

CRISTINA TAGLIAFERRI

L'ONOMASTICA ANTILIRICA DI EMILIO PRAGA
(TAVOLOZZA E PENOMBRE)

Gli antroponimi fra realismo e maledettismo

Nel contesto delle novità, tematiche e linguistiche, introdotte nella nostra letteratura dall'eversivo gruppo degli Scapigliati, il vocabolario dell'Emilio Praga di *Tavolozza* (1862) e di *Penombre* (1864) non ha antecedenti egualmente degni di rilievo nella lirica anteriore.¹ Nei versi di queste due prime raccolte poetiche – d'ispirazione prevalentemente «realistico-idillica» l'una; «realistico-scagliata», in direzione del maledettismo di ascendenza baudleriana, l'altra –² i nuovi motivi sono resi, sul piano linguistico, dall'accostamento di due scelte lessicali che non si risolvono mai in un'armonica fusione, ma si limitano a coesistere creando un vistoso contrasto: accanto al repertorio aulico, proveniente dalla più canonica tradizione lirica italiana, troviamo quello realistico, a volte violento e usato con programmatica ostentazione, appartenente al lessico delle voci plebee o di uso corrente. In questa direzione, Praga istituisce un rapporto immediato con la materia della realtà, con le sue figure più dimesse e con i luoghi più desueti: anche la nominazione riflette in tal senso la volontà di rompere con una certa tradizione letteraria – quella della linea Petrarca-Tasso-Leopardi e del più recente sentimentalismo romantico – all'insegna di una tensione anticonformista e antiborghese.

Da questo punto di vista la casistica relativa alle scelte onomastiche è piuttosto ampia, e non mancano gli spunti degni di rilievo. A partire, naturalmente, dal titolo. Se *Tavolozza* è il libro d'esordio di un giovin signore lombardo reduce dal suo *grand tour* pittorico attraverso l'Europa, *Penombre* conferma, da un lato, le sue qualità di colorista visivo, dall'altro annuncia la stagione di una nuova poetica, satanica e maledetta, stilisticamente aggiornata sulla lezione delle avanguardie protodecadenti d'oltralpe

¹ Cfr. A. GIRARDI, *La lingua poetica tra Scapigliatura e Verismo*, «Giornale storico della letteratura italiana», LCVIII (1981), pp. 573-99. La scelta è ricaduta su queste due raccolte per la loro ricchezza onomastica, escludendo, anche per motivi di economia del testo, le poesie di *Fiabe e leggende* (1867) e di *Trasparenze* (1878).

² Cfr. M. PETRUCCIANI, *Emilio Praga*, Torino, Einaudi 1962.

(così come *Trasparenze* – apparsa postuma nel 1878 – che secondo Borge-se conterrebbe «il Praga migliore e maggiore»,³ capace di esprimersi fino ai confini della poesia pura, ma per la verità assai poco significativa dal punto di vista onomastico, dichiara una volontà di contrasto rispetto a *Pe-nombre*, e il proponimento di recuperare il colorismo tenue di *Tavolozza*).

Nei versi delle due opere, in primo luogo è attestabile una significativa presenza di banali nomi propri (*Lena, Rita, Nina, Clemente, Emma, Gilda, Lisa, Sofia...*), privati di qualsiasi connotazione aristocratica. L'intento di ritrarre persone qualsiasi, appartenenti al mondo degli umili o della piccola borghesia, descritte con un linguaggio estremamente concreto, familiare e parlato (non privo di accenti caricaturali), è resa soprattutto dai diminutivi, tradizionalmente diffusi nell'ambiente popolano. In *Tavolozza* – che la critica ha sempre identificato con il cosiddetto primo Praga –⁴ questi elementi risentono dei vagabondaggi pittorici dell'autore, la cui frequentazione con gli abitanti delle spiagge (dall'Olanda, alla Normandia, alla Liguria) o dei paesi italiani (dalla Brianza alla provincia di Novara), gli offriva il gusto della macchietta e del bozzetto realistico, in nome di una nuova poetica – quella dell'attenzione al vero – che pure nutrì, con esiti altissimi, gli interessi di Verga.

