

VERONICA PESCE

*Fra le lettere di Giovanni Pascoli: la corrispondenza con gli artisti e altri amici*

In

*La letteratura italiana e le arti*, Atti del XX Congresso  
dell'ADI - Associazione degli Italianisti (Napoli, 7-10 settembre 2016),  
a cura di L. Battistini, V. Caputo, M. De Blasi, G. A. Liberti,  
P. Palomba, V. Panarella, A. Stabile,  
Roma, Adi editore, 2018  
Isbn: 9788890790553

Come citare:

Url = [http://www.italianisti.it/Atti-di-Congresso?pg=cms&ext=p&cms\\_codsec=14&cms\\_codcms=1039](http://www.italianisti.it/Atti-di-Congresso?pg=cms&ext=p&cms_codsec=14&cms_codcms=1039)  
[data consultazione: gg/mm/aaaa]

VERONICA PESCE

*Fra le lettere di Giovanni Pascoli: la corrispondenza con gli artisti e altri amici*

*Ripercorrendo la corrispondenza pascoliana con alcuni artisti che a vario titolo hanno collaborato con il poeta per illustrarne l'opera e con altri amici eletti a consulenti in fatto di scelte artistiche, risultano confermate molte caratteristiche tipiche della scrittura privata dell'autore, accanto al peculiare interesse per il commento figurativo ai suoi testi che Pascoli pretende di guidare sempre e puntualmente da capo a fine.*

La vita riservata di Giovanni Pascoli, povera di contatti sociali diretti, sempre volta a rifuggire il più possibile dall'ufficialità<sup>1</sup> è - come noto - solo in apparente contraddizione con la copiosissima corrispondenza oggi nota e può facilmente essere spiegata riconducendola al peculiare profilo psicologico dell'autore che prediligeva di gran lunga questa modalità 'privata' di comunicazione. Una mole di lettere davvero notevole e di inestimabile importanza, dunque, per la comprensione del poeta e dell'uomo.

Questa fittissima corrispondenza consente molti piani di indagine, sia ovviamente interni alla biografia e all'opera del Pascoli, sia per così dire 'esterni' ad essa, per esempio seguendo le vicissitudini editoriali degli epistolari stessi, che vanno dalle più datate e frammentarie pubblicazioni giornalistiche nelle sedi le più disparate, fino al progetto di edizione nazionale comprendente pure i carteggi di cui a oggi sono editi tre volumi.<sup>2</sup> Si aprono così molte possibilità: tracciare percorsi nella critica pascoliana o nella fortuna editoriale degli epistolari o ancora inseguire le tracce della dispersione, talvolta funambolica, dei documenti fra i molti archivi.<sup>3</sup>

In questa sede il campo di analisi è naturalmente molto più circoscritto: si intende infatti ripercorrere la parte più significativa della corrispondenza pascoliana intrattenuta con alcuni degli artisti che a vario titolo hanno collaborato con il poeta per illustrarne l'opera e con altri amici eletti a consulenti in fatto di scelte artistiche. Si comprende d'ufficio pure l'analisi delle lettere scambiate con soggetti 'terzi'; lo impongono le frequenti 'consulenze' artistiche esplicitamente richieste dal poeta a vari corrispondenti,<sup>4</sup> ma lo impone in qualche modo anche lo stesso profilo dell'autore: è sempre buona prassi nella corrispondenza pascoliana non limitarsi mai alla lettura di un solo carteggio, ma estendersi alla lettura degli epistolari più e meno limitrofi. Il caso esemplare è quello della corrispondenza con Gabriele D'Annunzio: povera di parole, al limite della reticenza, non rende da sola ragione del profilo dei due autori e del loro rapporto. Molto più illuminanti sono invece le lettere scritte a terzi e gli appunti privati che sono stati opportunamente pubblicati in appendice al carteggio<sup>5</sup>. Ora, il caso D'Annunzio-Pascoli, per le evidenti differenze personali, è ovviamente un caso limite. Ma la lettura per così dire 'trasversale' dei carteggi è sempre opportuna e talvolta indispensabile, lo vedremo anche a proposito di ciò che riguarda le collaborazioni artistiche.

<sup>1</sup> Per notizie biografiche rinvio a: L. ZUCCHINI, *L'ombra straniera. Vita e poesia di G. Pascoli*, Bologna, Capelli, 2006; E. GIOANOLA, *Giovanni Pascoli. Sentimenti filiali di un parricida*, Milano, Jaca Book, 2000; G. L. RUGGIO, *Giovanni Pascoli*, Milano, Simonelli, 1998; M. BIAGINI, *Il poeta solitario. Vita di Giovanni Pascoli*, Milano, Mursia, 1963; M. PASCOLI, *Lungo la vita di Giovanni Pascoli*, Milano, Mondadori, 1960; M. VALGIMIGLI, *Uomini e scrittori del mio tempo*, a cura di M.V. Ghezzeo e I. De Luca, Firenze, Sansoni, 1965.

<sup>2</sup> I volumi sono tre ma i carteggi sono quattro, visto che il primo volume ne comprende due: 1: *Carteggio Pascoli-De Bosis*, a cura di M. L. Ghelli; *Carteggio Pascoli-Bianchi*, a cura di C. Cevolani, Bologna, Pàtron, 2007. 2: *Carteggio Giovanni Pascoli - Gabriele D'Annunzio*; con l'aggiunta dei documenti sui rapporti tra i due poeti; a cura di E. Torchio, Bologna, Pàtron, 2008. 3: *Carteggio Giovanni Pascoli - Alfredo Caselli (1898-1912)*, a cura di F. Florimbi, Bologna, Pàtron, 2010. I primi due carteggi erano peraltro già editi: G. PASCOLI-A. DE BOSIS, *Carteggio*, a cura di M. L. Ghelli, Firenze, La Nuova Italia, 1998 e G. PASCOLI-A. G. BIANCHI, *Carteggio*, introduzione di e a cura di M. Montibelli, Firenze, La Nuova Italia, 2001.

<sup>3</sup> Cfr. *Oltre Castelvecchio. Autografi di Giovanni Pascoli nelle Biblioteche e negli archivi*, a cura di C. Pisani, Firenze, La Nuova Italia, 1999.

<sup>4</sup> Fra questi andranno ricordati principalmente due nomi: Alfredo Caselli ed Emma Rotigliano Corcos (vedi *infra*). Cfr. G. PASCOLI, *Lettere alla gentile ignota*, a cura di C. Marabini, Milano, Rizzoli, 1972 e *Carteggio Giovanni Pascoli-Alfredo Caselli (1898-1912)*, a cura di F. Florimbi, Bologna, Patron, 2010.

<sup>5</sup> «Gli amici e i conoscenti, cui si rivolgono Pascoli e D'Annunzio, sono la sponda indispensabile per intendere i sentimenti e le oscillazioni, il contesto in cui si sviluppò il carteggio. Riportare all'attenzione del lettore soltanto le poche righe che i due si scambiarono ostacolerebbe e, quasi, impedirebbe la comprensione dei loro rapporti. Per questo motivo, a corredo del carteggio, si è scelto di registrare un'ampia appendice costituita dalle testimonianze indirette, sia pubbliche (libri, articoli, interviste, memorie) sia private (lettere, appunti, colloqui)». Cfr. *Carteggio Pascoli - D'Annunzio...*, 10.

