

PATRIZIA PARADISI

IL NOME IN FINE.  
STRATEGIE ONOMASTICHE PASCOLIANE (E CARDUCCIANE)

*Abstract:* In many of Pascoli's poems, both in Italian and Latin, the protagonist's name (usually an historical personage), is revealed only in the end, at the last line (see *A Ciapin*, *Crepereia Tryphaena*, *Pomposia*, *Solitudo*, and even the talk *Un poeta di lingua morta*). In particular the name of Luigi Lucheni (who stabbed to death Elisabeth of Bavaria, Empress of Austria, in 1898), appears as the last word in the ode *Nel carcere di Ginevra*. In the conclusion of this poem, pity is offered to the murderer, in opposition to Carducci's ode *Miramar*, which closes on the name of Maximilian of Hapsburg, killed in Mexico in 1867, but as a homage to the victim instead.

*Keywords:* Pascoli, Carducci, Lucheni, Maximilian of Hapsburg

*A mia madre Mirella e mio padre Arrigo  
in devota memoria*

...o ritornasser pii del dolor mio da una plaga  
ove tra note forme rivivono gli anni felici.  
Giosue Carducci, *Sogno d'estate*

1. Una modalità ricorrente nella scrittura poetica pascoliana è quella di condurre a termine la partitura del testo senza rivelare l'identità onomastica del personaggio protagonista della vicenda fino alla fine, quando solo nella strofa conclusiva o addirittura all'ultimo verso, appunto, si scioglie la tensione accumulata nel corso del componimento con l'esplicitazione del nome proprio, che così viene a suggellare, chiudendolo, il testo stesso. Questo avviene in diverse odi poi confluite nella tarda raccolta di *Odi e Inni* (*A Ciapin*, *Ad Antonio Fratti*, *Al dio Termine*, *Inno secolare a Mazzini*), nel poema italico *Rossini*, ma anche in almeno un paio di carmi latini (*Crepereia Tryphaena*, *Solitudo*), e addirittura in una prosa all'apparenza celebrativa, ma dalla forte valenza metapoetica come *Un poeta di lingua morta*. Se a Cesare Garboli va riconosciuto il merito di aver colto in questa sottolineatura onomastica una «invariante» del sistema poetico pascoliano (finora completamente trascurata da tanti interpreti pur raffinati), va anche ascritto il limite di averla subito dopo sommariamente liquidata come «vezzo di gusto liberty», «bisogno fanciullesco di stupire, oggi terribilmente *démodé*»,<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Si veda al § 3. Devo purtroppo in questa occasione, per motivi di spazio, tralasciare l'analisi

un giudizio che sarebbe da rivedere, caso per caso, proprio sulla base della prospettiva onomastica, che ormai è ampiamente noto quale peso abbia al momento stesso dell'ispirazione poetica pascoliana.

C'è comunque almeno una poesia in cui la sospensione del nome tenuto nascosto fino alla fine diventa la strategia compositiva che sorregge e dà significato all'intera ode, *Nel carcere di Ginevra*, scritta di getto dopo l'assassinio di Elisabetta d'Austria (la mitica Sissi) avvenuto nel settembre 1898 per mano dell'anarchico italiano Luigi Lucheni. Il confronto con quello che sembra essere il suo modello di riferimento più diretto, l'ode barbara *Mirammar* di Giosuè Carducci (derivazione che non mi sembra essere stata finora mai riconosciuta), proprio per l'apparente analogia esterna che lega i due componimenti, entrambi ispirati a tragici fatti di sangue che colpiscono la dinastia asburgica, col nome proprio tenuto nascosto fino all'ultimo verso, segna invece, ancora una volta, l'opposizione ideologica ed etica con cui Pascoli si pone nei confronti del maestro.

