

FRANCESCA LATINI

«Parmi adesso: era una sera | d'ottobre»
(*L'asino dai Primi pometti di Pascoli*)

Decidere di commentare ancora una volta un testo non certo carente di prove esegetiche com'è *L'asino* si può giustificare solo in nome di quegli elementi distintivi, che rendono il capitolo, all'interno della raccolta, un *unicum*, caso degno di attenzione ulteriore ed esclusiva. Il primo può essere riconosciuto nella singolare ambientazione del testo, tutta romagnola, entro un'opera quasi a fondale fisso, l'impervio territorio della Val di Serchio. *L'asino* fa storia a sé, proprio per tale ubicazione in un paesaggio così dettagliatamente descritto al punto di costituire, insieme al 'gruppo' di Schiuma e della sua bestia, l'altro grande protagonista del poemetto. Il secondo fattore peculiare può essere individuato nella lenta genesi dell'opera: più di dieci anni di lavoro saltuario, concentrato in due prime fasi attigue all'occasione che origina l'idea, quindi riorganizzato in una terza redazione su cui il poeta interviene ormai a ridosso della pubblicazione in rivista; ampio arco temporale (con lunga pausa meditativa di mezzo) che comporta una stratificazione di molteplici maniere poetiche afferenti alle diverse epoche di scrittura. Se aggiungiamo poi l'indubbio vantaggio di conoscere il materiale autografo già da tempo trascritto, occasione per rileggere la *ne varietur* sulle orme degli scartafacci, senza dover sostenere la fatica di decifrare per conto proprio minute carte piene di ritocchi che fiaccherebbero il più sollecito filologo, le ragioni della scelta appaiono in tutto il loro premeditato calcolo: si trattava di non 'scomodarsi' neanche un po'... o almeno «hoc erat in votis».

Un pungolo a riprendere in esame il poemetto si è rivelato anche l'intervento di LEONELLI 1989, che ha giustamente fatto notare come il naturale processo evolutivo del testo consista in un risoluto depennamento di ogni lemma e stilema arcaici (derivati, nelle prime due fasi redazionali, da aree comiche quali Dante infernale, Lippi e Burchiello), assunto il cui tono perentorio, fin prima di raccogliere argomenti di smentita, mi sembrava tendere troppo all'asseverazione: già precedenti prove di commento, condotte in seguito all'articolo dello studioso (EBANI 1997 e MARCOLINI) hanno infatti dimostrato come ancora a testo definitivo siano rintracciabili debiti con questi particolari vivai poetici. Raccolto il suggerimento, la prima rotta che mi sono trovata a percorrere è stata dunque quella in precedenza segnata da letture interpretative, in cui si dà testimonianza di un legame mai completamente reciso con l'area comica, alla ricerca di ulteriori tracce che confermassero questa dipendenza. «Di cento con-

gli, non ne farai un cavallo», recita un proverbio inglese, a sua volta riferito per lapidaria sentenza in un famoso romanzo russo, a dire che da tanti indizi non è possibile ricavare una prova certa; già, ma non poche sono state le spie rintracciate di questi carsici contatti... e poi di un asino soltanto dovevamo qui occuparci. La lista, non estesa, contempla tuttavia casi significativi: ancora suggestioni dal *Malmantile racquistato*, una delle quali in dialogo ideale con una memoria sacchettiana; altre due esili tracce che riconducono a Dante, sì quello infernale del XXIV canto, ma pure al più soave cantore delle delizie del santo monte (*Purg.* IX 145), riecheggiato (e sarà proprio il caso di impiegare questo verbo) per più grottesche note di bordone. Sempre attenendoci a una ricerca condotta nel campo comico è stato possibile individuare il probabile modello di quella similitudine che, pur svestita della maggiore *vis* umoristica che detiene nell'archetipo, è comunque riconducibile al conforme paragone che si legge in una delle *Rime giocose, satiriche e morali* del Passeroni (autorità comica fin adesso non chiamata in causa). Di indubbio interesse si è dimostrato lo spoglio dei calepini, pertanto messi a sacco non dal solo «fratello maggiore e minore», tramite i quali è stato possibile rilevare l'impiego di massime proverbiali, ovvero al seguito della lettura di certe definizioni (come quella dell'arcaica voce verbale 'buffare', già ricondotta nel TOMMASEO-BELLINI a due possibili piani semantici, un poderoso ansimare umano e il soffiare dei venti) si è potuto intendere il doppio livello raffigurativo di un personaggio come Schiuma (ronfante beone assopito e nel contempo immobile vascello che sgarra l'approdo).

L'altro cammino da tenere mi è stato additato dalla prima delle caratteristiche rammentate del poemetto: la sua ambientazione in terra natale, affresco tanto minuziosamente dipinto – per cui si fanno propriamente i nomi dei borghi toccati in sogno da Schiuma, e si ricordano le loro peculiarità topografiche, i loro tipici costumi –, che ho convenuto l'opportunità di affrontare il poemetto con analoga *curiositas* riservata dalla critica a quei capitoli dei *Canti di Castelvecchio* concepiti al seguito della lettura o dell'ascolto delle novelle garfagnine. Dato che una ricerca a monte sul folklore e la tradizione della zona ha prodotto notevoli frutti al momento di affrontare testi come *I due girovagli*, *La canzone della granata*, *La squilletta di Caprona* ecc., mi sono chiesta perché non condurre simile indagine sull'*Asino*, che a ragione potremmo definire uno dei capitoli della parallela raccolta mai realizzata, quei «Canti di San Mauro», che, seppur primariamente emersi da intime ricordanze, possono anch'essi sottintendere una tradizione e un'epopea locali, non direttamente cantati sotto forma di racconto, ma plausibili sorgenti occulte di tale poesia di confessione. Quella che giungiamo a toccare con mano è una celata, ma intensa volontà di cantare la terra di formazione poetica come paese ancor ricco di tracce medievali e mitologiche, dove tutto, anche la realtà più umile e naturale, sembra avere rispondenza in un passato leggendario. E come con *L'asino* si scopre una Romagna fatta non solo di lame ed acquitrini, ma di rocche, pure, e d'orridi

improvvisi, così il bozzetto, alla luce di questo recupero di dati desunti da geografia, toponomastica, storia e costumanza, ha mostrato la sua vera essenza, facendo balenare, a tratti, possibili chiavi di lettura nell'ordine della favola eziologica e della metamorfosi. L'operazione messa in atto nel poemetto è quanto di più provocatorio si possa concepire nei confronti di un lettore che soltanto fiuti nell'aria questi registri nascosti: alludendo tramite un tropo iperpoetico come quello del passero solitario alla fola romagnola di Azzurrina, Pascoli sembra dirci che è alla terra natale che egli attribuisce l'origine del proprio bagaglio immaginifico, come se il patrimonio popolare si fosse, senza soluzione di continuità, metamorfizzato nelle dotte favole antiche apprese alla scuola carducciana.

Per contro, se le prime due direzioni – il proseguimento della ricerca nell'area comica e la conforme indagine operata sul territorio – mi sono state indicate per analogia dalle precedenti esperienze di studio e di commento, altra considerazione su alcune prove esegetiche riservate all'*Asino*, letture avviate da differenti angolazioni, ma accomunate da una chiave interpretativa di stampo simbolistico, mi ha suggerito di percorrere un sentiero inaspettatamente men trito. Perché privilegiare l'indubbia natura misterica del letterario protagonista animale sull'opposta ed altrettanto predicata sua specie materica? Perché, dunque, non iniziare da uno spoglio a tappeto di tutte quelle opere in cui l'umile quadrupede fa bella mostra di sé come primo attore o quanto meno come spalla a tanti eroi di un mondo rovesciato? L'impresa non pareva da poco, visto che prima di tutto avremmo dovuto rintracciare le numerose letture da compiere. Sorte ha voluto che mi scontrassi per la via in un asino eloquente, quella bestia provveduta dal Guerrazzi del dono insolito della parola, che, come un fido Leporello, aveva già redatto il badiale catalogo da scorrere. Tante le consultazioni rimaste lettera morta; eppure l'esile schiera che è uscita dal mucchio, se anche non ha comportato un sovvertimento interpretativo del capitolo pascoliano, si è tuttavia dimostrata ricca fonte di suggerimenti per soluzioni narrative, lauta greppia di voci ed espressioni, relative al misero miccio, proprie della lingua parlata, già ruminata e rese digeribili anche ai palati dei cruscanti. Capo e coda dell'ideale *corpus* ripercorso, l'antico libro dell'iniziazione di Lucio, le *Metamorfosi* d'Apuleio, e il poemetto di Hugo, *L'âne*, uscito appena otto anni prima che Pascoli si mettesse a bardare la propria creatura.

A chiusura del prologo, due sole richieste di venia. La prima riguarda le ardite conclusioni su cui si compie l'analisi del testo, accordatemi dall'occasione particolare: commentare in una sede esclusiva il poemetto permette infatti di avanzare provocatorie congetture circa il gioco *en travesti* riservato ai personaggi di Schiuma e della sua *resdora*, supposizioni che non mi sono concessa affrontando la medesima prova in raccolta (il trattamento speciale riservato all'*Asino* avrebbe, altrimenti, preteso un conforme esercizio di audacia esteso a tutto il commento). Ne è conseguita l'ipotesi che questa messinscena di man-

cato ritorno dell'eroe viva in fondo anche di una compiaciuta parodia apprestata da un Pascoli ancora in vena di celie goliardiche nei confronti di quella nordica saga posta in versi e in musica da Wagner nel *Tristan und Isolde* (e nel contempo del coevo esperimento mimetico del maestro, la favola bella del *Jaufré Rudel*), sull'eco della cui celebre domanda risonante nel terzo atto viene a chiudersi il poemetto (che si prendano alla lettera i dettami di Nietzsche, andando ben oltre la richiesta di mediterraneizzare il bardo, così provando a romagnolizzarlo, come a gustarne a centellini una resa da opera buffa in ideale dialogo col Ridiverde delle prime carte?). Fa appello all'indulgenza anche lo stile tutt'altro che succinto, come dovrebbe essere nella migliore tradizione del commento.

Lascio il lavoro volutamente aperto, nella sua veste di ridondante riflessione espositiva, in omaggio a quella vecchia e cara pratica del seminario a cui sono stata educata nella scuola di Domenico De Robertis, riferendo delle mie certezze come delle mie perplessità, facendo ammenda di una mia dabbenaggine asinina ed accogliendo tutti i suggerimenti che mi sono stati portati durante il convegno. I nomi dei preziosi consiglieri vi figurano insieme a quelli di coloro che già pubblicamente si sono espressi sul poemetto pascoliano.

