

PATRIZIA PARADISI
(Modena)

DA PIERINO A ZVANÎ
I NOMI DI PASCOLI TRADUTTORE¹

Abstract. Giovanni Pascoli was very interested in modern European literature, french poetry over all. Yet when he was young, at Carducci's school in Bologna, he had read and loved Victor Hugo, especially his poem *Légende des siècles*. So he translated, in a very original and personal way, five Hugo's pieces: *Amerighetto* (*Aymerillot*), *Guerra civile* (*Guerre civile*), *Il rospo* (*Le crapaud*), *Pierino* (*Petit Paul*), e *La famiglia del pescatore* (*Les pauvres gens*), and Wordsworth's *Siamo sette* (*We are seven*), often changing the protagonists' names. We can understand and explain these choices, analysing the whole texts and comparing them with other Pascoli's poems and novels.

1. Anche alla semplice lettura, per chi abbia l'occhio e l'orecchio esercitati, le scelte pascoliane adottate per la traduzione dei nomi propri presenti nelle poesie derivate *dalle letterature moderne*,² per quanto relativamente poco numerosi, sembrerebbero richiedere una particolare attenzione: inversamente proporzionale, però, a quella che finora è stata loro dedicata.³ Ci interessano in particolare *Siamo sette*, rifacimento di *We are Seven*, dalle *Lyrical Ballads* del 1798 di W. Wordsworth, e soprattutto le cinque riduzioni dalla *Légende des siècles* di V. Hugo, l'autore che «tra i francesi e tutti gli stranieri, più ha fermato l'interesse, l'ammirazione del nostro» e «senza dubbio l'opera del francese più presente al nostro», secondo il giu-

¹ Con Pascoli non si impara mai a prendere le misure giuste: limiti di spazio non consentono di esaminare, in questa sede, le traduzioni dai classici greci e latini (soprattutto quelle omeriche), come inizialmente previsto (e in realtà parzialmente anticipato nella comunicazione tenuta al Congresso). In effetti anche l'oggettiva differenza-distanza dei due ambiti culturali ne consiglia una trattazione autonoma in altra occasione.

² È il titolo della penultima sezione di *Traduzioni e Riduzioni* (d'ora in poi *TR*), secondo l'ultima revisione del curatore A. Vicinelli (1958) delle *Poesie* di Pascoli nella canonica edizione della Mondadori. Ma anche questi testi (come le traduzioni omeriche) videro la luce originariamente nelle antologie italiane *Sul limitare* e *Fior da fiore* (che citiamo dalla seconda edizione definitiva, Palermo, Sandron, 1902; d'ora in poi *FF*): vd. *infra*.

³ La scarsa bibliografia specifica rimane su un piano soprattutto descrittivo, con valutazioni di ordine prevalentemente estetico, dettate dalla ricerca del grado, maggiore o minore, di fedeltà all'originale, secondo parametri che ancora non prevedono l'interpretazione di Pascoli con Pascoli (come invece cercheremo di fare), e che danno luogo a giudizi singolarmente divergenti (si veda ad es. *infra*, nota 26).

dizio di un intenditore, e del Pascoli e dell'Hugo, Vittorio Lugli,⁴ dove «il Pascoli è traduttore, ricreatore mirabile».⁵ Si tratta di *Amerighetto* (*Aymerrillot*), *Guerra civile* (*Guerre civile*), *Il rospo* (*Le crapaud*), *Pierino* (*Petit Paul*), e *La famiglia del pescatore* (*Les pauvres gens*).⁶ Significativo il censimento delle presenze/assenze di questi componimenti nelle più recenti antologie pascoliane, che una volta di più rimarca gli orientamenti ideologico-interpretativi dei rispettivi estensori. Goffis riporta *Guerra civile*, *Il rospo* e *Pierino*, a dimostrare «quante volte [...] il tema della morte ritorni sotto molteplici forme, a colorarsi di dolore, pietà, solitudine»;⁷ all'allegoresi dantesca sistematicamente impiegata da Perugi per spiegare tutto Pascoli, invece, fa gioco solo *Pierino*, accolto all'interno della scelta di testi ricavata da *Fior da fiore* (il volume delle TR non è neppure preso in considerazione dal curatore), con una prolissa e macchinosa introduzione che ben poco aiuta a comprendere le modalità dell'imitazione di Pascoli; al Garboli infine interessano solo le traduzioni omeriche di *Sul limitare*, che ben si prestano a veicolare la sua interpretazione infantilistico-regressiva del Pascoli.⁸ Solo dall'impegno in senso storicistico-sociologico di Piero Treves ci si poteva aspettare un approccio chiarificatore e pressoché definitivo sul rapporto Pascoli-Hugo, come vedremo fra poco. Ancora una

⁴ V. LUGLI, *Incontri del Pascoli con la poesia francese* [1956], in *Bovary italiane ed altri saggi*, Caltanissetta-Roma, Sciascia, 1959, pp. 189 e 191 (già in *Pascoli. Discorsi nel centenario della nascita*, Bologna, Zanichelli, 1958). La specifica competenza su entrambi i versanti, lo rende ancora l'interprete più sensibile e affidabile del rapporto fra i due, rispetto sia al vecchio studio di A.T. ROSSO, *L'ispirazione hughiana nel Carducci e nel Pascoli*, Torino, Rinaldi, 1932, sia a quello recente di M. CALELLA, *Giovanni Pascoli e la poesia di Victor Hugo*, «Esperienze letterarie» 24 (1999), pp. 73-89 (che, con singolare abbaglio di lettura, dichiara risolutamente a p. 74: «E nella biblioteca di Castelvecchio non mancò poi la raccolta completa dei suoi scritti [sc. di Hugo]», rimandando in nota a G. NAVA, *Introduzione a G. PASCOLI, Myrica*, Roma, Salerno, 1978, p. LI, che invece sta parlando di Carducci [in realtà è p. LIII come nella seconda edizione rivista e accresciuta, 1991]). Un controllo effettuato nella Biblioteca di Castelvecchio dà comunque presenti i quattro volumi della *Légende* nell'edizione 1857 (oltre ad altri volumi di poesie di Hugo).

⁵ V. LUGLI, «La lampada ch'arde soave», in *Studi pascoliani*, Faenza, Lega, 1958, p. 116. «Indimenticabili sono il *Rospo*, [...], *Pierino*, *Siamo sette*» per E. SANTINI, *Fior da fiore di G. Pascoli*, in AA. VV., *Studi per il centenario della nascita di Giovanni Pascoli pubblicati nel cinquantenario della morte*, II, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1962, p. 270.

⁶ Sulle traversie editoriali di quest'ultimo testo, volta a volta incluso ed escluso dalle postume *Poesie varie*, e solo da poco definitivamente riconosciuto come traduzione da Hugo e affrontato all'originale francese, si veda C. CEVOLANI, *Pascoli traduttore dimenticato: La famiglia del pescatore*, «Rivista Pascoliana» 15 (2003), pp. 215-233.