2. Si possono riportare almeno due testimonianze che assicurano della consapevolezza pascoliana, a livello di poetica, di questo procedimento riguardante la nominazione dei personaggi. La prima proviene da *Il latino nelle scuole. Un esercizio di prosodia e di metrica*, articolo pubblicato sulla «Rassegna scolastica» del 15 ottobre 1895, ed è una notazione quasi *en passant*, con l'occhio rivolto al latino e soprattutto agli studenti:

i Latini non solevano cominciare *nascondendo il soggetto a bella posta*, come noi moderni facciamo *per stuzzicare la curiosità del lettore* che si domanda per un pezzo: «O che dice egli? di chi parla? come andrà a finire?».<sup>2</sup>

La seconda è una pagina del volume *La mirabile visione* (Messina 1902), dal cap. XX, *Romagna tua*, lettura del celeberrimo episodio di Paolo e Francesca. Purtroppo, annidata com'è nelle quasi duemila pagine di critica dantesca scritte dal romagnolo, ha avuto poca fortuna presso i commentatori novecenteschi della *Commedia*: diciamola tutta, è rimasta completamente ignorata. Peccato, perché oltre ad essere una lettura estremamente fine e centrata dell'episodio in sé (e oltremodo moderna per la lente dell'onomastica), offre anche uno spunto di riflessione notevole per la stessa poetica pascoliana:<sup>3</sup>

degli altri componimenti italiani indicati, sui quali non escludo di tornare in una trattazione complessiva dell'onomastica pascoliana.

<sup>2</sup> GIOVANNI PASCOLI, *Prose I, Pensieri di varia umanità*, Milano, Mondadori 1971<sup>4</sup>, p. 621 (corsivi miei).

<sup>3</sup> Solo l'ultimo (e per ora unico) editore complessivo delle prose dantesche pascoliane, Augu-

Chi potrebbe, o avrebbe potuto, recarsi a vergogna d'aver in tali nuovi *lugentes campi* una donna della sua schiatta? Una sorella di suo padre, morta da già molti anni [...] e *nominata, esso, lei sola* (Paolo è taciuto e tace) *tra più di mille, che Virgilio nomina a Dante?* / Chè Dante, dopo ch'ella ha detto brevemente la sua patria, il suo amore, la sua fine, *Dante sa qual nome darle*: «Francesca, i tuoi martiri...». E questa circostanza non è da passarsi senza esame. *Dante impara a conoscere gli altri peccatori perché Virgilio glieli nomina.*

«Vedi Paris, Tristano». E più di mille  
ombre mostrommi, e nominolle, a dito,  
ch'amor di nostra vita dipartille.  
Poscia ch'io ebbi il mio dottore udito  
nomar le donne antiche e i cavalieri,  
pietà mi vinse... [sic]  
Poi cominciai: «Poeta, volentieri  
Parlerei a quei duo...»<sup>4</sup>

Questo cominciamento di Dante è *poscia* (c.d.a.) che Virgilio ebbe *nomate* quelle ombre: *in vero Virgilio non noma queste due. L'insistere del poeta su quel nominare e nomar di Virgilio*, prepara, dopo il chinare del viso, dopo il lungo pensare, dopo la esclamazione quasi tra sé e sé di compianto, prepara quel nome sussurrato: Francesca! E l'esclamazione emessa quasi a parte è da interpretarsi rettamente.

Oh lasso!  
Quanti dolci pensier, quanto disio  
Menò costoro al doloroso passo!

Queste parole, congiunte col *nome che poi pronunzia*, attestano non che egli abbia raccolto dalla bocca dell'anima offesa materia a tanta meditazione e a tanto compianto, ma che le brevi designazioni di quella donna l'hanno fatto ripensare a un caso pietoso già saputo, e di cui sa, anzi, molti particolari, salvo che il primo e più importante: la prima radice. E intanto *le parole di Francesca gli hanno già letto di lei il nome*, come nell'episodio di Cavalcante. / Che se ne induce? Che Dante conosceva l'amore e la sventura di Francesca da domestici conversari con Guido Novello; e che li rinarrò nel suo poema per piacergli e compiacergli.<sup>5</sup>

A prescindere dal problema della conoscenza pregressa da parte di Dante delle vicende di Paolo e Francesca, che Pascoli argomenta inoppugnabil-

sto Vicinelli, si era reso conto dell'importanza della pagina, ma ancora piuttosto indistintamente, proprio perché non disponeva (neanche intuitivamente) della chiave di interpretazione onomastica (AUGUSTO VICINELLI, *La poesia del mistero dantesco*, in PASCOLI, *Prose II, Scritti danteschi*, 1, Milano, Mondadori 1971<sup>3</sup>, p. CIV).