Veniamo dunque all'esame di questi specifici scambi epistolari e con essi alla genesi delle illustrazioni con cui il poeta ha spesso voluto corredare i suoi testi. Tutta l'attività letteraria pascoliana è infatti accompagnata dal desiderio, peraltro non sempre realizzato, di curare molto da vicino le edizioni delle sue opere; egli ambisce a prendere autonomamente decisioni in merito e pertanto seguire con grande attenzione i problemi relativi alla stampa che di volta in volta si presentano per ciò che riguarda le soluzioni grafiche, tipografiche e di impaginazione. Fin dalle prime edizioni delle *Myricae*, molto amare per il poeta, che rimpiangerà sempre di aver ceduto in un momento di grave difficoltà economica la proprietà ventennale della raccolta all'editore Giusti, si rafforza in lui il desiderio di vederne un'edizione illustrata. Questa si realizzerà nel 1894, quando vedrà la luce la terza edizione delle *Myricae*, con illustrazioni di Antonio De Witt,<sup>6</sup> Attilio Pratella<sup>7</sup> e Adolfo Tommasi<sup>8</sup>. Delle più significative realizzazioni grafiche di questo volume non restano tracce epistolari. De Witt, allievo di Pascoli al Liceo Niccolini di Livorno, non ha verosimilmente bisogno di scrivere per lettera al professore che vede quotidianamente ed è lui stesso a mediare il rapporto con il suo maestro di pittura, pure livornese, Adolfo Tommasi. Restano invece alcune lettere inedite con Attilio Pratella<sup>9</sup> e soprattutto le lettere con lo scultore Tullio Golfarelli,<sup>10</sup> conterraneo e amico del poeta fin dai tempi bolognesi, in un primo momento contemplato nel progetto editoriale e poi escluso.<sup>11</sup> Dal carteggio<sup>12</sup> rimasto emerge subito il modo tipicamente pascoliano di trattare la materia 'artistica': il poeta nella corrispondenza non affronta questioni teoriche inerenti l'arte, ma si

<sup>6</sup> A questa data De Witt ha solo diciotto anni, è studente al Liceo "G. B. Niccolini" dove Pascoli è insegnante di latino e greco: in breve l'allievo diventa anche segretario e amico del professore. È tuttavia ancora un pittore essenzialmente naturalista, anche se grazie alla mediazione dei Gioli e dei Tommasi ha già avuto contatti con Fattori e soprattutto con la tarda produzione leghiana. Negli anni seguenti frequenta Guglielmo Micheli, la cui scuola di Borgo S. Jacopo apre al simbolismo, aggiornandosi sulle secessioni europee e sulla pittura preraffaellita. Cfr. *I Postmacchiaioli*, catalogo della mostra tenuta a Villa Mimbelli, 7 luglio – 4 settembre, a cura di G. Matteucci e R. Monti, Roma, De Luca, 1994 e P. PACCAGNINI, *Antony de Witt illustratore pascoliano*, «Labyrinthos», VII (1985), 232-255.

<sup>7</sup> Attilio Pratella, romagnolo originario di Lugo (1856-1949), praticò per tutta la vita la pittura di paesaggio, inizialmente legata al Fontanesi, poi arricchitasi di vivaci apporti meridionali e in particolare denitissiani. Cfr. A. SCETTINI, *Attilio Pratella*, Napoli, Morano Editore, 1954. Chiamato a collaborare alla nascita di *Myricae* con quattro opere grafiche (*La stesura della biancheria*, *I puffini*, *Neve*, *Fiume*), solo due riescono a vedere la stampa (*I puffini dell'Adriatico e Fiume*).

<sup>8</sup> Adolfo Tommasi (Livorno 1851 - Firenze 1933) a quest'epoca si è già allontanato dal primo maestro Carlo Markò (figlio) per misurarsi sulla pittura dal vero, seguendo l'esempio di Cannicci, Signorini e naturalmente maturando soprattutto l'insegnamento leghiano. Lo stesso 1893, anno dell'allestimento grafico di *Myricae*, coincide con la vittoria della medaglia d'oro all'Esposizione Internazionale dell'Acquarello alla Permanente di Milano con *Effetto di neve*.

<sup>9</sup> Si conservano a Castelvecchio tre lettere una cartolina e un biglietto da visita, inviati dall'artista al poeta. La corrispondenza entra assai poco nel merito delle realizzazioni, ma si deduce la richiesta di Pascoli e soprattutto l'immane urgenza nella consegna: «Caro Pascoli, [...] non rispondo adesso più dei 4 pezzi di carta impiasticciata di nero e di bianco. Eccoti. Ma potranno questi disegni piacerti? A te la colpa. Un uomo con un editore alle calcagna è un uomo infelice! Sbrigati dunque. Ho ben meglio creduto di venirti fraternamente in aiuto, e di liberarti!? Raccomanda all'editore che le vignette da intercalarsi nel testo siano piccole. Saranno più graziose».

<sup>10</sup> Cesenate (1852-1928), abbandonò presto il mestiere di orafo cui lo aveva avviato il padre, per seguire la sua vocazione artistica che lo portò dapprima a Roma all'Accademia di Belle Arti e poi a Napoli dove strinse amicizia con Morelli e Palizzi. A partire dal 1888 visse a Bologna, dove era stato chiamato per la realizzazione di un gruppo plastico per il Padiglione della Mostra di Belle Arti. Rivide così, frequentando il ritrovo carducciano, l'amico Giovanni Pascoli, con il quale era già entrato in rapporti negli anni '70, condividendo con lui una chiara volontà di rinnovamento sociale (entrambi risultano, negli anni '70, iscritti all'Associazione Internazionale del Lavoro). Cfr. R. PIERI, *Lo scultore Golfarelli fra il Pascoli e il Carducci*, Galleria comunale d'arte, Palazzo del Ridotto, Cesena, 4-26 febbraio 1989, pp. 13-14. Peraltro, proprio agli anni bolognesi, Leonello Manzi fa risalire i primi interessi storico-artistici pascoliani, vista soprattutto l'intensa frequentazione da parte dello studente Giovanni Pascoli dei corsi di Edoardo Brizio, docente di archeologia. Cfr. L. MANZI, *Giovanni Pascoli e le arti figurative*, «Scena illustrata», LXXXVII (1972) 10, 23-26: 23.

<sup>11</sup> I suoi disegni si conservano tuttora inediti in Casa Pascoli a Castelvecchio. L'esclusione dei disegni del Golfarelli è stata ricondotta al percorso che in quegli anni portò il poeta di S. Mauro dal progressivo distacco dall'ambito romagnolo ad un'adesione sempre più marcata, anche sul piano del gusto figurativo, all'ambiente labronico e toscano. Cfr. P. PACCAGNINI, *Pascoli e Baruffi. Note in margine ad un carteggio inedito*, La Spezia, Litografia Europa, 1996, 17.