Pascoli, «L'asino», *Primi poemetti*
Introduzione, testo e commento

Capitolo autobiografico facente parte dell'ultima sezione dei *Primi poemetti* (*I due fanciulli - I due orfani - Le armi - Italy*), *L'asino* si contraddistingue entro la raccolta (insieme a *Digitale purpurea* e *Suor Virginia*, ricordi dell'infanzia delle due sorelle presso il convento delle agostiniane di Sogliano, memorie da un *hortus conclusus* che avrebbe potuto, nondimeno, essere ubicato ovunque) per la sua ambientazione romagnola (effettivamente anche *Il bordone* presuppone come teatro d'azione, ad attacco e in chiusura, il suolo natio, ma la Romagna di questo quarto capitolo è davvero più presagita che non veduta dal lettore, consapevole che la vicenda narrata – triste sorte di un esule – ha un carattere autobiografico e che sottintende di conseguenza tale ambientazione). Ma se, dunque, *L'asino* non costituisce un *hapax*, in senso strettamente numerico, per il suo distinto fondale, di vero esplicito biografismo, di poesia nata dall'evento quotidiano, tra le quinte del «dolce paese», possiamo parlare solo a proposito di questo vecchio poemetto. L'occasione che origina *L'asino* è ricordata da Maria, la quale parla di una visita compiuta nel lontano 1886 presso la zia Rita David-Allocatelli, memoria vivente anche in altre circostanze di più vicende familiari, poi rielaborate dal poeta (v. M. PASCOLI, p. 345: «Riudimmo dalle sue labbra la scena de *La cavalla storna*, dell'*Un ricordo*, del *Nido di "farlotti"*): «[...] andammo a fare un viaggio a Sogliano dalla zia Rita [...] E qualcosa da questo viaggio ci guadagnò il repertorio delle ispirazioni poetiche di Giovannino. Nello scendere in vettura da Sogliano, a un tratto il vetturino, piegando molto sul ciglio della strada, disse: "*Bonn viazz, Sciomma!*". Guardammo. Un carretto attaccato a un asino era fermo in mezzo alla via. Sopra, addormentato sulle ceste vuote del pesce, c'era *Sciomma*, il pesciaiuolo che soleva portare il pesce al paese, che allora tornava alla sua lontana casa avendo già venduta la sua merce. L'asino stava lì fermo sui quattro piedi, movendo solo a quando a quando le orecchie. Questa visione creò il poemetto *L'asino* che il martoriato poeta non poté far subito, sebbene lo cominciasse. Vide la luce parecchi anni dopo» (M. PASCOLI, p. 257). E invero i manoscritti relativi al poemetto, fatti da tempo conoscere da RICCI PETERLIN, sono databili tra il 1886 e il 1897. Sono, come la maggioranza delle carte pascoliane, conservati nell'Archivio di Castelvecchio, riuniti nel cartone LI, busta 2. La studiosa individua tre fasi, la prima, A1, su quattro fogli, riconducibile all'anno stesso dell'episodio biografico;

la seconda, A2, in tre fogli, databile intorno al 1887 (appartiene a questa fase anche un manoscritto sconosciuto alla studiosa e scoperto da NAVA – che lo descrive alle pp. XXXIX e CLXXIV-CLXXV della sua edizione critica di *Myrica* – rintracciabile nel cartone L, busta 37, contrassegnato col numero 10). La terza fase, A3, su quattro fogli, è rappresentata da abbozzi stesi ormai a ridosso della pubblicazione in rivista, databili tra il 1895 e il 1897. La studiosa non si limita a trascrivere le tre redazioni, ma analizza soprattutto da un punto di vista cronologico i documenti (nelle prime due redazioni lemmi e formule speciose come quelle di un Dante infernale, ma anche di un Lippi del *Malmantile racquistato* o di un Burchiello, sono doviziosamente impiegate dal giovane poeta al momento impegnato a tentare un personale stile compositivo sulle corde del suo ‘ribechino’). Sull’argomento è tornato LEONELLI 1989, che ha riletto le varie redazioni del poemetto alla luce delle coeve esperienze poetiche del nostro, sottolineando come la prima redazione fosse un più ampio affresco della terra natale celebrata nei termini di un’ideale patria di formazione artistica prima in *Colascionata* quindi in *Romagna* (MY). Sempre il critico ha messo in evidenza come negli abbozzi ascrivibili alla seconda redazione esista un interlocutore a cui manifestamente il poeta si rivolge, il quale non può che essere il sodale degli anni della militanza carducciana: Severino Ferrari, e come, contemporaneamente, a bilanciare la presenza del compagno goliardico, faccia qui la sua apparizione la donna di quel «vano sogno» svaporato in vita, ma poi tenacemente realizzato a forza di «lavoro» «ed argilla più salda» nel futuro cantiere epico-rusticano dei *Poemetti*: la reginella: «Quel ciuco nel pensier m’è, Severino | pur sì qual m’era, un anno e già davanti | nell’aurea luce onesto e berrettino. | Parato a broccatelli lustreggianti | era Carpegna come quando al bosso | tende la reginella umida i manti | del re. Spiccava ei bigio sul quel rosso | spante le orecchie, duro come un ceppo [...]» (v. LEONELLI 1989, p. 105).

Con tutto ciò, a mio parere, se non possiamo negare che il naturale processo evolutivo del testo comporti che nelle ultime carte si cassi ogni stilema più caratteristico dell’antico e cifrato idioma di corrispondenza tra Bianco e Fiore (ma non tutto, vedremo, comunque, andrà perduto), anche la Romagna dell’*Asino*, sotto velame più discreto (non aspettiamoci che si faccia esplicita menzione dei suoi fieri signori, Guidi e Malatesta), rimane comunque la terra vista con l’occhio credulo d’incanti del bambino poi divenuto poeta; tanto che, se castelli e fortilizi ne fanno un luogo di leggende medievali, anche il suo singolare paesaggio sembra portare i segni di un passato mitologico. Potrebbe, insomma, tornare utile, commentando la *ne varietur*, ormai lontana dallo stile da ‘epistola a Ridiverde’, conoscere un po’ saghe e storie della contrada, nonché la topografia della zona (non fosse altro per quell’insistito nominare a uno a uno i borghi e le ville del cammino onirico di Schiuma, vezzo e vizio insieme che non va perduto durante la lunga elaborazione del testo).

Se di massimo interesse risulta l’analisi delle prime redazioni dell’*Asino* per

entrare nel vivo dell'officina pascoliana dove la contemporaneità di stesura di tante opere ne comporta una commistione tematica, scambi di abbozzi *in fieri*, ovvero recuperi di materiale di risulta, ancora più degna d'attenzione si mostra la graduale evoluzione testimoniata negli scartabelli che dal bozzettismo delle prime versioni, tutt'al più riscattato da una gnome di vago sapore antico, a cui si riserva, come da tradizione, la chiusa, conduce al simbolismo delle prove risalenti al triennio 1895-1897. Altri anni, in cui la meditazione è spostata su altre tematiche esistenziali: è negli abbozzi di questo periodo (la composizione anche da un punto di vista metrico oltrepassa la lirica e ristretta misura madrigalistica in direzione di un più disteso narrare per terzine) che prende corpo quel sesto gruppo strofico caratterizzante la redazione della «Vita Italiana», poi estromesso: «Uomo, sogna ne l'ombra! Uomo, va, vola; | naviga il cielo! Il tuo pensier ha l'ale, | e suo vivo alitare è la parola. || Passa volando sul dolor, sul male; | ascendi il monte, valica il torrente, | alto, sereno, libero, immortale! || Oh! Come romba il tuo voler possente | sopra le intatte cime! Avanti, avanti! | È in vista il buono e placido oriente. || Ancora un passo... un colpo d'ala. Avanti: | ecco la patria, ecco la meta, il fine, | il riposo, la gioia ultima! Avanti: || o soffio delle note aure marine! | o note de le salse onde sussurro! | Sei giunto – ecco il tuo mare ultimo – alfine. | Ma chi là, fermo, sopra il monte azzurro... ?» (v. LEONELLI 1989, pp. 109-10). E qui LEONELLI 1989 invita a un confronto col coevo poema conviviale *Alexandros* (apparso per la prima volta nel II libro del «Convito», nel febbraio 1895): ciò che per l'antico eroe rappresenta un'effettuale realtà, la quale finisce per deludere la sete di conquista del macedone, nel poemetto diviene l'immateriale sostanza del sogno di Schiuma (Alessandro è d'altra parte una delle figure pascoliane che rispondono a tale aspettazione, ma non minore è la brama di conoscenza, più che di possesso, di un Ulisse, o degli astratti protagonisti della *myrica Sapienza* e del primo poemetto *La grande aspirazione*). Significativa la ricusa nella redazione dei *Poemetti* usciti per i tipi Sandron nel 1900 della strofa in questione, versi in cui l'eroica voglia d'elevazione e d'immortalità conviveva col più domestico voto di ritornare all'inconfondibile riva natale; insomma non si tratta soltanto, come osserva lo studioso, di ridurre alfine quel marcato simbolismo tipico della redazione della «Vita Italiana» (esito non immediato, sibbene frutto di un lento processo), ma, direi, anche di rinunciare a una programmatica conquista di nuovi cieli e nuove terre (elevazione dal proprio «nido di lodola tra il grano»), sostenuta al tempo dell'illusione suscitata dall'approdo in una terra scevra di ricordi, la Garfagnana (e siamo nel 1895), per abbracciare adesso quale unica volontà il proposito che anima esclusivamente le pagine del *Ritorno a San Mauro* (CC): da qui in avanti Schiuma sognerà solo il proprio rientro a casa, «vano sogno», sì, come la fantasia onirica in cui si culla l'eroe omerico del *Sogno di Odisseo* (PC) a Itaca vicino, colto in mal punto dal sopore e allontanato dalla cara patria a causa dei venti, fuoriusciti dagli otri di Eolo, ma uni-

ca aspirazione di colui che, da astratto simbolo dell'umanità intera, torna a essere non solo semplice pesciaiolò di Bellaria, ma figura doppiamente «famigliare»: l'ipostasi di un sé desideroso di ritornare «dove son quelli ch'amao e s'ama» (rimpatrio peraltro impossibile), nonché di un padre fermato, sul suo calesse, per sempre, dalla morte, nei suoi dolci pensieri di intimità, sulla via del rientro (per un tratto lo stesso cammino di Schiuma, percorso a ritroso), nell'ora del tramonto.

Un'ultima considerazione su questa componente simbolistica, che certamente subisce da parte del poeta la dovuta opera di velatura finale, ma che tuttavia continua a essere elemento caratterizzante *L'asino*, se il poemetto, emanando come un'aura di «mistero», ha comportato nel tempo più letture condotte in chiave metaforica (PERUGI, secondo la sua peculiare interpretazione dantesca dell'opera poetica pascoliana, ha scorto nell'asino un'allegoria dell'appetito sensitivo che induce l'uomo a smarrirsi; PAZZAGLIA ha parlato di un asino in figura del destino umano; EBANI 1997 ha visto nella bestia da soma un'ipostasi dell'anima umana, nei termini di un immaginario da *Fedone* platonico; LORENZINI vi scorge un emblema di morte e, in senso sempre platonico, una proiezione del preesistere dell'anima). Mi chiedo perché in tutte le suggestive proposte esegetiche, sebbene si sia giustamente rammentato l'indifferente, imperscrutabile somaro carducciano della chiusa di *Davanti San Guido*, nessuno abbia pensato a condurre una mirata ricerca partendo proprio dalla ben corporale e grossiera figura del ciuco (fa eccezione la lettura platonica di EBANI 1997 che parte proprio dalla tangibile memoria del XXXI capitolo del *Fedone*, là dove Socrate ipotizza che le anime di coloro che si concedono a gozzoviglie e ubriachezza – il peccato di Schiuma – si reincarnino in bestiali forme asinine), ossia nessuno abbia passato in rassegna (senza con ciò presupporre dei risultati certi) altre opere dedicate all'umile animale, fin dalla favolistica antica protagonista di tanti apologhi, a sfondo moraleggiante. È anche nel solco di questa tradizione che si spiega, infatti, la duplice natura del testo pascoliano (dovuta pertanto non solo alla prolungata genesi che comporta una stratificazione di diverse maniere poetiche), racconto biografico vivacizzato da particolari bozzettistici e nel contempo parabola delle umane sorti. Di certo, la lettura dell'*Asino d'oro*, storia di un lungo cammino di elevazione dalla bestialità più ferina all'umanità più prossima al mistero divino, non comporta l'allestimento di una narrazione allegorica sul modello del romanzo iniziatico, ma almeno il recupero, tramite eco indubbia, di una famosa massima greca, ben presente ad Apuleio che, citandola nelle *Metamorfosi*, la fa quasi derivare, come se ne stesse narrando la favola eziologica, da una delle tante rocambolesche disavventure capitate a Lucius, ἡ ὄνος. Forse la memoria della novella CXV del Sacchetti (i cui racconti pullulano di asini e muli in quantità) – trascrizione del faceto colloquio scambiato per via tra Dante e un asinaio declamante il divino poema – interagisce con la cronaca dell'effettuale incontro tra Pascoli e il