<sup>4</sup> DANTE, *Inferno* V, 66-74 (e 112-114 il lacerto successivo): Pascoli probabilmente cita a memoria.

<sup>5</sup> PASCOLI, *Prose*, II, 2, cit., pp. 1052-1053 (corsivi miei).

mente, dal suo punto di vista, proprio sulla base onomastica, qui ci interessa l'attenzione prestata dal critico alla funzionalità del nome proprio, che non sarà senza riflessi sul poeta: «questo capitolo consente di cogliere la genesi operativa della poesia pascoliana», possiamo ripetere con Perugi.<sup>6</sup>

3. La documentazione in proposito nella poesia italiana del nostro sarebbe piuttosto ampia, ma devo limitarmi a darne solo qualche *specimen*, per concentrare l'attenzione sul caso esemplare in assoluto, *Nel carcere di Ginevra*, la cui analisi merita qualche agio. Non si potrà non iniziare, tuttavia, da un componimento vicino cronologicamente al *Carcere*, e uscito sulla stessa rivista («Minerva», l'8 ottobre 1899; sarà poi raccolto in *Odi e Inni*), *A Ciapin*, la cui lettura su base onomastica ha trovato un inaspettato pioniere in Cesare Garboli:

Il Pascoli lo celebra [Galliano] con una saffica divisa idealmente in due parti: quattro strofe dedicate al vino, fermentante e fremente in attesa della vendetta; e sei al pensiero del ritorno dell'eroe e della riscossa che non mancherà. Costruita come una frase a lenzuolo, la prima parte si conclude, quasi stremata, sul nome del fedele Ciapin come arrivasse, dopo il crescendo, a un traguardo; per essere subito contrappuntata, dopo una pausa gnomica [...], da una sorta di stile imitativo, dal riproporsi di una nuova frase in forma di risposta affannosa, dolorosa, a singhiozzo, che si conclude a sua volta, al massimo della tensione, sul nome dell'eroe finalmente pronunciato.<sup>7</sup>

Ci sarebbe molto altro da dire, ad esempio che il quinario finale delle prime tre strofe già termina con nomi altamente emblematici (la prima, non

<sup>6</sup> PASCOLI, *Opere*, II, a cura di M. Perugi, Milano/Napoli, Ricciardi 1981, p. 1575 (introduzione al capitolo, riportato nell'antologia ma senza alcun commento in chiave onomastica da parte del curatore).

<sup>7</sup> ID., *Poesie e prose scelte*, progetto editoriale, introduzioni e commento di C. Garboli, 2 voll., Milano, Mondadori 2002, II, pp. 1324-1325. Peccato che subito dopo il critico, quasi timoroso preoccupato vergognoso di aver concesso 'troppo' al suo autore, cerchi di ritrattare (piuttosto ambiguamente) la propria intuizione: «Da notare che il vezzo di tacere il nome del soggetto di cui si sta parlando, ritardandone la rivelazione fino a farla esplodere come una sorpresa, sembra denunciare qualcosa di più di un accorgimento retorico esteriore, così caro al Pascoli da disseminarlo un po' ovunque in versi e in prosa (il nome Vitrioli in coda a *Un poeta di lingua morta*, Lucheni in clausola nel poemetto-ode *Nel carcere di Ginevra*, il nome di Fratti fatto aspettare per ben tre triadi su quattro, e i vari Mazzini e Rossini chiamati fuori nel punto in cui il sipario si chiude). A prima vista sembra trattarsi di un vezzo di gusto liberty. Ma la sua iterazione segnala una tendenza intima, un bisogno fanciullesco di stupire, oggi terribilmente *démodé*. Chissà cosa penserebbe Garboli ad essere accostato al vecchio Cozzani: «Da questo punto [dopo le prime 7 strofe di *A Ciapin*] s'inizia un movimento lirico del tutto nuovo nella poesia. Il poeta sta per esplodere in una affermazione recisa: Galliano tornerà; ma l'affermazione è d'un'audacia, d'una violenza, che per due volte egli la porta quasi a compimento, e sulla fine gli cade: la terza volta, irato contro sé stesso dell'avanzo di dubbio, con uno dei suoi scrolloni ribelli, la lancia al suo segno, profetico» (ETTORE COZZANI, *Pascoli I, L'uomo. Il poeta cosmico. Il poeta civile. Il poeta sociale*, Milano, L'Eroica 1937, p. 130).

