¹ La *squilletta* (o *schilletta*: un campanello, comunque) che dà nome al componimento era stata nel tempo che aveva preceduto l'avvento delle campane una sorta di loro surrogato.

⁵² Telegramma il 7 aprile 1912 del Consiglio Comunale di San Mauro di Romagna a Maria Pascoli: «Consiglio Comunale angosciato lutto che colpisce popolo sammaurese Italia tutta invia condoglianze sentitamente profonde e sicuro interprete giusta legittima aspirazione popolo avere qui salma venerata, beneficio gloria questa terra tanto cara Poeta, sia certo sarà risparmiato Romagna borgo natio di G. Pascoli nuova immeritata amarissima sciagura vederlo portare altrove» (Archivio casa Pascoli – Barga [Lu], G.84.2.85). La polemica trovò spazio anche sui giornali del tempo: a casa Pascoli, ad

giustificavano la loro richiesta mediante *My I gigli* (vv. 18–20 «Maria mi porti | nella mia casa, per morirvi in pace | presso i miei morti»), i barghigiani e la sorella Maria opposero i versi finali di una poesiola d'occasione del 1912: «ch'io ritorni al campanile | del mio bel San Niccolò, | dove l'anima gentile | finalmente adagerò...». Senza pregiudicare le reali ultime volontà di Pascoli, occorre almeno rilevare che la poesiola in questione non era che un *divertissement* inviato a Italiano Capretz, proprietario del Caffè Capretz nel centro a Barga, per ringraziarlo d'avergli dedicato un amaro d'erbe locali, il 'Fior di Giovanni Pascoli' – nome poi mutato, sotto richiesta dello stesso poeta, in 'Fior di giovani pascoli'.⁵³ In questo caso, e non è chiaro se volutamente o meno, l'affezione del poeta per questo campanile è stata dunque, se non frain-tesa, quantomeno sovrastimata. Che in realtà Pascoli, proprio negli ultimi anni della sua vita, provasse sentimenti contrastanti verso le campane di Caprona, lo dimostra anche un fatto di cronaca, documentato in *Lungo la vita di Giovanni Pascoli*⁵⁴ e recuperato recentemente da S. Pivato ne *Il secolo del rumore*.⁵⁵ Nell'estate del 1905, grazie alla donazione di un emigrato 'americano' di Barga si decise di fondere le due campane di S. Nicolò, sostituendole con tre nuove e più grandi. Il provvedimento fu messo ai voti e anche il poeta fu chiamato a partecipare, non solo come parrochiano importante, ma come principale interessato, perché la sua casa era la più vicina al campanile. La sua reazione fu violenta e negativa, a motivo, secondo il Vicinelli, di vicissitudini pregresse:

C'era sì un motivo sentimentale: da anni egli sentiva quelle campane e le aveva cantate [...]; e gli pareva un'offesa a tutti i morti di Castelvechio mutare quel suono che aveva accompagnato tante generazioni. Ma c'era, e forse prevalente, un motivo più pratico, la paura che il nuovo fracasso lo disturbasse ancora di più, specialmente ricordando come quelle campane potevano essere risonate a lungo proprio (come credeva) a suo dispetto; già altra volta, come scriveva al Caselli, i famosi Meri, qui “campanari” (erano quei contadini da lui sfrattati) con altri amici sonarono una notte “due ore e mezzo”!⁵⁶

Vi furono quindi beghe irrisolte tra Pascoli e i contadini della zona – tutt'altro che «semplici e buoni» – che fecero precipitare la situazione. Pascoli si scagliò con particolare acredi-

esempio, ne sono conservate le tracce in alcuni articoli: *La salma di Pascoli a Barga e la sepoltura provvisoria nel cimitero. Trasporto notturno fra il vento e la pioggia*, «Corriere della Sera», 11 aprile 1912; *Dove giace il poeta in sepoltura. Una visita alla tomba di Pascoli - Un colloquio con "Mariù"*, «La Tribuna», 10 agosto 1912; *La questione della sepoltura di Giovanni Pascoli Castelvechio o San Mauro?*, «Il giornale del Mattino», 19 agosto 1912 (Archivio casa Pascoli – Barga [Lu], rispettivamente P.5.3.22, P.4.2.6 e P.5.3.110).

⁵³ Si riporta il componimento per intero, per dare modo di osservare il fondo affettuosamente scherzoso della lirica, certo non pensata come testamento poetico: «Quando bevo questo verde | fior di giovani pascoli, | si perde il mio cuore e va lontano, | dove un fievole campano | lo richiama, lo richiama, | da Sanchirico o da Lama: | il mio petto, ecco, s'allarga | e respira aria di Barga! | Ecco io son per la via nova: | un brusio, come se piova, | par che sempre m'accompagni | sotto l'ombra de' castagni. | Oh! Corsonna! Il cuor la sente, | la tua querula corrente: | vede un seguito di pioppi, | ode l'eco di due doppi, | di San Piero e di Caproni, [sic] | dolci suoni, cari suoni, | pieni di malinconia... | Ava, Ave, Ave Maria! | Ch'io ritorni al mio paese | che fiorisce d'ogni mese, | dove son tante viole, | dove è tanto bello il sole; | ch'io ritorni al campanile | del mio bel San Niccolò, | dove l'anima gentile finalmente adagerò...» (da U. Sereni, *Barga pascoliana*, «Il giornale di Barga», LXIII, 2012, 744).

⁵⁴ M. Pascoli, *Lungo la vita di Giovanni Pascoli*, memorie curate e integrate a cura di A. Vicinelli, Milano, Mondadori, 1961, pp. 771-775.

⁵⁵ S. Pivato, *Il secolo del rumore. Il paesaggio sonoro nel Novecento*, Bologna, Il Mulino, 2011.

⁵⁶ M. Pascoli, *Lungo la vita...*, cit., pp. 771-772.

ne contro il parroco di Barga, Don Archimede Mancini, preposto alla raccolta dei fondi per le nuove campane. Il «pretocollo» era accusato d'aver architettato il tutto per disturbare la sua quiete, mettendosi alla guida, «egli l'ingratissimo, di molti o alcuni altri ingrati, e fare un partito contro me». La diatriba, protrattasi nel tempo, è documentata anche nelle lettere al Caselli⁵⁷ e in due documenti, un ritaglio della «Gazzetta di Barga» del 9 aprile 1905 e un singolare promemoria ms. del 7 agosto dello stesso anno⁵⁸ conservati tra le carte pascoliane (vd. tavv. IV e V).

Dopo un lungo scontro, che vide persino l'intervento sollecitato dallo stesso Pascoli del cardinale Pietro Maffi, si giunse alla soluzione di «lasciare stare le campane vecchie e farne una terza nuova, più grande: ma senza troppa fretta e quando le ire fossero placate, e senza farci attorno gran chiasso». ⁵⁹ A rimetterci fu don Mancini, costretto, su richiesta del cardinale, a trasferirsi a Pisa. La campana nuova venne inaugurata solo già morto il poeta e battezzata 'Giovannina', un nome che a giudizio del Vicinelli «segnava la pace», ⁶⁰ ma che Pascoli non avrebbe molto apprezzato.

L'umorale vicenda di San Nicolò getta un'ombra sull'idillio poetico 'delle campane' – assenti del resto, secondo ultime volontà⁶¹ ben diverse da quelle espresse nei già ricordati versi di CC *Il viatico*, dal corteo funebre, allorché ad accompagnare la salma per le vie di Bologna verso la stazione e il treno che l'avrebbe condotta a Barga, fu la 'marcia funebre' di Chopin.⁶²

⁵⁷ Vd. la lettera del 1° giugno 1905: «Oh! che sventura è stata la mia venir qui! La immagini la delizia di un grosso campanone chioccio che, oltre alle due campane nuove, invece delle due buone vecchie, sonasse...picchiando le sue ondaccie sulla mia povera casa?... Il prete ha tutto combinato coi Meri, quei campanari, e con altri amici dei Meri e suoi, solo per rendere impossibile la vita a me! [...] Io soltanto feci conoscere che facevano male a struggere quei cari ricordi» (ivi, pp. 772-73).

⁵⁸ Già trascritto (con qualche imprecisione) dal Vicinelli (ivi, p. 774). Così, secondo il ms., l'inizio con i suoi rilievi grafici, sottolineature e grassetto: «Oggi, 7 Agosto, Augusto Lazzarini mi ha raccontato sommessamente: l che il Prete era andato a Pisa, l che il Prete se ne andava, perché non poteva [può *inserirlo a margine*] far niente nella sua chiesa, l che aveva portato con se [sic] il Valente Arrighi, l che questo aveva saputo dalla Chiara Arrighi, l la quale gli aveva soggiunto che il Prete aveva ragione, che se ne andava giustamente, che, a causa di quella famiglia – noi, io e Mariù – egli non era più padrone della sua Chiesa...l Ma perché? chiese l'Augusto. l Perché non ha potuto mettere la 3^a campana! ha risposto la Chiara. l In realtà, non voleva solo mettere la 3^a campana, ma disfare le altre due».

⁵⁹ Sempre nella cit. lettera al Caselli.

⁶⁰ «Attorno, l'iscrizione dice: "Siete più fortunate di me – mie povere sorelle – perché cantate da lui – ma io porto il suo nome". Ancora una volta in nome di Giovanni su tutto si levava lo spirante alito della poesia», ivi, p. 775.

⁶¹ «Il 23 gennaio 1909 uscendo dalla Certosa, ove per incarico del comune d'Imola e della famiglia avevo assistito all'incenerimento delle ossa del povero Andrea Costa mi recai a casa di Pascoli [...]. Appena detto al poeta chi ero o lo scopo della visita, questi facendosi più rosso in viso del solito mi disse: "[...] Ah! Dunque siete voi che avete impedito che si mettessero fiori sulla bara, che suonassero le bande; ma non sapete che i fiori e la musica sono la poesia [...]. Non si sa mai, da un momento all'altro potrei morire anch'io; ricordatevelo... Voglio sulla mia bara molti fiori e al mio trasporto molta musica e, soprattutto, le marcie di Beethoven e di Chopin; ricordatelo amici carissimi". Il poeta quindi si tacque come rapito da una visione lontana affacciandosi al suo cuore inopinatamente». Il brano è tratto dal racconto del socialista Attilio Morara riportato in [Red.], *I fiori e la musica sono poesia*, «La squilla», 7 aprile 1912.

⁶² «Aprè il lungo corteo un drappello di guardie di città in alta uniforme e un picchetto di pompieri con bandiera comandati dall'Ing. Barattini. Segue poi la musica cittadina che, secondo il desiderio del Poeta, intona meste marcie funebri dello Chopin», il brano è tratto da [Red.], *Il trasporto funebre di Giovanni Pascoli*, «La nuova Italia», Bologna, 10 aprile 1912. Le «meste marce funebri» (al plurale!) si riferiscono alla relativamente diffusa trascrizione per fiati del terzo movimento della *Sonata* chopiniana per pianoforte n. 2 op. 35.

3.3. *Campane ad Urbino*

Se ogni poesia tende in linea di principio a trasfigurare e sublimare i *realia* biografici, geografici, storici, ecc., nella poesia pascoliana i dati sedimentati nella memoria permangono ben riconoscibili, riemergendo molti anni dopo alla superficie. Così è per le campane dei lontani anni urbinati, passati nel collegio degli Scolopi. Il Collegio-Convitto Raffaello, un edificio risalente agli inizi del XVIII secolo, non aveva una chiesa annessa, l'unica campana che Pascoli ricorda è quella «della cena» di CC *Il ritratto*, vv. 49-50 «Ma crescendo il silenzio, come triste | sonava la campana della cena» – un campanello, dunque, più che una vera e propria campana. Vi è però un campanile a due campane⁶³ che ritorna con una certa insistenza nella poesia pascoliana, quello della Pieve di San Cassiano, nei pressi del borgo fortificato di Castel Cavallino, ritratto in *My Cavallino*, vv. 7-8 «C'è un campanile tra una selva nera, che canta, | bianco, l'inno mattutino?», *My Campane a sera*, vv. 1-12 «Odi, sorella, come note al core | quelle nel vespro tinnule campane | empiono l'aria quasi di sonore | grida lontane? || A quel tumulto aereo risponde | dal cuore un fioco scampanio, sì lieve, | come stormeggi, dietro macchie fonde, | candida pieve. || Forse una pieve ne' cilestri monti | la sagra annunzia ad ogni casolare, | onde si fece a' placidi tramonti | lungo parlare»; e *My Pervinca*, vv. 17-20 «e il bosco alzava, al palpito del vento, | una confusa e morta salmodia, | mentre squillava, grave, dal convento | l'avemaria». La pieve era collocata sul Colle dei Cappuccini, dalla cui sommità è visibile la sottostante vallata del Foglia e «Urbino | ventoso»⁶⁴ (PP *L'aquilone*, vv. 22-23) e dove Pascoli e i suoi compagni venivano portati a giocare, come il poeta sempre ne *L'aquilone* ricordava.

Ritorna anche in questo caso il tema della memoria e la funzione di agnizione/ricordo (non a caso, il primo accenno a un campanile urbinato è in *My Cavallino* nella sezione, appunto, «Ricordi»), una memoria che ha però cancellato gli elementi propri di quelle squille, il cui suono non sembra possedere alcuna caratteristica peculiare: sono «voci soavi, voci tinnite a festa», «sonore | grida lontane» che provengono da una «strana e cupa lontananza».⁶⁵ Suonano per la festa del *Corpus Domini* o per cantare una delle Ave Maria della sera,⁶⁶ ma la loro melodia non possiede tratti distintivi. L'unico elemento che risalta in due liriche aventi per protagoniste le campane di Urbino è visivo, con funzione decisamente paesistica: il campanile di *Cavallino* si staglia bianco sul paesaggio in mezzo ad una selva nera. La pieve candida che appare dietro a «macchie fonde» torna anche in *My Campane a sera*, una poesia composta nel 1890 che descrive il convento degli Scolopi. Il ricordo dell'immagine sembra dunque prevalere in questo caso sulla memoria acustica. Una possibile spiegazione potrebbe risiedere in alcune cartoline conservate nell'Archivio casa Pascoli, che ritraggono il collegio e il paese di Cavallino; tra di esse ve n'è in particolare una,⁶⁷ in cui il campanile del paese svetta col suo nitore tra il folto dei boschi; al centro della cartolina, una scritta di mano ignota: «C'è un campani-

⁶³ Il campanile fu eretto nel XV secolo, mentre le due campane recano la data 1571 (in ricordo della vittoria di Lepanto) e 1725.