pesciaiolo di Bellaria (quanto meno ne scappa fuori un «Arri» di troppo, voce di incitamento alla bestia, inammissibile anche tra i versi più plebei della *Commedia*, ma ben recuperabile in un poemetto rusticano). La vista di *Sciomma* preso dal sonno avrà pur costituito quel dettaglio realistico che indusse i due viandanti, Giovanni e Mariù, a volgere il capo, ma un'inattesa sosta sul cammino, che invoglia la bestia a pascolare amabilmente non più sotto minaccia del bastone, poiché il padrone è stato colto da analogo sopore, è narrata anche nelle *Fables* di La Fontaine (VIII 17, *L'Ane et le Chien*). Se pur saggiamente tacito, l'asino di Schiuma merita un confronto col loquace animale di Hugo, il protagonista dell'*Ane* (poemetto uscito in breve anticipo nei confronti delle prime prove del nostro, nel 1880), poiché se del lungo dissertare della bestia, che mai non lascia modo di replicare al suo interlocutore, un Kant ammutolito da tanto buon senso asinino, non passa eco evidente nel poemetto pascoliano, almeno l'apostrofe finale, l'appello non più al misero carrettiere di Romagna, ma all'«uomo», creatura universalmente 'legata' al suo stato terreno, non esclude un ricordo delle tante interrogazioni dell'*âne* all'«homme» victorhughiano (la verosimile influenza esercitata dal poemetto del francese sul capitolo pascoliano può avvalorare anzi un'interpretazione che EBANI 1997 propone, di contro agli altri commentatori, senza peraltro che la studiosa citi in supporto la possibile lettura dell'*Ane* da parte di un poeta più volte cimentatosi in un dialogo a distanza con lo scrittore di Besançon – quanto meno evidenti appaiono i contatti tra l'*Asino* e *Le crapaud*: non pare casuale infatti che nel poemetto si adottino soluzioni recuperate in seguito nella traduzione che Pascoli appresta per il capitolo della *Légende des siècles* in *Fior da fiore*).

Metro: sei gruppi strofici, costituiti da cinque terzine dantesche, chiuse da un endecasillabo in rima col penultimo verso dell'ultima terzina. Rime equivoche a II, 7-9, IV, 2-4, V, 2-4. Rima ricca a IV, 5-7.

Pubblicato per la prima volta sulla «Vita Italiana» del 1° ottobre 1897, in una redazione di sette gruppi strofici di cui l'ultimo composto da soli sette versi, è riproposto in *Poemetti* (Sandron, 1900) con notevoli varianti: scompare il VI gruppo strofico della redazione in rivista, la cui ultima lassa di sette versi si trasforma nei versi di chiusura della nuova VI e ultima strofa. Entra infine in *Primi poemetti* (Zanichelli, 1904).

SIGLE DELLE OPERE PASCOLIANE

C = *Carmina*; CC: *Canti di Castelvecchio*; CRE = *Canzoni di re Enzo*; FF = *Fior da fiore*; MY = *Myrica*; NP = *Nuovi poemetti*; OI = *Odi e inni*; PC = *Poemi conviviali*; PP = *Primi poemetti*; PV = *Poesie varie*; TR = *Traduzioni e riduzioni* (sia il testo del poemetto, sia gli altri testi pascoliani sono citati dall'edizione delle *Poesie*, a cura di A. Vicinelli, Milano, «Oscar» Mondadori, 1974³. Il testo di *Fior da fiore* è quello dell'edizione, *Fior da fiore*, Milano-Palermo, Sandron, 1902², il testo di *Nell'Anno Mille* è quello dell'edizione *Nell'Anno Mille*, Bologna, Zanichelli, 1924).

SIGLE DELLE OPERE DEGLI ALTRI AUTORI CITATI

Aleardi, C = *Canti*
 Carducci, LG = *Levia Gravia*; OB: *Odi barbare*; RN: *Rime nuove*; RR: *Rime e ritmi*
 D'Annunzio, A = *Alcyone*; ER: *Elegie romane*; PV: *Primo vere*
 Fogazzaro, M = *Miranda*
 Hugo, LS = *La légende des siècles*
 Manzoni, IS = *Inni sacri*; PS: *Promessi sposi* (citati da A. Manzoni, *Promessi sposi*, in Id., *Tutte le opere*, a cura di A. Chiari e F. Ghisalberti, Milano, Mondadori, 1954, vol. I, tomo II)
 Marradi, NC = *Nuovi canti*
 Stecchetti, P = *Postuma*

BIBLIOGRAFIA PASCOLIANA

BECHERINI = G. Pascoli, *Primi poemetti*, a cura di O. Becherini, Milano, Mursia, 1997
 EBANI 1997 = G. Pascoli, *Primi poemetti*, a cura di N. Ebani, Parma, Guanda, 1997
 EBANI 2001 = G. Pascoli, *Canti di Castelvecchio*, edizione critica a cura di N. Ebani, Milano, La Nuova Italia, 2001, tomi due
 LEONELLI 1982 = G. Pascoli, *Primi poemetti*, a cura di G. Leonelli, Milano, Mondadori, 1982
 LEONELLI 1989 = G. Leonelli, *L'asino del Pascoli. Storia di un poemetto*, in Id., *Itinerari del Fanciullino. Studi pascoliani*, «Quaderni di San Mauro», IV, Clueb, Bologna 1989, pp. 99-112
 LORENZINI = N. Lorenzini, «L'asino» e il pensiero poetante, in *Seconda lettura pascoliana urbinata* (1999), a cura di G. Cerboni Baiardi, A. Oldcorn e T. Mattioli, Ancona, Il lavoro editoriale, 2003, pp. 105-115
 MARCOLINI = *Giovanni Pascoli*, a cura di M. Marcolini, in *Antologia della poesia italiana*, diretta da C. Segre e C. Ossola, Torino, Einaudi, 1999, vol. IV, *Ottocento*
 NASSI = F. Nassi, «L'asino di Pascoli»: memoria e allegoria, «Rivista pascoliana», XV, 2003, pp. 129-158
 NAVA = G. Pascoli, *Myrica*, edizione critica per cura di G. Nava, Firenze, Sansoni, 1974, tomi due
 M. PASCOLI = M. Pascoli, *Lungo la vita di Giovanni Pascoli*, Milano, Mondadori, 1961

- PASSERINI = G.L. Passerini, *Il vocabolario pascoliano*, Firenze, Sansoni, 1915
- PAZZAGLIA = M. Pazzaglia, *Considerazioni su L'asino di Giovanni Pascoli*, «Critica letteraria», XVIII, 1990, pp. 371-383, poi riedito in Id., *Tra San Mauro e Castelvecchio. Studi pascoliani*, Firenze, La Nuova Italia, 1997, pp. 75-88
- PERUGI = G. Pascoli, *Opere*, a cura di M. Perugi, Milano-Napoli, Ricciardi, 1981, tomi due
- RICCI PETERLIN = M.S. Ricci Peterlin, *Intorno a un testo dei «Poemetti» pascoliani*, «Studi e problemi di critica testuale», VII, ottobre 1973, pp. 212-241
- SANGUINETI = *Poemetti*, a cura di E. Sanguineti, Torino, Einaudi, 1971²

EDIZIONI CONSULTATE DI OPERE IN PROSA O RARE

- G. Boccaccio, *Ameto*, in Id., *Opere volgari di Giovanni Boccaccio*, Firenze, Ignazio Moutier, 1827-1834, vol. XV
- BREHM = A.E. Brehm, *La vita degli animali*, traduzione italiana del Professor G. Branca, riveduta da M. Lessona e T. Salvadori, Torino-Napoli, Dalla Società L'Unione tipografico-editrice, 1870, vol. III
- BRILLI = U. Brilli, *Il Carducci a Bologna*, numero speciale della «Rivista d'Italia», 1901
- GIANANDREA = A. Gianandrea, *Canti popolari marchigiani*, Torino, Loescher, 1875
- GIANNINI = G. Giannini, *Canti popolari della montagna lucchese*, Torino, Loescher, 1889
- L. Lippi, *Il Malmantile racquistato di Perlone Zipoli colle note di Puccio Lamoni*, Prato, Stamperia di Luigi Vannini, 1815
- G. Passeroni, *Rime giocose, satiriche e morali*, Milano-Genova, Felice Repetto, 1776
- SAVI = P. Savi, *Ornitologia toscana*, Pisa, Tipografia Nistri, 1827-1831

L'ASINO

I

L'asino... Parmi adesso: era una sera
 d'ottobre, nella strada di Sogliano.
 Cigolava per l'erta la corriera.
 E io guardavo dietro me, nel piano,
 dove San Mauro mio già non appare 5
 – oh! mio nido di lodola tra il grano! –
 dove tra il verde luccica, e tra chiare
 brecce di ville borghi città, drago
 addormentato dal cantar del mare,
 la Marecchia argentina. E quando pago 10
 fui della vista, mi rivolsi e, nero
 come uno scoglio per un roseo lago,
 nero sopra un trascolorar leggiero
 di tutto il cielo, come un'ombra netta,
 nero e fermo lassù come un mistero, 15
 l'asino vidi con la sua carretta.

II

Non altro? No. Da non so qual pendice
 veniva un canto di vendemmiatore,
 veniva un canto di vendemmiatrice:
 veniva or sì, or no, tra lo stridore
 delle ruote. Sentii queste parole: 5
 – E m'hanno detto ch'è morto l'amore... –
 Io, sole queste; ma non queste sole
 l'asino che lassù stava, annerando
 dentro il morire fulgido del sole.
 Pur non vibrava, vidi, a quando a quando 10
 l'orecchie della lunga ombra per quello
 stornellamento così lungo e blando;
 sì le volgeva appena a un ritornello
 or chiaro come d'anelante piva,
 ora aspro come d'avidio succhiello... 15
 Su la carretta il carrettier dormiva.

III

Russava nella strada solitaria
Schiuma, lo scalzo e rauco pesciaio,
 tuo figlio, o di marruche irta Bellaria.
 Lo prese e vinse il vino di Bagnolo

nel suo ritorno; e l'altro, a poco a poco 5
 per non più fare la sua via da solo
 (senza il bastone!), si fermò tra il fuoco
 del vespro. Dietro, delle ondanti gote
 egli ascoltava il buffar grande e roco.
 L'uno dormiva su le ceste vuote, 10
 vidi passando: e l'asino, *St! dorme!*
 Parve accennare alle sonore ruote.
 L'un su le ceste, e su le sue quattro orme
 l'altro, non meno immobile del primo.
 Soltanto l'ombra sua, lunga e deforme, 15
 pasceva al greppo un vago odor di timo.