<sup>12</sup> Sono edite solamente le lettere di Pascoli a Golfarelli, i cui originali sono conservati presso il Fondo Piancastelli a Forlì. Si tratta di trenta autografi tra lettere, biglietti e cartoline postali, datati tra il 1892 e il 1909, particolarmente intenso negli anni del primo insegnamento bolognese (1895-97). Cfr. L. FERRI, *Lettere del Pascoli a Tullio Golfarelli*, «Convivium», XXXV (1967) 1, 70-83 (da qui sono tratte le citazioni). Le missive di Golfarelli, conservate nell'archivio di Castelvecchio, ammontano a 28 pezzi. Sono inedite, ma ne rende dettagliatamente conto, riportandone alcuni estratti, Romano Pieri in R. PIERI, *Lo scultore Golfarelli...*, 32-38.

limita a richieste puntuali e precise, anche in merito alla modalità di realizzazione e alla natura dei soggetti. A Golfarelli è richiesto di occuparsi «dei frontoni cul-de-lampe» per alcune poesie della raccolta, di fatto con scarsissima libertà di scelta tematica e stilistica: gli sono infatti precluse *Neve*, *Piccolo bucato*, *I puffini dell'Adriatico* e *Il fiume*, per cui Pratella aveva già eseguito «quattro magnifici pastelli» (11.5.1892) e sono invece caldeggiate *Ultima passeggiata* e un'illustrazione che rappresenti un cimitero di campagna da mettere come frontoncino alla prefazione. La creatività dell'artista è rigorosamente guidata:

[...] un cimitero di campagna, veduto da un lato, con un cipresso che torreggi su, con intorno per la campagna pioppi già quasi spogliati e olmi quasi nudi, sotto la pioggia sciroccale spezzata dal vento.... Sei mai stato a San Mauro? Quel cimitero... [14.5.1892]

Il mese seguente, dopo aver ricevuto i disegni che raffigurano la campagna con mucche e il camposanto con cipresso, il poeta li fa riprodurre in *cliché* per il libro, destinando invece gli originali al suo studio, con un entusiasmo tale che non sembrerebbe preludere all'esclusione di cui già si è detto, segno di una certa costante ambiguità nel giudizio sulle illustrazioni della sua opera:

Caro mio Tullo,  
come ti sono grato! Sono cose mirabili e l'una non posso vedere senza un brivido di dolore, l'altra, senza un fremito di gioia. Perché nell'anima io ho questi due punti dai quali non mi allontano mai troppo: la campagna e il camposanto, il principio e la fine, la mia felicità e la mia infelicità, che io combino spesso in ciò che scrivo o vorrei combinare anche nella vita. Io li metto a buona luce, e poi li guardo estatico: quelle vacche! Quel cipresso! Quanta verità! quanto sentimento. Come sarà prezioso il mio libretto, sopra tutto come sarà prezioso il mio studio coi disegni bene inquadrati, quando mi torneranno a casa da Milano dove li mandano a farsi fotografare! [7.6.1892]

Costituisce una testimonianza epistolare molto significativa, ma risale ad un momento successivo alla realizzazione dell'edizione illustrata di *Myricae* il carteggio tra il poeta e il giovane De Witt.<sup>13</sup> Mancano, eccezione fatta per una sola lettera, tutte le risposte di De Witt a Pascoli. Non si è escluso un atto di deliberata soppressione del materiale da parte del destinatario, che, proprio qualche mese dopo la data della lettera in questione, avrebbe bruscamente e definitivamente interrotto i rapporti con l'ex-allievo. In questa corrispondenza, come d'abitudine, non si parla quasi dell'attività artistica del pittore, se non limitatamente ai progetti illustrativi (ovviamente successivi alla III edizione di *Myricae*), quali la IV edizione della stessa raccolta,<sup>14</sup> il libro per bambini *La Befana*, altre poesie che confluiranno poi nei *Poemetti*, un periodico letterario che si sarebbe dovuto intitolare *Fanum Vacunae* e un dramma. Nelle sue richieste illustrative Pascoli è sempre molto preciso e minuzioso: lascia ben poco all'iniziativa dell'artista e si riserva di guidare con scrupolo quasi maniacale la sua fantasia; a proposito dell'illustrazione di una scena del dramma *Nell'anno mille*, opera a lungo vagheggiata dal poeta e in progetto d'essere musicata, scrive:

[...] Fammi lo schizzo d'una scena della quale mi provo a scriverti. Il davanti occupato in parte dalla parte superiore di una torre: attigua a questa, più bassa, la parte superiore d'una casa con una finestrella nella soffitta. Si vedano tetti, guglie, pinnacoli: uno più alto sul didietro con una grande croce. Monti taglienti in lontananza. Sui monti la luna al primo quarto che illumina blandamente tetti etc. Fammi vedere questa scena. Avverti che sulla torre deve essere un attore. Quindi ne deve sopravanzare sul palcoscenico, poca. Ma si deve vedere che è in alto, lo stesso. Come si fa? Caro Tonino, aiutami. Ti salutano Gulì e Maria e Giovanni Pascoli. [24.5.1897]

<sup>13</sup> P. PACCAGNINI, *Antony de Witt illustratore pascoliano...* (da cui si trarranno le citazioni).

<sup>14</sup> Della quarta edizione delle *Myricae* si inizia a parlare nell'autunno del 1895: avrebbero dovuto partecipare Giulio Aristide Sartorio, Guido Boggiani, e Francesco Paolo Michetti, pittori con i quali Pascoli era entrato in rapporto nella redazione romana della rivista «Il Convito» a cui collaboravano come illustratori. Lo stesso Adolfo De Bosis, direttore della rivista, aveva già proposto al poeta di affidare agli stessi artisti la futura edizione dei suoi *Poemi Conviviali*. In realtà il Giusti pubblicherà la IV edizione con la medesima veste grafica delle precedenti, rifiutandosi di sostenere le spese per le nuove illustrazioni. Di qui la questione delle *Myricae* 'prigioniere', che ricorre come *leitmotiv* in gran parte della corrispondenza epistolare del poeta.

L'illustrazione per Pascoli deve costituire un equivalente figurativo del testo; per nulla aggiornato sulla ricerca artistica che negli stessi anni stava spostando la sua attenzione dal campo naturalistico a quello decisamente più astratto proprio della temperie simbolista, il poeta pretende dai suoi artisti rappresentazioni puntuali e naturalistiche di quanto ha scritto. Talvolta ha addirittura bisogno di spunti visivi per le nuove composizioni, nel luglio del 1899 scrive in *post scriptum*:

Fammi, ti prego, a penna o come vuoi, il ritratto di una bella pianta di granturco, col suo bel fiore maschio a palma e una o due pannocchie (o rappe) già affacciantisi con la loro capellatura: ne ho bisogno. Fa presto che il granturco, se no, secca.