⁶⁴ PP *L'aquilone*, vv. 22-23.

⁶⁵ *My Campane a sera*, vv. 3-4 e 21-22.

⁶⁶ *My Pervinca*, vv. 19-20 «mentre squillava, grave, dal convento | l'Ave Maria»; CC *Il ritratto*, vv. 49-50 «Ma crescendo il silenzio come triste | sonava la campana della cena».

⁶⁷ Archivio casa Pascoli – Barga (Lu), G.5.2.50.

le...»: l'incipit di *Cavallino*. Non è dato sapere se le cartoline fossero già in mano del poeta prima della stesura di queste poesie, ma se così fosse, il bianco e nero della fotografia potrebbe averlo guidato nella rievocazione degli anni di collegio. In ogni caso, poiché Pascoli non tornò più per lunghi periodi a Urbino, è comprensibile che non ricordasse con precisione le tonalità dei rintocchi, ma gli fosse rimasto impresso il dettaglio visivo di un paesino bianco sopra un colle che la vegetazione oscurava.

3.4. *Le campane di Barga*

Molto più preciso e puntuale è invece il riferimento al campanile del Duomo romanico di Barga (o Collegiata di San Cristoforo),⁶⁸ dalla «voce soave e profonda»,⁶⁹ familiare al poeta quanto quelli di San Mauro e di Caprona e protagonista indiscusso dei *Canti di Castelvecchio*, dove ricorre ripetutamente, a volte in citazione esplicita, come nel caso de *Il ciocco*⁷⁰ e de *L'ora di Barga*, altre volte con riferimenti meno evidenti, ma comunque eloquenti. In particolare, vi è un gruppo di testi che tematizzano le campane barghigiane e la loro voce – come vedremo, qui non più di suono, ma proprio di voce si può parlare – e che ruotano, *ça va sans dire*, attorno al testo chiave de *L'ora di Barga*. La prima poesia che appartiene a questo blocco è CC *La canzone del girarrosto*, dove a mezzogiorno, il momento dell'*Angelus*, «campana lontana si sente | sonare. | Un'altra con onde più lente, | più chiare, | risponde» (vv. 57-60). In questo caso, la posizione nella raccolta del testo, antecedente più prossimo dell'*Ora*, e la prima comparsa dell'anafora «È l'ora», che anticipa il *refrain* della lirica seguente, lasciano pensare che le due campane in questione siano quelle di Barga, che qui per l'*Angelus* suonano l'ormai ben noto doppio. Subito dopo l'*Ora*, le squille del Duomo di San Cristoforo compaiono nuovamente in CC *Il viatico*, v. 1 «Là, suonano a doppio». È il deittico spaziale che apre la lirica a permettere di identificare il paese: se il poeta avesse voluto indicare le campane di Caprona, avrebbe infatti presumibilmente utilizzato un avverbio indicante maggiore prossimità, mentre la lontananza riecheggia il «non veduto borgo lontano» dell'*Ora*. Lo stesso avverbio compare inoltre qualche poesia più avanti in CC *La mia sera*, v. 36 «là, voci di tenebra azzurra...». Anche in questo caso è probabile che si tratti delle stesse campane, che non solo sono avvertite in lontananza, ma che ripetono anche al poeta il medesimo invito che quelle del *Ciocco* avevano recato ai contadini: «– Dormi, che ti fa bono! bono! bono! –».⁷¹

⁶⁸ Su cui dal 2006 è posta una lapide con l'iscrizione: «Il suono dell'orologio della torre campanaria | di questo tempio romanico | ispirò al poeta | GIOVANNI PASCOLI | 1855-1912 | figlio adottivo della terra barghigiana | i versi sublimi della lirica "L'ORA DI BARGA"».

⁶⁹ Così Pascoli in *L'uomo giusto di Barga*, il discorso in memoria del sindaco Salvo Salvi pronunciato a Barga il 20 settembre 2005, che sembra espressamente rimandare ai versi de *L'ora*: «il Duomo raccoglie in sé tutte le vostre [= dei Barghigiani] memorie, e parla a tutta la valle con la voce soave e profonda delle sue campane. [...] rimbomba, ecco, sul suo capo [= del passeggero] il suon dell'ora, che gli dice, *È presto*, oppure, *È tardi*; ma lo sveglia, e a ogni modo, ricordandogli che si vive nel tempo, a tempo. Appunto: quanti di noi, da quella doppia aerea voce, come d'un portentoso misterioso cuculo, non fummo ammoniti a rivolgerci alla bella casa lì dietro, e a passarne, con onesta fretta, la soglia» – ma la «casa», stavolta, è quella del Salvi (G. Pascoli, *Prose*, vol. I: *Pensieri di varia umanità*, Milano, Mondadori, 1946, pp. 297-298).

⁷⁰ «e non c'era altro suono di campana, | se non della campana delle nove, | che da Barga ripete al campagnolo: | – Dormi, che ti fa bono! bono! bono! –», CC *Il Ciocco*, vv. 35-38.

⁷¹ L'unico altro componimento in cui le campane invitano il protagonista della lirica a dormire è PP *Il soldato di San Piero in Campo*, vv. 20-21 «Oh! Piangi... Pensa... Dormi... Piangi... Pensa... | Dormi...».

È evidente che questi rintocchi possiedono una valenza diversa dagli altri, simile a quella del campanile di San Mauro: la loro voce è riconoscibile e spesso umanizzata e l'invito ossessivamente ripetuto al poeta è di riposare e, per mezzo del riposo e del sogno, ritornare al mondo infantile perduto. Il messaggio che portano si delinea in tutta la sua chiarezza nell'*Ora*, dove il suono, «uguale, | che blando cade, | come una voce che persuade»⁷² è un ritornello che riemerge lungo tutto l'arco della poesia, modulato secondo diverse tonalità: «È tardi. È l'ora».

4. Voci misteriose

4.1. *Tintinni, tintinnì, tinniti – e il canto del cigno*

Differenziata, mutevole da testo a testo, è in Pascoli la resa linguistica, fonetica e semantica, del suono delle campane e di conseguenza la sua marca emotiva. Se prevalgono sonorità attutite, distanti, malinconico-dolorose (*My Ceppo*, v. 24 «voce velata, malata, sognata»; *PP Il desinare*, v. 39 «non più che un'ombra pallida e lontana»; *PP Il soldato di San Piero in Campo*, v. 3 «una lunga ansia di bronzo», ecc.), pure non mancano momenti, certo meno frequenti, in cui la voce delle campane risalta forte, chiara e gioiosa (*My Sera festiva*, v. 11 «romba festosa»; *PP L'angelus*, v. 15 «gran tumulto d'oro»; *OI Il sogno di Rosetta*, vv. 88-90 «un'allegria, | un tintinno, un sussurro, | un dondolar di tutto il cielo azzurro» ecc.). Quanto alle modalità, sembra dominare la continuità, la durata: non il singolo rintocco, ma il tessuto sonoro di singole vibrazioni moltiplicate (*My Sera festiva*, v. 11 «una romba festosa»; *My Mezzogiorno*, v. 10 «un'ondata di riso»; *My Dopo l'acquazzone*, v. 6 «a onde lunghe romba»; *PP L'angelus*, v. 11 «un tremolio sonoro | ch'empieva l'aria e percotea ne i monti»; *PP Il torellò*, v. 12 «un confuso tremito di doppi», ecc.). Soffermiamoci, lasciando del resto, sulla famiglia lessicale di per sé 'puntuale' (singolativa o iterativa) di *tinnito-tinnulo-tintinno*. *Tintinno* e il correlato verbo «imitativo di sonorità»⁷³ *tintinnare* vengono applicati nella poesia pascoliana sia alle campane⁷⁴ sia al classico strumento della cetra.⁷⁵ Il primo utilizzo si deve senz'altro al vocabolo latino che designa la campana, *tintinnabulum*, con chiaro riferimento onomatopeico alle risonanze emesse dallo strumento una volta percosso.⁷⁶ È interessante rilevare che l'assegnazione – scontata e per nulla insolita – dell'accezione latina all'italiano *tintinnare*, procede in direzione contraria unicamente nella poesia pascoliana: il poeta si serve infatti nei suoi carmi latini di questo verbo anche con il significato di 'ronzare', secondo una sfumatura di senso non presente nel vocabolo italiano.⁷⁷ Quest'uso, secondario e in apparenza poco rilevante, permette di giustificare l'insolita

⁷² CC *L'ora di Barga*, vv. 6-7.

⁷³ Così Garboli nel *Glossario dei termini notevoli* del Meridiano pascoliano per la voce TINTINARE-TINTINNARE, (G. Pascoli, *Prose e poesie scelte*, cit., vol. II, p. 1793).

⁷⁴ La voce delle campane «tintinna» in *Dopo l'acquazzone* (My, v. 6), è «un chiaro tintinno» ne *La messa* (CC, v. 7) e «un tintinno, un sussurro | un dondolar di tutto il cielo azzurro» ne *Il sogno di Rosetta* (OI, vv. 89-90).

⁷⁵ PC *I vecchi di Ceo*, V, v. 27 «tintinnì la cetra»; e *L'ultimo viaggio*, XVII, L'amore, v. 46 «[la cetra] tintinnando al vento».

⁷⁶ Il termine *campana* ha invece origine, come è ben noto, dal tardo latino *campana vasa*, ossia vasi provenienti dalla Campania, regione celebre sin dall'antichità per possedere un terreno ricco di rame e piombo, metalli da cui si ricavava la lega per fondere lo strumento (vd. la voce CAMPANA del Vli).

⁷⁷ *Veianius, Liber de poetis*, vv. 77-78 «aures | tintinnant»; *Catullo calvos, ivi*, v. 91 «tintinant aures mihi»; *Thallusa, Poemata christiana*, vv. 143-144 «tenui tintinnant [...] | aures murmure».

presenza del vocabolo *ronzare* attribuito con una certa insistenza alle sue campane;⁷⁸ presenza che, poiché solitamente «unita a api o insetti di genere»,⁷⁹ risulterebbe senza postilla in un simile contesto singolare.⁸⁰

Il fenomeno del ‘tintinnare’ non si esaurisce però nella produzione pascoliana col riferimento alla cetra e alla campana; in un caso, forse il più emblematico e suggestivo, esso viene applicato anche al sistro, lo strumento rituale che compare ne *l’Assiuolo*;⁸¹ e, più spesso di quanto si penserebbe, viene associato al verso degli animali – in particolare cavallette, grilli, ma anche uccelli come usignoli e gru.⁸² La problematica relativa è già stata abbondantemente discussa dalla critica, in particolare da Alfonso Traina,⁸³ ma converrà almeno rilevare che l’estensione di ‘tintinnio’ a suoni che poco hanno a che vedere con percussioni metalliche ha condotto a ipotizzare che dietro al mero rilievo del significante acustico, il verbo *tintinnare* nasconda significati simbolici forse inconsci. Un’interessante analisi delle possibili valenze allegoriche – in particolare dionisiache – del tintinnio nella poesia pascoliana è stata compiuta da Giancarlo Leucadi a partire proprio dai «tintinni a invisibili porte» dei sistri d’argento de *l’Assiuolo*. La conclusione a cui Leucadi è giunto è che i significanti della famiglia lessicale in questione agiscono nella poesia di Pascoli da «catalizzatore acustico che faccia precipitare un’infinità di suoni complementari, tanto metallici che animali», comportandosi come «una specie di motivo guida dell’udito del poeta [...] sovrapposto simbolicamente alle voci misteriose di cavallette, cicale, rane, rondini, gru, cigni e ai suoni di campane, sistri, porte...».⁸⁴ Tanto le voci della natura quanto quelle delle campane, insomma, produrrebbero ‘tintinni’ e ‘tintinnii’ quando intente a sussurrare ancestrali messaggi dimenticati, la cui origine sarebbe da ricercare nell’incontro tra ultraterreno, mito e inconscio del poeta.

Di notevole rilievo è inoltre l’impiego dell’aggettivo *tinnulo*. Anch’esso largamente usato da Pascoli in differenti contesti, e debitamente rilevato dalla critica (si vedano ad es. col cit. studio di A. Traina le osservazioni di C. Garboli in più punti della sua antologia),⁸⁵ il termine era stato glossato dallo stesso Pascoli in *Lyra romana* quale «voce sottile di metallo»;⁸⁶ successivamente, nelle *Lezioni bolognesi per i maestri* Pascoli sostenne invece che «tinnula dà il suono dell’arpa»,⁸⁷ facendo senz’altro riferimento all’impiego del vocabolo di matrice classica e, forse,

⁷⁸ *My Alba festiva*, v. 3 «Che hanno le campane, | che squillano vicine, | che ronzano lontane?»; e *Festa lontana*, vv. 1–2 «un piccolo infinito scampanio | ne ronzava e vibra»; PP *Il soldato di San Piero in Campo*, vv. 1–2 «Era poc’anzi nella valle il ronzo | dell’altre sere»; CC *Le rane*, v. 36 «mi arriva un ronzo di campane».

⁷⁹ Vd. la voce RONZARE del *Glossario dei termini notevoli* (G. Pascoli, *Prose e poesie scelte*, cit., vol. II, p. 1767).

⁸⁰ Non ci sono noti altri impieghi di *ronzare* per il suono delle campane.

⁸¹ *My L’Assiuolo*, vv. 20–22 «finissimi sistri d’argento | (tintinni a invisibili porte | che forse non s’aprono più?...»).

⁸² Andrà poi a margine ricordato anche il «tintinnante salvadanaio» di CC *Valentino*, v. 10.

⁸³ A. Traina, *Il latino del Pascoli. Saggio sul bilinguismo poetico*, Firenze, Le Monnier, 1971, pp. 117–118.

⁸⁴ G. Leucadi, *Tintinni a invisibili porte*, «Rivista pascoliana», VI, 1994, pp. 65–86: p. 74.

⁸⁵ G. Pascoli, *Prose e poesie scelte*, cit., vol. I, p. 605; vol. II, p. 86; e la voce TINNULO nel *Glossario dei termini notevoli*, vol. II, p. 1792.

⁸⁶ G. Pascoli, *Lyra romana*, Livorno, Giusti, 1895, nota a p. 89. Si evidenzia comunque che questa interpretazione del termine non compare tra i significati più comuni del vocabolo latino, che viene solitamente tradotto come *squillante*, *risonnante*, *sonoro* (vd. ad es. la voce TINNULUS del *Vocabolario della lingua latina* Castiglioni–Mariotti; il Forcellini, a suo tempo, rendeva TINNŪLUS «acute resonans» con l’it. «risonante, sonante»; e TINNĪTUS con «tintin, tintino, tintinnio, squillo»).