IV

E l'uomo, con la cara anima invasa
 d'oblio, dormiva nella via maestra;
 ma già la moglie l'attendeva in casa.
 Fosse andato pur là dove è maestra 5
 gente in far teglie, sotto cui bel bello
 scoppietti il pungitopo e la ginestra;
 a Montetiffi; o dove, a Montebello,
 passero solitario, ancor per uso
 torni nel solitario tuo castello;
 già l'attendeva; e la capanna al Luso 10
 più non udiva dell'industre moglie
 il fremebondo vortice del fuso;
 ch'ella destava il fuoco già, con foglie
 secche, e stacciava, e poi metteva il piede
 fuori, e le donne assise su le soglie 15
 interrogava ad or ad or: *Si vede?*

V

Ma l'uomo era lassù, lungi dal mare,
 sul monte azzurro; e nol sapea: pian piano
 credea seguire il suo tranquillo andare.
 Anzi, calava d'un buon passo al piano:
 già balzellando si senti di sotto 5
 le tue selci sonanti, o Savignano.
 Anzi, a San Mauro s'era già condotto;
 e sentiva sonar l'Avemaria,
 grave e soave, tra il fragor del trotto.
 Anzi, alla Torre: e nella nera ombria 10
 del parco udiva un ultimo fringuello,
 mentre al galoppo egli svoltò la via.
 Anzi, era giunto: urlava: *Arri! mio bello.*

L'aria marina gli pungea la fronte,
e la rena legava: *Arri!* ... Ma quello
era là, fermo, su l'azzurro monte. 15

VI

– *Schiuma*, la rena lega! Uomo, la rena
lega le ruote! Il po' di via che resta,
si farà certo con un po' di pena;
ma è l'ultimo! l'ultimo! ma questa
è la mèta, è il riposo! Odi: col canto 5
delle mille onde il mare ti fa festa.
Avanti! Si va piano, ora; ma quanto
s'è corso prima! O *Schiuma*, ecco Bellaria!
Avanti! ecco la gioia, uomo! – Frattanto
l'asino è fermo, e l'uomo sogna. Svaria 10
quel gruppo nero sul purpureo cielo.
I pipistrelli sbalzano per l'aria.
Viene un suon di campane dietro un velo
di lontananza; e tutto si scolora.
Laggiù chiede una donna al mare anelo, 15
all'ombra muta: *Non si vede ancora?*

I 1. *L'asino*: parola che da sola, pronunciata dal poeta, 'agisce', riportandogli alla memoria la vicenda passata, come un tempo la visione dell'animale dette vita all'idea del poemetto. L'immagine con cui si apre la rievocazione, che poi si dilata sul paesaggio romagnolo, ritorna in chiusura di gruppo strofico divenendo essenziale bruna *silhouette* della bestia, che si staglia nel tramonto. Il primo dei 4 fogli appartenenti alla redazione A1 recava come primo appunto di lavoro questa asserzione, che indica come fin dall'inizio si intendesse narrare l'episodio facendo riferimento all'impellente riaffiorare alla memoria della vicenda passata: «Ora io rivedo, come vidi allora | quell'asino». Si considerino almeno le affinità dell'occasione carducciana (al di là dell'innegabile autosufficienza dello spunto biografico del poemetto pascoliano) che dà luogo al sonetto *A un asino* (RN), di cui parla BRILLI, p. 74: «Un giorno, quand'io lavoravo con lui alle *Letture italiane*, uscì di casa in furia, non ricordo per che ragione. – Torno subito – mi disse; e, più presto di quel che m'aspettavo, tornò, tutto ilare e pieno d'inusitata contentezza. – Sai? – mi raccontò vibratamente: – dalle Due Torri ho incontrato un asino, un benedetto asino che mi ha tratto fuori un sonetto che mi mulinava in testa da anni [...]» (si tratta in fondo di lavorare in maniera analoga: anche da parte di Pascoli il bagaglio di dotte e varie letture 'asinine' è messo a frutto allorché si verifica il benedetto incontro).

1-2. *una sera | d'ottobre*: il sintagma (senza articolo indeterminativo) costituisce il titolo di una nota *myrica*, incentrata sul classico *topos* del rientro a sera (tema, del resto, anche di questo capitolo). Con simile indicazione temporale attacca la vicenda di altro primo poemetto, anch'esso narrante il ritorno a casa di altri esuli, gli emigrati di *Italy*: «A Caprona, una sera di febbraio» (canto primo I 1). Ma se il mese posto a testo definitivo è quello dell'effettiva visita compiuta da Giovanni e Maria, resta da valutare la probabile differente cronologia prevista nel narrare la vicenda dei primi abbozzi. Il rapido accenno che si fa al paese di Carpegna nella redazione A2 (foglio 5bis: «tutta di broccatelli lustreggianti | ridea Carpegna [...]»; foglio 6: «Parato a broccatelli lustreggianti | era Carpegna [...]») non solo si dimostra interessante per quel tecnicismo arcaico che risponde all'ironica pedanteria linguaiola di questa prima maniera (la seconda soluzione pare direttamente derivare da una lettera del Magalotti di cui si riporta l'esempio alla voce *broccatello* nel TOMMASEO-BELLINI: «Avvezza a passarsela con una camera parata di broccatelli [...]»; del resto lo stesso toponimo riconduce a un vivaio particolare come la *Commedia* dantesca, là dove – *v. Purg.* XIV 98 – il feudo è ricordato in quei versi del poema che sono un concentrato di toponimi romagnoli, ragionevole modello per simili soluzioni pascoliane, *v.* la nota seguente), ma può essere pure recepito come allusione a ben altro mese 'luttuoso', il fatidico agosto. Sul monte Carpegna si trova un antico santuario mariano, l'eremo della Beata Vergine del Faggio, la cui festività si celebra la domenica successiva al 15 agosto. Il paese sarà stato dunque parato a festa proprio per tale circostanza, visione che, se non avrebbe potuto presentarsi agli occhi dei due fratelli durante la gita ottobrino presso la zia Rita, poteva plausibilmente riffiorare alla memoria del poeta, nelle prime fasi elaborative, giusta l'interpolazione inconscia (ma talvolta baluginante a livello diegetico) della vicenda del carrettiere Schiuma col tragico viaggio paterno. Del resto anche il profumo di un fiore come la ginestra, che olezzava nella redazione A1 (foglio 4: «tra i greppi profumati di ginestre | pei greppi era un profumo [di ginestre]»), confermerebbe la prima cronologia agostana, poi posticipata all'ottobre della visita reale.

2. *Sogliano*: è il paese presso San Mauro, dove soggiornarono a lungo le sorelle giovinette, educande presso le suore agostiniane, *v. Le monache di Sogliano* (MY) e contrada della zia Rita. Grande l'attenzione per i toponimi su cui si ricostruisce una topografia e una toponomastica tutta romagnola: Sogliano, San Mauro, la Marecchia, Bellaria, Bagnolo, Montetiffi, Montebello, il Luso, Savignano, La Torre; giochi fonici come l'allitterazione tra Sogliano e San Mauro, tra Bellaria e Bagnolo (III 3-4), o la consonanza tra San Mauro e Marecchia, raggiungono l'acme con la coppia Montetiffi-Montebello fatta convergere nello stesso verso (IV 7). Da notare come altri toponimi delle redazioni manoscritte (Tribolla, San Martino, Carpegna, San Marino) siano progressivamente eliminati, ma come il gusto per la toponomastica rimanga inalterato.

3. *Cigolava... corriera*: questa l'immagine essenziale che rimane della distesa e compiaciuta descrizione comica della redazione A1, dove si parlava di un «monello» che, munito di dantesca «scuriada», incitava il cavallo a procedere, lento ronzino paragonato a una dantesca «botta», precedente saltacchion saltacchioni (paragone, come osserva RICCI PETERLIN, già burchiellesco, v. «La mula bianca che tu m'hai donata») e, dunque, evidentemente (seppure nel foglio 4 dove si dà la raffigurazione non vi sia nessuna prova descrittiva per il gruppo del pesciaio-lo e del suo somaro) *alter* dell'asino fermo di Schiuma, poiché, questo, non più sotto minaccia del bastone (NASSI, p. 134 sembra intendere che la prima immagine sia l'originale nucleo figurativo dell'asino poi passato a un'assoluta immobilità e a ben altra più anziana guida; con LEONELLI 1989 lo considererei invece il primo bozzetto della corriera su cui viaggiano Giovanni e Maria). Il processo evolutivo del testo oltre a essere rappresentato principalmente dalla cancellazione di tutti quegli elementi che rispondono quasi a una tradizionale 'descrizione della rozza', comporta anche una riduzione dei personaggi: sulla scena rimangono solo Schiuma e la sua bestia; fuggevole spettatore, il poeta. Si legga anche la traduzione, o, meglio, la riduzione, che Pascoli appresta a questi versi di *Le crapaud* (LS), vv. 91-97: «Le hasard amenait un chariot très lourd | Traîné par un vieux âne éclopé, maigre et sourd; | Cet âne harassé, boiteux et lamentable, | Après un jour de marche approchait de l'étable; | Il roulait la charrette et portait un panier; | Chaque pas qu'il faisait semblait l'avant-dernier; | Cette bête marchait, battue, exténuée», *Il rospe* (FF) 48-54: «videro un carro che venia tirato, | là, da un asino vecchio, zoppo, stanco, | con gli ossi fuori e con la pelle rotta. | Il barrocciaio veniva cigolando | nei solchi delle rote, trascinato | dalla povera bestia. Essa il barroccio | tirava, e aveva due cestoni indosso» (dove viene aggiunto il particolare del cigolio del carro, su ricordo dell'*Asino*, quasi filtro tra il testo originale francese e la propria versione).

4. *E io... piano*: come da fonte biografica, anche i primi abbozzi facevano riferimento alla tacita presenza di Maria, v. il foglio 4 della redazione A1: «[S'andava] Nella via da Tribolla a San Martino» (il nome della sorella era appuntato sul margine destro del foglio come parola-rima). Altro capitolo in cui la fedele compagna di vita subisce simile sorte è *Il vischio* (PP): se negli autografi è direttamente nominata, poi a testo definitivo la sua presenza è semplicemente lasciata intendere da quell'apostrofe a un'«anima sorella» che non può che essere Mariù. Comincia qui un tenue quanto probabile riecheggiamiento di pagine manzoniane; un voltarsi indietro a rimirare il paesaggio natio è già *topos* di PS VIII 143: «I passeggeri silenziosi, con la testa voltata indietro, guardavano i monti».

6. *oh!... grano!*: con un solo verso si dichiara il ruolo esclusivo di San Mauro, il paese materno (di contro alla Torre, la tenuta in cui la famiglia Pascoli soggiornò fino alla morte del padre). È, questo, tanto luogo dove si fa esperienza del male, quanto nido di un poeta in potenza, e lo si dice impiegando la me-

desima metafora uccellina del *Nido di «farlotti»* (CC). San Mauro è rifugio esposto a ogni pericolo, poiché nido terragno (la cui collocazione tra le spighe comporta il rischio che con la falciatura i piccoli, non ancora pennuti, siano uccisi, cosa che 'accadde' a molti di loro), ma pur sempre nido di lodole – per l'ubicazione del nido di questi uccelli tra le messi *v.* anche *Tra le spighe* (NP) II –; il costume delle allodole è testimoniato anche da BREHM III, p. 269: «Si trova il nido [...] solitamente nei campi di grano»), da cui «uno» un giorno poté prendere finalmente il volo verso il sole e innalzare il suo canto. Si osservi come l'idea di connotare il paese materno come terra di formazione poetica (tramite tropo uccellino, ovvero l'indicazione che è questo nido di shelleiana allodola) non è conquista immediata: ancora nel foglio 8 della redazione A3 si parlava di un nido di «quaglia». Per l'aggettivo possessivo che sottolinea il legame d'elezione *v.* anche *A Gaspare Finali* (OI) 10: «dal mio San Mauro [...]», ma per l'intero attacco, *v.* *Il ritorno* (OI) 111: «o mio nido sospeso alla rupe» (detto di Itaca da parte di Ulisse).

