

# *IL VELTRO*

RIVISTA DELLA CIVILTÀ ITALIANA



**ESTENSIONE ON LINE – FASCICOLO 3/4 2024**

ITALIA NEL MONDO intende promuovere, in Italia e fuori, la consapevolezza della tradizione e del presente della società italiana; delle sue affermazioni ideali, creative, umanitarie; dei valori e dei problemi che ne hanno orientato il corso storico; delle relazioni con altri Paesi, culture, società.  
Intende particolarmente favorire la partecipazione italiana alla ricerca contemporanea di prospettive originali e di tematiche innovatrici.



Sul frontespizio:

Piccolo levriero dalla stampa di  
S. Gioacchino di Wolfgang Huber  
(1480-1549)

IL VELTRO  
RIVISTA DELLA CIVILTÀ ITALIANA  
Organo di ITALIA NEL MONDO  
Rivista fondata nel 1957  
da Aldo Ferrabino e Vincenzo Cappelletti.

COMITATO SCIENTIFICO:

Mario Boffo; Vinicio Busacchi; Americo Cicchetti;  
Guido Cimino; Renato Cristin;  
Lorenzo Franchini; Paolo Garbini;  
Francesco Guida; Danijela Janjić;  
Cristiana Lardo; Giuseppe Manica; Ida Nicotra;  
Bernardo Piciché; Giovanni Pocaterra;  
Paolo Puppa; Roberto Rossi; Fabio Sattin;  
Paolo Tondi

REDAZIONE:

Giovanni Barracco, Capo redattore  
letteratura e filosofia;  
Camilla Tondi, Capo redattore  
arte, scienze mediche e biologiche;  
Veronica Tondi, Capo redattore  
diritto ed economia.  
Coordinamento redazionale: Camilla Tondi

CLAUDIA CAPPELLETTI

Direttore

VIRGINIA CAPPELLETTI

Direttore responsabile

Simone Bocchetta, Responsabile editoriale

DIREZIONE, REDAZIONE,  
AMMINISTRAZIONE

Via Giuseppe Gioachino Belli, 86  
00193 Roma  
info@ilveltrorivista.it  
ilveltrorivista.eu

Tutti i contributi pubblicati che afferiscono alle discipline per le quali la rivista *Il Veltro* è classificata nelle fasce ANVUR vengono sottoposti a un procedimento di revisione tra pari a doppio cieco (*double blind*).

Abbonamento ordinario:

Italia € 90,00,  
Europa € 120,00,  
Altri Paesi € 160,00,  
Sostenitore € 200,00.  
Conto corrente postale 834010.

© 2024

Edizioni Studium

Per informazioni sugli abbonamenti:  
abbonamenti@edizionistudium.it

ISSN 0042-3254

ISBN 9788838254079

Autorizzazione del Tribunale di Roma  
N. 5643 in data 12-2-1957

Stampa: Marchesi Grafiche Editoriali  
Via dell'Artigianato, 19  
00065 Fiano Romano (Roma)

Trimestrale - Poste Italiane S.p.A.  
Spedizione in abb. post. D.L. 353/2003  
(conv. in L. 27/02/2004 n. 46)  
art. 1 comma 1 CN/FC

## SOMMARIO

VINICIO BUSACCHI, GIUSEPPE MARTINI	Introduzione	5
FABRIZIO PALOMBI	Le pietre parlano: gnoseologia delle metafore archeologiche freudiane	41
ALESSANDRO PAGNINI	Grünbaum, la psicoanalisi, il placebo: quarant'anni dopo	65
MICHELA BELLA, MATTEO SANTARELLI	Per una scienza ermeneutica dell'inconscio. Il dibattito sulla psicoanalisi freudiana tra Paul Ricœur e Richard Rorty	81
VINCENZO CAPPELLETTI	Freud. Struttura della metapsicologia con l'Introduzione di Vinicio Busacchi L'atto espressivo Il postulato metapsicologico	99 101 103 135
GIOVANNI RAIMO	Metapsicologia e metafisica. Una riflessione sulla natura degli enunciati metapsicologici	141
GIORGIO MATTANA	Un nuovo sguardo alla <i>vexata quaestio</i> dello statuto epistemologico della psicoanalisi	171
PAOLO MIGONE	Psicoanalisi e prove di efficacia	187
CONO ALDO BARNÀ	Assetto e metodo in psicoanalisi	209

	Sezione antologica	
HEINZ HARTMANN		223
ERNEST NAGEL		225
SIDNEY HOOK		227
ADOLF GRÜNBAUM		229
MARSHALL EDELSON		233
ENZO MORPURGO		238

a cura di Vinicio Busacchi e Giuseppe Martini

#### Sommario della Estensione online del Fascicolo 3-4/2024

##### LETTERATURA

Stefano Evangelista, <i>La poiesis del ricordo: fanciullezza e luoghi della memoria nella poesia di William Wordsworth e Giovanni Pascoli</i>	6
Simone Giorgio, <i>The fool on the hill. Gianni Celati e la controcultura dei Beatles</i>	20
Francesca Favaro, <i>Gli uomini di una cortigiana, secondo Dacia Maraini, nella pièce teatrale Veronica, meretrice e scrittrice</i>	34
Alessandro Gerundino, <i>Fenomenologia dell'isolamento nella narrativa di Giorgio Bassani</i>	55
Francesca Fusco, <i>Fallimento e cessazione: la ricerca di una definizione terminologica (e concettuale) del dissesto finanziario</i>	67

##### ARTE

<i>La Superficie Introvabile – The Unfindable Surface. Le esplorazioni di Anna Romanello e Mario Martinelli</i>	79
---	----

##### BIBLIOGRAFIA

LETTERATURA: di Rocco Familiari	84
di Paolo Leoncini	88
di Giovanni Barracco	91
di Gioele Cristofari	98

## LA POIESIS DEL RICORDO: FANCIULLEZZA E LUOGHI DELLA MEMORIA NELLA POESIA DI WILLIAM WORDSWORTH E GIOVANNI PASCOLI

*L'articolo analizza la poiesis del ricordo, ossia la capacità del ricordo di produrre poesia, attraverso una comparazione della poetica del Wordsworth con quella pascoliana. Partendo dalla ballata wordsworthiana We are Seven (e confrontandola brevemente con Siamo sette, la traduzione e riduzione addomesticante in lingua italiana del Pascoli per l'antologia Fior da fiore) e ampliando lo spettro dell'analisi ad altre poesie wordsworthiane nonché ad alcune pascoliane, liriche quest'ultime in cui il ricordo dei luoghi dell'infanzia e delle persone care defunte costituisce un vero e proprio leitmotiv (si pensi ad alcune liriche di Myrica e al ciclo di poesie Il ritorno a San Mauro nei Canti di Castelvecchio, e, in particolare, al componimento poetico Casa mia), si noterà con Harold Bloom come la memoria sia, in senso freudiano, per Wordsworth una difesa psicologica contro la morte, un'osservazione questa che si può estendere anche alla poesia pascoliana.*

Parole chiave: *Wordsworth, Pascoli, memoria, fanciullezza, luoghi, poetica*

*The article analyses the poiesis of remembrance, or rather the ability of memory to produce poetry, through a comparison between Wordsworth's and Pascoli's poetics. Starting from Wordsworth's ballad We are Seven (and comparing it with Siamo sette, the translation and reduction written by Pascoli for the anthology Fior da fiore) and broadening the spectrum of analysis to other Wordsworthian poems, as well as to some of those written by Pascoli in which the remembrance of the places of childhood and of deceased loved ones constitutes a true leitmotif (for example some lyrics of Myrica or the cycle of poems Il ritorno a San Mauro in Canti di Castelvecchio, and, in particular, the poetical composition Casa mia), it will be noticed, as stated by Harold Bloom, how memory is, in Freudian terms, for Wordsworth a psychological defense against death, an observation that can also be extended to Pascoli's poetry.*