Se questa esigenza naturalistica è ancora possibile e realizzabile con il giovane De Witt, non sarà più così con altri collaboratori, fautori di un simbolismo più forte ed innovativo. Il passaggio è tuttavia graduale e incoraggiato da più corrispondenti. In un primo tempo Pascoli cerca la collaborazione di un altro toscano, il 'livornese pariginizzato' Vittorio Corcos.<sup>15</sup> Pittore assai ricercato nell'alta società come ritrattista, entrò in contatto con Giovanni Pascoli per tramite della moglie Emma Rotigliano, la 'gentile ignota'<sup>16</sup> assidua corrispondente del poeta. In margine a questa relazione epistolare scaturisce la richiesta pascoliana di sottrarre «allo studio del suo illustre marito, il più piccolo, il meno amato, il più abbandonato dei bozzetti, due segni, magari, soli su una carta, per mandarli al povero e disadorno salottino del suo lontano ammiratore» [1.1.1899]. L'esito della richiesta è l'invio di un nudo femminile (*Donna seduta*), ancora oggi collocato nel 'salottino degli ospiti' a Castelvecchio di Barga.<sup>17</sup> Come di consueto, il gradimento del poeta è apparentemente alto (scrive infatti a Emma: «come è bello il disegno! Io me ne godo e ne trionfo! Fa rimanere a bocca aperta tutti»)<sup>18</sup> e in un primo tempo Pascoli pare rivolgersi a Corcos per un nuovo progetto editoriale, niente meno che la sistemazione di tutta la sua vasta produzione poetica in un'unica edizione<sup>19</sup> da corredare di un'adeguata impostazione grafico-figurativa, già annunciata al De Witt,<sup>20</sup> anch'egli inizialmente coinvolto nel progetto. Con la mediazione di Emma, si inizia così a parlare di copertine e illustrazioni: «Vittorio, come le scrissi, non ama le copertine cariche come quelle del Giusti e altre: egli si atterrebbe ad una figura sola, e gli sorriderrebbe una bella seminatrice con ambiente campestre di fiori e frutta. Volendosi attenere alla poesia intitolata 'La Poesia', potrebbe fare una figura di donna

<sup>15</sup> Vittorio Matteo Corcos (Livorno 1859 – Firenze 1933), pittore e scrittore, studiò a Firenze con Pollastrini e poi a Napoli con Domenico Morelli. Fu a Parigi (1880-1895) e lavorò in ambito grafico e ritrattistico, per cui fu detto «peintre de jolies femmes». Ritornato a Firenze fu molto ricercato come ritrattista, realizzando tuttavia opere «di facile tecnica ma scarso valore artistico». S. ZAVATTI, *Epistolario Pascoli-De Carolis*, «Otto-Novecento», IV (1980), 5-6, 265-303: 294.

<sup>16</sup> La fitta corrispondenza con Emma Rotigliano Corcos copre un ampio arco cronologico, dal 1897 al 1901, ed è interamente pubblicata: G. PASCOLI, *Lettere alla gentile ignota* (da qui sono tratte le citazioni). Come noto, fu Ermenegildo Pistelli a mediare i contatti fra i due corrispondenti, trasmettendo a Giovanni Pascoli una lettera di Emma Rotigliano con alcune considerazioni sui *Poemetti*, in particolare sul componimento *I due fanciulli*, che suscitò l'interesse del poeta.

<sup>17</sup> In effetti Casa Pascoli a Castelvecchio è un piccolo grande museo che illustra, è proprio il caso di dirlo, tutti i rapporti che Pascoli ebbe con gli artisti, dai minori ai maggiori, nel corso della sua vita. Ancor oggi si conservano le stanze così come Giovanni le volle: Maria che sopravvisse al fratello di oltre quaranta anni custodì la casa e la memoria del fratello in modo impeccabile, opponendosi a qualunque cambiamento - racconta il conservatore dell'archivio che finché visse Maria fu impossibile mettere la luce elettrica, che fortunatamente oggi c'è ma la casa è ancora priva di riscaldamento come ben sa chi capita lì per fare ricerche nel periodo invernale!

<sup>18</sup> Ma le lodi sono subito ridimensionate, di lì a poco scrive a De Witt: «Mandami un disegnetto da ornare il mio salotto di qua. Non ci ho che un disegnetto del Corcos». Cfr. PACCAGNINI, *Antony De Witt illustratore...*, 290.

<sup>19</sup> La scelta cadrà sull'editore Zanichelli e su Adolfo De Carolis quale illustratore (vedi *infra*): il Giusti non cederà i diritti sulle *Myricae*, ma acconsentirà a stampare il volume della prima raccolta nella medesima veste grafica dell'*opera omnia*. Nel progetto rientrano in quest'ordine: *Myricae* (1903), *Primi poemetti* (1904), *Nuovi poemetti* (1909), *Canti di Castelvecchio* (1903), *Odi e inni* (1906) e *Poemi conviviali* (1904). Queste prime sei edizioni sono pubblicate vivente l'autore e sono individuate da un numero di serie progressivo; sempre presso Zanichelli si editeranno postume, a opera della sorella Maria, (senza numero di serie, ma con uniforme veste grafica) quasi tutte le opere pascoliane.

<sup>20</sup> «Parliamo dei *Poemetti*. Se si comincia, poi continueremo un'edizione di tutto, uniforme, coi bravi numeri d'ordine. E speriamo di recuperare dall'ingordo Giusti le *Myricae*, che metteremo a capo della raccolta. Per ora dunque, i *Poemetti*». [28.5.1899]. Cfr. P. PACCAGNINI, *Antony De Witt illustratore...*, 292.

nuda: un'allegoria classica: quale delle due preferisce?» [16.8.1900]. Coglie tuttavia nel segno una lettera di Romualdo Pàntini che caldeggia invece l'affido dell'intero lavoro al De Carolis:

Per la testata, decorazione iniziale e finale [...] de' suoi poemi, il De Carolis sarebbe stato felicissimo di far tutto da sé. Egli è col Cellini di Roma, uno de' pochi artisti nutriti di studio che si siano dedicati alla decorazione ex-professo; e ha dato finora prove eccellenti del suo valore intimo. Naturalmente, a lui basta il piacere e l'onore di servire il poeta. Ma... io non conosco la gentile e poetica signora Corcos, né amo conoscerla (le parlo con massima franchezza) perché non stimo l'opera pittorica del marito. Non ci sarebbe altro che questi, levigatissimo e piacevolissimo ritrattista. [...] Ma la mia convinzione è che il Corcos non potrà farle che figurine gentili, degna ma inutile compagnia (mi permetta ancora la massima franchezza) alle incisioncine di Tommasi.