⁷ G. PASCOLI, *Opere*, a cura di C. F. Goffis, II, Milano, Rizzoli, 1978, p. 11 (ancora fedele alla, e rispettoso della, ormai tradizionale vulgata delle opere del Pascoli, antologizzando dal volume postumo curato dalla sorella nel 1913 TR).

⁸ Rispettivamente G. PASCOLI, *Opere*, a cura di M. Perugi, II, Milano-Napoli, Ricciardi, 1981, pp. 2198-2203; G. PASCOLI, *Poesie e prose scelte* da C. Garboli, Milano, Mondadori, 2002 (FF non vi è neppure presa in considerazione).

volta, quindi, indagini puntuali mirate sui testi serviranno a far luce, senza apriorismi, sulla tenuta della poetica pascoliana e a dimostrare, dati alla mano, la validità di quella formula tante volte asserita e ribadita (da Serra a Valgimigli a Flora), della ‘pascolizzazione’ subita da tutti i testi che il ro-magnolo toccava. Il sistema onomastico, analizzato sia nel singolo contesto che complessivamente nel suo insieme, rivelando tendenze costanti e coe-renti pur nella diversità dei punti di partenza, può forse fornire una chiave di lettura (o più di una chiave), che funziona anche con altre porte dell’o-pera pascoliana (la poesia italiana, quella latina, le prose di racconti...), o, meglio, dimostrare che è la stessa chiave che apre anche le altre porte.

2. Con la sua consueta, anticonformistica (e solo apparente) inge-nuità il Treves si domandava nel 1980, commentando nella sua antologia pascoliana il v. 53 s. di *Guerra civile*: «E diceva al figliuolo: “Maddalena... / tu capisci?” “La nostra casigliana?”» (cfr. *Guerre civile*, vv. 72 s.: «Et di-sait à l’enfant: “Tu sais bien, Catherine? / - Notre voisine? – Oui. Va chez elle”» ecc.): «Perché il Pascoli ha mutato in *Maddalena* il nome della *casigliana*, che è, nell’originale, *Catherine*?».⁹ Recensendo l’antologia, con la solita asciutta e pregnante incisività Alfonso Traina notava la domanda e “azzardava” (testuale) una risposta: «per dissimilazione con la clausola as-sonante del verso precedente, “manine”. Mai sottovalutare il significan-te».¹⁰ In effetti allo stesso modo ci si può domandare perché la *Jeannie* di *Les pauvres gens* è diventata *Lucia* ne *La famiglia del pescatore*, e addirittura il *Petit Paul* titolare ed eponimo della poesia che ne narra la triste vicenda si è trasformato in *Pierino* anziché, come pure sarebbe legittimo attendersi, *Paolino*.¹¹ Curiosità che, seppure non è stata avvertita da chi precedentemente si è occupato di queste traduzioni, merita tuttavia una risposta: per chi conosca la poesia del Pascoli, e la sua onomastica (e ormai qualche idea ci la si è fatta, penso agli studi di Massimo Castoldi), è evidente che nulla è casuale e che ogni scelta ha la sua motivazione: bisogna solo essere abba-stanza abili e pazienti a ricostruire i percorsi pascoliani, che invece non so-no sempre di immediata decifrazione (pazienza e curiosità ce la riconoschia-mo, quanto all’abilità, deciderà il lettore). «Tutte le libertà s’è preso nelle traduzioni da V. Hugo», asserisce lapidariamente il solito Lugli:¹² vediamo

⁹ G. PASCOLI, *L’opera poetica*, scelta e annotata da P. Treves, Firenze, Alinari, 1980, p. 677. I testi di Hugo sono citati secondo V. HUGO, *La légende des siècles*, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, Gallimard, 1955².

¹⁰ A. TRAINA, recensione a G. Pascoli, *L’opera poetica*, cit., «Maia» 34 (1982), p. 100.

¹¹ Tanto che il Goffis, *op. cit.*, p. 43, sente l’esigenza di annotare esplicitamente: «Il titolo del’Hugo è *Petit Paul*. Il P. ha imitato, non tradotto».

¹² *Le antologie italiane* [1955], in *Bovary italiane*, cit., p. 168.

allora, riprendendo con ordine i singoli testi, come si esplica nel nostro caso la 'libertà onomastica'. Tralasciando il caso di *Amerighetto*, dove i nomi sono storicamente determinati dalla tradizione¹³ e quindi praticamente immodificabili, negli altri quattro testi gli antroponimi si presentano già singolarmente connotati nei rispettivi originali.¹⁴ In *Guerra civile* il padre «birro, brigante, spia» condotto a morte dai rivoltosi della Comune di Parigi, è l'unico affetto rimasto per il figlioletto di sei anni, già orfano di madre. Entrambi sono innominati: al poeta interessa l'*exemplum* morale che dalla scena promana: la ferocia della folla vieppiù eccitata dalla prospettiva dell'imminente linciaggio-esecuzione, placata dall'eroismo del prigioniero che solo l'amore paterno riscatta sul piano umano e salva dalla morte annunciata.¹⁵

La scena raggiunge il culmine del pathos quando il padre, per convincere il bambino ad allontanarsi e a non assistere alla propria uccisione (e quindi indurlo indirettamente anche a salvarsi: non mancano nella narrativa verista esempi di bambini innocenti, trucidati durante rivoluzioni di popolo dalla massa inferocita assieme ai padri per pagare le colpe storiche della famiglia e della classe sociale: per rimanere in Italia, si va dalla ver-

¹³ La *Chanson d'Aymery*, canzone di gesta di Amerigo di Narbona.

¹⁴ La consapevolezza onomastica di Hugo è dimostrata da un paio di passi dei *Misérables*, a breve distanza l'uno dall'altro, in cui la spiegazione dell'origine e della scelta dei nomi di Cosetta e delle figlie della locandiera Thénardier merita digressioni di psiconomastica e socionomastica da parte dell'autore: «Cosette, lisez Euphrasie. La petite se nommait Euphrasie. Mais d'Euphrasie la mère avait fait Cosette, par ce doux et gracieux instinct des mères et du peuple qui change Josefa en Pepita et Françoise en Sillette. C'est là un genre de dérivés qui dérange et déconcerte toute la science des étymologistes. Nous avons connu une grand-mère qui avait réussi à faire de Théodore, Gnon» (Parte prima, Libro IV, cap. I); (dopo avere illustrato l'origine dei nomi delle figlie della locandiera *Eponine* e *Azelma*) «tout n'est pas ridicule et superficiel dans cette curieuse époque à laquelle nous faisons ici allusion, et qu'on pourrait appeler l'anarchie des noms de baptême. À coté de l'élément romanesque [...], il y a le symptôme social. Il n'est pas rare aujourd'hui que le garçon bouvier se nomme Arthur, Alfred ou Alphonse, et que le vicomte [...] se nomme Thomas, Pierre ou Jacques. Ce déplacement qui met le nom "élégant" sur le plébéien et le nom campagnard sur l'aristocrate, n'est autre chose qu'un remous d'égalité» (cap. IV). Non sappiamo se altri abbiano attirato l'attenzione su questi testi. A nostra conoscenza l'unico studio che si è occupato di onomastica hughiana è quello di I.V. PICON, *Il colore locale del nome. L'Italia nel teatro romantico di Victor Hugo*, «Il Nome nel testo» 5 (2003), pp. 103-110. È altamente probabile che Pascoli avesse letto il romanzo, forse anche in francese, negli anni universitari bolognesi.