a caso, col diminutivo familiare del personaggio, v. 4: «venga Pinotto»; la seconda, v. 8: «ferreo Piemonte», la sua regione di provenienza, esaltata nell'epiteto per il ricordo delle glorie militari del Risorgimento; la terza, v. 12: «l'onda rossa / d'Abba Garima», il luogo della strage degli italiani e del sacrificio del colonnello caduto in Africa). Riporto solo l'ultima strofa, in cui l'efficacia delle rime «barbèra: bandiera; lontano: Galliano» contribuisce all'altissimo diapason con cui è pronunciato il nome finale:

Serba la tua purpurea barbèra  
per quando, un giorno che non è lontano,  
tutto ravvolto nella sua bandiera  
torni *Galliano*.

Il passaggio da «Pinotto» a «Galliano» segna il trapasso dalla dimensione privata e domestica del soldato a quella pubblica e ufficiale dell'eroe, emblema del riscatto futuro dell'onore perduto delle armi italiane.

4. Anche nella poesia latina Pascoli sfrutta sapientemente lo schema del 'nome sospeso' fino alla fine. Lo troviamo in due carmi minori dei *Poemata et Epigrammata* (III e LXV) collocati cronologicamente agli estremi della sua produzione, ma non per questo meno interessanti, anzi: testimoni di una coerenza poetica di lungo periodo. Nell'ode saffica *Crepereia Tryphaena*, composta nell'ottobre 1893 per le nozze della figlia del ministro Martini, il poeta immagina di assistere allo scoprimento del sarcofago della giovinetta romana Crepereia Tryphaena (che dà il nome all'ode, si noti), morta il giorno prima delle nozze. In una situazione paesaggisticamente 'alienante' di sovrapposizione passato-presente, egli si sente progressivamente immedesimarsi nei sentimenti dell'antico fidanzato che, anziché alla cerimonia nuziale, l'aveva condotta al sepolcro. Il nome di questo fidanzato, pronunciato per la prima e unica volta solo nell'ultimo verso, segna il momento cruciale di una serie di distacchi, non solo di quello definitivo del giovane dalla morta col rito dei *Lemuria*, ma anche del poeta moderno dal suo 'doppio' antico col quale si era completamente identificato. È quindi profondamente funzionale all'intera economia del carme, come aveva intuito già Donatella Frioli nel 1978:

L'isolamento della strofa risponde a ben precise intenzioni del Pascoli. Essa infatti contiene la chiave di volta per la comprensione dell'intera poesia: l'identificazione di Pascoli nel fidanzato della giovane morta, implicito in tutto il resto dell'ode, diviene qui evidente: dopo gli istanti di oblio, il poeta torna a riprendere coscienza di sé, mentre l'antico giovane romano viene rapito nel vuoto e di lui non rimane che il nome:

cum rapi sensim videor silentisque  
 immemor cordis per inane ferri,  
 iam tuae frustra revocante matris  
 voce *Philetum*.