⁸⁷ *Lezioni bolognesi per i maestri*, XI 3, in G. Pascoli, *Prose e poesie scelte*, cit., vol. II, p. 1792.

anche all'accezione dantesca presentata nella *Divina Commedia*, dove esso viene adoperato in qualità di «dolce suono... soavemente armonioso» (Venturi) che proviene da una giga (viola) o da un'arpa, in tempra tesa | di molte corde». ⁸⁸ Nel contesto della poesia campanara, ⁸⁹ ovviamente, il vocabolo va inteso però secondo la prima accezione, ossia semplicemente come serie di suoni prodotti da una percussione metallica.

Secondo Garboli, anche l'aggettivo *tinnulo* e il sostantivo *tinnito* – che pure ritorna riferito al suono della squilla ⁹⁰ – vengono associati dal poeta al canto di alcuni volatili; ⁹¹ questa attribuzione non stupisce ed è facilmente spiegabile seguendo la riflessione di Leucadi esposta sopra in merito all'associazione tra il tintinnare e le 'voci' degli animali. È tuttavia interessante che, nel caso di uno specifico uccello, l'attribuzione venga a coincidere anche con la similitudine tra verso e suono della campana (altro *unicum* della poesia pascoliana): ⁹² è il caso del canto del cigno. Il cigno appare per la prima volta in PP *Il transito*, «prima esecuzione di alcuni nuclei verbali e tematici che saranno poi trasferiti nel testo più ampio della celebrazione del transvolatore polare», vale a dire OI *Andrée*. ⁹³ In entrambe le liriche, il particolare richiamo del cigno è paragonato al suono della campana perché «come arpe qua e là tocche, il metallo | di quella voce tintina» (PP *Il transito*, vv. 10-11), ricordando un «suono d'un rintocco di campana | che squilli ultimo» (*ivi*, vv. 19-20), «un lento | interrotto, d'ignote arpe *tintinno*; ll un rintocco lontano, ermo tra il vento, | di campane, un serrarsi arduo di porte | grandi, con chiaro clangere d'argento» (OI *Andrée*, III, vv. 2-6). È evidente come il legame tra le due melodie nasca dal medesimo tintinnio metallico insito nella loro voce e l'origine di questa relazione, come si vedrà a breve, lo conferma. Di nuovo è stato Garboli a rilevare, ⁹⁴ analizzando *Andrée*, che già in *Lyra* Pascoli aveva commentato in nota all'ode XX del secondo libro di Orazio: «il cigno ha un canto che da lontano vibra come squillo di campana». L'origine di questa associazione non va ricercata però nella poesia oraziana, ma nella progettazione de *Il transito*, antecedente all'allestimento dell'antologia latina. ⁹⁵ Secondo C. Marazzini, ⁹⁶ lo spunto per una riflessione lirica sul cigno provenne, con ogni probabilità, dall'*incipit* di un carme dell'Alardi, *Un'ora della mia giovinezza*, successivamente antologizzato in *Fior da fiore*. ⁹⁷ Particolarmente significativi i versi in cui l'Alardi descrive uno stormo di cigni che apprestandosi a migrare «[...] intu-

⁸⁸ Vd. la voce TINTINNO dell'*Enciclopedia dantesca* Treccani.

⁸⁹ My *Campane a sera*, v. 2 «quelle nel vespro tinnule campane»; CC *L'ora di Barga*, vv. 20-21 «prima un suo grido di meraviglia | tinnulo».

⁹⁰ My *Campane a sera*, v. 21 «voci soavi, voci tinnite a festa!»; e *La notte dei morti*, III, vv. 4-5 «o cupo tinnito | di squille»; PP *L'Ave Maria*, II, v. 23 «era nel cielo un pallido tinnito». Il termine, prima della poesia pascoliana, compare soltanto nelle *Rime nuove* di Carducci (*LXII Primavera elleniche* (I. Eolia): «Odi le cetera tinnir»; *LXXV I due titani*: «con un tinnir i cetra»). In questo caso, però, il vocabolo era riferito alla cetra, secondo l'accezione classica già vista per *tinnulus* e riportata dallo stesso Pascoli nelle già citate *Lezioni bolognesi per i maestri*.

⁹¹ Vd. nuovamente la voce TINNULO del *Glossario dei termini notevoli*.

⁹² Anche in questo caso, non sono note (non esistono?) le fonti da cui Pascoli può avere tratto questa similitudine.

⁹³ C. Marazzini, *Andrée e il cigno*, «Lettere italiane», XXXI, 1979, 2, pp. 231-240: p. 235.

⁹⁴ G. Pascoli, *Prose e poesie scelte*, cit., vol. II, p. 86.

⁹⁵ *Lyra romana* venne pubblicata nel 1895, mentre *Il transito* uscì per la prima volta sul «Marzocco» nel 1896; nell'Archivio casa Pascoli sono tuttavia conservati degli abbozzi del componimento risalenti al 1892 (G.51.10.2).

⁹⁶ C. Marazzini, *Andrée e il cigno*, cit. p. 237.

⁹⁷ Il testo sarà antologizzato con il titolo *I cigni* in *Fior da Fiore*, Palermo, Sandron, 1901, p. 178.

na il canto | de la partenza e per le nubi manda | la metallica nota». ⁹⁸ È proprio dalla «metallica nota» aleardiana che con ogni probabilità, annota Marazzini, Pascoli trasse «il metallo di quella voce» che «tintina» del cigno del *Transito*. Si può infine supporre che il passaggio successivo, nella genesi compositiva del testo, sia stato d'associare al verbo *tintinare* il suono della campana, per quindi poi, transitivamente, accostare il canto del cigno al rintocco metallico della squilla. Che il legame tra i due referenti sia frutto dell'utilizzo per entrambi del medesimo verbo lo prova anche un componimento successivo, il Preludio di *Rossini*, dove il poeta fa sì che al *tinnire* della Lira celeste – secondo l'accezione della forma verbale riportata nelle *Lezioni bolognesi per i maestri* e mostrata poc'anzi – risponda il canto del Cigno-costellazione. ⁹⁹

4.2. Variazioni fonosimboliche e resa grafica

Quanto alle modalità di rappresentazione del suono delle campane, se scontato è il ricorso al linguaggio fonosimbolico, vi è purtuttavia da raccolta a raccolta variazione ed evoluzione. *My Sera festiva* è il primo componimento nel quale i rintocchi si manifestano secondo il corrente *din don dan* (vv. 7, 14, 21 e 28 «*din don dan, din don dan*»), ¹⁰⁰ che già in *My Vespro* muta al v. 3 in un più pascoliano *dan dan*: «col suo grave *dan dan* dalla badia», prolungato in eco («*dalla badia*»). Prosegue in CC la trasformazione dell'onomatopea: il «*Don...Don...*» de *La mia sera*, v. 33, va nella direzione di un suono più cupo e rallentato dai punti di sospensione, che lo isolano e lo prolungano in un'eco infinita e indefinita. La stessa trascrizione verrà poi ripresa in OI *Il sogno di Rosetta*, v. 74 «L'AVEMARIA: *Don... Don... Don...*». La parabola può dirsi conclusa con PI *La canzone del Paradiso*, v. 80, dove i puntini di sospensione scompaiono, e con loro anche la malinconia e il mistero di CC, e il suono diviene più 'duro' per la sostituzione dell'occlusiva sorda alla sonora, preceduta ovviamente da elementi allitteranti che la introducono: «[...] Ma ecco, | di qua di là, lente tra il sonno e piane, | *ton ton*, suonano le campane».

Accade poi che le campane non si limitino a suonare, ma che parlino, che discorrono distesamente. Questa loro 'presa di parola' viene segnalata secondo diverse modalità; una delle poche costanti è la presenza del corsivo per la resa onomatopeica del suono o per le formule della preghiera. Più complessa è invece la resa grafica in discorso diretto virgolettato o meno del messaggio delle campane. In *My* troviamo la lineetta semplice d'apertura e chiusura: *Alba festiva*, vv. 10-13 «Tra il cantico sonoro | il tuo tintinno squilla, | voce argentina – Adoro, | l'adoro –»; ¹⁰¹ in P il corsivo: *L'Avemaria*, vv. 24-25 e 29-30 «*Dondola dondola dondola!* – *A nanna | a nanna a nanna!* – Il giorno era finito. [...] E le campane, *A nanna a nanna!* l'una; | l'altra, *Dondola, dondola!* tra il volo | de' pipistrelli per la costa bruna»; *Il soldato di San Piero in Campo*, vv. 4, 20, 77 «Si dicevano *Ave! Ave!* le chiese [...] Oh! *Piangi... Pensa... Dormi... Piangi... Pensa... | Dormi...* echeggiava in ogni cuor San Pietro». In CC il messaggio viene completamente inte-

⁹⁸ *Un'ora della mia giovinezza*, *Canti* 1, v. 22.

⁹⁹ *Rossini*, Preludio, v. 10 «al suo tinnir cantava il cigno».

¹⁰⁰ La scontata onomatopea che aveva inizialmente sconcertato Marino Moretti: «Gli uccelletti? le sorelle Ida e Maria? i piedini scalzi? le campane che fanno *din don*? Ma che poeta era questo?» (M. Moretti, *Ricordi pascoliani*, «Pegaso», I, 1929, 9, pp. 555-574).

¹⁰¹ Che potrebbe alludere al mattutino *Atto di adorazione* («Ti adoro mio Dio e ti amo con tutto il cuore ecc.»), o al «Venite adoremus, venite adoremus, | venite adoremus Dominum» del natalizio *Adeste, fideles*. Ma l'invito ad 'adorare' (che compare anche in capo alla *Grazie* foscoliane: «Entra ed adora») è troppo generico per una puntuale identificazione.

grato al testo senza fratture grafiche, eccezion fatta per l'uso della maiuscola d'inizio: *L'ora di Barga*, vv. 7-8 «suono che uguale, che blando cade, | come una voce che persuade. || Tu dici, È l'ora; tu dici, È tardi, | voce che cadi blanda dal cielo»; *La mia sera*, vv. 33-36 «Don...Don...E mi dicono, Dormi! | mi cantano, Dormi! sussurrano, | Dormi! bisbigliano, Dormi! | là, voci di tenebra azzurra...»; *La messa*, vv. 2-3 «Diceva con voce affrettata: | Non entri? Non entri? Perché?...»; *Le rane*, vv. 36-38 «Mi arriva un ronzio di campane, | che dice: Ritorna! Rimane! | Riposa!»; *Diario autunnale I*, v. 7 «Non torna più! mormora la campana...». Le campane smettono di discorrere con i *Canti*, eccezion fatta per la sezione «L'alba» della *Canzone del Paradiso*, vv. 3-5 «Ella m'ha detto tristamente e plana: | – Comincia un dì come già mille e mille – | Amore a Deo! Vien l'alba», dove però il dettato è impersonale e non vi è pertanto sperimentazione grafica.

La ricerca di una minore diversità tra il corpo della poesia e il discorrere delle squille di *My* e di *CC* va probabilmente nella direzione di una maggiore fusione tra i due elementi. L'obiettivo di ricreare una maggiore fluidità nel tessuto poetico fa anche sì che in queste due raccolte il dettato della campana riproduca con maggiore perizia il richiamo onomatopico della stessa (*din don dan*) mediante la riproposizione di allitterazioni delle dentali (occlusiva sorda e sonora, nasale e vibrante) e la reiterazione delle medesime vocali (in particolare le aperte e semi-aperte anteriori e posteriori).

4.3. *Soliloqui e dialoghi*

Il suono delle campane pascoliane acquista tutti i tratti delle emozioni umane; se solo nove volte, come si è visto, parlano con una vera e propria voce, esse sono quasi sempre coinvolte in azioni legate all'ambito del sentimento: gemono, ridono, piangono, gridano, sospirano, accompagnando in controcanto le vicende e le occupazioni degli abitanti del paese, ponendosi quasi a commento di esse, come un moderno coro tragico. Sembra inoltre profilarsi nelle prime tre raccolte un graduale avvicinamento tra poeta e campane: in *My* esse sono sì partecipi del dolore e delle gioie umane, ma non si rivolgono a un destinatario preciso. Il suono che si propaga nell'aria possiede certo un significato che, come si è più volte ribadito, ha a che vedere con la memoria e che è in grado di fare coincidere il tempo dell'uomo con il tempo della natura, ma il senso della voce è ancora parzialmente velato (*Vespro*, vv. 1-3 «Dal cielo roseo pullula una stella. || Una campana parla della cosa | col suo grave *dan dan* dalla badia»). Non a caso, la cifra stilistica delle campane myricsee è in ultima istanza la lontananza e l'inaccessibilità; esse appaiono prossime a svelare un segreto d'un altro mondo, un segreto che sembra per un istante vicino a rivelarsi per poi di nuovo allontanarsi, con un movimento che riprende da un lato quello oscillatorio della campana stessa e dall'altro quello del suono, prossimo o remoto a seconda della provenienza e a seconda del vento: *Alba festiva*, vv. 1-3 «che hanno le campane | che squillano vicine, | che ronzano lontane?»; *Sera Festiva*, vv. 19-20 «allora sonò la campana | (perché non pareva lontana?)»; *Ceppo*, vv. 13-14 e 24 «la campana, | col vento, or s'avvicina, or s'allontana. [...] | voce velata, malata, sognata»; *Festa lontana*, vv. 1-3 «Un piccolo infinito scampanio | ne ronza e vibra, come ad una festa | assai lontana, dietro un vel d'obblio»; *Campagne a sera*, vv. 1-4 e 21-24 «Odi, sorella, come note al core | quelle nel vespro tinnule campane | empiono l'aria quasi di sonore | grida lontane? [...] | Voci soavi, voi tinnite a festa | da così

strana e cupa lontananza, | che là si trova il desiderio, e resta | qua la speranza»; *Notte di neve*, vv. 1-2 «Pace! grida la campana, | ma lontana, fioca».