¹⁵ Difficile quindi poter condividere l'interpretazione di G. CHIODAROLI, *Il Pascoli traduttore* [1953], in *Pagine raccolte*, Milano, 1958, p. 51: «Il testo hughiano di *Guerra civile* si impernia sul dramma folla-soldato [...], dramma che il Pascoli annulla per far poggiare la vicenda solo sul proprio sentimentalismo; così ciò che poteva essere accettabile per l'Hugo, diventa inaccettabilissimo per il Pascoli». Invece per L. FIORENTINO, *Pascoli traduttore e riduttore*, in AA.VV., *Pascoli. Atti del convegno nazionale di studi pascoliani, San Mauro Pascoli 11-13 maggio 1962*, Santarcangelo di Romagna, Maggioli, 1965, *Guerra civile* è l'unico fra questi testi «reso con una certa aderenza all'originale».

ghiana *Libertà* alla paradossale novella di d'Annunzio *La morte del duca d'Ofena*), nomina la «voisine», la donna che probabilmente in qualche modo ha supplito per il bambino le funzioni di madre: in clausola di verso, il nome quadrisillabico è inserito, quasi incastonato in un sistema di rime che oltre alla regolare, gemella del verso precedente (v. 71: «il réchauffait / les deux petites mains dans sa rude poitrine»), è ripresa come rima interna dalla battuta del bambino «Notre voisine?». In qualche modo la situazione del bambino orfano di madre dalla nascita, che ha come unico sostegno e punto di riferimento affettivo il padre, e una donna 'di servizio', ricordata per nome, a supplire le veci della madre, è topica per Pascoli, risalendo a un modello paradigmatico, quello di Orazio, la cui nutrice *Pullia* è esplicitamente nominata in *carm.* 3, 4, 10 (si veda il commento del Pascoli in *Lyra*, Livorno, Giusti, 1915⁴, p. 234: come noto, da questa presenza e dalla concomitante assenza di ogni riferimento alla madre la critica ha inferito la condizione di orfanezza del venosino¹⁶, nella quale Pascoli poteva significativamente identificarsi, cfr. *Fanum Vacuna*, *II Reditus domum*, vv. 22-31). Ecco dunque che il fatto che questa «voisine» sia esplicitamente nominata non è più un elemento casuale, ma fa immediatamente intuire nella dinamica dei rapporti fra i tre personaggi una familiarità, quasi una complicità ben maggiori di quanto tutto il non-detto potrebbe far capire al lettore. Anche nella traduzione il nome deve mantenere quindi un rilievo corrispondente. Pascoli lo inserisce in un sistema non più di rime ma di assonanze, marcando il traduttore di «voisine», «casigliana» (pure quadrisillabico e in clausola), toscanismo non frequente in italiano,¹⁷ che però gli è particolarmente caro, tanto da impiegarlo, oltre che nella novella *Pin*¹⁸ (in senso proprio e in contesto socio-linguisticamente appropriato: «un altro bambino, che stava a casigliano»), nel poema conviviale *Il poeta degli Iloti I*, 108: «Il male, o padre, è nostro casigliano», dove è «vistosa incursione nei piani bassi del codice».¹⁹ Che però creava una parafonia con *Caterina* (allitterante oltre che assonante), evidentemente non gradita, sentita come cacofonia. Così il Pascoli si ricorda di un altro nome hughiano, di un testo attiguo a *Le crapaud*, e che pure traduce, probabilmente nello stesso periodo (anche se poi non verrà inserito in *FF* con gli

¹⁶ A. TRAINA, *La poesia della saggezza*, Introduzione a ORAZIO, *Odi ed Epodi*, nuova edizione riveduta e aggiornata, Milano, BUR, 2002, p. 13.

¹⁷ Tanto da meritare la nota, da parte dei commentatori, in entrambi i luoghi pascoliani citati *infra*: Perugi, *op. cit.*, p. 2003 e G. Leonelli, in G. PASCOLI, *Poemi Conviviali*, a cura di G. L., Milano, Mondadori, 1996², p. 180.

¹⁸ Testo del quale riparleremo più avanti.

¹⁹ A. SOLDANI, *Archeologia e innovazione nei "Poemi Conviviali"*, Scandicci (Firenze), La Nuova Italia, 1993, p. 169, e si veda la scheda sul termine a p. 172.

altri), *Les pauvres gens*. Di questo testo Pascoli traduce solo le prime due strofe, ma nel séguito (molto lungo nell'originale), la moglie del pescatore, *Jeannie* (ci occuperemo di questo nome subito dopo, n.19), già madre di cinque figli, in un impulso di generosità (che sarà poi assecondato anche dal marito) decide di adottare due fratellini rimasti improvvisamente orfani in condizioni drammatiche (la madre è morta di stenti), X, 24 s. (p. 653): «L'un s'appelle Guillaume, et l'autre Madeleine; / l'un qui ne marche pas, l'autre qui parle à peine». Come *Caterina* e come «casigliana», anche *Maddalena* è quadrisillabico, e allittera con «manine» del verso precedente, ma, come appunto notava Traina, ne dissimila il finale.²⁰

3. Nel *Rospo*, – l'apologo edificante dell'infelice animale, «la schifa bestia» (v. 14) pestata col calcagno da un vecchio prete (vv. 13-16, cfr. *Le crapaud* 25-27), trafitta in un occhio con la punta dell'ombrello da una bella donna (vv. 17-18, cfr. *Le crapaud* 28-30),²¹ tormentata e torturata da quattro ragazzi che la vorrebbero finire, e infine salvata da un altro animale, un asino da tiro altrettanto infelice –, gli unici 'nominati' sono i ragazzi, in una battuta di dialogo colta dal vivo che, se non fosse già nell'originale, potremmo dire tratto di mimesi del Pascoli più Pascoli: «Guarda, Piero! di', Carlo! Ugo, dà retta! / prendiamo, per finirlo, ora un pietrone» (v. 37). Immediato il pensiero corre alla *Civetta* dei *Poemi conviviali* (1904), sia per la scena molto simile dei ragazzi alle prese con l'animale, descritta quasi con abbandono realistico da parte del poeta, nel dettaglio delle varie fasi e dei momenti successivi dell'inconsapevole ma non incolpevole sadismo, sia per il finale 'miracolistico' con l'intervento esplicito dell'ultraterreno (la subitanea liberazione e il notturno volo della civetta nel poema; la voce che cade dall'alto ed esorta ad essere buoni nel bozzetto francese, vv. 84-86, cfr. *Le crapaud* 128-131), sul quale il Pascoli chiude emblematicamente il testo, «saltando addirittura tutta la conclusione – di 33 versi – che è tutta un inno

²⁰ Analoga motivazione fonica è da supporre per la trasformazione di *Jeannie* in *Lucia*: vd. *Les pauvres gens*, II 25-27: «Lui, songe à sa Jeannie au sein des mers glacées, / Et Jeannie en pleurant l'appelle; et leurs pensées / Se croisent dans la nuit, divins oiseaux du coeur»; *La famiglia del pescatore*, 51-55: «Egli pensa a Lucia di tra la notte / del freddo mar. Lucia lo chiama e piange. / Ed ecco nella oscurità s'incontrano / i lor pensieri, come uccelli in via»: la ripetizione del nome nelle due funzioni opposte della frase (oggetto-soggetto) è iconica della reciprocità del sentimento, e quindi il nome stesso, identificando la figura femminile, detentrica per tradizione del sentimento d'amore e delle sue manifestazioni, ha un rilievo supplementare: evidenziato dal particolare schema d'accento che batte sulla /i/ in *Jeannie*, puntualmente ripreso da *Lucia* (e non in eventuali derivati del corrispondente *Giovanna*; vd. anche *infra*, n. 33).