L'isolamento dell'ultima strofa costituisce perciò una sorta di *sphragis*: solo in essa assume, se non un volto, almeno un nome, *la voce che per tutta la saffica ha parlato in prima persona*. È infatti il nome di Fileto che la chiude, ma in Fileto si rivela lo stesso Pascoli, che imprime dunque il suo sigillo all'intera composizione.<sup>8</sup>

La conferma è data inequivocabilmente dagli abbozzi mss., dove «la strofa finale [completa del nome in ultima posizione] si presenta nella forma pressoché definitiva già dal primissimo abbozzo (f. 1), quando dell'ode c'era appena la traccia italiana».<sup>9</sup>

L'altro testo è la lunga e complessa iscrizione latina composta nel maggio 1910 per l'Abbazia di Pomposa nel ferrarese, in occasione delle celebrazioni per il IX centenario della morte di Guido Monaco. È l'abbazia stessa che parla, e si auto-nomina al v. 6: «*ipsa dabam sanctum semper Pomposia cantum*»;<sup>10</sup> dopo una lunga descrizione della campagna del delta del Po nell'età medievale, solo al v. 21 giunge, come rivelazione finale, l'atteso nome del celebrato: «*hic mihi cum fido monachus canit agmine Wido*».<sup>11</sup>

Per quanto riguarda poi i versi che chiudono la prima sezione *Solitudo* del poemetto *Post occasum Urbis* (1907), con la rivelazione del nome segreto di Roma, *Flora* (vv. 127-131):<sup>12</sup>

<sup>8</sup> DONATELLA FRIOLI, *La struttura dell'ode Crepereia Tryphaena del Pascoli*, «Giornale italiano di filologia», XXX (1978), pp. 92-98, p. 93 (corsivi miei). Sostanzialmente concorde anche Alfredo Ghiselli: «il nome di Fileto compare solo come ultima parola del carne: non prima perché avrebbe interrotto il lungo filo della 'memoria ancestrale'» (PASCOLI, *Crepereia Tryphaena*, introd., testo, versione e commento a cura di A. Ghiselli, appendice a cura di M. Bonvicini, Cesena, Stilgraf 2009, p. 75).

<sup>9</sup> BONVICINI, *ivi*, p. 169, e vd. pp. 113, 114, 115, 127, 129.

<sup>10</sup> «D'anni già ne son mille [...] ch'io Pomposia il santo e assiduo levavo mio canto» (si anticipa qui la traduzione, finora ignota, dello stesso Pascoli, pubblicata su una cartolina celebrativa dell'epoca, di cui mi occuperò in altra sede).

<sup>11</sup> «come già allor stupita risento fluirmi la vita / d'evi antichi la brezza che liete le messi accarezza / e cantar col suo fido coro il mio monaco Guido» (trad. Pascoli). «Col nome di lui finisce il carne: la Badia sente e proclama le sorti della propria fama collegate, per sempre, a quelle di lui. Il nome *Wido* (unico nome proprio, accanto a quello della Badia, v. 6), è pertanto degno sigillo epigrafico a tutti i 21 versi» (LUIGI DAL SANTO, *Pascoli: Pomposia*, «Pier Lombardo», III (1959), pp. 121-138, p. 137).

<sup>12</sup> Sull'uso dei tre nomi di Roma nei *carmina* pascoliani sia consentito rinviare al mio *Anno santo della patria 1911: i nomi di Roma e dell'Italia negli Inni bilingui di Giovanni Pascoli*, in AA.VV., *Onomastica letteraria risorgimentale. Onomastica letteraria e psicanalisi. Altra onomastica letteraria*, Atti del XVI Convegno internazionale di Onomastica & Letteratura, Pisa, 24-26 novembre 2011, a

Mox ver advenit. Tunc autem effundere coepit  
 nulli conspectus e muto *Roma* sepulcro  
 atque ex maceriis udis plateisque viisque  
 tectisque et fracto templorum limine *flores*,  
 audierat quae *divino* dea nomine *Flora*.