7-8. *dove... città: la climax (ville borghi città)*, sottolineata anche dal *tricolon* asindetico, dice la varia natura degli agglomerati urbani di questa terra. Se *ville* e *borghi* sono termini prettamente leopardiani, non è da escludere una memoria del conforme *tricolon* impiegato da Manzoni sempre in PS VIII 143 con *climax* discendente (quasi a partire, tornando indietro, dalla prima voce del *tricolon* pascoliano): «Si distinguono i villaggi, le case, le capanne», passo che prosegue rammentando anche «[...] ville sparse e biancheggianti sul pendio» (Manzotti mi rammenta anche la descrizione, forse ancor più vicina, del celebre attacco di PS I: «sparse di terre, di ville, di casali»). Non va dimenticato, inoltre, che in zona si rintracciano toponimi che sono esclusivamente costituiti da questi nomi di realtà urbane o li contengono in sé: Borghi e Villa Verucchio. Per il motivo coloristico (il paesaggio romagnolo è costellato di bianche macchie), si rammentino le chiese di *Campane a sera* (MY) 7-8: «[...] dietro macchie fonde | candida pieve» e soprattutto delle *Rane* (CC) 27-29: «[...] mi trovo in un piano | che albeggia, tra il verde, di chiese; | mi trovo nel dolce paese | lontano».

8-10. *drago... argentina*: l'immagine del fiume, che solca il paesaggio di campagna, rimanda probabilmente all'analoga visione improvvisa della *Quiete dopo la tempesta* 7: «e chiaro nella valle il fiume appare» (il cui aggettivo è qui attribuito alle *brecce*; si osservi anche la ricorrenza poco prima, in identica posizione, a chiusura del verso, del verbo *appare* – la voce verbale impiegata invece per il fiume, *luccica*, riecheggia quella della *Baia tranquilla* (MY) 10: «vedi un fiume luccicare» – del resto, come già detto, anche i termini *ville* e *borghi* sono specificamente lemmi leopardiani). Quanto al paragone, per cui la *Marecchia*, secondo il «caro immaginar» dei primi anni infantili, è rivista come *drago addormentato*, BECHERINI rimanda a una similare analogia dannunziana di *Ex imo corde* (PV) 65-66: «Veggio i lavacri de 'l mio bel Pescara, | immane angue d'argento» (si osservi l'impiego dell'aggettivo possessivo riproposto da Pascoli per il paese materno). Ma il

drago addormentato per eccellenza delle favole antiche è quello del mito di Medea. La Marecchia quale metamorfosi dell'antico mostro, ovvero il fiume, ora rivisto con lo stupore del fanciullo come drago sonnacchioso, costituisce il primo velato riferimento all'arcana e mitica natura del paesaggio. Curioso un confronto con l'episodio narrato da Ovidio, che paragona il grande potere delle erbe e delle formule trine, trasmesse a Giasone dalla maga per indurre al sonno il drago, a quello con cui, sempre per magia, si placano mari e fiumi: «Hunc postquam sparsit Lethaei gramine suci | verbaque ter dixit placidos facientia somnos, | quae mare turbatum, quae concita flumina sistunt | somnus ignotos oculos sibi venit [...]» (*Metamorfosi* VII 152-153); da qui (quasi vi fosse dietro una favola eziologica) la Marecchia (fiume a carattere torrentizio, quindi talvolta impetuoso tal'altra lento, fiume oltretutto che riecheggia nel nome il nome del vicino mare) fa tutt'uno col drago del mito.

11-16. *nero... carretta*: BECHERINI ha parlato di *silhouette* che, nera, spicca sul roseo crepuscolo (nel primo abbozzo, v. LEONELLI 1989, p. 104, l'aggettivo «nero» era corretto con «bigio», chiaro riferimento a Carducci di *Davanti San Guido* (RN) 114; «nero» è comunque anche il miccetto, scorto pur esso di lontano e a sera, della *Servetta di monte* (CC) 19-22: «È un muletto per il sentiero, | che s'arrampica su su su; | che tra i faggi piccolo e nero | si vede e non si vede più»). L'aggettivo coloristico è accompagnato sempre da un paragone, la cui *climax* è stata sottolineata da EBANI 1997: si tratta di raffrontare l'oscura sagoma con realtà sempre più immateriali: *uno scoglio, un'ombra, un mistero* (anche l'articolo indeterminativo concorre a creare un senso di astrazione). Non sarà casuale comunque il primo termine di paragone, lo *scoglio* (immagine comunque di confronto anche nel *Cieco* (PP) VIII 7, là dove l'immobilità dell'uomo, privo ormai della sua fida scorta, il cane, è similmente raffrontata a quella di uno scoglio: «[...] ed io qui sto, come uno scoglio, | | tra un nero immenso fluttuar di mare»); si rammenti infatti che in località Saiano dal greto della Marecchia s'innalza uno sperone di roccia su cui s'erger una torre bizantina, luogo quanto mai suggestivo per un bambino, ricordo che potrebbe andare a sovrapporsi con la misteriosa immagine dell'asino, fermo scoglio presso la Marecchia. Si potrebbe quasi parlare di scambio di ruoli tra elementi del paesaggio e personaggi: l'asino pare uno scoglio presso la Marecchia e la Marecchia dorme come il pesciaiuolo Schiuma. Evidente anche il legame con l'immagine del *Sonno di Odisseo* (PC) I 15: «ora gli apparse non sapea che nero» (così si presenta all'eroe omerico Itaca, prima che un nefasto sonno lo prenda, e che i compagni sciolgano gli otri colmi di vento donati loro da Eolo; ciò comporterà un allontanamento dalla patria agognata) e del *Mendico* (CC) 99-103: «Su l'orlo d'un lago nei monti | [...] | c'è un nero», detto delle spoglie dell'uomo ormai morto (tanto il conviviale che il canto escono su rivista nel 1899, quindi in piena revisione dell'*Asino* dalla redazione su periodico alla redazione in raccolta).

II 1. *Non altro?*: lo stilema si rintraccia anche in *Scalpitio* (MY) 9: «non altro [...]». — *Da... pendice*: BECHERINI rileva la perfetta citazione da Manzoni, *Il nome di Maria* (IS) 1: «[...] a non so qual pendice».

2-3. *veniva... vendemmiatrice*: è il primo indizio sonoro con cui si allude al momento crepuscolare: siamo al primo imbrunire (è «sericcia», per usare, appropriatamente, un termine garfagnino), vi è infatti ancora a giro qualche essere umano di quelli che fra tutti rincasano più tardi: due innamorati. Si osservi la parallela costruzione dei versi a dire il risponderci per le rime dei due stornellatori. L'opera georgica a cui attendono, la vendemmia, sembra preannunciare le tristi parole dello stornello: nella vendemmia Pascoli anche altrove coglie quel senso di morte catartica che esprime entro la simbologia evangelica l'opera di raccolta (giusta *Joan. XV*); nella *Vendemmia* (NP), esito del rusticano poema d'amore di Rosa e Rigo, si narrerà la prematura fine del bimbo della riginella, di nuovo però in attesa di un altro figlio.

4. *or sì or no*: formula identica a quella dantesca di *Purg.* IX 145: «che or sì or no s'intendon le parole», adottata analogamente per riferire di un fenomeno sonoro: il canto accompagnato dal suono di un organo, a tratti prevalente sullo strumento, a tratti da questo vinto. In fondo anche qua lo stornello per il passeggiare Pascoli si alterna al cigolio della corriera, per l'immobile asino col rusciare del padrone (*v.* poi le note a II 7 e II 10-12). La volontaria memoria del canto dantesco è comprovata dall'impiego della medesima parola-rima del luogo purgatoriale al verso seguente: *parole*. L'intermittenza del suono, coperto a tratti da altro rumore, è motivo comunque anche di *Italy* (PP) analogamente espresso: «la loro chiesa sonò l'Avemaria. | | [...] | Appena appena tra la pioggia e il vento | l'udiron essi or sì or no sonare» (canto primo I 18-21).

4-5. *tra lo stridore | delle ruote*: questo il rumore che si ode anche al riprendere del cammino del viandante leopardiano nella *Quiete dopo la tempesta* 23-24: «[...] il carro stride del passegger».

6. *E m'hanno... l'amore*: PERUGI rintraccia lo stornello in GIANANDREA n. 20: «M'è stato ditto, che l'amore è morto, | Vo' maledir le nôve, e chi le porta; | M'è stato ditto ch'è morto l'Amore, | Vo' maledir le nôve e 'l portatore»; NASSI, p. 141 ha richiamato altre due possibili memorie letterarie, l'*incipit* del sonetto LXIV di Serafino Aquilano, «È morto Amor, caso nel mundo strano» e Leopardi, *Sopra il monumento di Dante* 181: «Dimmi: d'Italia tua morto è l'amor»; ma *v.* anche Stecchetti, *Spes, ultima dea* (P) 1-3: «Ho detto al core, al mio povero core: | — Perché questo languor, questo sconforto? — | ed egli m'ha risposto — È morto amore! —». L'apocalittico messaggio che viene rilasciato in *Nell'Anno Mille*, sc. VII 77: «IL SACERDOTE Il sole, il tempo, il mondo è morto | IL GIULLARE È vero, se l'amore è morto!» è qui sciolto e stemperato nei termini di un realismo da bozzetto: al calar del sole i vendemmiatori cantano la fine dell'amore.

7. *sole queste... queste sole*: se al poeta giunge solo la triste verità racchiusa nell'unica strofa dello stornello che intende mentre la corriera si va lontan-

do, l'asino può udire anche le altre parole del canto (a questa appropriata interpretazione mi ha ricondotto Manzotti, al seguito di un mio fraintendimento): il chiasmo sottolinea tale differenza, che non significherà esclusivamente il vantaggio uditivo del miccio, dovuto a postazione più vicina e soprattutto ferma, ma anche la sua più intuitiva natura animale (retaggio dell'asina di Balaam, a differenza del suo padrone, capace di captare angelici messaggi?).

8. *annerando*: EBANI 1997 rimanda a Leopardi, XXXVII *Frammento* 15: «si spegneva annerando a poco a poco» e a Dante, *Purg.* VIII 49: «Temp'era già che l'aere s'annerava».

9. *il morire... del sole*: il verso quasi si diffrange tra *La cavalla storna* (CC) 43: «lo riportavi tra il morir del sole» e *La cetra d'Achille* (PC) VI 19-20: «fulgido [...] come Sole, andando | al suo tramonto [...]», dove comunque l'ocaso del sole fa tutt'uno con l'imminente morte o del padre o dell'eroe.

10-12. *a quando... blando*: il passante fa un'ulteriore osservazione a correggere quanto detto prima (II 7): sebbene il miccetto possa udire per intero il canto dei due vendemmiatori, ritma il movimento delle proprie orecchie piuttosto col russare del carrettiere che non con la melodia dello stornello. Le ripetizioni lessicali e foniche (*quando-quando-blando*; *lunga-lungo*; *quello-stornellamento*) sembrano quasi ricreare l'immagine del movimento oscillatorio delle orecchie dell'asino. L'*ombra* è definita *lunga*, giacché ombra della sera, la quale sviluppa ancor più il profilo delle orecchie dell'asino. Anche di questa lunga ombra della bestia, anticipazione dell'immagine su cui si suggella il poemetto in chiusura del terzo gruppo strofico, potremmo osservare il probabile valore allusivo, che rimanda a un'ennesima leggenda: Schiuma può contare sulla sua umile cavalcatura (la quale gli permette non di «fare in pace l'agonia», ma di godersi il nero profondo sonno dell'ubriacatura), in virtù del fatto che l'asino non teme la propria deforme sagoma oscura proiettatagli di fronte dal sole che sta tramontandogli alle spalle (il carretto si è fermato nel viaggio di ritorno verso Bellaria, ossia verso est), risultando in ciò più parente della saggia stornella di casa che non del «caval pultesco» di Alessandro, quel Bucefalo atterrito dalla propria ombra e domato solo dal condottiero che, come narra il mito, lo rivolse contro il sole.