²¹ In *FF* Pascoli stigmatizza esplicitamente il comportamento dei due personaggi: «Era vecchio: doveva pensare alla morte. Era bella: doveva aver pietà della sventura».

agli animali in paragone con gli uomini».²² Anche nella *Civetta* conosciamo per nome i quattro bambini che assistono indirettamente alla morte di Socrate mentre giocano con una civetta catturata tra le rupi nei pressi della prigione²³ (e comunque rientrano nella tradizione pascoliana di bambini insensibili/indifferenti al messaggio di pace e carità del cristianesimo raffigurata ad esempio nel *Centurio*). «*Il rospo* con le sue copiose omissioni dal testo, sembra rilevare quelli che anche a noi appaiono difetti nel *Crapaud*, quel che Pascoli non accettava dall'Hugo», diceva già il Lugli.²⁴ L'adattamento pascoliano si appunta in particolare sulla scena dei ragazzi; infatti «il poeta francese, quando comincia a parlare dei ragazzi che tornan da scuola e s'imbattono nel rospo [v. 31: «Vinrent quatre écoliers, sereins comme le ciel»], sente il bisogno non solo di ricordare che lui stesso faceva parte della brigata [v. 32: «- J'étais enfant, j'étais petit, j'étais cruel -»], ma di spiegare per alcuni versi la crudeltà dei fanciulli, con un accenno alle sue idee sulla natura umana assai caratteristico, e che il Pascoli lascia completamente da parte [vv. 33-39]».²⁵ Non del tutto, in realtà: il v. 36: «On a sa mère, on est des écoliers joyeux», viene ripreso ai vv. 20-22: «Quattro ragazzi vennero, sereni, / allegri, biondi; ognuno avea sua madre, / a scuola andava ognuno», per creare un perfetto parallelismo con le figure dei due personaggi precedenti, il prete e la donna, come palesato dalla nota apposta di FF: «I bimbi, poi! bimbi, felici, con la mamma, coi maestri; eppure erano crudeli», cioè (come abbiamo evidenziato col corsivo), bambini NON orfani, che godono quindi della pienezza degli affetti, e bambini educati, scolarizzati, diremmo noi oggi, NON selvaggi in preda al puro istinto, eppure... Vedono il rospo tutto acciaccato, immediatamente cominciano a torturarlo. Dopo un paio di battute di commento riportate 'in presa diretta' fra i ragazzi, ecco la decisione di ucciderlo, vv. 74-78:

et les enfants, avec le printemps sur la joue,
blonds, charmants, ne s'étaient jamais tant divertis;
tous parlaient à la fois, et les grands aux petits
criaient: «Viens voir! dis donc, **Adolphe**, dis donc, **Pierre**,
allons pour l'achever prendre une grosse pierre!»

²² C. PELLEGRINI, *Il Pascoli e alcuni scrittori francesi*, in *Tradizione italiana e cultura europea*, Messina, D'Anna, 1947, p. 260.

²³ Mi sia consentito rinviare al mio articolo *I nomi propri nei Carmina di Giovanni Pascoli*, «il Nome nel testo» 5 (2003), p. 166 n. 73.

²⁴ *Incontri del Pascoli*, cit., p. 191. Per S. MARTINI, *Da Carducci antologista a Pascoli antologista*, «Studi e problemi di critica testuale» 66 (2003), p. 152, che lo mette in relazione con *Il poeta solitario*, è «una sofferta imitazione» dove appare «lampante il masochismo dell'immedesimazione nel rospo»: non ci sembra comunque l'unica chiave di lettura del testo.

²⁵ PELLEGRINI, *Il Pascoli e alcuni scrittori francesi*, cit., p. 259.

corrispondenti ai vv. 35-38:

Ed i fanciulli in estasi e in furore
 s'erano certi divertiti un mondo.
 "Guarda, **Piero!** di', **Carlo! Ugo,** dà retta!
 prendiamo, per finirlo, ora un pietrone".

Come si comporta in questo caso Pascoli coi nomi dei ragazzi? Intanto, li fa diventare tre: se dev'essere mimesi realistica, che sia realistica al massimo grado della verosimiglianza: i ragazzi sono quattro: se uno parla, deve rivolgersi agli altri tre...! E allora *Pierre* diventa *Piero*, ma spostato in prima posizione (mentre nel testo francese, in clausola, formava rima equivoca con *pierre*); *Adolphe*, il cui corrispondente *Adolfo* non è molto frequente nella tradizione e nell'uso italiani, diventa *Carlo*, molto più comune;²⁶ a questi si aggiunge infine *Ugo*, un nome breve: probabilmente per ragioni metriche, di far stare i tre nomi in un unico verso (era famigliare al Pascoli per l'amicizia con Ugo Brilli).

4. «*Petit Paul* è troppo pascoliano nello spunto perché il Nostro non si divertisse a rifarlo, più lieve, sciolto: invece della quadrata struttura dell'alexandrino, non il nostro endecasillabo, ma la strofe libera, a selva»: troppo pascoliano, paradossalmente lo definiva il Lugli.²⁷ Appunto. La favola di *Petit Paul* presenta non pochi elementi di affinità con la novellina *Giudicchio*²⁸ del 1882: ritroviamo il bambino perseguitato dalla sorte (precozemente orfani della madre sia l'uno che l'altro) e dalla (colpevole) insensibilità degli uomini (il padre e la matrigna per Pierino, i frati di S. Pasquale che lo hanno "predato" per convertirlo coattamente, per Giudicchio), acudito solo da un vecchio che paradossalmente funge da madre (il nonno, fra' Biagio); il bambino che 'sente' come propria vera casa il camposanto, perché solo lì ritrova chi gli ha voluto bene (Giudicchio all'inizio della novella, Pierino alla fine della poesia), e che alla fine non può che morire, per

²⁶ Il confronto fra le occorrenze assolute dei due nomi riportate da E. DE FELICE, *Dizionario dei nomi italiani*, Milano, Mondadori, 1986 (Adolfo 39.000, Carlo 456.000) o l'indice di frequenza stilato da A. ROSSEBASTIANO e E. PAPA, *Il Dizionario di onomastica e la letteratura*, «Il Nome nel testo», 5 (2003), p. 288 (in cui *Pietro* e *Carlo* si collocano nei primi venti ranghi di diffusione, rispettivamente al 17° e al 19° posto) fanno riferimento ovviamente al Novecento, ma la situazione non sarà stata molto differente all'epoca del Pascoli.