Keywords: *Wordsworth, Pascoli, memory, childhood, places, poetics*

Nella *Preface alle Lyrical Ballads* (edizione 1802) William Wordsworth, uno dei maggiori poeti inglesi della prima generazione romantica (che insieme a Samuel Coleridge e Robert Southey formò il gruppo di poeti laghisti, cosiddetto dalla regione del Cumberland ove i primi due soggiornarono insieme alla sorella di Wordsworth, Dorothy), afferma la poesia essere «the spontaneous overflow of powerful feelings: it takes its origin from emotion recollected in tranquillity»<sup>2</sup>. La poesia nascerebbe, dunque, dall'effluvio spontaneo di sentimenti forti, o, come nota opportunamente Mario Praz, «l'emozione passata» viene «contemplata finché a grado a grado la tranquillità si risolve in una nuova emozione che è un riflesso purificato e benigno dell'emozione originaria: a questo punto nasce la poesia»<sup>3</sup>. Anche Giovanni Pascoli, poeta italiano vissuto e operante in quel periodo dominato da quella che è stata definita da Gino Tellini «la cultura della crisi»<sup>4</sup>, e corrispondente con il diffondersi di quella poetica decadente e simbolista che dalla Francia si veniva diffondendo in tutta Europa, Italia compresa,

in una lirica inserita nella raccolta *Myricae*, intitolata *Speranze e memorie*, definisce le memorie «ombre di sogni/ per il cielo!»<sup>5</sup>, partendo da una concezione della memoria poetica analoga all'arte macchiaiola (Treves). Oggetto di questa lirica è, in effetti, un fenomeno ottico: se si fissano immagini molto luminose (come le vele bianche delle paranzelle evocate nella prima strofa), esse rimangono impresse sulla retina per alcuni istanti anche dopo aver distolto lo sguardo, apparendo però nere e sfocate. Volgendo lo sguardo verso il cielo, il poeta rivede le «paranzelle sotto un velo,/nere nere»<sup>6</sup>, come le speranze che da «ale di sogni/ per il mare!»<sup>7</sup> diventano, dopo la disillusione, memorie, ossia *ombre di sogni*. È a Gaetano Trombatore che va il merito di aver messo in evidenza il legame tra memoria poetica e simbolo nell'ambito della poetica pascoliana, sottolineando come:

«la memoria poetica si basa innanzi tutto su un fatto della nostra vita psichica, è cioè sulla possibilità che il nostro passato, quello di cui avevamo già perduto ogni traccia, torni a vivere in noi, e noi in esso, mediante una analogia di sensazioni»<sup>8</sup>.

Inutile sottolineare come la riemersione del passato, attraverso l'analogia delle sensazioni (che possono essere di natura visiva, uditiva, tattile...), sia debitrice di una poetica simbolista che dalle corrispondenze baudelairiane arriva alle analogie della poesia pura del Mallarmé, nonostante la critica in passato abbia più volte recluso il Pascoli nell'agone di quei poeti provincialmente ripiegati nell'esaltazione di una tradizione tutta italiana e classicista (sulla scorta del maestro Carducci). Linea poetica, quest'ultima, che indubbiamente influenzò la formazione del Nostro a partire dal periodo urbinato, trascorso presso il collegio degli Scolopi, passando per lo Studium bolognese, ove per altro si laureò in greco, per continuare poi a esercitare la sua influenza anche negli anni di insegnamento presso i licei e in quelli successivi presso le università di Bologna, Messina e Pisa, ove tenne corsi d'insegnamento proprio nelle discipline classiche. Ma la critica più avvertita non ha tardato ad indicare i motivi e le fonti tipicamente romantici ed europei della poetica pascoliana. Giuseppe Nava, nella sua introduzione alle *Myricae*<sup>9</sup>, ha posto l'accento sull'influenza sin dalle prove giovanili del poeta tedesco Heinrich Heine (nella raccolta antologica *Fior da fiore* definito “poeta grande” dal Pascoli), e dei francesi Victor Hugo e Theophile Gautier: il primo per il colloquio con i morti, il secondo particolarmente per l'uso simbolico dell'analogia e della sinestesia. I poeti simbolisti, come evidenzia Mario Pazzaglia<sup>10</sup>, furono conosciuti attraverso gli studi del Gargano pubblicati sulla rivista fiorentina *Marzocco*, con cui Pascoli collaborò, così come i poeti romantici inglesi furono a lui noti tramite le traduzioni in lingua italiana, effettuate dallo stesso Giuseppe Saverio Gargano e da Giuseppe Chiarini. Tra questi poeti romantici di lingua inglese, figurano in particolare Percy Bysshe Shelley la cui opera ebbe gran fortuna in Italia soprattutto a partire dal tardo Ottocento (e, in effetti, fu particolarmente amato da Gabriele D'Annunzio e da questi evocato nella lirica alcyoniana *Anniversario orfico*), Alfred Tennyson citato da Pascoli nella *Prefazione ai Poemi Conviviali* (d'altronde la traduzione pascoliana del poemetto *Ulysses* era prova evidente dell'influsso tennysoniano, pur nelle opportune divergenze, sui versi pascoliani dell'*Ultimo viaggio* in cui viene rievocata la figura mitica dell'eroe itacense che, dopo il νόστος, cercherà di dare un senso alla sua esistenza ripercorrendo le tappe del suo precedente viaggio, in un itinerario sotto il segno della disillusione e della dissolvenza) e infine William Wordsworth<sup>11</sup>, di cui Pascoli ebbe modo di tradurre (riducendola) la lirica *We are Seven* (tratta dalle *Lyrical Ballads*) per l'antologia scolastica *Fior da fiore* (Palermo, Sandron, 1901 prima ed. – 1902 ed. ampliata e accresciuta), traduzione successivamente inclusa nel volume *Traduzioni e riduzioni*, uscito nel 1913 a cura della sorella Maria Pascoli. Il componimento fu probabilmente conosciuto da Pascoli attraverso la sua inclusione nel volume *Traduzioni di poesie inglesi* del Chiarini che peraltro raccoglieva altre quattro traduzioni dal Wordsworth: *Lucia Gray*, *Al cuculo*, *Gli asfodeli* e *La mietitrice solitaria*. Sebbene anche queste liriche

svolgersero tematiche affini a quelle pascoliane, non stupisce, sottolinea Laura Crippa, la predilezione del Pascoli per la *folk ballad* tradotta con il titolo di *Siamo sette*. Vi si può rinvenire «la poetica del fanciullino» che:

«si dispiega perfettamente nella vicenda della piccola protagonista, che parla con i morti una lingua sconosciuta e abita la doppia dimensione della casa di famiglia e del Camposanto»<sup>12</sup>.