13-15. *sì... succhiello*: allo stornello d'amore sconsolato fa da basso continuo il russare di Schiuma, ora *chiaro* (nella fase dell'espiazione) come quello di una cennamella – si rammenti che anche il protagonista di *Carrettiere* (MY) finisce per addormentarsi nel suo lungo viaggio e per sentire nel sonno il suono di questi strumenti natalizi –, ora più stridulo come quello di un *succhiello* (nell'inspirazione), definito anche nel *Ciocco* (CC) I 114, *avido*, vista la sua funzione di praticare fori, quasi mangiasse il legno (EBANI 1997 rileva come il termine è nel *Malmantile racquistato* VII XIII 2, e come sia accompagnato dalla nota «*succhiello*. Diminutivo di *succhio*, che vale lo stesso, è lo strumento d'acciaio per uso di bucar legnami»). Non è da escludere che la prima analogia di Schiuma russante, paragonato a una *piva*, si fondi sulla memoria di un'immagine giocosa

del Passeroni, *Al Signor Lorenzo Luzi* 16-21: «Pel naso respirar né meno io posso, | Perché 'l respiro trova affatto chiusa | la strada; onde mi vien la stizza addosso. | La piva, o vogliam dir, la cornamusa | Suono, dormendo, in tuon così soave, | Che di meco dormir ciascun ricusa» (certo la *vis* comica del modello è alquanto ridimensionata, visto che mentre il fragoroso russare del protagonista della rima del Passeroni è ironicamente paragonato a un dolce suono di cennamella, Pascoli impiega direttamente il paragone per la fase espiratoria, il cui suono è in effetti soave come quello di una *piva*). Quanto all'altro termine di paragone, il *succhiello*, trattandosi di suono che proviene comunque dal naso del pesciaiuolo, non è da scartare l'idea di una memoria (sempre da area comica) della *Nencia da Barberino* III 8, dove la voce ricorre proprio nella descrizione del naso della donna, tanto ben fatto che sembra realizzato con un «succhiello». La costruzione perfettamente parallela dei due versi ripete l'analogia costruzione di II 2-3.

16. *Su la carretta... dormiva*: se il repertorio dell'ispirazione di Giovanni indubbiamente si arricchisce tramite il reale incontro con Scciomma, un letterario asinaio addormentato si ritrova in La Fontaine, *L'Ane e le Chien* 8: «Ce maître s'endormi: l'Ane se mit à paître».

III 2. *Schiuma*: nella redazione della «Vita Italiana» portava il nome di «*Schiuma-di-mar*», nei manoscritti «Schiuma», «Stummia», «Schiuma-di-mare»; M. PASCOLI lo chiama «Scciomma». Se è suggestiva la consonanza di questo nomignolo col nome di uno dei dialoganti del *Fedone*, Simmia, il confutatore, insieme a Cebete, delle tesi socratiche sull'immortalità dell'anima (EBANI 1997), appare evidente come a Pascoli preme trasformare l'originaria bassezza della dialettale *stummia-scciomma* (la spuma d'affioramento della bollitura) in una classica *schiuma* marina. Su suggerimento di Matarrese, che mi riporta come nei cantari cavallereschi tale bassa realtà sia titolo dispregiativo con cui ci si rivolge all'avversario (*v.* Boiardo, *Orlando innamorato*, libro II XVII XLIV 1: «[...] schiuma di cucina»), anche questa operazione potrebbe essere ascritta all'intento di velare il debito eccessivo contratto con la letteratura comica. ≈ *scalzo e rauco*: la coppia aggettivale dice e la provenienza dell'uomo (*scalzo* come chi va di solito per mare) e il suo aver strillato tutto dì per vendere la mercanzia (se anche questa qualità non ne dica il suo essere uomo reso per sempre aspro nella voce dalla salsedine).

3. *di marruche... Bellaria*: queste le piante (arbusti delle Ramnacee tipiche della macchia mediterranea) che contraddistinguono una terra teatro di ben altri passaggi epocali rispetto a quelli del barrocciaio Schiuma, *v.* *Il Rubicone* (PV) 1: «Tra le marruche in cui frascheggia il vento». Per la costruzione *v.* *L'ultimo viaggio* (PC) VIII 24: «[...] per colli irti di quercie».

4. *Lo prese... Bagnolo*: come l'Ulisse del *Ritorno* (OI) 5 «domato» dal sonno o del *Sonno di Odisseo* (PC) I 16-17: «[...] E gli balenò vinto | l'occhio [...]», così è anche Schiuma, che però è indotto a dormire da causa poco nobile, il

vino di Bagnolo, quasi un novello Polifemo vinto anch'egli dalla bevanda traditrice, *v. Odissea IX 372-373*: «[...] καὶ δὲ μιν ὕπνος | ἴρει πανδαμάτωρ [...]», passo così tradotto in *Ciò che succede di notte nella spelonca* (TR) 2-3: «[...] ed il sonno | che doma tutto, lo prese [...]». Bagnolo è altra frazione di Sogliano. Non è da escludere un gioco di parole sul toponimo: a Bagnolo Schiuma si è bagnato un po' troppo la strozza (l'identità del toponimo col termine che indica l'impacco d'acqua fredda o calda induce ulteriormente a pensare a questo campo semantico, se soprattutto ricordiamo che anche il pover'uomo in realtà si chiamava Sciomma, nome che fa pensare più a suffumigi e peverade che non a 'undulnici' marosi).

7. (*senza il bastone!*): la parentetica (una delle tante che Pascoli impiega e per interrompere e per precisare il discorso) ha un chiaro carattere comico: serve a dire veramente la ragione per cui l'asino si è fermato, di contro alla motivazione detta nel verso precedente (quasi *excusatio* dell'animale). Si ricordi anche il proverbio citato nella CRUSCA e nel TOMMASEO-BELLINI: «L'asino non va se non col bastone».

7-8. *il fuoco | del vespro: v. I puffini dell'Adriatico* (MY) 12: «[...] dentro l'oro e il fuoco». Il sintagma sarà recuperato da d'Annunzio per *Il fanciullo* (A) VII 87.

8. *ondanti gote*: quelle di Schiuma che russa. L'aulicità dell'aggettivo – per cui *v. anche L'aurora boreale* (OI) 12 –, mette in rilievo la carica comica della figura del pesciaiuolo, le cui gote si gonfiano e sgonfiano quali vele al vento, senza che peraltro il vascello di ritorno si muova (per una sottintesa metafora di Schiuma-vascello *v. anche* la nota successiva e la verosimile parodia wagneriana ipotizzata per la chiusa).

9. *buffar*: minimo residuo del linguaggio arcaico-imitativo delle prime redazioni; nel TOMMASEO-BELLINI si legge: «Buffare: Per Soffiare gonfiando le gote, che più com. dicesi Sbuffare; e dicesi propriamente de' venti». Nel foglio 7 della redazione A2, comunque, si usava il corrispondente sostantivo: «[...] coi buffi delle ondanti gote | sfidava al canto un garrulo querciolo». – *grande e roco*: PERUGI rimanda alla simile clausola aggettivale di *Purg. V 27*: «[...] lungo e roco» (già preceduta, in identica sede finale nel verso precedente, da altra variata memoria dantesca: per le *ondanti gote* di Schiuma, PERUGI richiama le «lanose gote» di altro speciale passatore, il Caronte di *Inf. III 97*).

10. *L'uomo... vuote*: come il protagonista di *Carrettiere* (MY) 6, che dorme sopra il suo carico di carbone. Schiuma ha comunque venduto tutto il suo pesce.

11. *St!*: l'onomatopea ha valore sillabico (PERUGI) nelle liriche in italiano, *v. Un rumore* (MY) 7: «st! un rumore [...]», come nei carmi latini, *v. Fanum Vacunae* (C) VII 15: «st! hinc et illinc mussitant tristes aves».

14. *immobile*: il viaggio onirico di Schiuma non è poi così diverso da quell'ariostesco cavalcare «immobilmente» del fanciullo di *Romagna* (MY) 33-34.

15-16. *Soltanto... timo*: si osservi il valore iperbolico dell'immagine e la sua funzione di disinganno: non è l'asino a brucare, ma è l'ombra di questo che, ri-

flettendosi nei pressi del greppo, pare cibarsi non del timo ma dell'odore della pianta. Evidente l'intento di riscrivere (denunciando, in chiave platonica, le vanità delle parvenze ricavate tramite il fallace senso visivo) la classica scena di apologhi tradizionali, in cui effettivamente gli asini, non più sotto minaccia del bastone (grazie a un propizio assopimento del padrone) si mettono a pascolare di buon grado (come appunto accade nella favola di La Fontaine). Ma il contenuto iperbolico della rappresentazione è ulteriormente intensificato se soltanto rammentiamo che già parlando di 'ombra dell'asino' Pascoli viene a impiegare una formula che da sola basta a indicare la vacuità più assoluta del dire. Si ricordi che per i greci la formula ὄνου σκιά (περί ὄνου σκιάς) "l'ombra dell'asino" (o meglio "dell'ombra dell'asino"), corrisponde all'analogia espressione latina (*de lana caprina*, impiegata relativamente a questioni su cui è inutile e stolto insieme disputare. Della formula metaforica greca (assai usata, v. anche Platone, *Fedro* 260c, della cui notorietà mettono al corrente persino vocabolari italiani, come CRUSCA e TOMMASEO-BELLINI) fa menzione appunto Apuleio in *Metamorfosi* IX 42, facendola quasi derivare da un episodio narrato nel romanzo occorso a Lucio: «Unde etiam de prospectu et umbra asini natum est frequens proverbium»; in figura di assoluto nulla, l'asino ammonisce il passeggiere «sull'infinita vanità del tutto», quanto meno su quella di fare poesia, a partire da simili fatui ricordi. L'eco fonica-prosodica da *San Martino* (RN) 7: «[...] l'aspro odor de i vini» segnalatami da Terzoli, ha almeno una ragione d'essere (sempre che non vogliamo ammettere anche il gusto per la pura reiterazione): in terra di Romagna, per contro al tipico ottobriano e penetrante aroma della Toscana del maestro, si avverte un *vago odor di timo*, languido odorifero contrassegno della fatidica estate dell'assassinio paterno, v. *Il ritratto* (CC) 24, quasi orma permanente a distanza di anni, nella medesima stagione celebrata dalla lirica carducciana. Il rapporto antitetico col maestro (e sempre col poeta di *Rime nuove*) è come sottolineato dalla diversa pietanza della bestia: al letterario e realistico insieme «cardo» dell'asino di *Davanti San Guido*, canto di altro ritorno in terra d'infanzia (il suggerimento di porre a confronto le differenti vivande, nonché, contemporaneamente, la identica occasione di poesia: il rientro in patria, lo devo a Tonelli), si sostituisce un più simbolico timo, nel quale, in consonanza con la propria lettura platonica, EBANI 1997 vi scorge una possibile eco del vocabolo greco θυμός 'anima': di «quella che diciamo l'anima e non è | che una fitta di rimorso» la saggia bestia può farsene anche un ideal boccone. Ultima osservazione: che siano questi i versi in cui è racchiusa la chiave di lettura del poemetto, lo denuncia anche la cadenzata scansione prosodica del penultimo endecasillabo, caratterizzato da accenti ribattuti di 6^a e 7^a (mi rileva il fenomeno G. M. Genetelli).

IV 1-2. *la cara... oblio*: v. la similare immagine di quello scenico apparato platonico che è *Il sogno della vergine* (CC) 7-8: «[...] nell'anima invasa | dal sonno [...]». L'aggettivo *cara* è il solito omerismo che vale quale forma rafforzata del possessivo.

2. *nella via maestra*: come quella su cui sarebbe dovuto ritornare a casa anche il padre, mai arrivato, *v. Il ritratto* (CC) 79: «Sì: era, il babbo, in una via maestra».

3. *ma già... in casa*: indiscutibile il biografismo del quadro domestico.

4-10. *Fosse... già l'attendeva*: la donna sta considerando che seppure il marito si fosse recato in località più distanti a quest'ora sarebbe dovuto già essere di ritorno. Si ricordi la simile ansia dei figli in collegio che attendono l'arrivo del padre nel *Ritratto* (CC) 45 e 69-70.