²⁷ *Incontri del Pascoli*, cit., p. 191. «Tentativo fallito», invece, è per CHIODAROLI, *op. cit.*, p. 51, anche questa «versione», il cui «errore primo sta appunto nell'uso della canzone libera leopardiana» (p. 52); per FIORENTINO invece, *op. cit.*, p. 102, *Pierino* è «ricantato con fresca grazia attraverso la libera strofa a selva»: ma si veda *infra*.

²⁸ Edita ora da E. GRAZIOSI in «Rivista Pascoliana» 10 (1998), pp. 175-180; ne ho proposto l'analisi in *Ancora Pascoli narratore*, «Rivista Pascoliana» 12 (2000), pp. 143-147.

ricongiungersi a chi solo l'ha amato (il nonno, la madre): Giudicchio «la chiamava, la chiamava»; Pierino (v. 192) «aveva chiamato tanto! tanto! tanto!». In questo contesto non sorprende che il nome dei due bambini assuma un rilievo particolarmente significativo.²⁹ Intanto è il titolo di entrambi i componimenti, ed in entrambi i casi si tratta di ipocoristici. *Giudicchio* (sembra una neoformazione pascoliana) è il nome che istintivamente viene imposto da fra' Biagio al piccolo trovatello, a rimarcarne emblematicamente l'origine: piccolo giudeo,³⁰ e anche quando verrà 'cristianamente' battezzato *Bonaventura*,³¹ il buon frate che lo accudisce durante la malattia continuerà a chiamarlo, e non solo dentro di sé, Giudicchio.³² Il pascoliano *Pierino* assorbe nella forma ipocoristica l'attributo allitterante, che nell'originale non ha però la fissità di un epiteto formulare: su 274 versi il nome *Paul* presenta 21 occorrenze, non a caso solo in due (oltre al titolo) accompagnato dall'aggettivo: la prima volta in assoluto in cui compare il nome del bambino nella poesia, al v. 29: «Donc l'humble petit Paul naquit, fu orphelin», e la seconda al v. 146, quando il nonno fa "compitare" il nipotino con le sue espressioni di affetto: «O mon doux petit Paul bien-aimé!» (ove, come si vede, l'epiteto si presenta con funzioni antitetice: patetica la prima, affettiva la seconda).³³ L'anonimo traduttore di una piccola silloge della poesia hughiana nella collana della "Biblioteca Popolare degli Autori" pubblicata nel 1909,³⁴ con cui si può utilmente confrontare la riduzione pascoliana-

²⁹ Anche *L'orfana*, canto popolare boemo tradotto da E. Teza e inserito in *FF*, presenta singolari affinità: «Du'anni non avea la fanciulletta; / e le è morta la mamma ed è soletta», comincia la poesia, analogamente a *Petit Paul*; la bambina, vessata dalla matrigna, corre al composanto e dialoga con la madre sepolta; tornata a casa, nel giro di tre giorni muore, convinta di potersi riunire a lei solo in tal modo. Ma la bambina qui è senza nome.

³⁰ Il suffisso diminutivo-vezzeggiativo *-icchio* (che implica comunque anche una valenza peggiorativo-spregiativa) attenua solo di un poco lo stereotipo linguistico, presente invece con evidenza nel pressochè sinonimo «moricino», ripetuto ben due volte dal Pascoli: «una ebrea con un suo moricino era capitata nel villaggio; [...] ed era morta; ed era stata seppellita, [...]»: lì presso, a disperarsi, era il moricino del suo figliuolo» (che sembra un recupero solo pascoliano dal *Morgan-te* del Pulci, 19, 130: «ischiave e more e moricini» e ancora 25, 23; 27, 264). Altrove l'altra definizione diminutiva «l'ebreino» serve a dichiarare la carità poco caritatevole delle massaie che offrono vivande per il bambino.

³¹ Anche la scelta di questo nome, perfettamente corretto dal punto di vista storico-sociale come tipico nome da trovatello, si rivela un ennesimo tratto, per ironia antifrastica (considerate le modalità e gli esiti della conversione del bambino), della polemica anticlericale, addirittura antireligiosa, sottesa a tutto il bozzetto.

³² «Tanto più che Giudicchio, cioè no, Bonaventura, era sicuro sicurissimo d'andarci [in Paradiso]»; «Sta' tranquillo, Giudicchio; [...]».

³³ L'Hugo ripete poi «le petit», v. 183, e «le petit enfant», v. 193, per indicare il bambino quando segue il funerale del nonno.

³⁴ V. HUGO, *Le leggende dei secoli*, Como, Società Editrice "Roma", 1909: smilzo libretto di appena 96 pagine, oltre al *Petit Paul* (pp. 48-59), traduce anche *La povera gente* (pp. 35-46, dove *Jeannie* è regolarmente *Giovanna*: a p. 37 il passo discusso *supra*, n. 19, è tradotto: «Egli dal mare /

na, è ad es. scolasticamente e passivamente fedele. Dopo il titolo *Il piccolo Paolo*, il nome presenta 14 occorrenze in 365 endecasillabi sciolti (quindi ridotte di un terzo rispetto all'originale): letterale la traduzione del primo luogo, v. 38 s.: «Dunque l'umile piccioletto Paolo / nacque, restò orfanello», omette invece il nome l'epifonema del nonno, v. 192: «O mio dolce amato bimbo!»; in compenso troviamo di nuovo l'iperconnotato, lezioso diminutivo/vezzeggiativo «Il piccioletto Paolo regnava» (v. 162: cfr. v. 123: «Paul regnait»), e due *Paolino*: verosimilmente la varietà delle denominazioni si giustifica per motivi puramente metrici, come 'riempitivi' dell'endecasillabo. E veniamo a Pascoli. Il testo è ridotto in 199 versi organizzati in strofe libere di endecasillabi e settenari; il nome *Pierino* ricorre stabilmente 16 volte oltre al titolo (più una, di cui ci occuperemo in particolare), ma ciò che in interessa in realtà non è il numero assoluto delle occorrenze, ma la loro localizzazione e la funzione che viene attribuita alla presenza del nome in ciascuna. Questa analisi potrà aiutarci anche a capire la scelta di *Pierino*, anziché *Paolino*: i due nomi sono allitteranti, isosillabici... Al nostro orecchio fra l'altro risuona la trivializzazione che ha subito nell'italiano contemporaneo *Pierino*, a indicare il bambino per antonomasia (si pensi al Pierino delle barzellette), magari un po' ingenuo e sciocchino o, al contrario, vivace e impertinente,³⁵ e perfino "primo della classe", stando alla definizione dello Zingarelli.