Nei *Primi Poemetti* permane l'aspetto della lontananza (*Il desinare*, vv. 37-39 «una campana | si sentiva sonare dal paese: | non più che un'ombra pallida e lontana»; *L'Angelus*, vv. 1-2 «Si: sonava lontana una campana, | ombra di romba»; *L'asino*, vv. 93-94 «Viene un suon di campane dietro un velo | di lontananza»), con tuttavia una evoluzione: la voce delle campane si traduce ora in un discorso di senso compiuto, rivolto a un interlocutore preciso, gli abitanti del paese, che vengono invitati dallo scampanio a sostare, come accade ne *L'avemaria* e ne *Il soldato di San Piero in Campo*.

La parabola anche in questo caso giunge al culmine nei *Canti di Castelvecchio*, dove la lontananza e l'opacità dei rintocchi di *Myrica* cedono ad un suono più distinguibile, connotato dalla nota della malinconia, che si traduce in una chiamata al riposo, alla quiete; chiamata questa volta rivolta non più generalmente alla comunità (*Il ciocco*, vv. 36-38 «se non della campana delle nove, | che da Barga ripete al campagnolo: | – Dormi, che ti fa bono! bono! bono! –»), ma che nella quasi totalità dei casi ha come destinatario privilegiato proprio l'io lirico. Nasce così tra il poeta e la campana un colloquio a tu per tu, che già s'intravede ne *La voce* dove, quasi per associazione inconscia, nell'udire il sussurro della madre pronunciare il suo nome, il poeta ritorna con la mente a quando, da bambino, lo «addormentavano gravi | campane col placido canto» (vv. 73-74). La medesima sovrapposizione tra le parole materne e quelle della campana ritorna poi nelle «voci di tenebra azzurra» de *La mia sera*, v. 36: voci che lo cullano sino a farlo addormentare. La campana si rivolge nuovamente al poeta mediante il discorso diretto nei primi due componimenti della sezione «Ritorno a San Mauro», in cui l'invito a ritornare e a sostare nei luoghi della memoria viene ribadito ne *Le rane* (vv. 37-38 «Ritorna! Rimane! | Riposa!») e ne *La messa*, con l'insistita richiesta rivolta al poeta perché varchi la soglia della chiesa e possa ricordare e rivivere il funerale della madre (v. 3 «Non entri? Non entri? Perché?»).

Il messaggio di queste campane, anche quando viene semanticamente esplicitato, si configura di nuovo come un invito a volgersi indietro, a regredire, per ritrovare la quiete degli anni della fanciullezza, e con essi l'oblio desiderato. Ecco di nuovo la sottotraccia funebre legata alla dimensione dell'infanzia e degli affetti, che fanno ormai parte del mondo dei defunti. Non a caso, quando l'associazione campane-morte è manifesta, riemerge sempre anche il motivo della ninnananna: come in *OI Pace!*, vv. 53-56, dove la morte è «romba d'ignote campane | che cullano il mondo che dorme, | lontane nell'aria e sì piane | che appena vi lasciano l'orme». Molti altri esempi se ne potrebbero addurre; basterà qui tenere a mente che anche la melodia della campana è ricondotta nella poetica pascoliana a quel concerto di voci misteriose che recano con sé un richiamo di un mondo altro; e che la morte, quando essa viene evocata dai rintocchi, è come una melodia dolce e suadente, una dimensione pacificatoria che non fa paura e a cui il dolore non ha accesso.

L'ultimo caso emblematico da prendere in considerazione è *CC L'ora di Barga*, dove si assiste ad un ulteriore sviluppo. Non solo ogni rintocco veicola perentoriamente e un po' ossessivamente un preciso monito: «È l'ora! È tardi!» (un 'tardi' forse non solo temporale: ma 'tardi' per cosa, allora?), ma l'io poetico non si limita ad accogliere passivamente il consiglio-ingiunzione: discute invece con le campane, cerca di mediare, di trovare con loro un compromesso. Il rap-

porto, in apparenza equilibrato, da pari a pari, che si instaura tra le due istanze, sembra simmetrico a quello di CC *Nebbia* tra il poeta e la nebbia-fumo-velame. Ma di questo tra un momento.

5. *L'ora di Barga*

Dopo la stampa il 30 dicembre 1900 nel foglio d'apertura del «Marzocco» «dei miei cari amici Orvieto» (dove era dedicata alla 'musa' pascoliana Emma Corcos),¹⁰² l'*Ora* entra in CC con alcune non decisive varianti soprattutto di punteggiatura¹⁰³ subito dalla prima edizione 1903. In CC era allora preceduta dalla domestica *Canzone del girarrosto* (una sorta di reportage, dove pure *l'ora* incalza, d'un pranzo domenicale in Casa Pascoli)¹⁰⁴ e seguita da *La fonte di Castelvecchio*; successivamente, a partire dalla quarta edizione, tra *L'ora* e *La fonte* si intercalavano due altre liriche del «Marzocco» entrambe del dicembre 1905, il 24 e il 17, vale a dire *Il viatico* e *L'imbrunire*. Il tema è quello dell'ora in campagna: il suono delle ore percepito in un paesaggio naturale, non urbano, come avverte il primo verso – un quinario! – del primo abbozzo di ms. 262,¹⁰⁵ ripetitivo, ipnotico, e centrato piuttosto sulla 'dolcezza' e i conseguenti effetti: *pace, gioia* e persino la rivelazione di una, anzi della *grande verità*.

L'ora in campagna
che dolce suono.....
che vuoi?
così dolce, così dolce, così dolce
una pace! Mi vuoi persuadere dolcemente, me la vuoi
una gioia! dare, dolcemente, la grande verità!
Lo so: lo so Lo so.... Lo so

¹⁰² Vd. tavv. IIIa, col primo 'foglio' dei quattro, e IIIb, col ritaglio dell'*Ora*.

¹⁰³ Vd. N. Ebani nell'edizione critica dei CC (G. Pascoli, *Canti di Castelvecchio*, a cura di N. Ebani, Firenze, La Nuova Italia, 2001, 2 voll.: vol. I, p. 124). La variante più significativa è al v. 5 la sostituzione di *suono* a *un suon* del «Marzocco». Notevole naturalmente anche la soppressione della dedica, sostituita da un omaggio (dopo quello ai fratelli Raffaele e Ida, e a Angiolo Orvieto; e prima di quello citatissimo – *Il gelsomino notturno!* – a Gabriele Briganti) nelle *Note* in calce alla prima edizione: «E pensi a me, ascoltando il suono de "L'ora di Barga", così soave e strano, coi suoi quarti acuti nel principio e poi i tocchi gravi delle ore, pensi a me la Donna gentile Emma Corcos, la quale, forse, consente con me che la poesia è contemplazione, e che non è mai troppo tardi contemplare, e perciò poetare» (una chiave di lettura per l'*Ora*? se così fosse, ma pare poco plausibile, la voce delle campane varrebbe da antipodico richiamo ad interrompere una poetica *contemplazione*). Originariamente nel ms. appariva come dedicatario «A De Wet»: il «caro e indimenticabile Tonino» (così nel 1895), o l'altro illustratore pascoliano, Antonio ovvero Antony de Witt (per cui vd. sempre V. Pesce, *Il vasaio e l'ortolano*, cit.) – a giudicare dalla grafia approssimativa (all'inglese?) del nome, forse ad inizio secolo un po' obliato.

¹⁰⁴ L'ora 'di mettersi a tavola', certo, non altra; ma si presterà attenzione a come il girarrosto nel camino in sala da pranzo interagisce *incuorandola* con la *pentola* della pasta e, *sgridandola*, con la *teglia* (del ragù?) in cucina – né mancano lontane campane: IV, vv. 1 e ss. «Va sempre, s'affretta, ch'è l'ora, | con una vertigine molle: | con qualche suo fremito incuora | la pentola grande che bolle. || È l'ora, s'affretta, né tace, | che sgrida, rimprovera, accusa, | col suo ticchettio pertinace, | la teglia che brontola chiusa. || Campana lontana si sente | sonare. | Un'altra con onde più lente, | più chiare, | risponde. Ed il piccolo schiavo | già stanco, girando bel bello, | già mormora, *in tavola! in tavola!* | e dondola il suo campanello».

¹⁰⁵ G. Pascoli, *Canti di Castelvecchio*, cit., vol. II, p. 870.

Subito qualcosa sulla caratteristica topografia, quella poetica, dato che scontata è la reale, con Barga invisibile ma sovrastante seppure non vicina. E topograficamente l'*Ora* sembra un ennesimo reportage dalle solitarie escursioni nella campagna con soste meditative, di astrazione ed *epochè*, che Pascoli a detta di Maria¹⁰⁶ aveva trasposto da Livorno a Castelvechio: temporanee fughe dal mondo, dai suoi obblighi pratici ma anche affettivi, alle quali rispondono le ricorrenti fughe mentali riflesse nei tanti viandanti e pellegrini e mendichi della poesia pascoliana. Un precedente proiettato al passato (*errai...*) con presente di 'stazione' seduta (*io siedo...*) va ravvisato in *Nella macchia* della sezione «In campagna» di My: vv. 1 e ss. «Errai nell'oblio della valle | [...] || errai nella macchia più sola, | [...] || errai per i botri solinghi: | [...] || Io siedo invisibile e solo | tra monti e foreste: la sera | non freme d'un grido, d'un volo. || Io siedo invisibile e fosco; | ma un cantico di capinera | si leva dal tacito bosco *ecc.*» – una lirica, con buona pace di Maria, mal riconducibile alle gradevoli passeggiate botaniche nella macchia livornese, come accerta l'angosciante ripetizione del perfetto di *errare* alla prima persona, e più il sorprendente impiego figurato di *fosco* per 'triste' come invece in PV *Scoramento*, vv. 12–14 «Triste or viaggio e solo, tra segrete | plaghe nel mezzo a pallidi tramonti | su via per le tranquille acque di Lete».¹⁰⁷ Un altro precedente di rilievo, stavolta interno a CC, del pascoliano vagabondare in solitudine lontano-da-dove, che opportunamente F. Latini ha voluto richiamare commentando l'*Ora*, è *La Pania* di CC «*The hammerless gun*»; notevoli in particolare i vv. 54–56 «Giungo dove il greto | s'allarga, pieno di cespugli rossi | di vetrici: il mio luogo alto e segreto»;¹⁰⁸ ma anche 68–69 «Odo il ruscello che gorgoglia, | e non altro» e 74 «Mi siedo sopra il greppo». Anche nell'*Ora*, a far fede al primo getto della strofa iniziale nella redazione ms. completa intitolata *L'ora*,¹⁰⁹ la posizione del poeta, come quella dell'autobiografico CC *Passeri a sera* (vv. 1–5 «L'uomo [...] siede a un cipresso»), è di quiete durante o piuttosto al termine della passeggiata, in postura *assise*: «Siedo in un angolo di solitaria | campagna a un miglio da casa mia» – che è una attendibile didascalia pre-poetica della situazione. Insomma, topograficamente nell'*Ora* siamo col poeta non nel giardino-orto di casa (come alcuni commentatori hanno supposto), ma grosso modo ad un chilometro e mezzo da essa, in campagna; e la casa verso cui poi volgerà il ritorno sta verosimilmente nella direzione di Barga. Il luogo della sosta in campagna, che è anche tecnicamente punto di stazione per vedere e per sentire, viene etichettato (e tre volte ripetuto) come *cantuccio*, come 'angolino', un diminutivo-vezzeggiativo tipicamente pascoliano¹¹⁰ del

¹⁰⁶ Vd. F. Latini nel cappello introduttivo a My *Nella macchia* (G. Pascoli, *Myricae-Canti di Castelvechio*, a cura di I. Ciani e F. Latini, Torino, Utet, 2002, 2 voll. vol. I, pp. 361–362).

¹⁰⁷ *Fosco* è in Pascoli qualificativo ricorrente, ma con l'eccezione di PV *A Vittorio Emanuele* (dove *fosco* sembra però significare 'cupo, aggrondato') mai applicato altrove a esseri umani, e tanto meno al poeta stesso.

¹⁰⁸ Dove *alto* potrebbe anche classicamente valere 'profondo', e quindi 'nascosto' – che poi *segreto* rafforzerebbe.

¹⁰⁹ Questa la strofa in questione, che si interrompe a metà del quarto verso: «Siedo in un angolo di solitaria | campagna a un miglio da casa mia | allor [*su* quando] che limpido cade dall'aria | il suon dell'ore».

¹¹⁰ *Cantuccio mio*, oltretutto, a dire, come bene sottolineava il Pietrobono: «L'abitudine del P. di raccogliersi in esso a meditare e forse anche come di suo al mondo non abbia che quel cantuccio» (G. Pascoli, *Poesie*, a cura di Id., Milano, Mondadori, 1938, pp. 35–38). Il termine, caro a Pascoli (anche nel valore quantificante del *modus agri* oraziano, come in PP *L'accestire*, II, v. 1 «E come l'amo il mio cantuccio d'orto»), nasce però solo con CC, entro *La figlia maggiore*, vv. 5–6 «Nel cantuccio, zitta, da brava, | preparavi cercine e telo»; si veda anche PP *Suor Virginia*, vv. 68–69 «Era venuto il tempo di lasciare | il suo cantuccio in questa Val di pianto» e *La veglia*, vv. 26–28 «E poi tra lume e scuro | [= «il babbo», il *pater*

quale non può sfuggire, in quanto angolo, la valenza di protezione alle spalle ma anche a 360 gradi, di riparo, di schermo (anche dal sole!, come accerta il v. 35 «Nel mio cantuccio d'ombra romita»); e quindi la decisiva, così cara ai pascolisti, funzione 'siepe'. Anche psicologicamente il poeta è un nascosto osservatore statico, che non agisce, che non opera sul reale, ma si limita a registrare¹¹¹ i suoni e le rare, le minime percezioni visive accessibili (analogamente in CC *Le rane*, vv. 31-38 «Per l'aria mi giungono voci | [...] mi arriva un ronzio di campane» – campane che oltretutto dicono «Ritorna! Rimane! | Riposa!»; ma andrà anche ricordato, in *My Gloria*, vv. 5-7, il neghittoso Belacqua autobiografico,¹¹² pure lui riparato «all'ombra dietro il sasso» (*Purg.* IV 104) ad ascoltare dal suo *cantuccio* le «voci della natura» (F. Latini): le «cicale al sole, | e le rane che gracidano»). La concordanza decisiva è tuttavia quella con l'atteggiamento della madre assorta in meditazione e contemplazione – e con lei il poeta bambino – evocato nella *Prefazione* a CC in un passo tante volte citato:¹¹³ «Io sento che a lei devo la mia abitudine contemplativa, cioè, qual ch'ella sia, la mia attitudine poetica. Non posso dimenticare certe sue silenziose meditazioni in qualche serata, dopo un giorno lungo di faccende, avanti i prati della Torre. Ella stava seduta sul greppo;¹¹⁴ io appoggiava la testa sulle sue ginocchia. E così stavamo a sentir cantare i grilli e a veder soffiare i lampi di caldo all'orizzonte».