A tutti questi mali futuri c'è ancora rimedio: che ella gentilmente si faccia rendere il progetto dal Corcos, il quale d'altra parte è troppo occupato ai suoi ritratti. Ottenuta la libertà, il De Carolis che in questo momento fa studi speciali sull'arte della stampa, si accingerebbe all'opera e magari gliene offrirebbe più modelli, perché la sua approvazione fosse di sanzione. Nel caso che per delicatezza od altro ella non potesse seguire il mio consiglio, non vedo alcuna via conciliativa: gli indirizzi artistici son diversi, anzi opposti... Del resto io sono dispostissimo ad occuparmi della faccenda.<sup>21</sup>

Queste considerazioni saranno prese molto seriamente dal poeta, che cercando anche il conforto e l'appoggio di Ermenegildo Pistelli (tramite dei primi contatti tra la Signora Corcos e il poeta) riuscirà man mano a svincolarsi dagli impegni presi. Ancora nel dicembre del 1900, Emma scrive:

Finalmente eccole una buona e decisa notizia. Vittorio e il De Carolis, che desinò ieri sera da noi, son perfettamente d'accordo per la sua copertina. Vittorio è convinto che nessuno più del De Carolis può corrispondere al suo desiderio.

Egli è un decoratore perfetto, e per quei fregi nessuno potrebbe eseguirli meglio e più modernamente. Resta dunque convenuto che il De Carolis farà tutta la copertina e il fregio finale non che altri di minore importanza al principio di ogni poesia. In quanto alla figura della Seminatrice, la farebbe Vittorio per metterla nel volume dei *Poemetti* e tutti gli altri volumi dovrebbero averne un'altra secondo i soggetti che si dividerebbero fra i due artisti. [22.12.1900]

Di fatto cadrà anche l'idea dei soggetti e soprattutto delle figure classiche, restando solo un disegno, *Il mendico*, per l'eponima poesia; scrive Pascoli all'amico Alfredo Caselli: «Bisognerebbe che quel disegno del mendico (ahimè: non posso dispiacere alla signora Corcos, che tanta premura ha per me) potesse essere impresso a metà libro, presso a poco, sopra la poesia del *Mendico*, come *cul-de-lamp*. Si potrà? Se non si può buona notte!» [19.09.1901]. Provvidenzialmente si presenterà un problema di stampa: «Bada che forse sulla carta a mano solo quella brutta zincotopia del mendico non prende; e che così siamo felici d'escluderla con una ragione che non offenda la buona signora e il buon artista che me l'hanno procurata» [27.12.1901]. Fino all'epilogo desiderato: «[...] quanto al *Mendico*, lo butteremo tacitamente a mare, col pretesto, anzi con la ragione che non viene. A me quel vecchio è antipatico molto!» [4.01.1902]. Il coinvolgimento di Corcos nel progetto va pertanto imputato proprio alla cordiale relazione d'amicizia che intercorreva con Emma. In ogni caso la collaborazione, già drasticamente ridimensionata, decade del tutto perché la sola illustrazione eseguita da Vittorio Corcos è infine esclusa dall'edizione con la motivazione ufficiale che «la carta non ne riceveva impressione», notizia questa che, se non è addirittura un'invenzione del Pascoli per non dispiacere alla signora, dovette quanto meno essere accolta con grandissimo sollievo dal poeta, che trovava finalmente un valido pretesto per rinunciare al disegno celandone le vere motivazioni. Certo, appare evidente un condizionamento esterno nella scelta, dovuto ai consigli, anche perentori, ricevuti da più parti. In una certa misura, quindi, l'accostamento a un diverso stile grafico è dettato anche da ragioni di convenienza e adeguamento ai tempi e soprattutto dall'influenza che ebbe sul poeta l'ambito del «Marzocco». E tuttavia, al di là dei consigli e dell'opportunità di «allinearsi alle posizioni dell'estetismo fiorentino»,<sup>22</sup> Pascoli sta attraversando, in epoca di *Poemetti*, e soprattutto di *Conviviali*, un cruciale momento di

<sup>21</sup> La lettera, non datata, è attribuita al dicembre 1900. Cfr. G. OLIVA, *I nobili spiriti. Pascoli D'Annunzio e le riviste dell'estetismo fiorentino*, Bergamo, Minerva Italica, 1979.

<sup>22</sup> P. PACCAGNINI, *Pascoli e Corcos: storia di una collaborazione mancata*, «Nuovi Studi Livornesi», 1994, 183-201: 193.

passaggio e di assestamento del gusto artistico e visuale che si rivela assolutamente inconciliabile con l'indirizzo artistico del Corcos.<sup>23</sup>

De Carolis dunque, introdotto in modo marginale, diverrà l'illustratore esclusivo dell'opera. E non si tratta solo di una mera collaborazione, ma di un rapporto particolarmente proficuo che non si esaurisce in questo lavoro: tra i due inizia uno scambio profondo e un sincero e reciproco apprezzamento. L'artista ascolano aveva iniziato a lavorare come illustratore: in breve la fama dello xilografo, iniziata con la Francesca dannunziana (Treves 1902) e proseguita collaborando a numerose riviste quali «Novissima», «Il regno», «Hermes», aveva oscurato quella del pittore, campo nel quale, peraltro, aveva già dato ottime prove delle sue qualità.<sup>24</sup>

Emerge dalla corrispondenza,<sup>25</sup> come si è già visto in altri rapporti 'artistici' coltivati da Giovanni Pascoli, quanto le indicazioni fornite dal poeta siano minute e puntuali nei soggetti, nei contenuti da riprodurre, e talvolta tendano a limitare la creatività dell'artista che pure ben intuisce le esigenze del poeta e in fondo riesce a ritagliare il proprio margine di libertà. Nonostante i limiti che il poeta quasi impone alle novità espressive del suo collaboratore, resta il fatto che De Carolis non si attarda più su un naturalismo spicciolo ma propone disegni dal forte linearismo, stilizzati e iperdecorati, in senso decisamente liberty, a cominciare dalla cornice delle copertine decorate con fiori, frutti e piante molto diverse, con un giusto equilibrio tra simmetria e varietà a tutto vantaggio della vivacità della composizione, senza rinunciare all'evidenza dei simboli prescelti.<sup>26</sup>

I modi del poeta sono tuttavia quelli usati. Pascoli cerca sempre di 'guidare' il disegno dell'artista seguendo la propria immaginazione che parte sempre da qualcosa di concreto. Addirittura arriverà ad inviare la fotografia della propria casa nativa per ispirare l'illustratore e De Carolis decorerà puntualmente un capolettera con la 'casina' attornata ai quattro angoli con motivi di foglie e fiori:

Mio carissimo, le mando la fotografia della mia casa materna e nativa, per vedere se possa servire per la seconda iniziale del volume. – *I Canti di Castelvecchio* –. La prima lettera della poesia dove dovrebbe andare la casina, è:

Ho visto inondata di rosso la terra dal fior di trifoglio

<sup>23</sup> Ivi, 183-201. La studiosa, che più di tutti si è occupata delle illustrazioni pascoliane e del suo rapporto con l'arte figurativa, insiste proprio sull'esclusione (come già per un altro collaboratore mancato, Tullo Golfarelli) per tracciare il profilo del gusto figurativo-visuale del poeta, ritenendo che le motivazioni che inducono il poeta all'esclusione di un artista siano almeno tanto importanti quanto le collaborazioni effettivamente portate a termine, poiché segni inequivocabili delle tappe di un preciso percorso creativo.