A questo proposito, fornisce indicazioni utili per la percezione a livello di uso comune dei nomi *Pietro* e *Paolo* nella seconda metà dell'Ottocento la consultazione del *Dizionario* del Tommaseo, che li riporta entrambi. Le locuzioni proverbiali citate da Tommaseo, «Dirlo a Pietro e Paolo, come Tizio e Caio», «Non si dee dar tanto a Pietro, che Paolo resti indietro», «Chi loda San Pietro non biasimi San Paolo», dimostrano la intercambiabilità dei due nomi (allitteranti, isosillabici, e consegnati in coppia dalla tradizione religiosa come fondatori del cristianesimo).³⁶ Come derivato da

pensa a Giovanna sua; questa piangendo / chiama lui; e, del cor divini augelli, / s'incontran nella notte i lor pensieri» (dove, pur nella letterale fedeltà che tiene della cantante leggerezza della canzonetta anacreontica, ben poco rimane dell'ethos dell'originale). Non conosciamo altre traduzioni italiane, né coeve né successive, della *Légende*.

³⁵ Ripugna quasi citare, per dovere di cronaca, la serie dei film degli anni Ottanta con protagonista il *Pierino* di A. Vitali, «ultimo gradino della commedia all'italiana» (Mereggetti), «classici della più irritante imbecillità» (Farinotti); mentre un *Pierino la peste* di produzione francese del 1963, suona nell'originale *Bébert*. Così in francese *Pierrot*, diminutivo di *Pierre*, essendo diventato il nome della maschera tipica, che rappresenta il servo sciocco o l'innamorato triste/infelice (a sua volta traduzione dell'italiano *Pedrolino*, personaggio della commedia dell'arte), si è reso indisponibile come nome proprio 'comune'.

³⁶ Purtoppo queste locuzioni non sono esaminate, e neppure riportate da G. L. BECCARIA, *Siciterat. Il latino di chi non lo sa: Bibbia e liturgia nell'italiano e nei dialetti*, Milano, Garzanti,

Pietro, viene segnalato solo *Pierone*: «L'accr. nell'uso di qualche dialetto suona dispr. di chi per nome di battesimo è *Piero*. L'uso quasi prov. è anal. a quello di Michelaccio». Invece *Paolino*, sempre stando al Tommaseo,³⁷ dal nome dell'uccello (detto altrimenti pagolino, la cui etimologia a sua volta si fa derivare comunque dal nome proprio Paolo), «si dice d'uomo sciocco, o scipito», e l'esempio è un luogo del *Decameron* del Boccaccio, VIII, 7: «se io non erro, io avrò preso un paolin per lo naso».³⁸ Questa dunque potrebbe essere una prima motivazione per la scelta pascoliana a favore di *Pierino* anziché *Paolino*: evitare un'involontaria allusione al significato metaforico, ancora presente nel toscano dell'epoca. Una, ma non l'unica; almeno non determinante.

Infatti, non bisogna mai dimenticare il significante, oltre al significato, quando si tratta di poesia, e di Pascoli; il suono, insomma, anche prima del senso. Al solito, andranno esaminate le singole occorrenze nei versi, alla ricerca di motivazioni formali, che poi possono diventare anche, per altra via, semantiche. Si diceva dunque delle occorrenze marcate da altri elementi metrico-retorico-stilistici. La prima occorrenza è traduzione quasi letterale del verso francese già citato *supra* (v. 26 s.): «Dunque Pierino nacque, / fu povero orfanello»³⁹ (più asciutto il rilievo del nome senza ulteriori qualificazioni, e lo spostamento dell'aggettivo *humble* su *orphelin*); dalla seconda assistiamo già a un fenomeno ricorrente: il nome in clausola di verso e di strofa, spesso rilevato dall'*enjambement* e in rima significativa, vv. 31-33:

1999, che offre altri esempi di usi gergali dei nomi dei due santi (ad es. pp. 123-129, 156). In realtà formule come queste (isosillabiche, allitteranti e formate da idionimi), si spiegano nell'ambito del rapporto «forma e suono» studiato da A. TRAINA, *Forma e suono. Da Plauto a Pascoli*, nuova ed. rielaborata, accresciuta e aggiornata, Bologna, Pàtron, 1999, vd. *Index rerum*, s.v. *copia*, *idionimi*. Il GDLI del Battaglia, s. v. *Paolo*, riporta le locuzioni di Tommaseo e definisce: «per indicare una persona qualsiasi (e viene di solito usato in correlazione col nome di Pietro, con riferimento ai due santi)»; s. v. *Piero* annota: «appellativo generico di persona, per indicare un individuo qualunque», ma anche «uomo grossolano, rozzamente burlone».

³⁷ Ancora ripreso nei dizionari contemporanei (che la danno però come voce di uso arcaico, antico), dal Battaglia («persona stupida o ingenua e inesperta, che si lascia facilmente abbindolare»), allo Zingarelli («sciocco, minchione»), dal DISC («persona facile da ingannare, credulone, ingenuo, sciocco») al De Mauro («chi si lascia facilmente abbindolare, sciocco, ingenuo»).

³⁸ V. BRANCA nel suo commento einaudiano (Torino 1980) annota (p. 946): «È una specie di uccello acquatico; oggi si direbbe *merlotto*, *pollastro*» allegando ulteriori esempi e bibliografia.

³⁹ «Pauvre orphelin sans gîte et sans diner» è il primo verso di una poesia in francese, «specie di epistola poetica» dedicata da Pascoli a Guido Mazzoni e Antonio Restori, pubblicata da C. PELLEGRINI, *Esercizi poetici in lingua francese di Giovanni Pascoli*, in AA.VV., *Studi in onore di Italo Siciliano*, II, Firenze, Olschki, 1966, p. 971 (purtroppo senza indicazione della data presumibile del testo), e ripresa da G. CAPOVILLA, *La formazione letteraria del Pascoli a Bologna. I. Documenti e testi*, Bologna, Clueb, 1988, pp. 27, 158 s.

era per l'angioletto un paradiso
quell'antico **giardino!**
Al paradiso s'avvezzò **Pierino**

Cfr. Hugo, vv. 55-60:

Le paradis, ce chant de la lumière gaie,
que le ciel chante, en bas la terre le bégaie,
en été, quand l'azur rayonne, ô pur **jardin!**
Paul étant presque un ange, il fut presque un éden;
et l'enfant fut aimé dans cette solitude,
hélas! et c'est ainsi qu'il en prit l'habitude.

Drastico proprio su questi versi il giudizio di Chiodaroli: «il finale della strofe [che ci presenta il giardino] che fa subentrare a un'atmosfera pittorico-lirica, una descrittivo-narrativa, ribadita da un'inopportuna rima, risulta una stonatura»; me ce ne sono altre di queste rime: vv. 105-107:

... Sì; ma **Pierino**
Non lo capiva un sonno
Che non ha caffè e latte al suo **mattino!**

Cfr. Hugo, vv. 168-170:

... Rien n'éteint cette douce lumière
L'ignorance, et l'enfant, plein de joie et de chants,
Continuait de rire [...].