Parte della raccolta *Lyrical Ballads* pubblicata per la prima volta nel 1798, *We are Seven* fu scritta ad Alfoxden nella primavera dello stesso anno (1798). La fanciulla fu incontrata dal poeta nell'area del castello di Goodrich alcuni anni prima della composizione, nel 1793. Avendo lasciato l'isola di Wight e attraversato Salisbury Plain, Wordsworth procedette per Bristol up the Wye e proseguì nel nord del Galles, dove passò l'estate presso la casa del padre dell'amico Robert Jones. Nella primavera del 1798 Wordsworth, la sorella Dorothy e il poeta Samuel Taylor Coleridge partendo da Alfoxden cercarono di affrontare le spese di viaggio inviando un *poem* al «New Monthly Magazine»: fu dunque, nel corso del viaggio, pianificata la ballata dell'*Ancient Mariner* basata sul sogno dell'amico di Coleridge, Mr. Cruikshank. La maggior parte del poema fu dovuta alla fantasia del Coleridge, ma il Wordsworth suggerì alcuni dettagli importanti. Ritornato ad Alfoxden, William scrisse *The idiot boy*, *We are Seven*, *The Thorn*. *We are Seven* fu composto durante una passeggiata nel boschetto di Alfoxden, partendo dall'ultimo verso<sup>13</sup>. Il componimento mette in scena il dialogo tra uno *speaker* (il poeta stesso) e una bambina di otto anni dall'aspetto «rustico e boschivo»<sup>14</sup>, la quale interrogata sul numero di fratelli e sorelle presenti nella sua famiglia, risponde ostinatamente *seven*, pur ammettendo che due di loro riposano in un cimitero vicino alla casa ove la fanciulla vive con la madre:

«Two of us in the church-yard lie, My  
sister and my brother,  
And in the church-yard cottage, I  
Dwell near them with my mother»  
(vv. 21-24)<sup>15</sup>

Avendo, in precedenza, la fanciulla affermato che due dei suoi fratelli sono a Conwey, altri due sono marinai, mentre un fratello e una sorella riposano al camposanto «beneath the church-yard tree»<sup>16</sup>, è evidente al poeta – *speaker* che i fratelli ancora in vita sono complessivamente cinque. Pertanto il messaggio didascalico riguarda una teoria ricorrente nell'ambito della poetica wordsworthiana, ossia l'ingenuità data dall'assenza della nozione della morte nei bambini. Afferma gnomicamente Wordsworth nella prima strofa:

«A simple child, dear brother Jim,  
That lightly draws its breath,  
And feels its life in every limb,  
What should it know of death?»  
(vv. 1-4)<sup>17</sup>

È stato notato come la commiserazione da parte di Wordsworth della fanciulla che, a causa della sua tenera età, non comprende il mistero della morte dovette sembrare un giudizio indelicato al Pascoli, il quale, osserva Laura Crippa, «nella seconda antologia sia era prefissato, al contrario, di mostrare la superiorità del fanciullo rispetto all'adulto, in virtù di una più profonda comprensione della realtà»<sup>18</sup>. Di qui la scelta di omettere nella sua traduzione la prima strofa, che comparirà solo

in nota, nella versione italiana curata da Isabella M. Anderton, come si evince anche dalla lettera del Pascoli alla Anderton del 16 agosto 1900:

«Ho ritradotto in versi il *Siamo sette*, tralasciandone la prima strofa, che mi pare, non so come, insulsa, e avendo così l'agio di nominar lei nella nota relativa»<sup>19</sup>.

In realtà la strofa wordsworthiana, potrebbe essere letta diversamente. L'atteggiamento ironico dello speaker negli ultimi tre versi del poemetto, dopo aver tentato, invano, di riportare il discorso su un piano prettamente razionale:

«But they are dead; those two are dead!  
Their spirits are in heaven!

'Twas throwing words away; for still  
The little Maid would have her will,  
And said, "Nay, we are seven!"» (vv. 65-68)<sup>20</sup>

potrebbe rivelare la maggiore incomprendimento del concetto di morte da parte dello speaker stesso, come acutamente è stato osservato da Knoepflmacher<sup>21</sup>. Allo stesso modo in cui Wordsworth ammette nelle sue *Fenwick Notes* (note dettate nel 1843 all'amica Isabella Fenwick) quanto fosse per lui difficile, nel periodo dell'infanzia, ammettere la nozione della morte come uno stato applicabile al suo stesso essere, ugualmente la fanciulla di *We are Seven* ha difficoltà ad applicare tale stato ai membri della sua famiglia. Per questo, come nota acutamente Daniel Robinson, il componimento rappresenterebbe, da questo punto di vista, la preoccupazione del poeta di fronte al tentativo della ragione adulta e dell'empirismo illuminista di porre dei limiti stringenti all'immaginazione, spingendo l'umanità verso un ottundente materialismo<sup>22</sup>. La figura della fanciulla fu inoltre apprezzata dallo scrittore vittoriano Charles Dickens, che descrisse *We are Seven* come il suo favorito tra i poemetti wordsworthiani:

«He praised its representation of a child's uncorrupted imagination and spirituality, perhaps recognizing the bond between poet's and the child's views, their shared animism»<sup>23</sup>.

Non sorprende che uno dei maestri dello *humour* vittoriano abbia potuto empatizzare con la vicenda descritta da Wordsworth attraverso i due personaggi dello *speaker* e della *cottage girl*: come evidenzia il Robinson *We are Seven*, *Simon Lee*, *Goody Blake* e soprattutto il lungo poemetto *The Idiot Boy* (il cui protagonista Johnny, non essendo mai stato fuori di notte, è colpito profondamente dal "sole" che splende così freddamente, non riconoscendo la luna e la sua luce riflessa) hanno dei tratti comici, pur nella serietà di fondo delle rispettive tematiche, perché, dopotutto, è proprio l'irrazionalità di questi personaggi a costituire la loro «saving grace»<sup>24</sup>.

Nel Manifesto delle *Lyrical Ballads* Wordsworth aveva reso palese come il poeta deve scegliere per oggetto della sua narrazione in versi «incidents and situations from common life»<sup>25</sup> e deve descrivere questi eventi con un linguaggio realmente utilizzato dalle persone comuni, avendo cura di stendervi, come evidenzia Franco Buffoni, «una patina di immaginazione, perché le cose di tutti i giorni appaiano in forma "inconsueta"»<sup>26</sup>. Sarà proprio il collega Coleridge, nell'espone il piano di composizione delle *Lyrical Ballads*, a ribadire in *Biographia Literaria* (1817) l'intenzione di



Wordsworth di occuparsi di soggetti (personaggi ed eventi) tratti dalla «ordinary life»:

«In this idea originated the plan of the *Lyrical Ballads*; in which it was agreed, that my endeavours should be directed to persons and characters supernatural, or at least romantic; yet so as to transfer from our inward nature a human interest and a semblance of truth sufficient to procure for these shadows of imagination that willing suspension of disbelief for the moment, which constitutes poetic faith. Mr. Wordsworth, on the other hand, was to propose to himself as his object, to give the charm of novelty to things of every day, and to excite a feeling analogous to the supernatural, by awakening the mind's attention from the lethargy of custom, and directing it to the loveliness and the wonders of the world before us [...].»<sup>27</sup>

La vita umile e contadina «low and rustic life»<sup>28</sup> nelle parole di Wordsworth va dunque privilegiata nei temi poetici perché è proprio in quella particolare condizione che gli «elementary feelings»<sup>29</sup> coesistono con una maggiore semplicità ed è in quell'*état de nature* (per usare un'espressione rousseauiana) che le passioni umane vengono incorporate nelle forme belle e permanenti della natura. Non stupisce allora l'attenzione per figure come la giovane mietitrice di *The Solitary Reaper*, la cui melodia seducente il poeta serbò nel suo cuore «long after it was heard no more»<sup>30</sup>, umile contadina come la fanciulla del poemetto *We are Seven*. Quest'ultima diviene il soggetto ideale per il Wordsworth «“teorico” della pedagogia poetica romantica»<sup>31</sup> per il suo atteggiamento irrazionale incline a quell'*état de nature* descritta da Jean Jacques Rousseau nel suo romanzo pedagogico *l'Émile* (1762) nel cui libro primo viene enfatizzato il concetto di educazione naturale, condotta a contatto con la natura, ove l'ambiente rinvigorisce l'anima e il corpo, lontano dall'azione corruttrice della società civile. Come osserva Attilio Brilli, sono questi i personaggi che alimentano «i momenti pietistici, gli stupori disarmanti di quel Wordsworth “minore” prediletto, non a caso, da Pascoli»<sup>32</sup>, essendo così intimisticamente fusi con l'ambiente naturale circostante in una visione panteistica tipica del Wordsworth laghista, in cui il desiderio di «confondersi» e quasi «annullarsi nel paesaggio» si proietta «nei personaggi più umili, per diretta ammissione poetica nel *Preludes*»<sup>33</sup>. D'altronde basta leggere i primi versi di *The Thorn (Il rovo)* per percepire il confondersi dell'elemento naturale con un'immagine antropomorfizzata di esso:

«There is a thorn; it looks so old,  
'n truth you'd find it hard to say,  
How it could ever have been young,  
It looks so old and grey.  
Not higher than a two-years' child,  
It stands erect this aged thorn [...].»<sup>34</sup>  
(vv. 1-6)

Una poesia in cui si alternano l'immagine del bimbo e del vecchio, dualità dell'esistenza al centro della riflessione pedagogica del Wordsworth per cui il rapporto dell'uomo con la natura muta con il progredire degli anni, così panteisticamente vicina alla presenza divina nell'universo durante la fanciullezza, così incapace di riconoscere lo splendore del mondo naturale nell'età adulta, un'età in cui l'uomo può solo vedere «the light of common day»:

«From God, who is our home:  
 Heaven lies about us in our infancy!  
 Shades of the prison-house begin to close  
 Upon the growing Boy,  
 But He beholds the light, and whence it  
 flows,  
 He sees it in his joy;  
 The Youth, who daily farther from the east  
 Must travel, still is Nature's Priest,  
 And by the vision splendid  
 Is on his way attended;  
 At length the Man perceives it die away,  
 And fade into the light of common day»<sup>35</sup>  
 (vv. 65-76)

In questi versi di *Ode: Intimations of Immortality from Recollections of Early Childhood*, il giovane viene paragonato ad un sacerdote della natura, la cui visione stupefacente affievolisce a poco a poco lungo il cammino della vita. Essi ci danno la misura dell'importanza che la risonanza emotiva riveste nel rapporto uomo-natura per Wordsworth: in *Lines Written a Few Miles Above Tintern Abbey*, alla descrizione minuziosa dell'abbazia di origine cistercense situata nella valle del fiume Wye in Galles, il poeta sembra preferire la rievocazione del paesaggio circostante attraverso ricordi deboli e sbiaditi «recognitions dim and faint»<sup>36</sup> (v. 60). Eppure il dipinto della mente «the picture of the mind»<sup>37</sup> (v. 62) torna a rivivere attraverso la memoria capace di ricollegare il passato al presente e di nutrire la speranza per il futuro. Ed è proprio la memoria che permette alla fanciulla di *We are Seven* di mantenere un dialogo con gli spiriti dei suoi *siblings*, un ricordo misto a vivida immaginazione capace di rendere visibile anche l'invisibile:

«My stockings there I often knit, My  
 kerchief there I hem;  
 And there upon the ground I sit –  
 I sit and sing to them.

And often after sunset, Sir,  
 When it is light and fair,  
 I take my little porringer,  
 And eat my supper there» (vv. 41-48)<sup>38</sup>

«Là vado a fare la calza, e spesso  
 vado a far l'orlo delle pezzuole: mi  
 siedo in terra, sotto il cipresso, con  
 loro, e loro conto le fole.

E spesso, quando la sera è bella, e  
 quando è l'aria dolce e serena, io  
 là mi porto la mia scodella,  
 e là con loro fo la mia cena»<sup>39</sup>.

Considerando l'uso di toscanismi e la traduzione del «church-yard tree» con l'italianizzante «cipresso» (pianta tipica dei cimiteri italiani e resistente ai climi caldi dell'Europa mediterranea quando invece il tipico *church-yard tree* inglese dovrebbe essere considerato il *yew tree*, il tasso, simbolo di eternità, e quindi di resurrezione in ambito cristiano, nonché pianta sacra sin dall'epoca celtica, la quale indicherebbe anche il potere di rigenerarsi della natura, un'idea non aliena rispetto alle posizioni filosofiche del Wordsworth) la versione italiana pascoliana ha un sapore acclimatante – quasi addomesticante – da poter ben figurare in una raccolta di poesie del Pascoli stesso. Il Pascoli tende a reinterpretare la *folk ballad* anche dal punto di vista metrico: se Wordsworth utilizza novenari e settenari in rima alternata (con l'eccezione dell'ultima strofa formata da cinque versi con schema rimico ABC – CB), il Pascoli adottò il decasillabo arcaico (un verso raro nella tradizione lirica italiana e frequente in quella classica), riducendo il numero di strofe da diciassette a quattordici. Inoltre, come giustamente nota Laura Crippa, differenti sono le modalità di traduzione di Giuseppe Chiarini e di Giovanni Pascoli: la versione del primo si configura come «un prodotto pienamente ottocentesco di gusto classicheggiante»<sup>40</sup>, con un lessico selezionato e costrutti sintattici arditi, come si può evincere dal verso «io veder mi credetti il paradiso»<sup>41</sup> poco aderente rispetto all'originale inglese «her beauty made me glad»<sup>42</sup> più, dunque, vicino ad uno stile formale che colloquiale (la lingua realmente utilizzata dagli uomini raccomandata dal Wordsworth nella sua prefazione alle *Lyrical Ballads*); al contrario, la lingua della traduzione pascoliana è più aderente ai principi stilistici del poeta inglese, riuscendo così a mantenere «la marca dell'oralità»<sup>43</sup>. È stato notato dalla critica come il poeta romagnolo introduca nella descrizione della fanciulla l'espressione «grandi pupille fisse»<sup>44</sup>, un'espressione che Gianfranca Lavezzi ricollega a quella presente nella lirica de *La Cavalla Storna*<sup>45</sup>, in cui Pascoli tornando ai luoghi della memoria dell'epos romagnolo descrive lo sguardo dell'animale che ha trattenuto nei suoi occhi la verità sull'omicidio del padre Ruggero. Anche in *We are Seven* la memoria gioca un ruolo cruciale: la fanciulla rievoca, infatti, i patimenti della piccola Jane prima di morire, i giochi attorno alla tomba della sorella con il fratello John, la dipartita anche di quest'ultimo verso l'aldilà in coincidenza con l'arrivo della stagione invernale. Per usare la similitudine della poesia *Speranze e memorie*, sembra che l'impressione visiva di quelle esperienze infantili sia stata serbata dalle «pupille fisse» della fanciulla così da trasformarsi in memoria, che è poi quella facoltà della mente umana che consente al passato di rivivere nel presente. La memoria sembra essere, dunque, un comune denominatore tanto della poetica wordsworthiana quanto di quella pascoliana, d'altronde molte delle liriche di entrambi i poeti nascono dal ricordo di persone care o della reazione emotiva nei confronti della natura attraverso quell'«inward eye»<sup>46</sup> (Wordsworth, *Daffodils*, 1804) che è lo sguardo interiore del poeta. Inoltre, è attraverso la memoria che il poeta può tornare alle immagini dell'infanzia, un'età in cui l'uomo si avvicinerrebbe allo stato di natura, ma anche all'immaginazione e alla sensibilità tipiche dei poeti stessi. Si leggano in proposito queste frasi illuminanti del Pascoli tratte dal famoso saggio di poetica *Il fanciullino* (1897)<sup>47</sup>:

«Egli è quello che piange e che ride senza perché, di cose che sfuggono ai nostri sensi e alla nostra ragione. Egli è quello che nella morte degli esseri amati esce a dire quel particolare puerile che ci fa sciogliere in lacrime, e ci salva [...] Egli rende tollerabile la felicità e la sventura, temperandole d'amaro e di dolce, e facendone due cose ugualmente soavi al ricordo»<sup>48</sup>.