Parallela alla topografia è la temporalità dell'*Ora*. All'*angolo nascosto* di spazio corrisponde una *sosta*, una *fermata* nel flusso del tempo, un *ripiegamento* su se stesso sino al *richiamo* delle campane. Sono, vorremmo espressamente rilevare, termini e concetti di una spiritualità orientale cui P. sembra sensibile – se non addirittura più prosaicamente di una regressione vitale, di una fuga dalla realtà; ma non pare fuori luogo anche un richiamo al Rousseau delle *Rêveries*, la Settima in particolare, là dove viene descritto e teorizzato il «circoscrivere la propria immaginazione, l'imporre silenzio»;¹¹⁵ e va anche forse con maggior pertinenza sottolineata

familias (Latini)] si ritrovava, uscito alfin di pena, | nel suo cantuccio placido e sicuro» e *Italy*, I, vv. 170-171 «e s'indugiava a lungo | nel suo cantuccio presso il focolare»; ma soprattutto *I semi*, vv. 37-39 «Lascia ch'io resti qui con te, ch'io stia | in un cantuccio, ma con te, nascosta...». Nel *Fanciullino*, III il «cantuccio dell'anima di chi più non crede», in cui «vapora d'incenso l'altarino che il bimbo ha ancora conservato da allora».

¹¹¹ Nella fonte leopardiana ripetutamente addotta dalla critica il secondo dei due gerundi tassiani «sedendo e mirando» sembra invece testimoniare di un atteggiamento attivo; e attivissima, a partire e al *di là* della percezione, è la 'immaginativa': «Io nel pensier mi fingo», cioè 'formo, foggio' (L. Blasucci), con quel che segue.

¹¹² Su cui da ultimo A. Casadei, *Pascoli riscrive Dante: da Belacqua a Giovannino*, in S. Cremonini, F. Florimbi (a cura di), *Il colloquio circolare: i libri, gli allievi, gli amici: in onore di Paola Vecchi Galli*, Bologna, Pàtron, 2020, pp. 153-163.

¹¹³ Vd. in particolare V. Perdichizzi, *VOX MATRIS. Sulla poetica e sulla simbologia pascoliana*, in *La letteratura italiana e il concetto di maternità*, a cura di L. Delogu, Venezia, Edizioni Ca' Foscari, 2005, pp. 113-124. Secondo l'Autrice nel «passo sono riconoscibili i *topoi* della poesia pascoliana: la campagna, la sera, l'abbandono del fanciullo nel grembo materno, la stasi contemplativa, la mestizia»: la 'stasi contemplativa', appunto.

¹¹⁴ Proprio come si era visto ne *La Pania* di CC «*The hammerless gun*», v. 74 «Mi siedo sopra il greppo».

¹¹⁵ Vd. ad es. «un instinct qui m'est naturel, en faisant fuir toute idée attristante, imposa silence à mon imagination et fixant mon attention sur les objets qui m'environnoient me fit pour la première fois détailler le spectacle de la nature»; e poco sotto: «J'erois nonchalemment dans les bois et dans les montagnes, n'osant penser de peur d'attiser mes douleurs. Mon imagination qui se refuse aux objets de peine laissoit mes sens se livres aux impressions légères mais douces des objets environnans» (J.-J. Rousseau, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», 5tt.: t. I, pp. 1062-1063). Coincidenze, probabilmente, dovute ad un diffuso *idem sentire* pre-romantico, romantico, simbolista, ecc. (si veda ad es. quella novecentesca Vittoriana che fu Elizabeth Goudge: «Very lovely, he thought, are the sudden moments of relief that

la prossimità a quel – nell’ottica pascoliana – «singolare atteggiamento dello spirito virgiliano» che «nasce dall’insoddisfazione del presente: la tendenza all’evasione verso il passato o meglio fuori dal tempo».¹¹⁶

Le campane di Barga intervengono alla fine di questa fase di latenza per richiamare, fuori dall’astrazione, al tempo effettuale, così come altrove, ma in modalità allora di gioco infantile a rimpiattino, la capinera di *My Nella macchia* ironicamente avverte l’ingenuo sognatore nascosto che lei lo ha scoperto (v. 20 «Io ti vedo!»). Questo protratto ridestarsi alla vita progressivamente e minutamente descritto nell’*Ora* ha fuor di dubbio (vd. sotto) la durata quantificata da padre Pozzi in un seminario di molti anni fa:¹¹⁷ «la prima mezzora»; cioè la mezzora che va, come molte concorrenti ragioni ci permettono di ipotizzare, dalle sei di sera alla mezza. Il sei è un buon numero per l’insistenza espressa dalla ripetizione: non troppo basso, non troppo elevato. E si potrebbe addirittura sospettare nel ‘sei’ dell’ora lo spunto per l’inusuale, in Pascoli, forma metrica della sesta rima di doppi quinari.¹¹⁸ La stagione, tenuto conto del *brusir* delle *reste*¹¹⁹ (delle spighe) del grano, così come di latitudine e altitudine dei campi attorno a Castelvecchio, sarà d’una incipiente estate; fine maggio, ragionevolmente, o inizio giugno.¹²⁰

Ma rileggiamo l’*Ora*, il cui iniziale periodo-strofa all’insegna della negazione e dell’apposizione¹²¹ fissa programmaticamente le coordinate, gli attanti e gli accadimenti di questo breve ‘contrasto’: da una parte il *cantuccio* tra i campi (sintatticamente dislocato in posizione iniziale), dall’altra il *borgo montano*; i due protagonisti-antagonisti: il poeta, le campane; e la serie di eventi di cui poi verranno dettagliate, visto che *viene col vento*¹²² sarà probabilmente iterativo-riassuntivo, le singole istanze che seguiranno (e che saranno tre: l’ora piena nella II strofa; il quarto d’ora nella IV; la mezza nella VII).

come in the midst of strain, those moments of forgetfulness when we are “teased out of thought” by a bird or a flower or the sight of old roofs in the sun; lovely» (*A City of Bells*, 1936).

¹¹⁶ Così M. Valgimigli nella nota introduttiva al *Moretum* delle *Poesie latine* da lui curate (Milano, Mondadori, 1951, p. 582).

¹¹⁷ G. Pozzi, *Una dozzina di analisi di testo all’indirizzo dei docenti ticinesi del settore medio*, Seminario di italiano (Friburgo-Svizzera), Zurigo, Juris, 1975, p. 116.

¹¹⁸ O (in parte) di doppi adonii. Ma di questo più avanti.

¹¹⁹ Le *reste* o *àriste* (secondo il doppio esito, popolare e dotto, del lat. *arīstam* ‘spiga’) sono poeticamente evocate anche in NP *Terra e cielo*, vv. 36-39 «Alfin la spiga aperse con due dita l’uscio, e guardò stringendo a sé la veste. | Ma come vide al Ciel la Terra unita, | l’anch’ella uscì, ma con un vel di reste» e *Pietole*, v. 61 «in un lustro tremolio di reste» e v. 302 «per tutto ondeggia, senza reste, il grano».

¹²⁰ «Gennaio non è Giugno», argomentava il poeta per giustificare il suo affrettato ritorno nell’ultimo movimento di CC «*The hammerless gun*» – dove pure, come si è visto, era rimasto per un po’ seduto «sopra il greppo»: «E dopo? – Dopo? Impugno | l’*hammerless* e... ritorno via. Si rischia | d’infreddare: Gennaio non è Giugno. | Tra i ginepri c’è un merlo che mi fischia. | E un forasiepe: – Eh tu torni!... so dove. | Oh! il tuo bel nido, che nemmen ci piove! –» (vv. 117-122).

¹²¹ Negazione prima significativamente restrittiva: *non...se non...*sulle percezioni sonore; e poi piena su quelle visive: *non veduto borgo montano*. Apposizione (*il suon dell’ore – suono*) che ribadisce in chiusa il soggetto centrale determinandone le qualità tramite prima la doppia relativa (*suono uguale*, *suono blando*) e poi e soprattutto tramite l’analogia con una voce umana *che persuade* (una terza relativa!). I due versi dell’apposizione ritornano poi concentrati (una sola relativa) in guisa di ritornello ai vv. 8 e 26. In CC anche la prima strofa de *La voce* è chiusa da una doppia apposizione (continuata nella strofa seguente): «C’è una voce nella mia vita, | [...] | voce stanca, voce smarrita, | col tremito del batticuore: | la voce d’una accorsa anelante, | che al povero petto s’afferra».

¹²² Si tratta qui di un suono ‘portato dal vento’, non ovviamente di un suono ‘intermittente’ come invece in PI *Paulo Uccello* VIII, vv. 13-15 «Veniva il suono [d’una squilla lontana] or sì or no col vento, | dai monti azzurri, per le valli cave; | e cullava il paese sonnolento».

Al mio cantuccio, donde non sento se non le reste brusir del grano, il suon dell'ore viene col vento dal non veduto borgo montano: suono che uguale, che blando cade, come una voce che persuade.	I 5
Tu dici, È l'ora; tu dici, È tardi, voce che cadi blanda dal cielo. Ma un poco ancora lascia che guardi l'albero, il ragno, l'ape, lo stelo, cose ch'han molti secoli o un anno o un'ora, e quelle nubi che vanno.	II 10
Lasciami immoto qui rimanere fra tanto moto d'ale e di fronde; e udire il gallo che da un podere chiama, e da un altro l'altro risponde, e, quando altrove l'anima è fissa, gli strilli d'una cincia che rissa.	III 15
E suona ancora l'ora, e mi manda prima un suo grido di meraviglia tinnulo, e quindi con la sua blanda voce di prima parla e consiglia, e grave grave grave m'incuora: mi dice, È tardi; mi dice, È l'ora.	IV 20
Tu vuoi che pensi dunque al ritorno, voce che cadi blanda dal cielo! Ma bello è questo poco di giorno che mi traluce come da un velo! Lo so ch'è l'ora, lo so ch'è tardi; ma un poco ancora lascia che guardi.	25 V 30
Lascia che guardi dentro il mio cuore, lascia ch'io viva del mio passato; se c'è sul bronco sempre quel fiore, s'io trovi un bacio che non ho dato! Nel mio cantuccio d'ombra romita lascia ch'io pianga su la mia vita!	VI 35
E suona ancora l'ora, e mi squilla due volte un grido quasi di cruccio, e poi, tornata blanda e tranquilla, mi persuade nel mio cantuccio: è tardi! è l'ora! Sì, ritorniamo dove son quelli ch'amano ed amo.	VII 40

Il metro è il doppio quinario¹²³ «ben rappresentato nella poesia di Pascoli» (Beltrami),¹²⁴ i cui «accenti [principali] costantemente sulla quarta e sulla nona» – osservava Pietrobono¹²⁵ – «dividendo ciascun verso in due parti eguali, imprimono al ritmo una cadenza monotona e blanda, come quella delle campane». L'accento secondario del quinario può cadere con ritmo allora giambico sulla 2^a, oppure sulla 1^a, dando così luogo all'attacco dattilico di un classico adonio;¹²⁶ entrambi i modelli ritmici sono rappresentati e alternati nell'*Ora*, che però riserva tendenzialmente alla voce delle campane proprio l'adonio, semplice come il primo di v. 5 *suóno che^ˆuguále / che...* o doppio, come nei vv. 20-23:

príma^ˆ un suo grído / dí meravíglia
tinnulo,^ˆe quíndi / cón la sua blánda
vóce di príma / párla^ˆe consíglia,

La forma metrica è quella molto meno 'rappresentata' della sestina (o piuttosto sesta rima) a rime alterne per i primi quattro versi, baciata per gli ultimi due con di strofa in strofa notevoli costanze e alternanze di vocali toniche (-a- in I, II, V e VII; -i- in III e VI: quasi le due note, la grave e la acuta, delle campane; e la -o- solo in IV). La scansione strofica 'per sei' si instaura, marcata anche visivamente dalle quattro graffe aggiunte a margine destro (vd. tav. I), oltre che dalla spaziatura dopo ogni sesto verso, nell'«unica sbazzatura completa della lirica» (Ebani), entro la quale, dopo l'incertezza (endecasillabi ecc.) di una prima strofa interrotta, viene a stabilizzarsi anche il metro. Tutto il tessuto sonoro è dominato dalle figure della continuità, della ripetitività, quasi ad esprimere l'insistente monito delle campane e la resistenza opposta dal poeta: ripresa d'interi versi, come s'è visto (nota 121); riprese lessicali (*suon, suono*, e due volte *suona; voce* quattro volte; la *triplicatio* di *grave* al v. 23; i cinque più uno imperativi di *lascia* e *lasciami*; ecc. ecc.); raddoppiamento di sintagmi (*Tu dici... tu dici, Lo so... lo so*); l'allaccio strofico tra V e VI: ... *lascia che guardi. // Lascia che guardi...*, cui si aggiunge in VI la *reddito* inizio-fine *Lascia che guardi... Lascia ch'io pianga...*); ma ancora l'esibita *derivatio* oppositiva di *immoto/moto*¹²⁷ ai vv. 17-18, preceduta al v. 3 dalla meno scontata¹²⁸ di *viene ... vento*, continuata nell'allitterazione con *veduto*; per non parlare della ricchissima testura fonica e in particolare dei tanti casi di per così dire 'armonia vocalica': *in primis* quel-

¹²³ O «decasillabo con cesura fissa (vietata la sinalefe tra i due emistichi)»; così G. Bertone, che nel *Breve dizionario di metrica italiana* (Torino, Einaudi, 1999, p. 164) esemplifica proprio coi due primi versi dell'*Ora* ad accenti rispettivamente di 2^a, 4^a | 1^a, 4^a e 2^a, 4^a | 2^a, 4^a. Sul quinario doppio vd. anche A. Menichetti, *Metrica italiana. Fondamenti metrici, prosodia, rima*, Padova Antenore, 1993, pp. 134-135, che ne individua emergenze «già nei siciliani e siculo-toscani»; il quinario doppio, osserva Menichetti, «abbonda in Jacopone. Se ne servirono in epoca più vicina a noi Bertola, Zanella e Pascoli» (pascoliani gli esempi addotti: i v. 5 dell'*Ora* e di OI *La piccozza*: «Per me non c'era bacio né lagrima»).