Ma tutta la breve strofa, centrale nell'economia del componimento – la predizione da parte del nonno al bambino inconsapevole della propria prossima morte – è tramata di rime che patetizzano la situazione: si leggano i versi immediatamente precedenti, 101-105:

e suo nonno, una sera,
morì... non se ne accorse
Pierino; non capì. Spesso suo nonno
gli aveva detto: "**Pierino**
presto, domani forse,
morrò: questo tuo povero **nonnino**
che ti voleva tanto tanto bene,
non lo rivedrai più..."

e la stessa rima «Pierino: mattino» torna nell'ultima strofa, all'epilogo del dramma, vv. 174-176: «ecco, e **Pierino** / si ritrovò soltanto / sul fare del **mattino**», che a sua volta, attraverso la rima «pianto» al v. 179, porta ai vv. 182 s. col nome ancora in clausola: «Pierino / era nel camposanto».

Ancora è connotata in questo modo la persecuzione della matrigna,⁴⁰ vv. 130-132:

“Levati, brutto! Vattene, **cretino!**
Nato male!” A chi parla ella?... a **Pierino**.

Oh povero **Pierino!**

Dove è evidente il valore connotativo assunto dall'antroponimo a fine e inizio di strofa (quasi a creare un sistema *a coblas capfinidas*) a esprimere la partecipazione del poeta (potrebbe essere quasi un'apostrofe in seconda persona) e a chiamare, a coinvolgere pure il lettore dentro il testo a partecipare ed esprimere la propria commiserazione.⁴¹ La ripetizione del nome entra ancora in versi ritmicamente modulati a evocare i modi della fiaba,⁴² della cantilena infantile (paratassi polisindetica e anaforica, rime interne), proprio nei tratti che contengono le premesse della sua imminente tragedia, vv. 92-95:

a Pierino era nato
un fratello e vagia nella sua culla;
Pierino non sapeva
e non vedeva nulla

il confronto con l'originale dà ragione di quanto affermato, vv. 158 s.: «De sa seconde femme il avait un garçon, / et Paul n'en savait rien»; v. 135 s.:

E quella donna
L'abborriva, e Pierino non capiva

(ecco un bell'esempio della sintesi pascoliana, che accosta e fa cozzare l'incipit di due versi, 208: «La femme l'abhorra sur-le-champ», e 217: «Paul ne comprenait plus», omettendo il commento moralistico interposto dal-

⁴⁰ Ennesima riproposizione della terribile Thénardier dei *Misérables* non solo con la piccola orfanella Cosette, ma perfino con il proprio (terzo) figlio, maschio, 'abbandonato' rispetto alla cura riservata alle due prime figlie femmine (e lasciato anonimo anche dall'autore, cfr. Parte seconda, libro III, capp. I e II). I commenti e gli impropri riservati a Cosette sono gli stessi della matrigna di Pierino (Parte seconda; libro III, cap. III: «Mademoiselle Chien-faute-de-nom», «Tiens, mam-selle Crapaud»; cap. IV: «Comment, péronnelle, tu n'est pas partie! [...] Petit monstre, va!»).

⁴¹ Ecco l'originale: vv. 202-203: «A la cave! Au pain sec! Et puis il est si laid! – /A qui donc parle-t-on? A Paul. – Pauvre doux être!». La crudeltà dell'allocuzione indusse il riduttore stesso ad apporre una nota al testo in *FF*, la quale a sua volta non è passata sotto silenzio da parte chi si è occupato delle antologie italiane, Perugi, *op. cit.*, p. 2207; L. CANTATORE, «Scelta, ordinata e annotata». *L'antologia scolastica nel secondo Ottocento e il laboratorio Carducci-Brilli*, Modena, Mucchi, 1999, p. 287.

⁴² Vd. S. CALABRESE, *Fiaba*, Scandicci (Firenze), La Nuova Italia, 1997.

l'Hugo). Ma tutto questo poteva funzionare anche con *Paolino*. Non abbiamo visto però finora come Pascoli ha reso la seconda occorrenza del *petit Paul* hughiano, le parole con cui il nonno fa compitare («épelers», v. 145) l'infante, vv. 83-86:

Diceva il nonno al bimbo le più care,
le meglio che sapesse,
per farlo compitare:
dicea: “**Pierino core del mio core!**”

Qui forse è l'inserzione più originale del poeta: Hugo infatti si limitava a commentare subito dopo, v. 147: «Dialogues exquis! Murmures ineffables!»; Pascoli, fedele alla sua poetica, con assoluta mimesi realistica ci dice anche, anzi soltanto, le parole del bambino, v. 87: «e lui: “*Pielino cole del mio cole!*”» (corsivo nel testo): il cui «pargoleggiare», quindi, «non è [...] un saggio gratuito, irrazionale, sostanzialmente perverso di plurilinguismo: ma ha [...] una sua funzione precisa nell'economia del messaggio»;⁴³ gli «insulti ritmati» della matrigna che abbiamo visto sopra si rivelano «l'esatto controcanto delle paroline del nonno».⁴⁴ Qui allora *Paolino* avrebbe guastato, confuso l'effetto di lambdacismo (se ci si passa il termine: intendendo ovviamente la difficoltà dei bambini a pronunciare la /r/ e a sostituirla con la /l/) necessario a riprodurre il balbettio infantile tanto caro al poeta, e che attraversa tutta la sua produzione italiana e latina (dove pure il fonosimbolismo imitativo è dato dalla frequenza delle liquide che si irradiano dalla cellula onomatopeica di *balbus*, vd. ad es. *Thallusa*, 86 s.: *cyathisque sonat balbis loquellis / atriolum; Pecudes*, 218 s.: *vox puerum sonat et balbas imitata querellas / duplicat*).⁴⁵ Ancora nel 1908, il protagonista della novel-

⁴³ PERUGI, *op. cit.*, p. 2202.

⁴⁴ Ivi, p. 2200.

⁴⁵ Rimando alla nota *ad loc.* del mio commento al carne (Bologna, Pàtron, 1992, p. 189 s.) per le attestazioni antiche del topos 'balbettio infantile = belato', e altri luoghi analoghi del Pascoli italiano. Molto più semplice e regolare (e quindi può essere risolto in nota) è il caso dei due fratellini morti di *We are seven, Siamo sette*, di Wordsworth (che già subisce una prima pascolizzazione con l'eliminazione della prima strofa, esplicitamente giustificata dall'autore nella nota apposta in *FF*). Nelle parole della sorellina superstite (l'unica che ha vissuto il dramma della morte dei fratelli - gli altri quattro che portano ai *sette* del titolo sono fuori gioco -, e che ne porta quindi inconsapevolmente il trauma), «the first that died was little Jane» (v. 49), «Prima a morire fu Nina» (v. 41): il diminutivo-vezzeggiativo italiano può ben essere considerato l'equivalente di «little Jane». Poco dopo compare «my brother John» (v. 56), compagno di giochi della protagonista sulla tomba della piccola defunta, ma ben presto anche «my brother John was forced to go» (v. 60). Pascoli perfeziona il parallelismo dei due fratellini, che sembrano accomunati già nel nome per lo stesso tragico destino (*Jane* è il femminile di *John*, come noto), grazie alle possibilità offerte dal medesimo ipocoristico italiano (divergente solo nelle desinenze), e traduce solo la prima occorrenza del nome: «io col mio Nino, vicino ad essa» (v. 47); nella seconda (v. 51): «dov'è partire pure

la *Pin*, pubblicata nel «Giornalino della Domenica», deriverà il suo nome – evidente diminutivo-vezzeggiativo di ambito familiare⁴⁶ – dal gioco onomatopeico che si crea col picchettio dei passeri sui vetri:

Pin si sentiva chiamare:

Pin! Pin! Pin! Pin! –

Chi lo chiamava?