L'impostazione è quella di un diario in cui occasioni e figure sono attinte dalla vita quotidiana. Come evidenziò Nardi,⁵ il Praga pittore, mentre dipingeva, ascoltava i commenti dei curiosi che gli si raccoglievano intorno. Nomi qualunque di gente comune allora, che il poeta, «cantore di serene atmosfere e di care figure»,⁶ predilige, ritraendone le reazioni e ascoltandone le voci vivide di semplicità popolare:

- Tò, la casa di *Gilda* è già segnata!
Vè la finestra qui del reverendo!
- Or che la fante gli cadde malata,
Anch'egli il pover uom va impallidendo.
- Guarda la barca di compar *Clemente*
Che s'è annegato pescando Corallo!
(Tv, *Pittori sul vero*)

³ G.A. BORGESE, *Emilio Praga*, in *Tempo di edificare*, Milano, Fratelli Treves 1923.

⁴ Oltre al saggio di Petrucciani, fra gli studi critici sull'autore si segnalano: V. PALADINO, *Emilio Praga*, Ravenna, Longo 1967; A. MARINARI, *Emilio Praga, poeta di una crisi*, Napoli, Guida 1962; G. CATALANO, *La poesia di Emilio Praga tra utopia e decadentismo*, «Il Ponte», XXVI (1968).

⁵ Cfr. P. NARDI, *Emilio Praga*, in *Scapigliatura*, Bologna, Zanichelli 1924, pp. 93-164.

⁶ M. PETRUCCIANI, *Emilio Praga*, in *Letteratura italiana. I minori*, vol. VI, Milano, Marzorati 1962, p. 2933.

I soggetti di molte poesie sono tratti dai quadri del Praga espositore di Brera: l'artista sfrutta le innate qualità visive per svolgere interamente la sua ricerca nell'ambito dell'oggettivo e del concreto.⁷ Anche i numerosi riferimenti toponomastici attestano la corrispondenza fra i componimenti di questa prima raccolta e i luoghi pittorici frequentati dall'artista: dalle annotazioni a piè di pagina di nomi come *Bordighera*, *Avignone*, o, più genericamente, *Mediterraneo*; alle poesie dal titolo *Sui monti di Noli* e *Olanda*; fino all'inserimento improvviso nel testo di alcune città come *Napoli*, variopinta ed animata, o di certi scorci milanesi quali *Piazza Fontana* e il *Naviglio*.

Ma, come osservò Petrucciani, la raccolta non s'identifica tutta con l'idillio e con le sue serene atmosfere, oltrepassando per una sua parte i confini del maledettismo scapigliato entro i quali Praga sosterrà poi a lungo, soprattutto col suo secondo libro di versi: così, se occasioni e personaggi sono in prevalenza attinti dalla vita quotidiana, in *Tavolozza* troviamo anche un campionario fittizio di figure sulla cui commedia umana s'insinua il sogghigno del poeta. A questo scopo l'autore accosta epiteti di derivazione aulica ad espressioni sottese d'insofferenza e di violenza, generando in tal modo vistosi contrasti. Così, nella storiella di *Un fiore a suo tempo*, l'ironia irriverente di Praga si scaglia con toni da menestrello contro le smancerie dell'innamoramento, un sentimento cantato da una lunga tradizione poetica e letteraria, con tutto il repertorio di termini relativi alla bellezza femminile: il nome di *Lena* è attribuito ad «una bella,/ Gentil donzella», dal «bianco/ [...] sen» e dal «morbido/ [...] folto crin», di cui «*un giovinetto/ Di vago aspetto/ [...] come un maniaco/ S'innamorò*».⁸ Qui il gusto per i contrasti investe anche la nominazione, laddove, mentre alla donna è attribuito un nome, l'identità dell'uomo, indicato nelle strofe successive come «*quell'amico*» e «*il giovane*», rimane indefinita.