E ancora sul rapporto tra fanciullino e poesia:

«La poesia, in quanto è poesia, la poesia senza aggettivo, ha una suprema

utilità morale e sociale. E tu non hai mica ragionato, per rivelare a me il tuo fine. Tu hai detto quel che vedi e senti. E dicendo questo, hai forse espresso quale è il fine proprio della poesia [...] Poesia è trovare nelle cose, come ho da dire? il loro sorriso e la loro lacrima [...]»<sup>49</sup>

Da questi brevi passaggi del saggio emergono alcuni caratteri essenziali della poetica pascoliana, che potrebbero adattarsi anche alla poetica già espressa agli inizi del secolo da Wordsworth: la capacità del fanciullo di andare oltre la visione comune e la logica razionale, il rapporto ingenuo ma profondo con la morte, la soavità del ricordo (in cui possiamo rinvenire un'influenza, pur nelle rispettive differenze, della leopardiana poetica delle rimembranze), la poesia come capacità di trovare, nel senso proprio della lirica provenzale del *trobar*, nelle cose la risonanza emotiva che stimola le corde del pianto e del riso. Ma tornando al tema del ricordo in poesia è proprio il recanatese ad affermare il 14 dicembre 1828, nelle pagine dello *Zibaldone* che «un oggetto qualunque, per esempio un luogo, un sito, una campagna, per bella che sia, se non desta alcuna rimembranza, non è poetica punto vederla. La medesima, ed anche un sito, un oggetto qualunque, affatto impoetico in sé, sarà poetichissimo a rimembrarlo»<sup>50</sup>. Il ricordo come base della poeticità degli oggetti: indeterminati in Leopardi, più determinati, sotto l'egida della sua formazione positivista, in Pascoli. Sarà il simbolo, in quest'ultimo, a smorzare il carattere di realismo dell'impressionismo dei suoi bozzetti poetici: gli oggetti nel momento in cui vengono osservati al di là della loro funzione comune, con lo sguardo indagatore di chi va alla ricerca del mistero oltre l'apparenza fenomenica del reale, acquistano valore in virtù della loro simbolicità, in quanto rimandano a sensi ulteriori. Una poetica dell'oggetto, quella pascoliana, non lontana da quella che in tempi più recenti sono state le posizioni critiche assunte da Bill Brown circa la definizione di una *thing theory* in cui *thing* è ciò che eccede la mera materialità dell'oggetto, la sua mera funzionalità, come ad esempio la sua presenza sensuale o metafisica<sup>51</sup>. Se la rimembranza è una delle modalità in cui viene attivata la poeticità degli eventi e degli oggetti, ne deriva, da questo assunto, la *poiesis* del ricordo, ossia la sua capacità di creare poesia (una delle prime attestazioni del termine *poiesis* è quella che appare in Erodoto col senso proprio di “creazione poetica”, e in accezione simile è rinvenibile anche nel *Sympòsion* (*Simposio*) di Platone)<sup>52</sup>. Certo la memoria pascoliana, in particolare, è associativa e traumatica, in essa riemergono gli eventi rimossi dell'io profondo. Ci ricorda il Nava come il poeta romagnolo si orienti nelle sue raccolte principali di liriche, *Myricae* e i *Canti di Castelvecchio*, «verso la rappresentazione di zone del subconscio, verso la produzione di simboli come figure di desideri e conflitti inconsci»<sup>53</sup>. Basti pensare all'esperienza onirica descritta tra il sonno e la veglia ne *Il sonnellino* (poesia composta nel 1902) in cui il canto degli uccelli viene accolto e trasvalutato nel profondo della coscienza del soggetto sognante (e si ricordi che l'*Interpretazione dei sogni* di Sigmund Freud era già stata pubblicata nel 1899): «cantavano come non sanno/cantare che i sogni nel cuore,/che cantano forte e non fanno/rumore»<sup>54</sup>, versi in cui riecheggiano le immagini poetiche di *The Sensitive Plant* di Shelley e di *Ode on a Grecian Urn* del Keats. Più in generale va ricordato come la memoria in Pascoli giochi un ruolo cruciale nelle liriche in cui vengono rievocati i luoghi dell'infanzia e i cari defunti. Ne *Il giorno dei morti* (1890 – 1893), poesia inaugurale della raccolta *Myricae*, il poeta mette in scena un colloquio con i propri morti (ad esempio, la sorella Margherita che si rivolge ai fratelli o il padre Ruggero rivolto ai figli, i quali rievocano i momenti trascorsi insieme ai membri della famiglia ancora vivi) il cui motivo principale è quello della tomba illacrimata in quanto i sepolcri dei familiari del poeta non sono pianti dai superstiti della famiglia Pascoli, che oramai vivono lontano dalla terra natia. Come in *We are Seven*, troviamo anche qui la presenza del tema cimiteriale e la similitudine casa – camposanto:

«Io vedo (come è questo giorno, oscuro!), vedo

nel cuore, vedo un camposanto  
con un fosco cipresso alto sul muro.

E quel cipresso fumido si scaglia allo  
scirocco: a ora a ora in pianto  
sciogliesi l'infinita nuvolaglia.

O casa di mia gente, unica e mesta, o  
casa di mio padre, unica e muta,  
dove l'inonda e muove la tempesta;

o camposanto che sì crudi inverni  
hai per mia madre gracile e sparuta,  
oggi ti vedo tutto sempiterni

e crisantemi [...]» (vv. 1-10)<sup>55</sup>

Se si confrontano questi versi pascoliani con quelli già ricordati nella prima parte dell'articolo, in cui Wordsworth descrive la casetta in cui vivono la fanciulla e la madre come attigua al camposanto in cui riposano la piccola Jane e John:

«Two of us in the church-yard lie, My  
sister and my brother,  
And in the church-yard cottage, I Dwell  
near them with my mother»<sup>56</sup>.

non solo si noterà l'omologia tra casa e cimitero, come luogo quest'ultimo in cui si vive per l'eternità, in un prolungamento spazio-temporale delle mura domestiche (della vita terrena) destinate ad essere solo una dimora transeunte, ma anche quella tra casa e nido, come luogo protettivo in cui si rinsaldano gli affetti, anche tra vivi e morti. Scrive Gaston Bachelard ne *La poetica dello spazio* che si sogna di tornare alla casa-nido come l'uccello torna al proprio di nido. Il sogno del ritorno «evoca infinite rêveries [...] Sulle immagini accostate del nido e della casa si riversa il *retentissement* di una componente intima di fedeltà»<sup>57</sup>. La casa permette di «evocare [...] bagliori di rêverie che rischiarano la sintesi dell'immemorabile e del ricordo. In quella remota regione, memoria e immaginazione non si lasciano dissociare»<sup>58</sup>.

Come osserva Carla Chiummo<sup>59</sup>, particolarmente collegata all'immagine della casa in *Myrica* è la figura della madre<sup>60</sup>, in specie nella sezione finale della raccolta: ne *I gigli* Pascoli si avvia, con la descrizione dei fiori che la madre «aveva piantato vicino alla cappella della Madonna dell'acqua con i bulbi presi dal suo giardino»<sup>61</sup>, al recupero della memoria di San Mauro, recupero che troverà pieno compimento nei *Canti di Castelvecchio*. In *Colloquio*, una corona formata da cinque sonetti, il poeta confessa alla madre che si fa presenza percepibile nella nuova dimora del figlio, il suo disinnamoramento per la vita, rallegrata sul finale dalla presenza nella nuova casa livornese delle sorelle Ida e Maria, figure consolatorie nel nuovo "nido", dopo che il precedente era stato distrutto come quello tratteggiato con metafora ornitologica nella poesia *Il nido*:

«Dal selvaggio rosaio scheletrito  
penzola un nido. Come a primavera,

ne prorompeva empiendo la riviera  
il cinguettio del garrulo convito!