Erano bambini alla finestra, che battevano il becco [...] Erano bambini tutti in un nido di cenci,

[...]?

Pin pin Pin pin... chiamavano lui, o picchiavano nei vetri?

Chiamavano lui e parlavano a lui.⁴⁷

Gli editori recenti della novella⁴⁸ non annotano nulla di particolare; in realtà è applicato lo stesso procedimento alla base di *Dialogo* e *Il fringuello cieco* di *Myrica* e di *Ov'è?* dei *Canti di Castelvecchio* (citiamo solo gli esempi più evidenti), ove assistiamo al passaggio dalla fase grammaticale all'onomatopea (*Dialogo*, v. 30: «v'è di voi chi vide... vide... videvitt?»), e il processo contrario, la grammaticalizzazione dell'onomatopea (*Il fringuello cieco*, v. 1: «Finch... finchè nel cielo volai», ecc.);⁴⁹ oserei dire, nel nostro caso, poiché l'onomatopea coinvolge nomi propri, una forma di translinguismo al quadrato. L'esempio più noto e vicino al nostro caso è

il fratello», il nome scompare - apparentemente per motivi metrici, esigenze di rima -, ma anche per calibrare ulteriormente le due figure, perfettamente speculari nel nome come nella sorte (già presentati col diminutivo, assente nell'originale, - ma tipico della *Kindersprache* pascoliana -: «altri due sono nel camposanto, / il fratellino, la sorellina», v. 21 s., cfr. «Two of us in the church-yard lie, / my sister and my brother», v. 13 s.); ancora un po' fuori fase sembra il commento *ad loc.* di CHIODAROLI, *op. cit.*, p. 57. Le opzioni dei traduttori odierni (gli unici dopo Pascoli), F. Marucci (1979) che non traduce e lascia *Jane* e *John*, e A. Righetti (1997), che sceglie le forme poco comuni *Giannina* e *Giannino*, confermano anche in campo onomastico le riserve di F. Nasi, che confrontando le tre traduzioni della poesia conclude: «Senza dubbio il testo di Pascoli regge bene alle letture e riletture e con autorevolezza si sintonizza [...] ai ritmi [...] e ai toni della poesia di Wordsworth» (*Poetiche in transitio. Sisifo le fatiche del tradurre*, Milano, Medusa, 2004, p. 93).

⁴⁶ Solo F. Del Beccaro informa sul nome del bambino vicino di casa del Pascoli a Bologna che ha ispirato la novella, Giuseppe Scarpis, di cui *Pin* è «diminutivo familiare» (*Pascoli narratore*, in F. DEL BECCARO, *Studi pascoliani*, a cura di F. Livi, Lucca, Maria Pacini Fazzi Editore, 1993, p. 157).

⁴⁷ Segue nel testo la poesia-allocazione dei passeri *Ci desti due bricie, ieri*, le cui quattro strofe significativamente finiscono con la rima equivoca *Pin*-nome (le prime tre, vv. 5, 10, 15): *pin*-rumore del becco sui vetri (il v. 20 è costituito dalla sestuplice ripetizione del monosillabo). Subito dopo il IV paragrafo inizia «Pin si destò, e vide i passeri che picchierellavano ai vetri».

⁴⁸ PERUGI, *op. cit.*, pp. 1999-2007; G. CAPECCHI in G. PASCOLI, *La Befana e altri racconti*, a cura di G. C., Roma, Salerno, 1999, pp. 122-124 e G. PASCOLI, *Prose disperse*, a cura di G. C., Lanciano, Rocco Carabba, 2004, pp. 513 s.

⁴⁹ Sono i primi due esempi di testi pascoliani sui quali Contini elabora il celeberrimo saggio su *Il linguaggio del Pascoli*.

quello della *Molly* di *Italy* dei *Primi Poemetti* la cui motivazione sarà da indicare in via preferenziale nella parafonia con *Dolly*, il nome della bambola (*doll*), che consente al poeta il noto gioco di scambi e proiezioni tra bambina e giocattolo.⁵⁰

5. C'è nel *Ritorno a San Mauro* che chiude i *Canti di Castelvecchio* una poesia che ha per titolo un nome nella forma ipocoristica: *Giovannino*. È il poeta che vede se stesso bambino, seduto su una breccia davanti al camposanto, che rimpiaange di non essere morto per poter stare insieme a tutta la famiglia: non sembra la storia 'postuma' di *Pierino*, la verifica di come sarebbe stata poi la vita di *Pierino* se non fosse morto di freddo in una notte di neve davanti al camposanto? Ebbene, quando traduceva *Petit Paul*, Pascoli evidentemente ritrovava se stesso, raccontava se stesso per interposta persona. Garboli, che ha brillantemente analizzato la genesi e l'evoluzione dell'ultima sezione dei *Canti di Castelvecchio* e di questo testo in particolare,⁵¹ ricorda che negli abbozzi⁵² la poesia si intitolava *Zvanî*, ma non si domanda poi perché sia diventata *Giovannino*. *Zvanî* è nome che solo la madre può pronunciare nei canti (in *Commiato* e nella *Voce*): alla forma dialettale del diminutivo è consegnata la sopravvivenza di un personaggio che non può confondersi con nessun altro; e quindi il vocabolo che condensa, in un concentrato irripetibile, l'espressione dell'intimità affettiva più viscerale per Pascoli, come quella del rapporto tra madre e figlio (e contemporaneamente si associa al rapporto con la morte), subisce l'interdizione, non può essere usato a livello banalmente denotativo in un titolo per indicare il se stesso bambino in opposizione all'adulto. Forse solo con la prosa poetica di Francesco Fuschini si riesce ad avvicinarsi a questo nucleo che ha sede nel profondo del poeta ma opera con ineludibile puntualità: «La morte abita in cimitero come in un poderino dimenticato nel silenzio. È massaia e materna. Benchè abbia "la bocca piena di terra", dice tutto ciò che la morte vorrebbe dire alla vita con una sola parola: *Zvanî*. Lo sapevate che anche la morte parla il dialetto romagnolo?».⁵³

⁵⁰ Per una trattazione più ampia e completa rimando alla mia recensione del volume di M. CASTOLDI, *L'ombra di un nome*, Pisa, ETS, 2004, in corso di stampa in «Italianistica».

⁵¹ G. PASCOLI, *Il ritorno a San Mauro*, Milano, Oscar Mondadori, 1995, pp. 77-88.

⁵² Si veda ora anche l'edizione critica dei *Canti di Castelvecchio* curata da Nadia Ebani, Firenze, La Nuova Italia, 2001, pp. 1103-1106, 1122 s.

⁵³ F. FUSCHINI, *Concertino Romagnolo*, Ravenna, Mario Lapucci Edizioni del Girasole, 1986, p. 115. Anche per questa interpretazione rimando alla recensione citata *supra* a nota 49.