¹²⁴ Che rimanda, oltre che all'*Ora*, a CC *Le ciaramelle, Passeri a sera, Primo canto e Il nido di farlotti* (P. G. Beltrami, *La metrica italiana*, Bologna, il Mulino, 2002, p. 203).

¹²⁵ Cit. dalla 3^a edizione riveduta e corretta della sua antologia pascoliana.

¹²⁶ Come nella prima metà del decasillabo-quinario doppio di OI *Il cane notturno*, v. 2 «trilli di grilli». Del resto ci sarà pur stata una ragione per elencare il titolo *L'ora in campagna* della futura *Ora di Barga* nel programma di «Odi Italo-classiche | Metri» di cui dava notizia N. Ebani.

¹²⁷ Una «figura etimologica», come osservava Giuseppe Nava, che «riprende, capovolta, la stessa coppia antitetica della [leopardiana] *Vita solitaria*, 31 [*moto*] e 35 [*immoto*]».

¹²⁸ Ma che riposa sull'autorità del Forcellini (vd. la voce VENTUS).

lo al v. 19 tra le vocali accentate finali e iniziali dei due quinari: *ancóra* | *l'óra*, anzi: *suóna ancóra* | *l'óra*, ma anche quello di v. 5 *che uguale*, | *che blando cade*.

Per nulla tecnico-specialistico il lessico, lontano, tra voce *blanda* dall'alto e astrazione e quasi ottundimento sensoriale dell'io, dalle usuali designazioni specificanti. Qui addirittura un genericissimo *fiore* (v. 33); e altrettanto generiche, e al singolare tipizzante (v. 10 «*l'albero, il ragno, l'ape, lo stelo*») o indefinito (vv. 15-16 «*il gallo che da un podere | chiama, e da un altro l'altro risponde*»),¹²⁹ malgrado gli articoli quasi sistematicamente determinativi, sono le singole parvenze oggetto della percezione. Fa in parte eccezione la ben presente *cincia* – aggressiva, ‘rissosa’¹³⁰ – dei vv. 17-18 (*una*, comunque; e anzi *qualche* nel precedente red.), la cui funzione è però piuttosto, a differenza dei due galli, di disturbo, di ricorrente richiamo al presente «quando altrove l'anima è fissa».¹³¹

Netto il salto rispetto alla prima redazione completa:

Tu dici, È l'ora, tu dici, È tardi,
voce che cade blanda dal cielo;
ma un poco ancora lascia che guardi
<salir> quel bruco verde su quello stelo;
quel ragno in aria che prilla e vola
sospeso a un filo della sua spola
l'albero grande, l'esile stelo
cose ch'han molti secoli o un anno
o un'ora, e quelle nubi che vanno.

in cui almeno il *bruco verde* e il *ragno* erano minutamente individuati e descritti: «*quel bruco verde*», colto dal macro-obiettivo del poeta addirittura a rampicare «su *quello stelo*»; «*quel ragno in aria che tesse / prilla e vola*»;¹³² e le entità venivano anche contrapposte in termini logi-

¹²⁹ Morfologicamente felicissimo, anche per la così pascoliana ripetizione a contatto (per cui vd. ad es. OI *Il Serchio*. vv. 61-63 «Vo meglio mogio: povero a povere | genti discendo, piccolo a piccoli | poderi che sembrano aiuole, | ma che ora inaspriscono al sole»), il chiasmo di «il gallo ... da un podere | ... da un altro l'altro» – dove, si noterà, i due articoli determinativi si fondano su una sorta di ‘notorietà situazionale’, equivalendo in sostanza all'indeterminativo *un* dei due poderi.

¹³⁰ Il verbo ‘rissare’, se si è visto bene, viene applicato a degli uccelli (le rondini) una sola altra volta nella poesia pascoliana: My *Quel giorno*, vv. 1-3 «Dopo rissosi cinguettii nell'aria, | le rondini lasciato hanno i veroni | della Cura fra gli olmi solitaria».

¹³¹ La loquace *cincia* (che si acquieta, in una col *passero*, solo nella splendida gerundiva di CC *La servetta di monte*, v. 38 «tacendo passero e cincia») è, si sa, presenza ricorrente in Pascoli. Essa significativamente «c'è» nel poemetto della *Sementa* di PP (*Il cacciatore*, nel finale v. 39 – e a suo nome del resto è la sezione che segue, dove, al v. 27, le *cinciallegre* sono «piccoli mastini»); parla ai piccoli nel nido la sera (CC *Passeri a sera* v. 3 «ciò che le cincie dicono ai nidi»), ammaestra saccente il boscaiolo di CC *La partenza del boscaiolo* (vv. 33-38 «Le gemme qua e là col becco | picchia: anch'essa è taglialegna. | Nel bosco è un picchierellar secco | della cincia che t'insegna. | Col becco qua e là le gemme | picchia al mo' che picchi tu»), attira l'attenzione del curioso *fanciullino* (III: «Egli ci fa perdere il tempo, quando noi andiamo per i fatti nostri, ché ora vuol vedere la cinciallegra che canta, ora vuol cogliere il fiore che odora, ora vuol toccare la selce che riluce»; e via dicendo. Ma qui si terrà soprattutto presente PP *La calandra*, vv. 63-64 «O donde mai, vicina | cincia, m'inviti invano a te?»).

¹³² Il *ragno*, di cui nella versione finale non resta che l'*onoma*, sigilla scomparendo in OI *Il negro di Saint-Pierre* (IV vv. 7-9 «è morto il mondo, l'uomo, il topo, il ragno, | il tempo, tutto. Sei solo»); il suo ‘sonno’ (ragni che *tacciono!*) è in qualche modo associato alla morte anche in CC *Passeri a sera* vv. 57-58 «lo dico, mentre tacciono l'api, | le mosche, i ragni, tutto: si muore!». Forse non aveva del tutto torto L. Pietrobono a parlare per questa strofa di ‘corsa alla morte’: «*Ma un poco*: si è contentato nella vita di tanto poco, e prega gli si conceda almeno la felicità di quel poco. Non chiede che di guardare, contemplare. Se non che, contemplando l'albero, l'ape, il ragno, che cosa impara? Che tutto vive nel tempo, e non fa che

ci: «l'albero *grande, l'esile stelo*» – mentre poi (v. 10) rimangono solo i puri nomi: «l'albero, il ragno, l'ape, lo stelo», senza più il suo bruco.

Veniamo al nucleo tematico della lirica, dichiarato già nel titolo: il «suon dell'ora» dal campanile del Duomo di Barga; e specificamente alla voce variamente modulata delle campane (voce «blanda», «tinnula» e poi subito «blanda», «crucciata» e poi di nuovo, in fine, «tornata blanda e tranquilla»); e alla loro interazione col poeta, così come essa viene intesa o meglio interpretata e messa in scena dal poeta stesso. Come si era accennato, «l'ora» rintocca qui tre volte: a strofa I e inizio di strofa II (primi due versi), a strofa IV e inizio di strofa V (di nuovo i primi due versi), e a strofa VII quasi al completo. Quanto ai *realia*, a suonare, ciascuna con 'voce' propria, sono due delle tre campane del Duomo: la grossa e grave 'San Cristoforo' (fusa nel 1717), così battezzata in onore del patrono del Duomo; preceduta per i quarti dalla piccola e acuta «Maria».¹³³ Il «suono del *L'ora di Barga* [è] così soave e strano, coi suoi quarti acuti nel principio e poi i tocchi gravi delle ore», scriveva Pascoli nelle note a CC (*supra* nota 103); e la sorella Maria, parafrasando e interpretando a modo suo: «L'orologio di Barga suona prima i quarti, acuti e staccati; poi le ore, gravi e cadenzate. A udirlo di lontano pare proprio una voce che venga dal cielo».¹³⁴

Altrimenti che in CC *Nebbia*, dove il poeta chiede insistentemente ad un'impassibile *nebbia-fumo* di fare qualcosa (nascondere le angoscianti «cose lontane»), giustificando e quindi rafforzando in molti modi la propria preghiera, nell'*Ora* sono le campane, il loro suono¹³⁵ ad agire in prima persona, anche se, come vedremo, grazie proprio all'interlocutore-interprete. Ad ogni loro richiamo il poeta è indotto a re-agire, a controbattere (vd. l'avversativa *ma* dei vv. 9, 27 e 30), e soprattutto a pregare (vv. 9 e 30 «un poco ancora *lascia* che guardi», v. 13 *Lasciami*, v. 30 *lascia*, v. 31 *Lascia*, v. 32 *lascia*, v. 36 *lascia* – ben sette volte il verbo *lasciare* alla seconda persona dell'imperativo¹³⁶ dunque, col valore di '(chiedere di) consentire di fare o di non fare qualcosa' – argomentando e giustificandosi analogamente a *Nebbia*, per poi infine cedere e obbedire. Nel giro delle 7 strofe le campane conseguono il loro scopo, che è quello di convincere il poeta a tornare (a casa): lo 'persuadono', iterando tre volte la formula ominosa «è l'ora» (per le cui possibili connotazioni vd. in particolare My *Convivio*, v. 1 «O convitato della vita, è l'ora» e soprattutto il ripetuto *memento* di PP *Suor Virginia*: «e [il Santo] devia dalla sua strada | per dire a questo o quello ospite: «È l'ora» | [...] | E viene, e bussa fin che il sonnolento | pellegrino non s'alza e non gli bada»), seguita o addirittura preceduta dalla sua corrente 'interpretazione' illocutiva: «è tardi»¹³⁷ (vv. 11, 24 e 41). Il verbo perlocutivo che riassume in sé

correre alla morte, come *quelle nubi che vanno*. La campana, annunciando l'inevitabile precipitare del tempo, ha ragione, e il P. comincia a disporsi alla morte; sulle prime a malincuore» (p. 36 nota 9 della cit. antologia).

¹³³ La più antica del territorio barghigiano, fusa nel 1580. Non veniva invece utilizzata per le ore la terza, la mezzana e moderna (1812) «Concetta», così chiamata in onore della Vergine, la *sine labe originali concepta*. Per queste e altre informazioni sulle campane del Duomo si rimanda al sito del [Gruppo campanari Barga](#).

¹³⁴ In calce alla poesia nell'antologia scolastica *Limpido Rivo*, a cura di M. Pascoli, Bologna, Zanichelli, 1912, p. 191.

¹³⁵ Il doppio *tu* della seconda strofa, e poi della quinta, è anaforico a «il suon dell'ore» della prima (includo le due apposizioni «suono che [...], che»), e ad un tempo alla *voce* della comparazione analogica nel sesto verso.

¹³⁶ Una doppia illocuzione esercitativa, quindi: dal basso (l'istanza affidata all'imperativo) e dall'alto: il permesso di rimanere, di non dar séguito all'ordine.

¹³⁷ «di già tarda è l'ora», dirà Macduff nel libretto del *Macbeth* verdiano (atto I, scena 16).

l'esito dell'interazione,¹³⁸ *persuadere* nel costrutto 'persuadere, cioè indurre, qualcuno ad agire in determinato modo', occorre due volte: certo in chiusura (v. 40), ma pure in apertura, entro la comparazione analogica di v. 6 «come una voce che persuade», quasi ad anticipare un esito che da subito appaia scontato. Le due volte il verbo è al presente: un impiego singolare¹³⁹ che di necessità acquista il valore progressivo e conativo di 'stare persuadendo, cercare di persuadere'. Una variante di *persuadere* è il dantesco¹⁴⁰ *incuorare* di v. 23 «e grave grave grave m'incuora: m'incoraggia», 'mi infonde (nel cuore) coraggio ad agire, a vivere', che ritroviamo in NP *L'usignolo*, vv. 20-21 (è Rigo che implora): «Non ho coraggio, Rosa, ed ho bisogno | che tu m'incuori. Il cuore trema: senti?».

La voce delle campane, s'era detto, si presenta variamente modulata. Ciascuna delle due campane ha un suono riconoscibile, per quanto esso suono sia complessivamente definito, ben quattro volte, con un caratteristico latinismo pascoliano, *blando*,¹⁴¹ ed anzi inizialmente come *uguale*, battendo però in quel caso l'ora piena (nel frammento di prima stesura, come si è visto, il suono era familiarmente solo *dolce*). Mentre la campana grande è costantemente *grave* e *tranquilla*, la nervosa campana piccola manda dapprima un *timulo* (*supra* § 4.1.) «grido di meraviglia» (vv. 20-21), che poi si raddoppia in un «grido quasi di cruccio» (v. 38): come a esprimere inizialmente lo stupore di trovare il poeta ancora fuori di casa, e poco dopo un moto d'ira, d'irritazione per il persistere della situazione.¹⁴² Si noterà che «quasi di cruccio» è una approssimazione analogica interpretativa dello stesso genere della comparativa analogica «come una voce che persuade» della prima strofa e di «come da un velo» della quinta. Il fatto è che nell'*Ora* il messaggio delle campane non esiste di per sé, oggettivamente, ma che esso viene filtrato, viene interpretato e in definitiva costruito dallo stesso poeta: è per così dire voce interiore del poeta, che si sforza di far suoi gli stimoli esterni e di dar lor senso – come del resto

¹³⁸ Vd. per gli equivalenti tedeschi di *persuadere* Gisela Harras: «überzeugen und überreden sind perlokutionäre Verben, sie lexikalisieren den Endzustand eines Prozesses [più oltre: «zu deren Ausführung mehrere Handlungszüge notwendig sind] und könnten der Klasse der *achievement*-Verben zugeordnet werden» (*Performativität, Sprechakte und Sprechaktverben*, in *Kommunikationsverben. Konzeptuelle Ordnung und semantische Repräsentation*, hrsg. Id., Tübingen, Narr, 2001, pp. 11-32: p. 18).

¹³⁹ Anche per persone diverse dalla prima, per cui l'impiego ipoteticamente performativo è senz'altro escluso (a meno di aggiustamenti interpretativi, ad es. al futuro): **Io ti persuado*.

¹⁴⁰ *Purg.* XXX, vv. 58-60 «Quasi ammiraglio che in poppa e in prora | viene a veder la gente che ministra | per li altri legni, e a ben far l'incora». Ma vd. anche tra le ipotetiche fonti il (dantesco) Tommaseo de «Gl'ignoti» (1872), vv. 39-40 «a bene amar m'incuora | tua dolce voce».