<sup>24</sup> Diplomatosi in pittura all'Accademia di Belle Arti di Bologna nel 1892, si trasferisce a Roma e si accosta al gruppo «In Arte Libertas», dove dominava la personalità di Nino Costa che nei suoi viaggi a Parigi e a Londra aveva conosciuto rispettivamente Daumier, Corot e Ruskin, approdando a un simbolismo spiritualistico che avrà grande influenza sul giovane De Carolis. La riscoperta dell'arte rinascimentale è un altro dato su cui l'artista ascolano inizia a misurarsi: il pittore collabora con Alessandro Moroni e ha modo di meditare la pittura preraffaellita di Burne Jones, Puvis de Chavannes, Arnold Böcklin. L'ammirazione per il 1400 caratterizza i suoi esordi; successivamente si interesserà con entusiasmo sempre maggiore a Michelangelo e ai veneti, Veronese, Tintoretto e Tiepolo. Su De Carolis si veda: F. SAPORI, *Adolfo De Carolis*, «Nuova Antologia», 16 Maggio 1924; *Adolfo De Carolis*, a cura di L. Dania per la parte artistica e A. Valentini per la parte letteraria, Milano, Arti Grafiche Ricordi, 1975; *Adolfo De Carolis: la sintesi immaginaria, gli affreschi del salone del podestà di Bologna*, a cura di F. Solmi, Grafis Edizioni, 1979; *Adolfo De Carolis e il liberty nelle Marche*, a cura di R. Bossaglia, catalogo della mostra, Macerata, Palazzo Ricci, 17 luglio-15 ottobre 1999, Milano, Mazzotta Edizioni, 1999.

<sup>25</sup> Le 40 lettere scritte da Pascoli a De Carolis (31 lettere, 9 cartoline), acquistate dal bibliofilo e mecenate Carlo Piancastelli (Imola 1867-Roma 1938), sono ora conservate nell'omonimo Fondo Bibliotecario di Forlì. La prima pubblicazione completa delle lettere di Pascoli all'artista si deve alla cura di L. FERRI, *Giovanni Pascoli e Adolfo De Carolis*, «Nuova Antologia», XCVIII (1963), 1946, 171-194, e 1947, 377-400; Silvio Zavatti completa l'epistolario con trenta lettere e cartoline, inviate dall'artista al poeta e conservate a Castelvecchio: S. ZAVATTI, *Epistolario Pascoli-De Carolis...* (da qui sono tratte le citazioni); infine Paola Paccagnini interviene in merito a correzione di alcuni errori e integra con tre inediti, P. PACCAGNINI, *Pascoli e De Carolis. Vicenda e significato di una collaborazione editoriale. (con tre inediti)*, «Paragone», XXXIV (1988) 12, 24-50.

<sup>26</sup> La decorazione si ripete con la medesima struttura per tutte le raccolte che entrano nella serie editoriale: copertina decorata a pagina intera (identica la cornice, tondo centrale differente per ogni volume), una o due lettere iniziali decorate, sempre quella della poesia di apertura e poi, in genere, l'iniziale della poesia che introduce una specifica sezione della raccolta, e in conclusione si ripete, tanto sull'ultima pagina del volume quanto sul retro di copertina, un fregio con oggetti emblematici o caratterizzanti l'opera e un motto finale.

Quanto alla casina, la parte prospiciente la strada, con la porta, è per me meno interessante, essendo che è tutta diversa da quel che era. Allora era senza porte da quella parte. Quello che interessa è il cancello con sopra quell'albero che è una mimosa. Attraverso il cancello s'intravede (nonostante l'ombra della mimosa) la porta (che allora era unica) d'ingresso. Lungo quel muro erano piante rampicanti che vestivano la muraglia: rose, gelsomino, erba-luisa (cioè cedrina).

A me piacerebbe... quello che lei farà; ma insomma vorrei vedere solo cancello, mimosa e un po' della parte della casa che è verso la strada e il fanale. [...] Mi rimandi presto la fotografia della mia casina – ahimè! d'altri ora – e le altre. [19.4.1901]

De Carolis proponendo varie soluzioni a Pascoli, lo invita a giudicare quanto già realizzato nella Francesca dannunziana («Guarda con l'iniziale più grande come verrebbe la prima terzina; a me pare benissimo. Guarda nel libro della *Francesca* il sonetto di Dante che fa così. Dimmene qualche cosa», [2.5.1902]). La risposta è pacata, quasi umile, ma ferma e non nasconde la volontà di differenziarsi da D'Annunzio:

Caro Adolfetto, vedi, quanto al carattere, ho tre ragioni per contentarmi del carattere ordinario: 1) non vorrei con il lusso soverchio della stampa dare alle mie cose l'importanza che non hanno; 2) non sono padrone io di fare quel che voglio, perché sono, purtroppo, in mani altrui; e queste mani non vorranno spendere; 3) piccolo e umile, non però voglio passare per imitatore e pedissequo. Tutti direbbero che io voglio pestare le calcagne a Gabriele se vedessero che ne imito le edizioni. [4.5.1902]

E nonostante la stima per l'artista non venga mai meno e non tralasci mai di essere espressa, al di là dell'ambiguo rapporto con Gabriele D'Annunzio («Ho veduto la Francesca. È veramente bella. Tu hai lavorato divinamente» [23.5.1902]), l'apprezzamento per l'arte decarolisiana è certamente maggiore nella fase presente, già diretta verso un linearismo liberty ma ancora naturalistica perché legata al diffuso rinascimentalismo. Ben più difficile sarebbe stato per il poeta, apprezzare altre soluzioni grafiche risalenti proprio al periodo di collaborazione con D'Annunzio: per esempio i disegni dalla valenza simbolica più marcata, böckliniana, quasi secessionista, come il frontespizio da lui ideato per la *Fedra*.

Analogamente, e veniamo così all'ultima significativa collaborazione artistica di Giovanni Pascoli, il poeta dimostrerà di non apprezzare il momento più fortemente simbolista-liberty di quello che diverrà forse il più importante degli illustratori della sua poesia, Plinio Nomellini,<sup>27</sup> rivalutandone poi l'opera in un momento successivo in vista del progetto illustrativo legato ai *Poemi del Risorgimento*, dove poeta e pittore possono davvero condividere un comune ideale, quello risorgimentale. L'occasione prima del loro rapporto epistolare è l'illustrazione dell'*Inno all'Olivo*<sup>28</sup> del 1901 pubblicata su «La Riviera Ligure», con la celebre musa ravvolta nei rami della pianta, che diverrà il manifesto litografico per l'Olio Sasso (1910),<sup>29</sup> poi riprodotto su tutte le etichette, dunque simbolo della rivista e della stessa ditta olearia. Di lì a poco Nomellini illustrerà, ancora sulla «Riviera» e questa volta su richiesta esplicita del poeta, un nuovo poemetto di Pascoli: *La morte del Papa*, alla cui pubblicazione è dedicato un intero numero della rivista («La Riviera Ligure», IX (1903) 54).