basti ricordare che la sovrapposizione può avvenire perché «*Flōra* ha la stessa struttura morfologica e prosodica di *Rōma*»<sup>13</sup> (la modalità che consente lo scambio del nome – e il riconoscimento del personaggio – ha il suo modello nobile nella *Lēsbiā* / *Clōdīā* catulliana e negli pseudonimi analogamente costruiti degli elegiaci). Pascoli sfrutta questa intercambiabilità non per un gratuito gioco erudito, ma, come suo solito, per rimotivare contestualmente il significato del nome, appunto *Flora*, che non a caso viene tenuto in sospenso fino alla fine del carne, in quanto simboleggia la possibilità di perenne rinascita della città eterna, anche dopo l'apparente distruzione definitiva operata dai barbari di Alarico (il titolo originario del carne infatti era *Elpis*, 'Speranza', poi caduto a favore di *Solitudo*, 'Deserto': ma così proprio la funzione dell'ultima parola ne viene rafforzata).<sup>14</sup>

5. La collocazione liminare del nome del commemorato diventa uno stilema privilegiato da Pascoli anche nella *laudatio funebris* in prosa. Se ne possono portare almeno due esempi significativi. Il primo è un macrotesto come il discorso *Un poeta di lingua morta*, pronunciato a Messina il 27 giugno 1898 presso la Regia Accademia Peloritana, di cui è già stata rilevata da tempo la «commossa struttura eloquente»<sup>15</sup> per cui, «con un accorgimento retorico volto a suscitare la sorpresa, l'identità del poeta viene rivelata solamente alla fine: "O Diego Vitrioli"». <sup>16</sup> Ma c'è molto di più: tutto l'ultimo periodo è studiatamente costruito in un crescendo a spirale, per anafore e parallelismi, che fa convergere l'aspettativa su quel nome così a lungo ritardato (sempre designato nelle pagine precedenti «il vecchio poeta»), perché

cura di D. Bremer, G. Sale e S. Leonardi, «il Nome nel testo. Rivista internazionale di onomastica letteraria», XIV (2012 [ma 2014]), pp. 37-54, p. 49.

<sup>13</sup> Alfonso Traina, in PASCOLI, *Poemi cristiani*, a cura di A. Traina, trad. di E. Mandruzzato, Torino, Lindau 2014 (Milano, BUR 1984), p. 218.

<sup>14</sup> Ivi, p. 213. Tutti i traduttori recenti hanno percepito tale funzione, e quindi rispettato la posizione del nome (dal mondadoriano Tescari, ai vari Aiello, Carbonetto, Bisagno, Calzolaio, Savini), tranne Mandruzzato, che privilegia la semantica: «Presto fu primavera. Allora Roma dalla sua muta sepoltura, dalle umide rovine, dalle piazze e dalle strade, dalle case e dalle soglie spaccate dei templi, versò fiori che nessuno vedeva; ma era stata chiamata con un nome di Dea, *quella dei fiori*» (ivi, p. 153).

<sup>15</sup> MARIO PAZZAGLIA, *Pascoli*, Roma, Salerno 2000, p. 168.

<sup>16</sup> PASCOLI, *Lecture dell'antico*, a cura di D. Baroncini, Roma, Carocci 2005, p. 109.



diventa il nome di un «mago» equivalente alla «fata Morgana». Vale la pena leggerlo per esteso (evidenzio col corsivo la trama retorica del passo):

E *chiunque udrà*, in questo mare bellissimo, ripercosse dai monti le voci dei pescatori trionfali, *chiunque fermerà gli occhi* su una paranza immobile ad esplorare, *chiunque udrà* il tintinnio cadenzato dei cembali, *penserà a te, come a vivente, come ad immortale, o poeta sepolto*; e vedendo uscir dalla sua grotta di conchiglie iridescenti la fata Morgana, e addensare con la spola arguta del vento sull'ordito della bonaccia la sua trama variopinta, e distendere la meravigliosa tela in cui ondeggiavano le città e si moltiplicano le cose, *ripeterà il tuo nome, come di mago non impari e non diverso, o Diego Vitrioli*.<sup>17</sup>