Eppure, nei versi di Praga gli antroponimi sono sempre corredati da una vivida descrizione dei personaggi a cui si riferiscono, spesso all'insegna del divertimento poetico, dove a predominare è l'uso della rima:

«Una mesta mi additarono / Giovinetta a brun vestita, / E mi dissero – è *la Rita*» (Tv, *I superstiti*)

«Egli avea detto alla gaia *Isabella*: / – Tu sei gaia, sei giovane, e sei bella...» (Pn, *Strimpellata*)

⁷ Cfr. G. ROGANTE, *Emilio Praga. Prime ricerche poetiche e pittoriche (1857-1862)*, in *Novità e tradizione nel secondo Ottocento italiano*, Milano, Vita e Pensiero 1974, pp. 370-88.

⁸ Corsivo mio. Le citazioni sono tratte da E. PRAGA, «*Tavolozza*» e «*Penombre*», a c. di A. Romanò, Firenze, Cappelli 1963. Le due raccolte saranno indicate rispettivamente dalle abbreviazioni Tv e Pn.

«E *Lisa*, una pallida dall'occhio di foco, / Parlava del molto concesso del poco;
/ Ed *Emma*, una bruna dall'occhio profondo, / Parlava dei bimbi che vengono al
mondo; / E *Nina*, una fragile dal senno maturo, / Parlava dei baffi di un capo-
tamburo» (Pn, *Profanazioni*).

Non mancano i “nomi parlanti”, dove la scelta onomastica sembra più ricercata: l'autore gioca sul contrasto fra il loro significato più immediato e le caratteristiche effettive dei personaggi a cui si riferiscono, in modo provocatorio e con spavalda ironia. In *Tavolozza* – dove a prevalere è una certa libertà e freschezza dell'osservazione, non priva di una nota cinica e anticonformista – un intero quadretto (XXVII) è dedicato ad una figura femminile che nella descrizione del poeta assume caratteri opposti al nome che porta:

Quella ciarliera, *Angelica*,
Fante di casa mia,
mi narrava di un Tizio
Morto di apoplezia,
E raccontar credevasi
Un'altra verità,
Dicendo – quel buon diavolo
Andò al mondo di là! –
[...]

Se il nome di *Angelica*, di chiara evocazione letteraria, stride a prima vista con l'epiteto di «ciarliera», che poco ha a che vedere con le celestiali doti di virtù e bellezza, la sua etimologia rivela un legame interessante con la figura ritratta: il nome comune di *angelo*, da cui l'antroponimo deriva, risale infatti al greco *ángelos*, ossia “messaggero”,⁹ come lo è la donna di questa poesia. A ben vedere lo stesso appellativo di *Fante* potrebbe essere interpretato in un duplice senso: nell'evidente significato di serva, fantesca; oppure come colei che è dotata di parola e per esteso di ragione (così Dante Alighieri nel canto XXV del *Purgatorio*: «Ma come d'animal divegna fante»¹⁰).

Nome parlante, quindi, quello di *Angelica*: in funzione antifrastica rispetto alle caratteristiche della persona che lo porta (donna angelica e ciar-

⁹ M. CORTELLAZZO - P. ZOLLI, *Dizionario etimologico della lingua italiana*, Bologna, Zanichelli 1999², pp. 103-4.

¹⁰ Nella *Divina Commedia*, è quanto pronuncia Stazio nel rivelare a Dante la teoria della generazione, cioè la formazione del corpo umano con l'anima vegetativa e sensitiva. «Ma come d'animal divegna fante, / non vedi tu ancor»: qui *fante* è propriamente il ‘parlante’, l'‘essere che parla’ (dal lat. *fari* = ‘parlare’); Dante considera cioè la parola come caratteristica esclusivamente umana, ‘dell'essere dotato di ragione, che, in quanto pensa, ha necessità di comunicare il proprio pensiero agli altri.

liera); ma anche, ad un livello meno immediato, in un rapporto connotativo diretto fra il suo significato etimologico e il ruolo assunto dalla donna della poesia (la quale sta appunto comunicando un messaggio). Non sfugge, in ogni caso, il meccanismo caricaturale:

Al mondo? – io chiesi – spiégati:
 Di là? di là di che? –
 Ma credereste? Angelica
 Non ne sa più di me,
 E non poté rispondermi
 Né il come, né il perché!