Or v'è sola una piuma [...]»<sup>62</sup>

Ma il ritorno, con la memoria poetica, al nido, alla casa d'infanzia, ai luoghi che hanno marcato la geografia della fanciullezza pascoliana avverrà, nella sua sintesi più compiuta, alla fine della raccolta dei *Canti*, in quella sezione denominata emblematicamente *Ritorno a San Mauro*: si pensi al colloquio intimo con la madre e alla rievocazione della piccola cappella della Madonna dell'Acqua nei versi onirici di *Mia Madre*, o al dialogo di fronte al «camposanto»<sup>63</sup>, con il fanciullo, suo “alter ego” infantile nella poesia *Giovannino*, in cui l'io adulto rimpiange la perdita della sua fede d'infanzia, mentre l'io fanciullo si lamenta della sua esclusione dalla vita eterna, che consentirebbe un ricongiungimento con i suoi cari, ritrovandosi, invece, in una situazione limbale, tra la vita e la morte, simboleggiata nella lirica dalla porta (da intendersi, quindi, come luogo liminale di demarcazione di un passaggio tra due mondi, quello terreno e quello celeste). Dopo la visione del paese natio, il suono della campana che invita il poeta ad entrare nella chiesa della sua infanzia, e il colloquio con la tessitrice, *Casa mia* è forse la lirica più evocativa dell'illusione di un ricongiungimento con microcosmo domestico dell'infanzia. In quest'ultimo componimento, la mimosa in fiore, le rose rampicanti sul muro di casa, i bergamotti e i cedri, le macroglosse sulle peonie rosse e sui giaggioli azzurri non costituiscono solo una nota pittorica di colore che paga il suo tributo al tipico florealismo liberty dell'epoca, ma, come nota Gaetano Trombatore «poste tra loro in relazione di oscure corrispondenze e accompagnandosi soltanto alle parole della madre, hanno prima il potere di formare l'illusione e poi di dissiparla trattenendone l'ambiguità in uno stato d'animo disincantato e assorto»<sup>64</sup>:

«← Oh! dolce qui sarebbe  
vivere? oh! qui c'è bello?  
Altri qui nacque e crebbe!  
Io sto, vedi, al cancello. –

M'era la casa avanti,  
tacita al vespro puro,  
tutta fiorita al muro  
di rose rampicanti» (vv. 73 – 80)<sup>65</sup>

È la madre stessa, che con le sue parole aveva inizialmente rinforzato l'illusione, a distruggerla infine riportando il figlio alla realtà: lei è venuta a mancare già da molto tempo e la casa non appartiene più a loro ma ad altri. Simbolicamente è proprio l'immagine della madre al cancello che suggerisce l'idea di una liminalità, di una separatezza tra uno spazio esterno e uno spazio interno, di una soglia che non è solo spaziale ma anche temporale, di passaggio tra il presente adulto del poeta e la sua infanzia passata ormai irrecuperabile se non nella memoria. Ad una lettura contrastiva, emerge anche la diversità tra la figura materna al cancello in *Casa mia* e quella della fanciulla in *We are Seven* nella versione del Pascoli, che «Presso il cancello stava»<sup>66</sup>: la prima si rivela alla fine della lirica un'esclusa della casa – nido, in quanto solo *umbra* così come lo è il poeta oramai adulto, la fanciulla di *Siamo sette* è invece parte integrante del microcosmo domestico della casa – cimitero, semmai l'escluso, in questo caso, è il poeta – speaker, reso cieco dalla visione razionale del mondo e

incapace di prender parte al rituale del colloquio con i morti.

Per concludere, si potrebbe dire che nella poesia pascoliana, e in specie in quest'ultima sezione dei *Canti di Castelvecchio*, riaffiora spesso dal profondo il ricordo dei propri cari defunti, e attraverso ciò la memoria della propria infanzia. In molte delle liriche del poeta romagnolo «la vita psichica inconscia esercita una funzione fondamentale»<sup>67</sup> osserva Fausto Curi nel suo saggio *Pascoli e l'inconscio* (e si ricordi che già nel 1869 Eduard Von Hartmann pubblicava la *Philosophie des Unbewussten* (*Filosofia dell'inconscio*) in cui oltre a mettere in evidenza le cause psichiche o “spirituali” dei fenomeni naturali parla anche della presenza nell'uomo di un'attività psichica inconscia). Nel *Fanciullino* si afferma che la poesia non si inventa ma è frutto di una scoperta derivante dall'osservazione delle cose che ci circondano, anche le più umili: il Salinari ha individuato tra i tratti salienti della poetica pascoliana «l'idea che la poesia consista soprattutto nel ricordo dell'infanzia»<sup>68</sup>, una *poetica della memoria* in cui si fondono istanze simboliste e realiste. Soprattutto dall'analisi contrastiva delle poetiche dei due autori oggetto di questo articolo, Wordsworth e Pascoli (e tenuto conto della traduzione del poema wordsworthiano *We are Seven* elaborata da Pascoli stesso), emergono numerose affinità sull'enfasi data da questi, pur nelle differenze dovute a una diversa sensibilità dei due poeti (più romantica l'una, più decadente e simbolista l'altra), a tematiche come la memoria dei luoghi e delle persone e la fanciullezza come stato primigenio dell'esistenza, nonché al ricordo come stimolo per la produzione della poesia, tant'è che si potrebbe applicare ad entrambi l'osservazione acuta di Harold Bloom in merito alla funzione della memoria in William Wordsworth:

«“Memory”, for Wordsworth, is a composite trope, and so in Wordsworth what is called memory, or treated as memory, is also a composite defence, a defence against time, decay, the loss of divinating power, and so finally a defence against death [...]»<sup>69</sup>.