L'altra prosa è invece un 'microtesto', un segmento della lettera *Per Augusto Murri*, scritta da Pascoli sul letto di morte, il 4 marzo 1912. Tutta la prima parte della lettera è la commossa rievocazione dell'Istituto Ortopedico Rizzoli in cui Alessandro Codivilla (fondatore dell'ortopedia italiana) aveva svolto la sua «miracolosa» opera a favore dei bambini storpi, fino alla morte che lo colse improvvisamente, appena cinquantenne, il 28 febbraio 1912. Il nome dell'«amico» misterioso di cui Pascoli tesse l'elogio funebre viene fatto indirettamente, e quasi casualmente, come citazione di «una gran voce» che «era passata su tutte quelle anime»: con l'effetto ovviamente di amplificarne e riverberarne a ritroso l'eco:

Là in vero, sul bel colle, è quell'Istituto pieno di sapienza e d'amore che [...] ha consolato e consola tante madri e restituisce alla vita piena tante creature imperfette. E l'amico mio, non mai veduto né udito mai, era quello che faceva i miracoli lassù [...]. Salivano il monte le madri coi loro bambini infelici e ne discendevano, presto o tardi, consolate. [...] Quattro o cinque giorni sono [...] seppi che [...] vedere e udire lui non avrei potuto mai più. [...] Credei di udire uno stropiccio di piccoli piedi [...]. Era una gran folla. E una gran voce era passata su tutte quelle anime: *Tutti dovrebbero piangere quando una luce di sapere come Codivilla non illuminerà più la vita dei miseri*. Caro amico, chi fece così grande intimazione di pianto e di dolore? Piangiamo anche su lui, piangiamo principalmente su lui.<sup>18</sup>

L'autore così prende slancio per la parte essenziale della lettera, ciò che ne è il cuore e il motivo, ossia la perorazione della grazia da parte del sovrano per il figlio di Augusto Murri, Tullio, condannato per l'omicidio del cognato. E tuttavia neanche Murri viene esplicitamente nominato fino al finale, quando il poeta si effonde in una triplice invocazione che ha nel nome il suo picco retorico:

<sup>17</sup> Id., *Prose*, I, cit., p. 164.

<sup>18</sup> Ivi, pp. 570-571.



o re d'Italia, rendete il suo figlio ad Augusto Murri. [...] rendete, o Sire, ad Augusto Murri il suo figlio. [...] rendete ad Augusto Murri il suo figlio, o re d'Italia.

6. Non si può mai leggere Pascoli, però, prescindendo da Carducci, nei confronti del quale i processi di distanziamento da parte del romagnolo si fanno sempre più profondi e radicali, più le tematiche o le semplici occasioni (o le forme) poetiche sembrano superficialmente affini. La prepotente incidenza onomastica nella poesia carducciana, dopo il pionieristico ma ancora prezioso contributo di Cesare De Lollis (che risale addirittura al 1912),<sup>19</sup> non ha avuto molti estimatori.<sup>20</sup> Sarebbe forse ora che si prendesse seriamente in considerazione dal punto di vista onomastico l'opera di Giosuè, non foss'altro per il peso che essa riveste come crocevia ineludibile nella letteratura italiana tra il *prima* e il *dopo*. Qui cerco di proporne uno *specimen* limitato a un componimento in particolare, che spero possa servire da apripista per future analisi più complete e dettagliate.