La messaggera Angelica, che si dovrebbe presupporre dotata di ragione, è in realtà una ciarliera priva di senno, perché non sa dare spiegazioni alle fandonie che racconta. La stessa persona di cui lei riferisce la morte (*un Tizio*) è senza identità. L'unica espressione che lo definisce, «quel buon *diavolo*», accostato al nome di *Angelica*, evoca il tipico dualismo scapigliato dell'angelo-demone. È già evidente inoltre il motivo non certamente idillico della negazione dell'aldilà, ponendo così le premesse di quel maledettismo che caratterizzerà la seconda raccolta di versi.

Nel segno della nuova poetica, in *Penombre* prevale una sorta di realismo «sghignazzante e maledetto», a tinte forti e temi macabri. *Seraphina* è il titolo di un poemetto che canta la morte di una prostituta, il cui nome parlante evoca ancora una volta una creatura celeste, di nuovo con un attributo che caratterizza la donna oggetto della poesia: Serafina deriva da 'ardere' (dall'ebraico *sāraph*), e il suo significato più diretto è appunto quello di 'serafino', ossia angelo ardente o di fuoco che – nell'angelologia biblica – siede attorno al trono di Dio.¹¹ L'intera poesia è intessuta di allusioni all'associazione fra l'antroponimo e le caratteristiche del personaggio: Serafina è definita come «l'amante dell'ultima notte», ma al contempo è paragonata agli angeli che hanno la capacità di svanire. Anche in *Fiabe e leggende* (1869), la terza raccolta di versi che nel percorso artistico di Praga segna una regressione alle forme se non allo spirito del proromanticismo, il personaggio di *Olimpio* porta un nome di derivazione greca¹² che, riferendosi al sacro monte degli dei, richiama ancora una volta la dimensione ultraterrena e celeste, nonostante si tratti di un «bizzarro/ Gobbo, dagli occhi *stranamente neri*».¹³ Le suggestioni, dunque, non mancano.

¹¹ M. CORTELLAZZO - P. ZOLLI, *Dizionario...*, cit., pp. 1505-6.

¹² Da *Ólympos*: cfr. P. CHANTRAINE, *Dictionnaire étymologique de la langue greque*, Paris, Klincksieck 1990, p. 795.

¹³ La citazione da *Olimpio*, il componimento che apre il libro in funzione di prologo, è tratta da E. PRAGA, *Poesie*, a. c. di M. Petrucciani, Bari, Laterza 1969 [il corsivo è mio].

Altra nominazione

Oltre alla scelta di questi antroponimi, ciò che più colpisce, nelle poesie di *Tavolozza* e di *Penombre*, è la fitta schiera di figure senza nome: generiche fanciulle e giovinetti, bambinelli e vecchierelle, frati e contadini, dame e soldati, le cui particolarità fisiche e spirituali sono sempre determinate da un'aggettivazione assai precisa, concreta e corpora:

«Una fanciulla quindicenne, bianca / Larva pensosa e stanca» (Pn, Donne e poesia)

«Pallida, mesta e collo sguardo chino, / A che pensi, seguendo, o giovinetta, / Il mio cammino?» (Pn, Pallida, mesta e collo sguardo chino)

«Vi racconterò la storia della morta / Per cui suonano adesso la campana. / Era una tosa piccolina e smorta / Che abitava vicino alla fontana» (Tv, La morta del villaggio)

«Elemosina a lei, la poverella, / Che un dì fu bionda, giovinetta e bella» (Pn, Alla poverella della chiesa).

La consistenza materiale di tutti questi personaggi è poi rafforzata dal lessico esteso dei cibi (aglio, cipolle, patate, focacce...) e dell'abbigliamento (gilet, cappellini, cuffie, gonna, guanti, scarpette...), mentre il vocabolario relativo all'arredamento e agli interni (cucina, stanzetta, cantina, scrittoio...), corredati da moltissimi oggetti d'uso (bicchiere, botte, breviario, ombrello...) e da animali domestici, ne tratteggia l'ambiente quotidiano:

«Rideva *la lampada*, dai candidi ceri / Specchiando l'orpello nei lunghi *bicchieri*» (Pn, *Profanazioni*)

«Ha anch'essa un *crinolino*, / Spera il *mantel di seta* e l'*ombrellino*, / E compra il *cacio* e il *pollo*, Con quattro *perle false* intorno al collo!» (Tv, *Donne e poesia*)

«Se soltanto lasciasti una *stanzetta*, / Un *davanzal fiorito*, un *letticiuolo*, / La portinaia, o un *cane* che ti aspetta» (Tv, *Vettura notturna*).