¹⁴¹ Vd. il relativo lemma nel Forcellini: «Blandus est placens, gratus, suavis, lenis, alliciens, interdum etiam qui pollet arte persua-dendi et impetrandi [sì: proprio chi per blandizie eccelle nell'arte del persuadere e del 'far fare!'] (It. *carezzevole, lusinghiero, piacevole, persuadente*). Tra gli esempi adottati dal Forcellini figurano, entrambi da supporre presenti a Pascoli, la *blanda voce* dell'enniano *Sogno di Ilia* (un frammento degli *Annales* cit. anche da Cicerone nel *De divinatione*) e le virgiliane *blandis* [...] *vocibus* ad effetto antifrastico rispetto all'*Ora* – voci 'che trattengono, che fanno rimanere' – del Primo dell'*Eneide*: vv. 670-671 «Hunc Phoenissa tenet Dido blandisque moratur | vocibus». In PI *Rossini* è un canto «alto tra cielo e mare, | a plorar forte, ad implorare blando» (vv. 76-77). Ma *blande* sono altrove (PP *La piada*, v. 67) anche le mani della sorella Maria... (tutt'altro che *blanda* è invece la voce dell'imperioso Tempo di CC *Notte d'inverno*, vv. 1-2 «Il Tempo chiamò dalla torre | lontana...» e 33-34 «il Tempo lassù dalla torre | mi grida ch'è giorno»).

¹⁴² Di *cruccio*, che vale qui '(lieve) sdegno, irritazione, moto d'ira' (dato che *quasi* caratterizza analogicamente il grido, e assieme ne approssima 'da sotto' il valore), si ricorderà l'occorrenza qualificata di *breve* in PI *Paulo Ucello* 8, v. 3 «Paulo avea pace dopo il breve cruccio». Al tutto accidentale, è da credere, la concordanza col passo verghiano di *Una peccatrice*, cap. 6 «una indicibile espressione d'angoscia e quasi di cruccio».

conferma assieme alle due menzionate analogie ed approssimazioni la resa in discorso diretto del messaggio delle campane e del loro obiettivo illocutivo: v. 7 «Tu dici, È l'ora; tu dici, È tardi» e v. 24 «mi dice, È tardi; mi dice, È l'ora», da intendere come 'a mio giudizio tu dici... / la voce dice che...'; e soprattutto i versi iniziali della quinta strofa, che attribuiscono volontà e determinazione, sempre nell'interpretazione del poeta, alla voce delle campane: «Tu vuoi che pensi dunque al ritorno, l'voce che cadi blanda dal cielo».

Nell'architettura illocutiva del testo, composta di movimenti alterni A/B di azione e reazione, ad ogni richiamo delle campane segue, come si è visto, una preghiera, anzi una supplica (il termine non pare troppo forte) con relativa giustificazione da parte del poeta. Merita qualche indugio la natura di queste non banali giustificazioni, le quali complessivamente vertono sulle ragioni e sullo scopo del voler *immoto rimanere*. Schematizzando, lo scopo principale e ultimo del desiderio di *rimanere* è di poter continuare a *guardare* (vv. 9, 30 e 31 «lascia che guardi»), anche nell'accezione di 'sguardo interiore', di contemplazione e meditazione sulla propria vita;¹⁴³ e questo oltretutto in un'ora, quella del tramonto, così poetica e propizia (v. 27 «ma bello è questo poco di giorno»);¹⁴⁴ accessoriamente, ed in funzione in buona misura distraente, di percepire, di *udire* (v. 15) i suoni della campagna – si badi: non di *ascoltare*, che designerebbe un'azione mirata, ma di *udire*, un processo passivo. La VI e penultima strofa, dominata appunto dallo sguardo interiore, dal ripiegamento del poeta sul proprio passato, mostra una sorprendente ricerca e tentativo di recupero (vd. in particolare il v. 33 «se c'è sul bronco sempre quel fiore») delle occasioni vitali poco o male sfruttate, quasi per ritrovarne, in un'ottica parzialmente positiva, le potenzialità – nelle costruzioni complete ipotetiche 'se c'è...', 's'io trovi' è senz'altro percepibile una sfumatura ottativa – se non altro per poterle almeno rimpiangere. Per il *fiore* sul (dantesco) *bronco* 'rovo' è d'obbligo il rimando a PR *Inno a Roma*, vv. 513-514 «e tutti i bronchi e pruni aspri, nel Foro | Romano, in cima avevano una rosa», ma soprattutto all'autobiografico PV *Piccolo Vangelo, Il fiore*, di cui varrà la pena di citare per esteso i vv. 1-3 e 13-19 «E [Gesù] seguitò: Nel fiore de la vita.¹⁴⁵ | Ché non è pianta, ché non è vermena | che non si trovi al tempo suo fiorita» e «In verità! non è così ritrosa | vita, che il fiore al tempo suo non metta: | e da l'irsuto bronco esce la rosa: || e tale [= vita] è nuda e squallida e soletta | a gli occhi nostri, sopra ignave zolle, | che a l'ombra de le stelle d'oro aspetta || d'aprir l'olezzo de le sue corolle». E infine il «bacio che *non* ho dato» sarà definitivamente d'altra natura rispetto ai molti altri baci non ricevuti, o ricevuti e dati per pietà e conforto,¹⁴⁶ della poesia

¹⁴³ Secondo Pietrobono il poeta nell'*Ora* «non vuole che contemplare e meditare», e appunto per questo chiederebbe di poter *rimanere immoto* nel suo *cantuccio*.

¹⁴⁴ Il verso seguente – «che mi traluce come da un velo!» – costruito sull'iperletterario *tralucere* potrebbe alludere a quel 'mistero', a quella *rivelazione* di una «grande verità» 'sotto il velame' a cui accenna la primissima redazione dell'*Ora* (*tralucere* è per Pascoli verbo in primo luogo dantesco: vd. ad es. *Par.* V, v. 12 «vestigio, l mal conosciuto, che quivi traluce» e XIII, v. 69 «segno l ideale poi più e men traluce») e poi petrarchesco ecc., oltre che ovviamente leopardiano; e si aggiungerà *ad abundantiam* che nelle rime tassiane *tralucere* è associato proprio ad un (*vago*) *velo*: 704, vv. 1-2 «Alma leggiadra, il cui splendor traluce | qual sol per nubi dal suo vago velo». Notevole il dativo clitico 'di vantaggio' *mi traluce*, che in CC *Il ciocco* 2, v. 170 si fa esplicito: «per te» («contento almeno, se per te traluce l'uscio da canto»).

¹⁴⁵ Il precedente *L'allodola* di *Piccolo Vangelo* si chiudeva sul verso «Il miele ch'è nel fiore de la vita».

¹⁴⁶ Vd. per i primi in particolare OI *La Piccozza*, v. 5 «Per me non c'era bacio né lagrima», e per i secondi ad es. CC *Fanciullo mendico* (una poesia che per il bacio e per il resto, come sostiene A. Arbasino in *Genius loci* (in *Certi romanzi*, To-

pascoliana, uno forse dei *fuggevoli* baci sognati dal (o attribuiti al) biondo «amore di Massa»¹⁴⁷ in PV *L'amorosa giornata*, v. 31.

Al terzo (numero fatidico) richiamo delle campane, il poeta si convince, dopo tanto esitare e riluttare a tornare 'a casa', *persuaso* a tornare, vorremmo dire, 'alla vita': «Sì,¹⁴⁸ torniamo da quelli che amano e amo». Questa risoluzione conclusiva è stata diversamente interpretata dalla critica, che si è chiesta: 'ma tornare da chi?', 'chi sono quelli che amano e amo?', respingendo per lo più, secondo una comprensibile tendenza a privilegiare i significati di livello superiore (forse) nascosti sotto la superficie testuale, la risposta più scontata, che si tratti cioè – *ritorniamo* – del luogo e dei familiari da cui il poeta si era allontanato per la sua escursione campestre: la casa, dunque, e chi vi è rimasto. Già Pietrobono aveva voluto intendere 'tornare da tutti i suoi, dai vivi e dai morti': «ritorniamo: alla casa squallida e sola, dove lo aspettano il babbo, la mamma e tutti i suoi morti, quelli che ancora lo amano ed egli ama»; e in un'analoga linea generalizzante Nadia Ebani ipotizzava molti anni dopo un'«apertura d'amore verso tutti gli infelici [...] i cui confini non escludono né i vivi [...] né i morti»; per Patrizia Paradisi¹⁴⁹ si tratterebbe sulla scorta di luoghi (molto grosso modo) paralleli in cui espressioni simili a *quelli ch'amano ed amo* sono utilizzate per evocare i familiari morti, di ritornare dalla famiglia ultraterrena, non dai vivi, non da Maria; con lei concordano Francesca Latini, Cesare Garboli e in parte almeno Arnaldo Soldani.¹⁵⁰ Pier Vincenzo Mengaldo constata riassuntivamente che «oggi l'interpretazione più seguita è quella che si tratti dei morti, sempre evocati, di Pascoli».¹⁵¹ I 'cari morti', quindi, in ragione della loro pervasiva presenza nella poesia pascoliana. Ma chi si tiene strettamente al testo non può non concordare con Giuseppe Nava:¹⁵² quelli «ch'amano ed amo», scriveva Nava, sono «le persone care e, in primo luogo, Maria. Inaccettabile l'interpretazione del Pietrobono», così come poi, estrapolando (noi), le interpretazioni successive nella stessa linea. A parte il pur univoco *ritornare* là dove spazialmente prima si era, un dato significativo a favore dell'interpretazione di primo grado sembra fornita proprio dalle giustificazioni forti affidate alla penultima strofa, il cui denominatore comune, ricordiamo, è la richiesta di poter continuare a meditare – in (in)conscia comunione con la madre (*supra*) – sul

rino, Einaudi, 1977) «scandalizzava profondamente» l'ingegnere C.E. Gadda), vv. 9-11 «E io, quasi chiedendo perdono, l gli tersi la stilla smarrita, l con un bacio».

¹⁴⁷ Così la direttrice del Museo Casa Pascoli di San Mauro, R. Boschetti, in un [articolo](#) del 12 marzo 2019 (vd. anche di Id., *Pascoli immamurato. La vita sentimentale del poeta di San Mauro*, Comune di San Mauro Pascoli, 2015). Già le «labbra fremebonde» del v. 32 basterebbero da sole ad escludere questa ingenua goffa fantasia amorosa dalle cosiddette *Poesie famigliari*.

¹⁴⁸ Un sì, *Molly-style*, di adesione alla vita?

¹⁴⁹ P. Paradisi, *Lettura de «L'ora di Barga»*, «Rivista pascoliana», III, 1991, p. 99.

¹⁵⁰ A. Soldani, *Narrazione e dialogo: la messa in scena dei «Canti di Castelvecchio»*, in M. Pazzaglia (a cura di), *Nel centenario dei canti di Castelvecchio*, Atti del Convegno di studi indetto dall'Accademia pascoliana di San Mauro Pascoli (19-21 settembre 2003), Bologna, Pàtron, 2005, pp. 239-269; per Soldani, «cessata la fede nel ritorno delle cose, si sgretola in realtà la base stessa della verità consegnata alle loro voci. Ormai l'unico tornare è [...] un volgersi continuamente al circolo ossessivo dominato dai propri fantasmi: i morti e i traumi che li hanno generati. Non è più un tornare come proiezione di sé al futuro, come un rinnovarsi nel recupero della fanciullezza o nella vicissitudine naturale delle generazioni [...], ma è un tornare sempre allo stesso passato, in una ritualizzazione perpetua del lutto, in una religione dei morti che tiene avvinto il soggetto della propria storia mitica».

¹⁵¹ P.V. Mengaldo, *Antologia pascoliana*, Roma, Carocci, 2015, pp. 122-126.

¹⁵² Alla cui memoria questo lavoro vorremmo dedicare.

proprio passato, un passato segnato oltre che dalle occasioni perdute (le amoroze e le altre) dai tanti lutti, cioè proprio dai ‘poveri morti’ – e tra di essi *in primis* la madre. Perché aver resistito alla voce delle campane se queste avessero davvero chiesto un ritorno all’indietro, là dove già il pensiero indugiava? E ancora: nel discorso su *L’uomo giusto di Barga* (che anche Nava aveva citato), come si era visto,¹⁵³ il «suon dell’ora» che dice all’uomo in generale e all’uomo-Pascoli in particolare «È presto, oppure, È tardi», lo *sveglia*, «ricordandogli che si vive nel tempo, a tempo». E poi ancora: «quanti di noi, da *quella doppia aerea voce*, come d’un portentoso misterioso cuculo, non fummo ammoniti a *rivolgerci* alla bella casa lì dietro, e a passarne, con onesta fretta, la soglia!» (nostre le sottolineature): sì: *ri-volgerci*.

Ad attenersi strettamente al testo dell’*Ora*, dunque, la voce interiorizzata delle campane di Barga che scandisce il passare del tempo sembra in primo luogo richiamare ‘da dentro’ alla vita e alla realtà. Saranno, per una volta, campane ‘vitali’: «campanas de la vida», come le aveva definite secoli prima un altro grande poeta.¹⁵⁴

¹⁵³ *Supra* nota 69.

¹⁵⁴ Góngora, *Que se nos va la Pascua, mozas*, v. 25.



TAVOLA I

Dettaglio del frontespizio della 1ª edizione dei *Canti di Castelvecchio*, col «campanile» – di de Carolis – che «va stupendamente»: quel «campaniletto» che «mi piace tanto»

IL MARZOCCO

Anno V, N. 52 - 30 Dicembre 1900 - Firenze

SOMMARIO

L'ora di Barga (poeta), GIOVANNI PASCOLI -
Compiendo il quinto anno di vita, di MARCOZZO - Versi, di G. A. BENER, G. A. PIETACUDA, AD. e P. BARATTONO - La stanza di Ippolito Tasso, di ETORIO BENVENUTO - Per una storia, di GIUSEPPE LOTTICCI - Intorno a Leonardo, di BENEDETTO FAVONI - Marginalia, di GIUSEPPE A. GALE - Notizie.

Compiendo il quinto anno di vita.

Nel primo numero del 1900, riassumendo brevemente il cammino percorso dal *Marzocco* nei quattro anni di vita allora compiuti, noi constatavamo con legittima soddisfazione il crescente e vivace consenso del pubblico verso i nobili ideali d'arte da noi costantemente propugnati in questo a personalità indifferente, a purgati leoni ed anche (perché tacito?) ad ostilità perfinate. Affermavamo pure in quella circostanza il proposito di rendere a tutti sempre più accetta una verità fondamentale che a noi appariva all'epoca il squarcio stesso di assoluta evidenza: che l'arte è intimamente connessa con la natura, con la vita e quindi non tutta la più esaltate esaltazioni del pensiero umano.