STEFANO EVANGELISTA

-----

Università degli Studi "G. d'Annunzio" Chieti - Pescara

## Note

- <sup>1</sup> L'idea dell'articolo è ispirata da una mia relazione intitolata *The poiesis of remembrance: childhood and memory in William Wordsworth's and Giovanni Pascoli's poetry* (*La poiesis del ricordo: fanciullezza e memoria nella poesia di William Wordsworth e Giovanni Pascoli*) e da me tenuta in occasione della SIS Biennial Conference 2024 presso la Royal Holloway University of London (Egham). La mia relazione si è svolta nell'ambito del panel *New Approaches in Comparative Literature*.
- <sup>2</sup> W. Wordsworth, *Preface to Lyrical Ballads, With Pastoral and Other Poems, in Two Volumes by William Wordsworth*, vol. 1, T. N. Longman and O. Rees, London 1802, p. L.
- <sup>3</sup> M. Praz, *Storia della letteratura inglese*, Sansoni, Firenze 2000, p. 430.
- <sup>4</sup> G. Tellini, *I "cavalieri dello spirito" e la cultura della crisi* in Id., *Il romanzo italiano dell'Ottocento e Novecento*, Bruno Mondadori, Milano 1998, pp. 210-246.
- <sup>5</sup> G. Pascoli, *Speranze e memorie* in Id., *Myricae*, a cura di G. Lavezzi, BUR Rizzoli, Milano 2017, p. 115.
- <sup>6</sup> *Ibid.*
- <sup>7</sup> *Ibid.*
- <sup>8</sup> G. Trombatore, *Memoria e simbolo nella poesia di Giovanni Pascoli*, Edizioni Parallelo, Reggio Calabria 38, 1975, p. 14.
- <sup>9</sup> Cfr. G. Nava, Introduzione a G. Pascoli, *Myricae*, a cura di G. Nava, Salerno, Roma, 1991.
- <sup>10</sup> A tal proposito si veda il capitolo *Verso una poetica moderna* in M. Pazzaglia, *Pascoli*, vol. 17 in AA. VV., *Storia della letteratura italiana*, Salerno Editrice, Roma 2002.
- <sup>11</sup> Alfredo Galletti sottolineava come il Pascoli conoscesse in maniera profonda la poesia del Wordsworth. E al Wordsworth austero il poeta italiano somigliava più che a Poe, Coleridge o De Quincey (Cfr. A. Galletti, *La poetica e l'arte di G. Pascoli*, Bologna 1924, pp. 133).
- <sup>12</sup> L. Crippa, «*Fiori semplici e nativi*». *La ricerca comparata e l'arte del tradurre nelle antologie italiane di Giovanni Pascoli*, Leo S. Olschki, Firenze 2022, p. 85.
- <sup>13</sup> Per ulteriori approfondimenti sulla genesi del componimento si veda l'introduzione a *We are Seven* in W. Wordsworth, *The Complete Poetical Works of William Wordsworth, in Ten Volumes*, vol. II: 1798-1800, Cosimo, New York 2008, pp. 5-8.
- <sup>14</sup> W. Wordsworth, *Siamo sette (We are Seven)*, trad. it. di F. Marucci in AA. VV., *Poeti romantici inglesi*, a cura di F. Buffoni, Oscar Mondadori, Milano 2022, p. 67 (v. 9).
- <sup>15</sup> W. Wordsworth, *We are Seven* in AA. VV., *Poeti romantici inglesi*, cit., p. 66. Trad. it. di Franco Marucci: «Due di noi riposano al camposanto,/Mia sorella e mio fratello,/E nella casetta vicino al camposanto,/Vicino a loro, abitiamo io e mia mamma» (p. 67).
- <sup>16</sup> *Ibid.*
- <sup>17</sup> *Ibid.* Trad. it. di Franco Marucci: «Una bimba dal cuore semplice, mio caro Jim,/Che lieta trascorre i suoi giorni,/Pulsante di vita in ogni membro,/Che dovrebbe saperne della morte?» (p. 67).
- <sup>18</sup> L. Crippa, «*Fiori semplici e nativi*». *La ricerca comparata e l'arte del tradurre nelle antologie italiane di Giovanni Pascoli*, cit., p. 85. In realtà anche Wordsworth riconosceva al fanciullo «virtù primigenie non smussate e offuscate dalla abitudine» (T. Starace, *Wordsworth e Pascoli*, Antonio Carello Editore, Catanzaro 1986, p. 67).
- <sup>19</sup> Lettera del 16 agosto 1900, in M. Perugi, *The Pascoli-Anderton correspondence*, in «The Modern Language Review», 85, 1990, p. 605.
- <sup>20</sup> W. Wordsworth, *We are Seven* in AA. VV., *Poeti romantici inglesi*, cit., pp. 68 e 70. Trad. it. di Franco Marucci: «Ma son morti, quei due, son morti!/Le loro anime sono in cielo!"/Era come parlare al vento;/Ché la bambina s'ostinava a dire:/ "Ma no, noi siamo sette!"» (pp. 69 e 71).
- <sup>21</sup> Mi riferisco al saggio *Mutations of the Wordsworthian Child of Nature* facente parte del volume *Nature and the Victorian Imagination*, ed. by U. C. Knoepfelmacher and G. B. Tennyson, University of California Press, Berkeley 1977.
- <sup>22</sup> Si veda il saggio di D. Robinson, *Wordsworth and Coleridge's Lyrical Ballads, 1798* in AA. VV., *The Oxford Handbook of William Wordsworth*, edited by R. Gravil e D. Robinson, Oxford University Press, Oxford 2015, p. 178.
- <sup>23</sup> R. Gravil e D. Robinson, *Introduction* ad AA. VV., *The Oxford Handbook of William Wordsworth*, cit., p. 5.
- <sup>24</sup> L'espressione viene utilizzata da Daniel Robinson a proposito del protagonista del poemetto *The Idiot Boy*. Cfr. D. Robinson, *Wordsworth and Coleridge's Lyrical Ballads, 1798*, in AA. VV., *The Oxford Handbook of William Wordsworth*, cit., p. 182.
- <sup>25</sup> W. Wordsworth, *Preface to Lyrical Ballads, in Two Volumes by William Wordsworth*, vol. 1, cit., p. VII.
- <sup>26</sup> F. Buffoni, *Introduzione* ad AA. VV., *Poeti romantici inglesi*, cit., p. XXXIII.
- <sup>27</sup> S. T. Coleridge, *Biographia Literaria*, vol. II, Fenner, London 1817, p. 2.
- <sup>28</sup> W. Wordsworth, *Preface to Lyrical Ballads, with Pastoral and Other Poems, in Two Volumes by William Wordsworth*, vol. 1, cit., p. VII.
- <sup>29</sup> *Ivi*, p. VIII
- <sup>30</sup> W. Wordsworth, *The Solitary Reaper* in AA. VV., *Poeti romantici inglesi*, cit., p. 116.
- <sup>31</sup> F. Buffoni, *Introduzione* ad AA. VV., *Poeti romantici inglesi*, cit., p. XXXVII.
- <sup>32</sup> A. Brilli, *Introduzione* a William Wordsworth – S. T. Coleridge, *Ballate Liriche*, Milano 1979, p. 16.
- <sup>33</sup> F. Buffoni, *Introduzione* ad AA. VV., *Poeti romantici inglesi*, cit., p. XXXIX.