<sup>27</sup> Nomellini era ormai un pittore affermato: staccandosi dall'ambito macchiaiolo, soprattutto dall'insegnamento di Giovanni Fattori, e assimilando le suggestioni luministiche signoriniane e l'intimismo di Silvestro Lega, già nel 1888 aveva portato a termine un'opera come *Il Fienaiolo*. Una successiva fase 'neoespressionista' non lo induce solo a cambiamenti stilistici ma lo porta ad un forte rinnovamento contenutistico, pienamente maturato con il successivo trasferimento a Genova, dove la sua pittura scivola ulteriormente in senso impressionista prima e divisionista poi, e dal punto di vista tematico si rivolge a temi sociali. All'inizio del nuovo secolo Nomellini si trasferisce a Torre del Lago, geograficamente vicina a Castelvecchio di Barga, dove, attorno a lui e Puccini, si crea un fervido cenacolo di artisti, musicisti e letterati. Sono questi gli anni dell'incontro e delle collaborazioni con il poeta. Cfr. *Plinio Nomellini*, a cura di G. Bruno, Genova, ERGA, 1984; G. BRUNO, *Nomellini a Genova*, Quaderni dell'Accademia Ligustica di Belle Arti, Genova, 1995; G. BRUNO, *Nomellini e Pascoli un pittore e un poeta nel mito di Garibaldi*, Firenze, Multigraphic, 1986.

<sup>28</sup> «Carissimo, leggo nella R.L. ch'ella illustrerà il mio piccolo *Olivo*. Vorrebbe darmi una grande consolazione? Mi mandi il disegno o uno dei disegni che è per fare o ha fatti. Da un pezzo sento viva simpatia per lei. Se ci fosse il ricambio, ella non troverebbe difficoltà a contentarmi. Non parlo di prezzo, ma col tacerne non l'escludo. Voglia assegnarlo lei all'opera sua. Un abbraccio dal suo, Giovanni Pascoli». [17.4.1901]. Ivi, 43.

<sup>29</sup> Cfr. R. BOSSAGLIA, *La Riviera Ligure: un modello di grafica liberty*, con un saggio di E. Sanguineti, Genova, Costa & Nolan, 1985. L'originale eseguito da Plinio Nomellini è conservato presso l'archivio della Fondazione Mario Novaro di Genova.



Queste illustrazioni suscitano certamente l'interesse di Giovanni Pascoli, ma come d'abitudine emerge dalla corrispondenza coeva una certa incomprendimento del poeta per la maniera grafica di Nomellini aggiornata sul coevo stile *Liberty* proprio del periodico. La *musa dell'olivo*, disegno a inchiostro, come tutti gli altri eseguiti sulla rivista, non si affida al consueto elemento ottico-emotivo del colore, ma alla linea, sottile, sinuosa e filamentosa; il soggetto e la posa della musa non possono non evocare il preraffaellismo; la forza che si esprime nella mole dell'albero, quasi fattoriana, è subito smentita dal taglio circolare dell'immagine e dal suo potente dinamismo. Discorso analogo per le illustrazioni del poemetto *La morte del papa*. Al poeta sfugge la forza evocativa del disegno nomelliniano, pienamente riconducibile al linearismo «Art Nouveau». La terza illustrazione in particolare rappresenta una vecchina che porta al pascolo una pecora, quasi una citazione pellizziana da *Lo Specchio della vita*; la donna e l'animale sono incorniciate nella vegetazione, espediente per un singolare effetto di luce e ombra ottenuto attraverso il segno lineare, molto allungato, che si infittisce ai margini della composizione e si dirada al centro: la percezione immediata - cui contribuisce il tratto grafico molto allungato - è quella di una luce che si emana dal mezzo del disegno e quasi «risucchia» le due figure. Questo effetto non è tuttavia compreso da Pascoli, che arriverà a scrivere a Emma Corcos:

L'ultimo viaggio della vecchietta, cioè il suo ultimo vaneggiamento, è quello che il Nomellini non ha capito. Io – fondandomi sulla realtà – ho immaginato che, dietro l'idea di strada (di Roma) la vecchietta, delirando, sogni di camminare. Va per sentieri di monte, e a mano a mano impiccolisce, innanisce, fin che diventa piccina piccina e dica pappa e bombo come proprio una vecchietta di qui diceva morendo. Il Nomellini a mio credere doveva fare lontana lontana una coppia in cui la centenaria e donna un po' più che matura, e poi meno lontana, lei ragazza da marito, con altre ragazze, poi nel primo piano (si dice così?) lei bambina stanca e frignona... con la mamma... [20.9.1903]

Le critiche investono esclusivamente la struttura visiva del poemetto, la valenza evocativa ed allusiva del disegno non è assolutamente capita dal poeta.<sup>30</sup> Egli insiste su una collaborazione grafica più vincolata al testo che ne riproponga figurativamente i temi senza slanci interpretativi che vadano oltre il senso letterale.

Maggiore sintonia si realizzerà invece in seno ai *Poemi del Risorgimento*.<sup>31</sup> L'intesa è immediata: avuta notizia del discorso in commemorazione di Carducci (*Il poeta del secondo Risorgimento*) pronunciato da Giovanni Pascoli - discorso nel quale la figura di Garibaldi acquista un rilievo molto particolare accanto a quella del maestro - Plinio Nomellini invia immediatamente al poeta una cartolina illustrata. Il testo recita solo «Plaudendo», ma è l'illustrazione quella che conta; essa riproduce infatti il suo Garibaldi, esposto l'anno prima alla Biennale di Venezia. La risposta di Pascoli non si fa attendere:

<sup>30</sup> P. PACCAGNINI, *Pascoli Nomellini e la Riviera Ligure*, «La Casana», III (1989), 18-26: 21.

<sup>31</sup> Dalla prefazione di Maria all'edizione postuma e dalla corrispondenza coeva del poeta (quella con Plinio Nomellini in modo particolare) desumiamo che l'opera avrebbe dovuto svilupparsi in tre volumi divisi cronologicamente (dal '15 al '48, '48 e '49 e '59-'70); la carrellata doveva iniziare dalla fine di Napoleone e concludersi con Porta Pia. La struttura doveva essere unitaria nel complesso, ma articolata in episodi indipendenti, composti nei vari cicli: il ciclo carbonaro, il ciclo sabauda (Carlo Alberto), quello mazziniano, quello garibaldino. Il volume postumo comprende nove poemi, solo il primo dei quali è terminato (*Napoleone*), gli altri si compongono di poche lasse o addirittura di pochi versi: *Il Re dei Carbonari*, *Garibaldi fanciullo a Roma*, *Garibaldi coi Sansimoniani*, *A Tanganrok*, *Mazzini*, *Garibaldi in America* e *Garibaldi vecchio a Caprera*. Nomellini esegue quattro tavole a colori che saranno riprodotte con la tricromia a pagina intera (*Napoleone e i due Titani*, *Cavalcata notturna verso Novara*, *Garibaldi fanciullo a Roma* e *Il trombetta del salto*) e ben diciotto disegni in nero che avrebbero dovuto essere riprodotti con la zincotipia in piccolo formato come frontoncini o finali dei singoli poemi o delle loro specifiche sezioni. L'edizione vedrà tuttavia riprodotte le sole tavole a colori e soltanto dopo un'estenuante trattativa da parte di Nomellini con l'editore Zanichelli. Dei disegni in nero purtroppo se ne conoscono realmente solo dieci (dei restanti otto traiamo notizia dal carteggio) e alcuni sono noti solo perché riprodotti e pubblicati successivamente dal pittore, ma non se ne conserva l'originale (in tutti gli altri casi custodito presso l'archivio privato degli eredi Nomellini a Firenze, con l'eccezione di un solo disegno conservato al Gabinetto disegni e stampe del Vieusseux). Cfr. *Un pittore per un poeta. Plinio Nomellini illustratore pascoliano (Lettere 1901-1913)*, prefazione di R. Monti, a cura di P. Paccagnini, Massa, Type Service, 1988 (da qui sono tratte le citazioni). Il carteggio tra Nomellini e Pascoli copre un arco cronologico di dodici anni (1901-1912); consta di 62 pezzi tra lettere, cartoline, biglietti e un telegramma. Cfr. inoltre P. TINTI, «Per far cosa degna all'alta poesia di Giovanni Pascoli»: *Plinio Nomellini illustratore dei Poemi del Risorgimento*, «Rivista Pascoliana», 12 (2000), 289-321.