E ancora, la loro connotazione sociale è determinata da una fitta presenza di nomi di mestiere: alla tranquillità del mare, dei monti o della campagna, popolati da pescatori, mozzi e nocchieri, bifolchi, mandriani, lattai e contadine, si oppone la realtà cittadina e la frenesia di un mondo industriale fatto di fabbri, arrotini, servi e facchini, di officine stridule, opifici oscuri e aspre incudini. È la celebrazione degli umili e del lavoro proletario contro il conservatorismo falsamente moralistico della borghesia industriale, ispirata da una Milano in trasformazione e in crescente ripresa, dopo la crisi in cui aveva versato, prima dell'Unità, l'economia lombarda. Ma la contrapposizione fra queste due realtà, quella bucolica e quella cittadina, riflette a ben vedere quel dualismo praghiano risolto in termini di lacerazione interiore, come esperienza di un dissidio tra la nostalgia di un pa-

radiso perduto dell'infanzia e l'esperienza fascinosa e allo stesso tempo deludente del peccato. In questo senso la «*contadina* che spigola sul prato» o i «poveri *lattai*» che fanno ritorno la sera alle proprie cascine, sono parte di quei temi sublimanti (i buoni vecchi, l'ingenua fede religiosa, le credenze popolari) che Praga contrappone ai motivi di una realtà degradata (l'orgia, l'ubriachezza, la corruzione). A cominciare da quello dei monti o della campagna come luogo della purezza e della lontananza da una città falsa e corrottrice, con la presenza di alcuni riferimenti toponomastici:

E vi son certe strade in *Valtellina*
 Cui far l'amore
 Meglio che al muso e alla carta velina
 Di un *editore*;
 Conoscete *il Legnone*, o miei messeri?
 Là vivi i fiori stanno
 Che qui vi danno – in polvere i *droghieri*.
 (Pn, *Egloga*)

A volte l'inserimento improvviso nel testo di questi personaggi permette di ottenere una serie di distorsioni e di stranezze, smorzando il lirismo nello scherzo:

Stanco son io di splendidi
 Cieli e fronzute piante;
 Mi annoia lo spettacolo
 Di una beltà costante;
 Venga il dicembre, ed operi
 Un cambiamento a vista:
 Un grazie al *macchinista*
 Dal petto esalerò.
 (Pn, *Sospiri all'inverno*)

Un piccolo mondo domestico, dunque, cantato in modo sommesso e umile: preludio delle pascoliane *myricae* e di quelle «buone cose di pessimo gusto» che ispireranno, in una diversa dimensione simbolica, la poesia crepuscolare. Fra le care figure, tenere e «compassionevoli»,¹⁴ di *Tavolozza*, la più celebre è forse quella del *Professore di greco*, personaggio senza nome che il poeta raffigura come un uomo «lungo e magro», dal «bianco crin», «incanutito e sofferente e stanco». Ma non mancano, nella medesima raccolta, torvi personaggi e quadri di ebbrezza dionisiaca e di delirio, che testimoniano l'insorgente ispirazione maledetta. Basti pensare all'effi-

¹⁴ Cfr. B. CROCE, *Emilio Praga*, in *La letteratura della nuova Italia*, vol. I, Bari, Laterza 1947³, pp. 239-55.

cace rappresentazione di *Un frate*, un individuo «magro e curvo e smorto», con la pelle «liscia, gialla», «occhi ceruli e rapaci» e il naso «monco, nero, raggrinzato»; dove i particolari descrittivi non si limitano al campo visivo, ma anche a quello olfattivo e uditivo:

Seminando un certo puzzo
 Di tabacco e unguenti santi
 Che pareva un letamaio;
 E, battendo dentro il saio,
 Il suo corpo roso e cotto
 Dava il suon di un vaso rotto.