4-7. *là dove... Montetiffi*: Montetiffi (nel foglio 7 della redazione A2 è chiamato «Monte Teffi») al tempo era un paese rinomato per la sua tradizione artigiana di tegliari, fabbricatori e venditori di teglie, in cui veniva cotta la piada. Non va però passata sotto silenzio una curiosità del luogo: le cosiddette Marmitte dei giganti, rocce erose dal vento e dalle acque del torrente Uso, che si innalzano nei pressi del borgo e che sembrano testimoniare una tradizione mitologica di tale mestiere, quasi i titani avessero insegnato agli uomini del paese quest'arte millenaria. Con ogni probabilità, Pascoli nel toponimo avverte una consonanza col termine dialettale *toff*, per cui *v.* quanto annota PASSERINI alla corrispondente voce italiana impiegata nella *Cutrettola* (OI) 26: «è il romagnolo *toff*, sorta di Terra forte e resistente. Qui, in senso di Zolla (...)»: già nel nome è alluso l'antico mestiere di un popolo dedito alla lavorazione dell'argilla. — *bel bello*: per la formula, frequentemente impiegata da Pascoli (*v.* in MY: *I due bimbi* 4, *Già dalla mattina* 8, *Benedizione* 1; in CC: *Il compagno dei taglialegna* 33, *La servetta di monte* 5 ecc.), i commentatori rimandano di solito al celebre ritratto di Don Abbondio (*v.* PS I 8); ma se il richiamo al romanzo manzoniano è d'obbligo in casi come *Benedizione* (MY), a sua volta rustico bozzetto di un curato di campagna, qui, nell'*Asino* sarà il caso almeno di ricordare che l'espressione si rintraccia già nel *Malmantile racquistato* V II 4. ≈ *scoppietti*: il fuoco acceso sotto i testi delle piade è alimentato da arbusti secchi che comportano uno scricchioletto della fiamma, *v.* anche *L'uccellino del freddo* (CC) 34: «l'allegra fiammata scoppietta».

7-9. *Montebello... castello*: altro paese di aura guerresca (il nome deriva da *Mons belli*, 'Monte della guerra') dominato dall'antico castello appartenuto ai Malatesta e poi passato ai conti Guidi di Bagno, nelle cui rovine alberga un passero solitario. Se l'immagine corrisponde a quella già codificata su moduli tradizionali nel *Passero solitario* (MY) 1 e sgg.: «Tu nella torre avita | passero solitario [...], o nella *Calandra* (PP) III 7-9: «[...] Ecco mi appare | una rovina, una deserta chiesa, | da cui te, solitario, odo cantare», poi riproposta nel *Solitario* (NP) III 4-5: «[...] fedele | alla rovina [...]» (letteraria, quanto rispondente a realtà, *v.* SAVI I 218: «Abita i monti su i gran massi, o nelle torri o altre fabbriche elevate ed antiche [...]»), non è da escludere che una leggenda del luogo sia adesso trasformata nel suo unico corrispondente effettuale. Il castello di Montebello è noto, come tanti altri manieri, per la presenza di un fantasma, ossia la larva di Azzurrina, quella Guendalina Malatesta le cui chiome albine, segno di demonia, furono dalla madre tinte di nero e che, non trattenendo il

colore, si stinsero divenendo azzurre. La leggenda vuole che la bambina, inseguendo un giorno la sua palla, entrasse in un sotterraneo del castello e che da qui non fosse mai più uscita; lo spettro della piccola Guendalina si aggirerebbe dunque nel maniero facendo sentire le sue risa fanciulle. Rielaborando la fola popolare Pascoli potrebbe aver metamorfizzato Azzurrina nel passero solitario, le cui penne sono notoriamente di questa tinta – v. *La calandra* (PP) 13: «passero azzurro! [...]» –; il particolare è ovviamente ricordato sempre da SAVI I 217: «Tutte le penne, eccettuate le remiganti e le timoniere, di color turchino-celestognolo»). Nota SANGUINETI che se il *topos* del passero solitario ha una derivazione direttamente leopardiana, anche la formula *ancor per uso / torni* rimanda alle *Ricordanze* 2: «tornare ancor per uso [...]».

10. *Luso*: il torrente si chiama in effetti *Uso* (avverte M. PASCOLI, p. 13 che il poeta lo scrive appunto così); *Luso* è un tipico fenomeno di assimilazione dell'articolo.

11-12. *più... fuso*: la moglie di Schiuma, preoccupata, ha cessato di filare – il sintagma *industrie moglie* è anche nelle *Memnonidi* (PC) V 8 –, attività muliebre che, come sottolinea BECHERINI, ne fa una novella Penelope, v. *Il sonno di Odisseo* (PC), o anche un'Andromaca e un'Ecuba ugualmente intente a tessere e a filare nell'attesa del ritorno di Ettore, v. *Nella casa dell'eroe* (TR). In una redazione provvisoria l'identificazione con Penelope era più evidente, nonché il verso in questione sonava più simile a un verso del *Vischio* (PP) II 6: «era un assiduo sibilo di fusi», «già l'attendeva dove s'insala il Luso | la paziente in cuor moglie che stante | smesso l'assiduo sibilo del fuso | la pentola scoprià tumultuante» (v. foglio 7, redazione A2; dove l'espressione per indicare lo sfociare del fiume in mare era tipicamente dantesca, v. *Purg.* II 101: «dove l'acqua di Tevere s'insala»). Al contrario il protagonista dell'*Ultimo viaggio* (PC) XIII 25 non vorrà più udire il «sibilo del fuso», tipico suono che da solo basta a creare un ambiente familiare, desiderando riprendere il cammino verso l'ignoto.

13-16. *ch'ella... Si vede?*: per il motivo dell'attesa v. sempre *Il ritratto* (CC) 45: «a dire: vedi? [...]». EBANI 1997 rimanda a un passo del *Malmantile racquistato* VII VIII 5-8 – IX 1-4: «L'altro l'aspetta a gloria, e in sulla porta, | Per veder s'egli arriva, ognor s'affaccia; | e per anticipare, il fuoco accende, | Lava i bicchieri, e fa l'altre faccende, || Perch'egli è tardi, ed ha voglia di cena. | Poi ch'ogni cosa ha bell'e preparato, | si strugge e si consuma per la pena, | che li non torna il messo né il mandato». Si rammenti, d'altra parte, la simile trepidazione con cui è atteso il pesciaio di Pescarenico da Agnese e Lucia (v. PS XVIII 314): la domanda su cui si chiude la strofa sembra quasi avere la sua risposta nel romanzo: «Il terzo giovedì non si vide nessuno».

V 1. *Ma l'uomo*: per tale avversativa v. lo stesso modulo di *Carrettiere* (MY) 6: «Ma tu dormivi [...]»; 9: «Ma tu sognavi [...]».

1-2. *lungi... monte azzurro*: esplicito riecheggiamento leopardiano, v. *Le ricordanze* 21: «di quel lontano mar, quei monti azzurri».

3. *tranquillo andare*: il sintagma è impiegato anche nella *Pecorella smarrita* (NP) III 22 a dire lo scorrere regolare dei pianeti per la loro orbita (anche in questo caso Schiuma sta percorrendo vie non nuove, bensì il cammino abitualmente fatto).

4-13. *Anzi... era giunto*: Schiuma, nel suo sonno, percorre di gran lena il cammino che nel frattempo la moglie ipotizza che il marito, qualora fosse andato anche a Montetiffi o a Montebello, avrebbe dovuto aver già compiuto. La congiunzione 'testuale' *Anzi* ripetuta ossessivamente ad attacco di terzina – che dà vita a un'anafora e a una «progressione semantica di gusto epico popolare» sul modello di un Pulci, *Morgante* III XVII 4-8: «L'elmo gli uscì, la treccia si vedea, | che raggia come stelle per sereno, | anzi pareva di Venere iddea, | anzi di quella ch'è fatta un alloro, | anzi pare d'argento, anzi pur d'oro» (MARCOLINI) – traslittera a livello diegetico l'onomatopea che nel sogno ostinatamente Schiuma ripete alla sua bestia perché le sia di stimolo al cammino: *Arri*.

5-6. *si sentì... Savignano*: la ricorrenza della sibilante riproduce il balzellare dell'asino sull'acciottolato. Si osservi la *climax*, per cui l'asino va sempre più spedito, prima balzellando, poi a trotto, quindi a galoppo. Per l'immagine v. *La Canzone del Carroccio* (CRE) IV 6: «[...] e sbalza sulle selci il carro».

8-9. *e sentiva... trotto*: secondo indizio uditivo del progressivo calare delle tenebre: non più canti di stornellatori, ma la voce della campana che invita a rincasare. In questo caso sono le toniche *à* e *ò* a riprodurre il suono *grave e soave* della campana serale, per cui v. almeno *L'Avemaria* (PP) e *In viaggio* (CC); la liquida *r* ricrea invece il rumore del trotto.

10. *ombria*: v. *Nei campi* (PP) III 6 e altrove. È forma arcaica usata anche da Carducci, v. *Courmayeur* (OB) 25, ma soprattutto da Aleardi, *Il monte Circello* (C) 122, *L'invito* (C) 129, *I tre fiumi* (C) II 7, *Canto politico* (C) XIII 157; e da Marradi, *Montenero* (NC) II 7, *San Rossore* (NC) 42; *Sinfonia del bosco* (NC) IV 6 e altrove.

11. *un ultimo fringuello*: ultima voce che prelude alla notte. Il motivo è anche in Hugo, *Le crapaud* (LS) 14-15: «Le soir se déployait ainsi qu'une bannière; | L'oiseau baissait la voix dans le jour affaibli»; da notare come Pascoli nella sua traduzione precisi di quale uccello si tratti, su ricordo della soluzione impiegata nell'*Asino*, v. *Il rospo* (TR) 10-11: «Nel dì che si velava, anche il fringuello | velava il canto [...]».

13. *Arri!*: l'esclamazione è impiegata anche nella traduzione della lirica di Hugo, *Le crapaud* (LS) v. *Il rospo* (TR) 57: «[...] il barrocciaio urlava, | e segnava ciascuno *Arri* d'un colpo». È voce che gravita sempre nell'ambito della poesia comica, v. in particolare Lippi, *Il Malmantile racquistato* III LXXVI 7: «Pur dicendo: *Arri là, carne cattiva*», accompagnato dalla nota: «*Arri là, cammina là, va là*. Termine stimolatorio, usato per asini e muli, ecc., da' vetturali [...]». Ma la medesima voce d'incitamento è impiegata anche da Sacchetti nella CXV novella, dove è pronunciata da un asinaio che, recitando la *Commedia* di Dante, è udito dal poeta, il quale si affretta (asestando al cattivo recitatore tanto di colpo di «bracciuola») a disconoscere la paternità del lemma. La voce d'incita-

mento, riconnessa sempre all'asino e per di più entro una metafora che sta a rappresentare il completo abbandono del sonno, la si ritrova in una cantilena infantile lucchese registrata da GIANNINI, p. 313: «I Pisani avevano un miccio, | 'un sapeano fallo sta' dritto, | l'arrizzavan cogli stecchi: | arri là Pisani becchi!», ben presente a Pascoli che impiega l'altra parte dell'immagine traslata (ossia quella del giunger dei «Pisani») in *Accestisce* (PP) I 1-2, mentre qua nell'*Asino* parrebbe che l'incapacità della bestia a «sta' dritto» passi al fradicio Schiuma. EBANI 1997 nota che le parole di incitamento all'asino *Arri! mio bello* sono pressoché una scomposizione del nome del paese natio: Bellaria.

14. *L'aria marina... fronte: v. L'isola dei poeti* (OI) 1-2: «[...] Gli occhi a me la brezza | pungea [...]».