Ritornato più vivo il desiderio dell'abbraccio con te. Ma non c'è fretta. [...] O mirabile poeta epico, continua a dare dell'Italia ciò di cui sempre mancò! [19.2.1908]

Trascorreranno due anni da questo primo cenno all'idea di un progetto di collaborazione sul tema risorgimentale. Quando nel 1910 il poeta chiede esplicitamente l'intervento del pittore, la sua memoria torna ancora lì, al suo Garibaldi: «Quando io vidi in una nera cartolina il tuo rosso Garibaldi, dissi: Questa è la poesia più bella che su Garibaldi sia stata fatta. Ora vedo che il tuo spirito alia sempre sulla medesima Iliade e medesima Odissea. E dunque mi farai le tavole [...] Voglio che accetti. Non c'è altri. Vedrai che soggetti! Il primo è proprio da te!» [5.10.1910]. L'intesa, come prevedibile, è immediata ed entusiastica:

Carissimo, con che cuore, con quale entusiasmo accetto la proposta tua! [...] Materia di epopea grandissima, favola magnifica pei venturi; il risorgimento nostro val bene che sia glorificato da chi sente fluire il sangue come se del gran tempo fosse stato spettatore e combattente. Anzi è continuare la battaglia, ora, ché fermare nel bronzo dell'Arte gli eroi, è lavoro di incitamento e di ammaestramento. [7.10.1910]

È evidente il sentimento, l'adesione profonda alla tematica e al progetto che nasce dunque nella mente del poeta già come un tutt'uno integrato di parole e immagini.

Naturalmente i modi del poeta e il suo concetto di illustrazione – sempre e solo intesa quale riproposizione visiva del testo con perfetta e scrupolosa aderenza tematica al soggetto della poesia – non cambiano. La libertà che talvolta Nomellini si prende non è affatto apprezzata da Pascoli. All'invio dei primi due acquerelli *Cavalcata notturna presso Novara* e *Garibaldi giovinetto a Roma*, Pascoli risponde: «non hai seguito a puntino le mie istruzioni, e perciò ricevi in ritardo l'espressione del mio entusiasmo» [9.7.1911]. Nomellini si giustifica: «la timidità e la incertezza di poterti accontentare, ha ingarbugliata la mia fantasia rattenendola» [12.7.1911]. L'artista riesce sempre ad essere garbato e nello stesso tempo fermo nelle sue scelte. Riuscirà così a superare almeno in parte la concezione che il poeta di San Mauro ha dell'illustrazione, quasi mero surrogato visivo della parola, facendogli accettare alcune soluzioni interpretative della sua poesia che trasfigurano in qualche modo le scelte del poeta. Per esempio, rappresentando la figura di Napoleone, Nomellini non indugia sulla rappresentazione al limite del grottesco dell'eroe quale Brahma induista (con molte braccia e tutte mozzate e sanguinanti), dove Pascoli riecheggia esplicitamente Dante (*Inf.* XVIII), ma con esito poetico davvero poco felice: «Egli nell'aria fosca / leva, stillanti di sangue, i moncherini». Coglie invece l'eroe in un'immobilità forse ben più drammatica e carica di *Pathos* di quanto lo scomposto movimento di braccia sanguinanti del Napoleone pascoliano possano esprimere, mentre Nomellini trasfigura efficacemente questa tragicità nel violento dinamismo dell'acqua che è tema dominante del disegno, riecheggiato ed enfatizzato nel medesimo trattamento vibrante della pennellata che caratterizza l'intera composizione.

Il nostro percorso deve fermarsi qui e – per ragioni di spazio – non può rendere conto di tutte le collaborazioni artistiche che Giovanni Pascoli cercò e spesso ottenne. Ci siamo limitati ai nomi più significativi, ma lungo sarebbe l'elenco degli artisti meno noti<sup>32</sup> coinvolti dal poeta nei suoi più e meno impegnativi progetti illustrativi. La regola della scrittura privata pascoliana in ogni caso, più o meno celebre sia l'illustratore di volta in volta coinvolto, si conferma sempre. La lettera pretende di guidare sempre e puntualmente da capo a fine il lavoro dell'artista ed è ora veicolo di cerimoniosi ringraziamenti ora, senza soluzione di continuità, di falcianti giudizi. Il fattore umano, l'amicizia, l'obbligo che il poeta spesso sente verso amici e conoscenti detta spesso le

<sup>32</sup> Fra gli altri: Domenico Ghiselli *alias* 'Giotto Lucchese', Libero Andreotti, Giorgio Lucchesi, detto 'Giorgione dei Pioppi', Carlo Andreotti, Arnaldo Fazzi, detto 'Arnaldo delle Poppe', Alceste Campriani, Lisandro Zappelli, Cipriano Cei, Augusto Passaglia etc. Questi sono solo alcuni degli artisti locali conosciuti per il tramite di Alfredo Caselli, amico nel quale Pascoli nutriva una speciale fiducia che lo spinge ad una confidenza forse mai eguagliata in altri carteggi (e pur con incertezze, ripensamenti, silenzi, offese, che fanno parte del suo modo di essere). Fra invii di dolci e caramelle (con spiccata preferenza per quelle di menta!), Pascoli si rivolge a Caselli per le questioni più disparate: affidare alle cure dei capitreno la sorella Mariù che deve viaggiare da sola dalla Toscana a Messina, raccomandare la cura delle sue spedizioni, spesso libri ma anche cassette di vino alle quali si riserva la medesima sollecitudine. Cfr. *Carteggio Giovanni Pascoli-Alfredo Caselli...*

regole per le scelte in fatto di arte. Il tutto sullo sfondo della perenne ricerca di un adeguato commento figurativo ai testi, in una pressoché totale estraneità verso gli sviluppi dell'arte coeva, in singolare contraddizione con l'avanzata ricerca stilistica, linguistica e non solo che Pascoli persegue sul fronte letterario e che lo collocano alla base del nostro Novecento poetico.