In *Ritratti antichi*, l'autore si congeda da una serie di figure dipinte alle pareti, personaggi senza identità («Dalla nobile sembianza, / che di sguardi malinconici / intersecano la stanza»), emblema di un'epoca passata e dei suoi ideali etico-politici. Il poeta irriverente si prende gioco di una fanciulla bruna dagli occhi fulgidi, di un «fiero soldato» che impugna la spada e di una «pingue matrona» dalla «faccia rotonda», mentre il tema anticlericale trova la sua espressione nella «lurida / figura» del cardinale «dal viso paffuto, / dall'occhio bestiale», la cui «sembianza suscita / e lo schifo e l'orrore!».

Nella seconda raccolta di versi il Praga ribelle, dissoluto e satanico, ha ormai trovato la sua espressione più compiuta. Sulle rovine della vecchia poesia, il poeta annuncia con accenti baudleriani gli emblemi del suo canto e della sua nuova visione artistica («O nemico lector, canto la Noia / L'eredità del dubbio e dell'ignoto»)¹⁵ Tuttavia, se i versi e le figure della sezione *Meriggi* risentono ancora dell'ispirazione paesistica e sentimentale di *Tavolozza*, solo le poesie che aprono i *Vespri* segnano pienamente l'adesione dell'autore alla schiera degli scapigliati: la nudità femminile, la sensualità, la tematica funeraria e altri motivi maledetti trovano nella “nominazione mancata” un'efficace via di rappresentazione. Valga come esempio il caso di quattro liriche, ciascuna intitolata *Dama elegante*, personificazione, rispettivamente, della lussuria, del “fantasma” dei secoli passati, della morte e della donna ideale da amare. La prima è una signora dalla «superba» «faccia serena», descritta nei suoi movimenti sinuosi, la cui consistenza materiale è resa dalle caratteristiche corporee («Le nudità di

¹⁵ È il famoso verso del *Preludio di Penombre*, che si apre con una vera e propria dichiarazione di poetica: «Noi siamo i figli dei padri ammalati; / Aquile al tempo di mutar le piume, / Svoltiam tutti, attoniti, affamati, / Sull'agonia di un nume». Il nume agonizzante, immagine del decadere di tutta un'epoca e della sua cultura, è Alessandro Manzoni, che Praga invita a morire. Si allude, in tal modo, alla crisi del romanticismo, con particolare riferimento al suo tipico senso della fede e della carica sentimentale, religiosa, nazionale.

latte e di velluto», «I profili del largo, augusto petto») e dai dettagli relativi all'abbigliamento (il «morbido corsetto», lo «strascico di seta»). La seconda è una marchesa, «inganno» e «larva dei secoli vieti», molto meno connotata fisicamente appunto perché è una visione, un'immagine evanescente di qualcosa che non esiste più; mentre la morte – oggetto della terza lirica – è invocata come una «bella donna» simile a «uno stelo», delicata, gioiosa e lucente, ma allo stesso tempo fortunata e infelice, angelica e ieratica come una sfinge. Lo stesso gusto per gli eccessi e i contrasti caratterizza l'ultima *Dama elegante*, una donna bellissima, bionda e «dagli occhi procaci», che contrastano con un pallore simile a quello di tante altre figure evocate da Praga.

Se è vero i versi del poeta scapigliato sono governati da un impulso, spesso confuso, al nuovo, ovvero da una «tensione anticonformista» e «antiborghese», anche la nominazione riflette in definitiva la medesima ansia di libertà, in uno sfoggio, apparentemente vacuo, di vocaboli di uso comune, con banali antroponimi e una caratterizzazione assai concreta di figurine senza identità. In realtà il nome sembra essere per Praga una risorsa a cui attingere sfruttandone le possibilità a più livelli: fonico-ritmico («Egli avea detto al mesto *Sigismondo*:! – Tu sei mesto, sei giovane, e sei biondo»), semantico (come nel caso di *Angelica* e *Serafina*, dove le suggestioni – si è visto – non mancano), o come motivo di abbassamento tonale e anche di *divertissement* poetico. L'artista irriverente, insomma, ne è padrone consapevole e con esso si burla di tutto ciò che è aulico e convenzionale:

– Qual era il nome,
 Quale il cognome
 Di quel fior perfido,
 D'oblio forier?...
 (Tv, *Un fiore a suo tempo*)