Cominciamo di potere affermare oggi, dopo un altro anno di vita del *Marzocco* che quel nostro programma non riuscì una vana esercitazione accademica, ma venne praticamente attuato conferendo al giornale nostro impulso e più larga libertà d'espansione. Alla vita infatti non venne che all'arte ed insieme con occhio vigile e con amore costante. Molti dei più grandi ed urgenti problemi, che furono intorno a noi, furono esposti e discussi nelle nostre colonne; e così trattammo in varie occasioni dei rapporti che collegano la morale all'arte; di occupammo con assidua premura delle questioni che attengono all'educazione e all'insegnamento nei vari suoi ordini; levammo una voce libera, che ebbe larghissima eco di qua e di là delle Alpi, per salvare dalla rovina il patrimonio artistico nazionale. E poiché nella nostra Firenze ci pareva più minacciato che altrove, di qui prendemmo le mosse, dalla cara città sacra alle grate, che vorremmo per l'avvenire, come fa per

il passato, maestra e vindice di bellezza. Né tralasciammo alcuna occasione opportuna per esaltarne la memoria riconoscenza verso i benemeriti dell'arte ed il culto per le glorie immortali d'Italia. Così fu che potremmo riunire i nostri più illustri scrittori contemporanei in un tributo di affettuosa ammirazione per il nobile spirito di Enrico Noncioni: per questo dedicam-

mo prediletti e caratteristici del nostro giornale; il quale continui a riproporre fedelmente l'opera letteraria del paese, tanto con la critica quanto con la produzione originale. E come fa per il passato, così sarà per l'avvenire. Nella critica ci studieremo di portare la più larga serenità di criteri e scrupolosa imparzialità; desiderosi di additare al pubblico ogni nobile slancio dell'ingegno

dentro ed fuori, non ritardando neppure da incostanti sospetti per scottare leoni e scapole energie. Onde il *Marzocco* ripete oggi come un augurio le parole del Giulio Porta:

... lo ha veduto tutto il vero poeta
il gran mestiere vigile e leone
punta posto la sua sulla cosa.

G. MARCOZZO.

L'ORA DI BARGA

A ROMA CIRCOLO.

*Al mio cantuccio devesi un canto
o non lo vede levare dal grana,
il mio dell'ora viene al vento
da un non veduto luogo montano:
no anno che uguale, che blando cade
come una voce che persuade.*

*Tu dici, E l'ora, tu dici, E tardi,
voce che cala blanda dal cielo;
ma un po' ancora lascia che guardi
l'altare, il ragno, l'ape, le stive,
anc' al lan molti anni o un anno
o un'ora, e quelle voci che vanno.*

*Lasciami innanzi qui rimanere
fra tanto note d'ale e di fronde;
e udire il pullo che da me parlare
chiama, e da un altro l'altro risponde,
e, quando all'ora l'anima è fissa,
gli stivali d'una civetta che vira.*

*E tuona ancora l'ora, e mi quella
due volte un grido quasi di crocchio,
e poi tornata blanda e tranquilla
mi persuade nel mio cantuccio!
I tardi! E l'ora! Sì, silenzioso
devo un po' di anni ed un anno.*

*E tuona ancora l'ora, e mi manda
prima un suo grido di meraviglia
bionda, e quindi con la sua blanda
voce di prima parla e consiglia,
e gran grido grido m'incarna;
mi dice, E tardi; mi dice, E l'ora.*

*Tu vuoi che pensi dunque al ritorno,
voce che cala blanda dal cielo;
ma, bello è quando puoi di giorno
che mi traluce come da un cielo!
Le o il l'ora, le o il l' tardi;
ma un po' ancora lascia che guardi.*

*Lascia che guardi dentro il mio cuore,
lascia ch'io veda del mio passato;
m'è il mi brava sempre quel fiore,
e' lo travi un bacio che non ho dato!
Mi mio cantuccio d'ombra rosolia
lascia ch'io pianga sulla mia vita!*

Giovanni Pascoli.

mo un lettero numero del nostro giornale all'opera edificare di Benvenuto Cellini; coltivammo, per quanto era in nostro potere, gli studi intorno al divino poema e assoluimmo il *Marzocco* alla commemorazione del Priore Dantesco. E quando l'Italia fu corsa da un frangimento di dolore, il *Marzocco* riecheggiò l'angoscia della patria e ne cantò le risorgenti speranze con quelle parole slata di Giovanni Pascoli da noi parecchi anni e arrivati anche i più gelidi cuori.

Ma l'intento più vasto da noi perseguito non ci fece mai dimenticare i

giuristi e sperare; nella produzione letteraria molta sobrietà e inflessibile rigore di stile.

Ci piace di chiedere il nostro quinto anno di vita e di affacciarsi al nuovo mondo con l'espansione di questi intendimenti, che manterranno inalterati per l'avvenire. E poiché in Italia il fermento di alto e degno spirituale si fa ogni giorno più manifestato anche nell'opera artistica e letteraria, e noi non curati di renderne interpreti come già in tempi meno lieti per l'arte e per le lettere ci parve nostro dovere l'additare e il condurre dell-

VERSI

di E. G. BENER, TINO ALLEVI, G. A. PIETACUDA, AD. e P. BARATTONO.

I letteri non si spaventano; non ha le anime di render conto di tutti i libri di versi che volano la luce ogni giorno, e più quasi ancora con certezza, in ogni città o borgata d'Italia. Compone del verso fa per noi parte della vita della nostra vita, e l'essere di questo fatto spetta forse più al sentimento che al senso. Il fare che giorno si passa, dentro i nostri cuori a proposito delle suggestioni che si susseguono prima di prender un qualsiasi posto dentro al mondo, e noi potremmo ripetere il detto storico qui non si terrà conto; si parlerà solo di coloro che, e manifestano un vero sentimento d'arte o, per lo meno, un senso di dignità, alla prima, ogni volta di prendere.

Cominciamo dal primo... anzi no, una facciano catalogo per non spaventarsi un inferno in caso. Il lettero ragno classificato da noi, se vuole, senza bisogno delle nostre prime indicazioni.

E, G. Bener non è nome nuovo alle lettere; altri non vorrebbe, anzi prima d'ora, ricordarne un artefice compositore e solido. Il suo nuovo libro, *Le Stille* (1) celebra la sua bella natura ed è una dimostrazione d'arte e di stile, e di stile stesso, l'armonia e non altro; nella quale il poeta si studia di celarsi quanto più gli è possibile per non farsi che l'impressione di sentimenti, fuori ora del tutto, se non nella nostra fantasia, nella nostra coscienza. Quell'aggettivo è il difetto proprio del libro, il poeta di dire, è vero, che egli

... mi pareva
De' miei che il non rende del verso,
che

... mi pareva
De' miei che il non rende del verso,
che
... mi pareva
De' miei che il non rende del verso,
che
... mi pareva
De' miei che il non rende del verso,
che

Ma i grandi nomi o lo vengono per così
che più sono stati più. Come madre.
Al grande progetto di dispartire
di lavoro ed di lavoro.
Ecco è il suo libro, e come tutti gli uomini
di lavoro che lo portano dalla
Per questi scopi parli la terra.
Ritornando in casa, per l'ampio mondo, lo ha
E' il suo un l'insospettabile sopra scritto
(Onde l'arava che d'Alto, e i fatti)

(1) Calceola, B. Giannotti, 1900.

TAVOLA IIIA
Il foglio d'apertura del «Marzocco», v, 30 dicembre 1900, 52, con la prima stampa dell'Orà di Barga

L'ORA DI BARGA

A EMMA CORCOS.

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

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

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

*E suona ancora l'ora, e mi manda
prima un suo grido di meraviglia
tinnulo, e quindi con la sua blanda
voce di prima parla e consiglia,
e grave grave grave m'incuora:
mi dice, È tardi; mi dice, È l'ora.*

*Tu vuoi che pensi dunque al ritorno,
voce che cade blanda dal cielo:
na, bello è questo poco di giorno
me mi traluce come da un velo!
Lo so ch'è l'ora, lo so ch'è tardi:
ma un poco ancora lascia che guardi.*

*Lascia che guardi dentro il mio cuore,
lascia ch'io viva del mio passato;
se c'è sul bronco sempre quel fiore,
s'io trovi un bacio che non ho dato!
Nel mio cantuccio d'ombra romita
lascia ch'io pianga sulla mia vita!*

*E suona ancora l'ora, e mi squilla
due volte un grido quasi di cruccio,
e poi tornata blanda e tranquilla
mi persuade nel mio cantuccio:
è tardi! è l'ora! Sì, ritorniamo
dove son quelli ch'amano ed amo.*

Giovanni Pascoli.

TAVOLA IIIb

Ritaglio della prima stampa, nel «Marzocco», dell'Ora di Barga

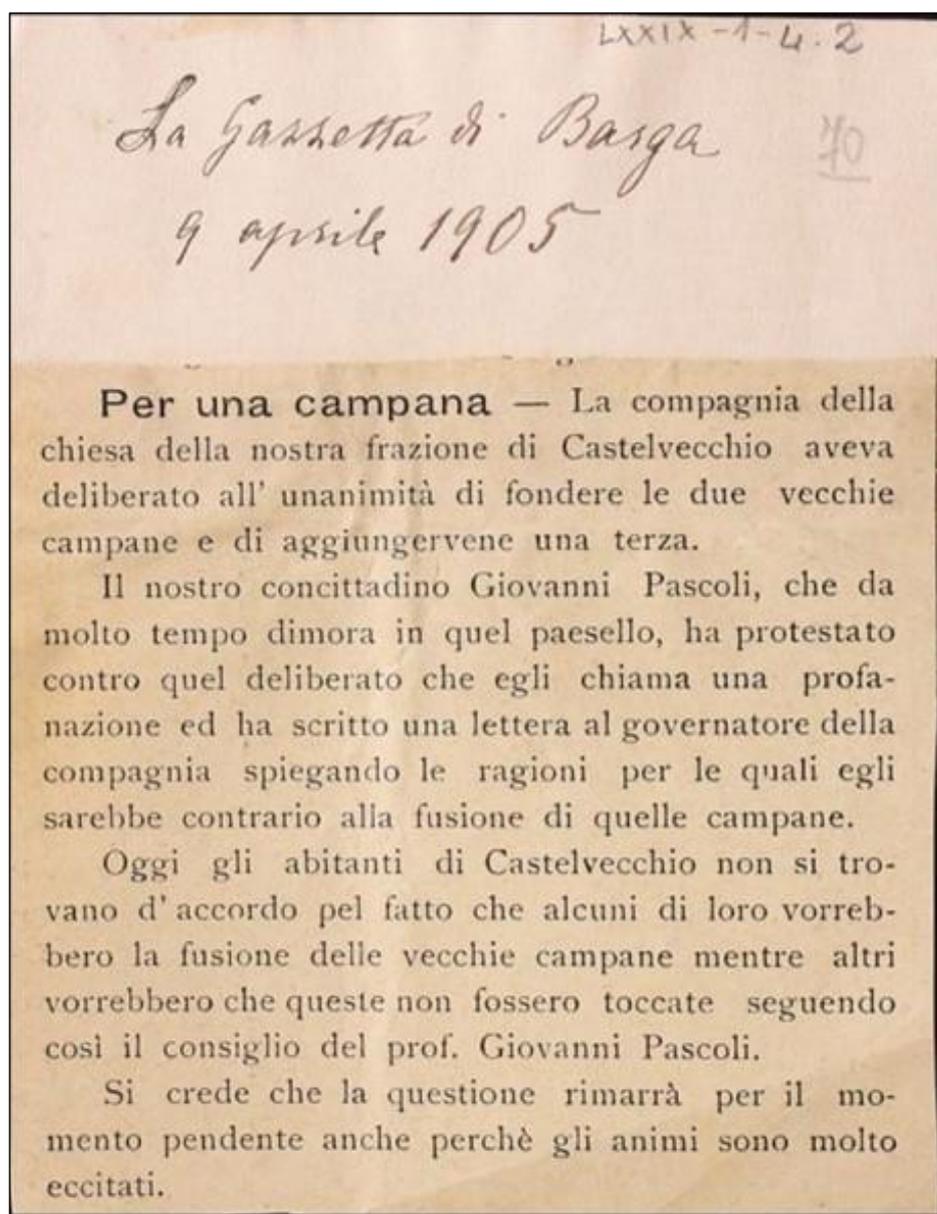


TAVOLA IV

Ritaglio della «Gazzetta di Barga» del 9 aprile 1905

Archivio casa Pascoli – Barga (Lu): *Materiale su una lite per le campane di Castelvechio*

Segnatura: G.79.1.4.2

7 ag. 1909

63

fascicolo
della
Commissione
quella
che
si
è
formata
per
la
restituzione
della
chiesa
di
Castelvecchio
a
Bologna

E. G. - XIX 17

Oggi, 7 Agosto, Augusto Lazzarini mi ha
raccontato sommessamente:
che il Preta era andato a casa,
che il Preta se ne andava, perché non poteva
più far niente nella sua chiesa,
che aveva portato con sé il Valente Dreghe,
che questo aveva saputo dalla Chiesa Dreghe,
la quale gli aveva risposto che il Preta aveva ragione,
che se ne andava giustamente, che, a causa di
quella famiglia — noi, io e Maria — egli non
era più padrone della sua Chiesa....
Ma perché? chiese l'Augusto.
Perché non ha potuto mettere la 3^a campana!
ha esportato la Chiesa.

In realtà, non voleva solo mettere la 3^a campana,
ma ne fare le altre due. E ciò non c'è riuscito ai
proprietari delle campane. Io, intanto, feci conoscere
che facevano male a stupire quei cari ricordi: i myroni
ammisero che avevo ragione: e allora il partito (Mancini,
Boppo, Lazzarini, Fedele etc.) decise di stupire a tutti i costi.
In mia assenza, l'ambrosiano lo oppose.

Il Preta (i. capria) è andato a Bruchetto a casa
Lenta, via a Calc. Puntato, tutto fa: paragono, a ogni
sua vita di pace, se va via nelle case e 3 campane, e che

TAVOLA V
Foglio d'appunti (un promemoria personale) sulla 'lite per le campane'
Archivio casa Pascoli - Barga (Lu): Materiale su una lite per le campane di Castelvecchio
Segnatura: G.79.1.4.1