16. *su l'azzurro monte*: il gruppo strofico si chiude come si era aperto a dire l'immobilità del pesciaiuolo (si osservi l'inversione chiasmica tra aggettivo e sostantivo).

VI 1-2. *Schiuma... le ruote!*: intenderei l'apostrofe non tanto come intromissione allocutiva del poeta, bensì quale voce interiore che parla nel sonno a Schiuma. EBANI 1997 azzarda l'ipotesi che a prendere la parola sia l'asino, congettura audace, ma in fondo suggestiva, se si considera un plausibile ricordo del lungo monologo dell'asino victorhughiano – v. il cappello introduttivo – (altresì del precedente *Asino* del Guerrazzi), che chiama in causa l'uomo e la sua vanagloria. Di quel senso di immobilità forzata tipica dei sogni che Schiuma, addormentato, prova, il pesciaiuolo si dà ragione immaginando di correre ormai sulla spiaggia, la cui sabbia trattiene le ruote. Notevole l'inversione logica degli elementi, per cui la voce interiore parlando al pesciaiuolo rivela una verità universale, tramite il verbo assoluto (come a dire: è la dimensione terrena dell'uomo che non permette l'agognata elevazione), parlando invece all'uomo dà una spiegazione ben più contingente, facendo seguire il verbo da un complemento oggetto. Non è da escludere un'eco da Dante, *Inf.* XXIV 112-115: «E qual è quel che cade, e non sa como, | per forza di demon, ch'a terra il tira, | o d'altra oppilazion che lega l'omo | quando si leva [...]»: la rena e il sonno stesso legherebbero Schiuma come quell'accidente che, vuoi per possessione demoniaca, vuoi per cause patologiche, viene a ottundere gli spiriti vitali dell'epilettico; l'eco, oltre al verbo, si estende anche a un termine come *uomo*, appellativo che qui permette di rendere la sentenza universale, com'è universale l'analogia dantesca in cui si usa il francesismo «omo», ossia *on*, il cui valore di complemento oggetto sembra far presupporre che anche nella prima apostrofe (quella a Schiuma, in cui il verbo è impiegato in senso assoluto) il complemento oggetto sottinteso sia proprio l'uomo. Curioso che si stia parlando di Vanni Fucci, il quale, riscossosi dal vergognoso stordimento iniziale, dovuto all'essere riconosciuto per il laido peccatore che è, dichiara di lì a poco la sua peculiare natura di «bestia», anzi di «mul», che vale sì bastardo, ma che inevitabilmente riconduce al simile suo compare pascoliano (quasi che l'eco dantesca

fosse impiegata al seguito di un suo ritrovamento, dovuto alla probabile ricerca a monte che il poeta avrà condotto su testi che in qualche modo abbiano a che fare con l'animale in questione).

4-5. *ma questa... riposo!*: se il testo di riferimento rimane *Alexandros* (PC) I 1: «Giungemmo: è il Fine [...]», effettivamente rispetto alla redazione della «Vita Italiana» i punti di contatto col conviviale si riducono fortemente, laddove si fa stretto il legame con un testo come *Le rane* (CC), in cui la terra dei propri cari è identificata col luogo dove poter riposare: «[...] Ritorna! Rimane! | Riposa!» (37-38).

7. *Avanti!*: per l'intero contesto e per questa incitazione BECHERINI propone un più che ragionevole confronto con Fogazzaro, *Il libro di Miranda* (M) LXV 1-6: «Sonagli di cavallo da lontano. | L'ora è tarda, le tenebre profonde, | e forse il carrettier dorme ubbriaco | sul carro. Avanti! gemono i sonagli. | La strada è lunga, il peso è grave, avanti! | Non sonno e non riposo, avanti sempre!».

8-9. *O Schiuma... uomo!*: l'ordine logico invertito a VI 1-2, viene qui ripristinato: giustamente la meta del pesciaiole è *Bellaria*, lo scopo dell'uomo la *gioia*.

9. *ecco la gioia*: il luogo della *gioia* coincide dunque col nido familiare, con la Romagna dell'infanzia, laddove in una redazione provvisoria di *Nebbia* (CC), il luogo della «gioia» della «gloria» e dell'«amore» era costituito dal paese scevro dal bagaglio dei ricordi domestici (v. EBANI 2001, t. II, p. 484), isola fatata che se per un attimo inganna il navigante è poi da questi fuggita, per un rientro in patria, motivo che non è solo cantato nel *Ritorno a San Mauro* (CC), ma pure, sotto le spoglie del pesciaiole Schiuma, nell'*Asino*.

10-11. *Svaria... cielo*: se prima la sagoma nera del carretto e della bestia si stagliava «netta» sul roseo tramonto, ora, che l'aria imbruna, si distingue meno, incominciando a mescersi col buio.

12. *I pipistrelli... l'aria*: ormai non s'odono più richiami umani o uccellini; sola presenza silenziosa quella dei pipistrelli tradizionalmente identificati col discendere della notte, v. anche *L'avemaria* (PP) II 14-15: «[...] tra il volo | de' pipistrelli per la costa bruna». I pipistrelli sono rammentati come segni della notte, che con la loro apparizione determinano l'arrivo delle tenebre, già nell'*Ameto* 99: «E i gai uccelli tacendo, infra li folti rami presi i loro ospizi, davano largo a' pipistrelli già per la caliginosa ajere trascorrenti».

13-14. *Viene... lontananza*: il suono velato di campane non è effettivo (ormai è notte), ma è quello udito nel sonno da Schiuma, ovvero la squilla che riecheggia dietro il velo della memoria del poeta, che, di fronte al carrettiere addormentato nel mezzo del suo cammino, ripensa ad altro uomo il quale non fece ritorno presso la famiglia, v. anche *Festa lontana* (MY) 1-3: «Un piccolo infinito scampanio | ne ronza e vibra, come da una festa | assai lontana, dietro un vel d'oblio» e *Campane a sera* (MY) 1-8 e 21-24.

15-16. *Laggiù... ancora?*: per simile interrogazione al mare si ricordi lo sguardo di attesa, rivolto a questo, dalle donne di *Campane a sera* (MY) 14:

«guardano donne verso la marina». Il motivo dell'attendere con ansia il rientro dell'eroe (al di là delle memorie luttuose di casa) non potrebbe essere allestito in maniera più tradizionale; lo scenario marino e soprattutto la domanda su cui si chiude il poemetto (rivolta, oltre che all'*ombra muta*, al *mare anelo*, per mera consuetudine letteraria, giacché *Sciomma* non è previsto di ritorno dal mare, ma dall'entroterra) sembrano dar vita a una parodia. Si potrebbe azzardare che il modello contraffatto dell'inquieto dimandare sia proprio la corrispondente interrogativa che risuona nell'episodio del *Tristan und Isolde*, interpellanza più volte diretta dal morente allo scudiero Kurwenal, v. *Tristan und Isolde* III I 2013: «[...] Siehst du's noch nicht?», 2022: «siehst du sie noch nicht?», 2051: «[...] Sähst du du's noch nicht?», 2088-2089: «Siehst du sie wieder? | Noch nicht [...]» (significativo l'anno e il luogo della prima italiana dell'opera, su libretto tradotto da Boito, in cui si ritrova identica locuzione, sebbene se ne riduca qui l'ossessiva ripetizione: Bologna, 2 giugno 1888). Proprio ammettendo che il registro parodico coinvolga, oltre che l'epica classica, anche novelle scenerie medievali, possiamo cogliere nei due sintagmi attigui (*ombra muta* e *mare anelo*) ulteriori tracce che possono comunque rimandare all'opera wagneriana o quantomeno a simili prove di riscritture mimetiche. Un sintagma a prima vista canonico come *ombra muta* – per cui v. almeno Leopardi, *Appressamento della morte* I 49 e Foscolo, «Così gl'interi giorni in lungo incerto» 4, poi recuperato anche da d'Annunzio, *Nella certosa di San Martino* (ER) 68 –, sta sì pianamente a indicare, come anche in *In cammino* (MY) 17, una sera ormai priva di presenze e di rumori descritta alla maniera di Apollonio Rodio, ma se ipotizziamo questa divertita allusione alla scena del *Tristan und Isolde*, dopo tanto abuso letterario, potrebbe qui pressoché risemantizzarsi, riacquistando la sua piena valenza sinestetica a un confronto con la corrispondente espressione antifrastica, altrettanto giocata sulla sinestesia, che si rintraccia nel *Tristan und Isolde* a. III sc. II 2144, artificio retorico tutt'altro che ordinario (tanto da costituire uno dei punti nodali su cui si affiserà l'attenzione di un wagneriano *sui generis* come il d'Annunzio del *Trionfo della morte*), grido di meraviglia dell'eroe che si chiede come alla presenza di Isolde, possa udire la luce: «Wie, hör' ich das Licht?» (il sintagma antifrastico pascoliano servirebbe insomma a sottolineare la differente situazione della massaiia di Bellaria, la quale non può che volgere la sua interrogazione a un'*ombra muta*, dato il mancato rientro di Schiuma. La parodia riguarderebbe anche il tradizionale esito di queste favole antiche: là dove, sebbene per un attimo, i due amanti si ricongiungono, nell'*Asino*, pur seguendo alla lettera il canone dei cantari di ritorno, si narra al contrario un non ritorno). Sotto questa prospettiva anche l'opposta realtà, il *mare anelo* –, per cui v. *Conte Ugolino* (PP) I 5: «(era il Mare, in un suo grave anelare)» e *Il ritorno di Colombo* (OI) II 10: «Su l'anelare del mare» –, pur definito con un attributo che ne rileva il suo più tradizionale carattere di entità antropomorfizzata da Omero in poi, reca traccia di tale lieve-amaro gioco *en travesti*, confes-

sato tramite minime spie lessicali. Il mare non tanto è *anelo* come risulta essere anche lo «spirito» nel Carducci di *Alla Louisa Grace Bartolini* (LG) 2 (perfetta, ma fine a se stessa, eco lessicale rintracciata da LEONELLI 1982), quanto piuttosto condivide il suo penoso respiro con l'«anelante» *prence* carducciano del *Jaufré Rudel* (RR) 5, testo – scritto in quel fatidico 1888 (prima comunque dell'allestimento bolognese del *Tristan und Isolde*) – che sembra affatto agire da memoria intermediaria, qual messinscena di gusto medievale di un tragico riunirsi di amanti, tra il poemetto pascoliano e la grande saga arturiana celebrata da Wagner. Si osservi, infine, come la volontà citazionale sia quasi rivelata tramite il corsivo, che se Pascoli impiega (oltre che per il nome del carrettiere) per gli ideali enunciati dei personaggi (dell'asino, del barrocciaio e della moglie – v. III 11, IV 16, V 13, 15, V 16 –, ma significativamente non per il presunto intervento personale –VI 1-9 –, rimanendo così il poeta ai margini dell'azione), qui appare intensificato da una particolare carica allusiva (e devo in ultimo questa idea a Manzotti), quasi *senhal* dell'incastonatura nel proprio compiaciuto esperimento della gemma prelevata dall'aulico modello. In questa terra che «spira la malia», in questa Romagna «come un'infanzia» del nuovo, sempre antico *Asino*, c'è spazio ancora per compiaciuti travestimenti di calzari barrocciai e di *resdore*, sporte sull'uscio di vedetta, nei panni di personaggi epici, ora di Ulisse e della fida sposa, ora (teso l'orecchio all'ultime note del torbido crepuscolo dell'opera) di eroi anelanti volti a scrutare mare e caligini in attesa di un vascello. Giochi che tengono ancora del *divertissement* ferrariano, ma abbruniti ormai da un nero vessillo funesto, insegna del lutto paterno, struggente *Leitmotiv* ecolalico che puntuale torna, dove si dica e pianga un non ritorno.