- <sup>34</sup> W. Wordsworth, *The Thorn* in AA. VV., *Poeti romantici inglesi*, cit., p. 72. Trad. it. di Franco Marucci: «Conosco un rovo che par così vecchio/Che stenteresti a credere davvero/Che sia stato giovane un tempo,/Tanto sembra grigio e invecchiato./Non più alto d'un bimbo di due anni,/Sta eretto però, questo annoso rovo [...]» (p. 73).
- <sup>35</sup> W. Wordsworth, *Ode: Intimations of Immortality from Recollections of Early Childhood* in AA. VV., *Poeti romantici inglesi*, cit., p. 130. Trad. it. di Franco Marucci: «Da Dio, che è la nostra casa:/Il cielo ci circonda nella nostra infanzia!/Ombre della prigione presto s'addensano/Sul bimbo che cresce,/Ma lui contempla la luce, e donde sgorga,/La guarda ebbro di gioia;/Il giovane, che giornalmente dal lontano oriente/Compie il suo viaggio, è ancora sacerdote della natura,/E dalla visione stupefacente/È accompagnato nel cammino;/Non tarda l'uomo a percepirne il morire,/Lo svanire nella luce quotidiana» (p. 131).
- <sup>36</sup> W. Wordsworth, *Lines written a few miles above Tintern Abbey* in AA. VV., *Poeti romantici inglesi*, cit., p. 94.
- <sup>37</sup> *Ibid.*
- <sup>38</sup> W. Wordsworth, *We are Seven*, in AA. VV., *Poeti romantici inglesi*, cit., p. 68.
- <sup>39</sup> W. Wordsworth, *Siamo sette*, trad. it. di Giovanni Pascoli in Id., *Fior da Fiore. Prose e poesie scelte per le scuole secondarie inferiori*, Sandron, Palermo, p. 127.
- <sup>40</sup> L. Crippa, «*Fiori semplici e nativi*». *La ricerca comparata e l'arte del tradurre nelle antologie italiane di Giovanni Pascoli*, cit., p. 89.
- <sup>41</sup> W. Wordsworth, *Siamo Sette* in G. Chiarini, *Poesie. Storie. Canti. Traduzioni da Heine. Traduzioni di poesie inglesi*, 1868-1874, Vigo Editore, Livorno 1874, p. 366 (v. 12).
- <sup>42</sup> W. Wordsworth, *We are Seven* in AA. VV., *Poeti romantici inglesi*, cit., p. 66 (v. 12).
- <sup>43</sup> *Ivi*, p. 90.
- <sup>44</sup> W. Wordsworth, *Siamo sette*, trad. it. di Giovanni Pascoli in Id., *Fior da Fiore. Prose e poesie scelte per le scuole secondarie inferiori*, cit., p. 126.
- <sup>45</sup> Cfr. G. Lavezzi, *Fiori di lontano. Autori stranieri nelle antologie scolastiche di Giovanni Pascoli* in Ead., *Dalla parte dei poeti: da Metastasio a Montale. Dieci saggi di metrica e stilistica tra Settecento e Novecento*, Società Editrice Fiorentina, Firenze 2003, p. 144. L'espressione a cui si fa riferimento è contenuta nei seguenti versi: «tu l'hai veduto l'uomo che l'uccide: / esso t'è qui nelle pupille fisse» (G. Pascoli, *La cavalla storna* in Id., *Canti di Castelvecchio*, Bur Rizzoli, Milano 2013, p. 351, vv. 53-54).
- <sup>46</sup> W. Wordsworth, *I Wandered Lonely as a Cloud* in AA. VV., *Poeti romantici inglesi*, cit., p. 106 (v. 21).
- <sup>47</sup> Importante per la fase elaborativa di questo saggio pascoliano fu la lettura, come ricorda Maurizio Perugi, di un testo fondamentale della pedagogia ottocentesca, *Études sur l'enfance*, versione francese degli *Studies of Childhood* di James Sully, volume quest'ultimo pubblicato nel 1895 (Cfr. M. Perugi, *James Sully e la formazione dell'estetica pascoliana*, in «Studi di filologia italiana», XLII 1984, pp. 225-309).
- <sup>48</sup> G. Pascoli, *Il fanciullino* in *Pensieri e discorsi*, Zanichelli, Bologna 1906, p. 9.
- <sup>49</sup> *Ivi*, pp. 19 e 20.
- <sup>50</sup> G. Leopardi, *Tutto è nulla. Antologia dello "Zibaldone di pensieri"*, a cura di M. A. Rigoni, Bur – Rizzoli, Milano 2021, p. 290.
- <sup>51</sup> Cfr. B. Brown, *Thing theory* in «Critical Inquiry», vol. 28, n. 21, Autumn 2001.
- <sup>52</sup> In quella parte del *Simposio* in cui Platone mette in scena il *Dialogo di Socrate con Diotima*, il filosofo greco sostiene essere poeta e poesia (ποίηται e ποιησις) creatore e forma di creazione: «Tu sai che la poesia in quanto creazione è qualcosa di molteplice. Infatti, ogni causa per cui ogni cosa passa dal non essere all'essere è sempre una creazione; cosicché le produzioni che dipendono da tutte quante le arti sono creazioni, e tutti gli artefici di queste cose sono poeti, ossia creatori» (Platone, *Simposio*, a cura di G. Reale, Bompiani, Milano 2017, p. 187). C'è da aggiungere (come ricorda Giovanni Reale) che tuttavia oggi i due termini (poesia e poeta) sono usati in accezione ristretta.
- <sup>53</sup> G. Nava, *Introduzione* a G. Pascoli, *Canti di Castelvecchio*, cit., p. 15.
- <sup>54</sup> G. Pascoli, *Il sonnellino* in Id., *Canti di Castelvecchio*, cit., p. 207 (vv. 13-16).
- <sup>55</sup> G. Pascoli, *Il giorno dei morti* in Id., *Myricae*, cit., p. 92.
- <sup>56</sup> W. Wordsworth, *We are Seven* in AA. VV., *Poeti romantici inglesi*, cit., p. 66. Per la trad. it. di Franco Marucci vedi la nota 11.
- <sup>57</sup> G. Bachelard, *La poetica dello spazio*, Edizioni Dedalo, Bari 2006, p. 128.
- <sup>58</sup> *Ivi*, p. 33.
- <sup>59</sup> Cfr. C. Chiummo, *Guida alla lettura di «Myricae»*, Laterza, Bari-Roma 2019, p. 106.
- <sup>60</sup> Già Sigmund Freud, sulla scorta di Scherner, aveva messo in evidenza come a livello di simbolismo onirico la casa rappresenterebbe la figura umana, e in particolare le case «provviste di sporgenze e davanzali, ai quali ci si può appigliare, sono donne» (S. Freud, *Il Simbolismo nel sogno* in Id., *Introduzione alla psicoanalisi*, Bollati Boringhieri, Torino 2012, p. 145). Questa simbologia varrebbe, a maggior ragione, nel caso della poesia pascoliana *Casa mia* che si esaminerà più avanti, dove la presenza del cancello e delle rose rampicanti nonché della nota cromatica dell'azzurro (nel Pascoli un colore spesso associato alla figura della madre) rimanda alla sfera femminile della sensibilità materna. Una sensibilità, quella che emerge dalla lirica, che più in generale potrebbe essere definita simbolistico-decadente, come nota il Nava a proposito del paesaggio onirico in *Casa mia* (Cfr. G. Nava, «*Casa mia*» e *il simbolismo onirico del Pascoli*, Gasperetti, Barga 1980).
- <sup>61</sup> Dal commento introduttivo (alla lirica) di Gianfranca Lavezzi in G. Pascoli, *Myricae*, cit., p. 579.
- <sup>62</sup> G. Pascoli, *Il nido* in Id., *Myricae*, cit., pp. 466-467.
- <sup>63</sup> G. Pascoli *Giovannino*, in Id., *Canti di Castelvecchio*, cit., p. 388 (v. 14).
- <sup>64</sup> G. Trombatore, *Memoria e simbolo nella poesia di Giovanni Pascoli*, cit., p. 155.
- <sup>65</sup> G. Pascoli, *Casa mia* in Id., *Canti di Castelvecchio*, cit., p. 376.

<sup>66</sup> W. Wordsworth, *Siamo sette*, trad. it. di Giovanni Pascoli in Id., *Fior da Fiore. Prose e poesie scelte per le scuole secondarie inferiori*, cit., p. 92 (v. 5).

<sup>67</sup> F. Curi, *Pascoli e l'inconscio* in AA. VV., *Pascoli e la cultura del Novecento*, a cura di A. Battistini, G. M. Gori, C. Mazzotta, Marsilio, Venezia 2007, p. 80.

<sup>68</sup> C. Salinari, *Il fanciullino* in Id., *Miti e coscienza del decadentismo italiano (D'Annunzio, Pascoli, Fogazzaro e Pirandello)*, Feltrinelli, Milano 1962, p. 119. Bisogna anche ricordare come sia lo stesso Pascoli a evidenziare questo legame tra poesia e ricordo, come si evince dall'esortazione alla sorella Maria presente nella prefazione ai *Primi Poemetti*: «Ricordiamo, o Maria: ricordiamo! Il ricordo è poesia e la poesia non è se non ricordo» (G. Pascoli, *Prefazione alla prima edizione* in Id., *Primi Poemetti*, Zanichelli, Bologna 1907 (4<sup>a</sup> ed.), p. XI).

<sup>69</sup> H. Bloom, *The Scene of Instruction: "Tintern Abbey"*, in AA. VV., *William Wordsworth*, ed. and with an Introduction by H. Bloom, Infobase Publishing, New York 2007, p. 24.