Dalla visita compiuta insieme a Lidia nel luglio 1878 al castello di Miramare presso Trieste, Carducci derivava l'ispirazione dell'ode omonima, che sarebbe stata pubblicata, nella stesura definitiva, solo nel 1889 all'interno delle *Terze Odi Barbare*. Come noto, tema dell'ode è la Nemesis storica, che fa espiare all'arciduca Massimiliano incolpevole i misfatti imperiali di Carlo V e vendica sull'ultimo imperatore del Messico la conquista di Fernando Cortés. «Ma [...] saviamente avvertiva Manara Valgimigli: "Si sono pronunciate anche su questa ode parole grosse; si è ripetuta la definizione poeta della storia; si è aggiunto che questo è un esempio tipico di némesi storica. E va bene, concettualmente sarà anche giusto, ma poeticamente no: la poesia è in questa gentilezza e in questa pietà"».<sup>21</sup> Vedremo se sarà possibile avvalorare questo giudizio al termine della nostra lettura. La saffica è strutturata «in due netti blocchi di dieci strofe ciascuno, in due minori di cinque ognuno dei due maggiori»,<sup>22</sup> all'interno dei quali, come vedremo, l'onomastica assume un ruolo-guida fondamentale, dal primo verso all'ultimo.

<sup>19</sup> CESARE DE LOLLIS, *Appunti sulla lingua poetica di Carducci*, in AA.VV., *Scrittori d'Italia*, a cura di G. Contini e V. Santoli, Milano/Napoli, Ricciardi 1968, pp. 539-570, che denuncia «una vera orgia» del nome proprio fatta da Carducci (p. 540).

<sup>20</sup> Recentemente, a mia conoscenza, solo LORENZO TOMASIN, *Classica e odierna. Studi sulla lingua di Carducci*, Firenze, Olschki 2007, ne ha cursoriamente trattato.

<sup>21</sup> Così Piero Treves, nella sua introduzione all'ode in GIOSUÈ CARDUCCI, *Poesie scelte*, Novara, De Agostini 1968, p. 283 (la citazione di MANARA VALGIMIGLI da *Uomini e scrittori del mio tempo*, Firenze, Sansoni 1965, p. 76).

<sup>22</sup> CARDUCCI, *Odi barbare*, testimonianze, interpretazione, commento di M. Valgimigli, Bologna, Zanichelli 1962, p. 158 (d'ora in poi VALGIMIGLI, commento).

Il componimento si apre infatti con la duplice allocuzione (replicata in *incipit* delle prime due strofe), «O *Miramare*» (vv. 1 e 5),<sup>23</sup> e tutta la prima sezione, fitta di toponimi, è dedicata alla descrizione del castello. La «rocca d'*Absburgo*»<sup>24</sup> (v. 16), infatti, «s'affaccia a le due viste d'*Adria*» (v. 15), mentre «Meste ne l'ombra de le nubi a' golfi / stanno guardando le città turrette, / *Muggia* e *Pirano* ed *Egida* e *Parenzo* / gemme del mare» (vv. 9-12), «e tona il cielo a *Nabresina* lungo / la ferrugigna costa, e di baleni / *Trieste* in fondo / coronata il capo / leva tra' nemi» (vv. 17-20). Il «luogo di partenza» da cui muovono i due giovani principi d'Austria, Massimiliano e Carlotta, viene così caratterizzato coi nomi familiari delle località che fanno corona al loro «nido d'amore» (v. 30), su cui il poeta sembra indugiare proprio per rilevarne subito il contrasto fra l'apparente amenità (proiezione dello sguardo con cui i due sposi inconsapevoli, non solo del futuro, ma anche del passato che grava sulla stirpe, sembrano contemplare l'orizzonte 'domestico'), e i foschi, sinistri presagi che già s'annidano, invece, dietro a quella, solo apparente appunto, tranquillità. Sì, perché in realtà «Meste ne l'ombra de le nubi / stanno guardando le città turrette», «e tona il cielo a *Nabresina* lungo / la ferrugigna costa, e di baleni / *Trieste* in fondo / coronata il capo / leva tra' nemi» (le città diventano ipostasi del fermento che ribolle nelle zone italiane sottoposte alla dominazione straniera). Addirittura la citazione di «*Muggia*» in prima posizione del verso polisindetico che allinea le principali località della costa istriana (non ancora liberate dal giogo austriaco e unite all'Italia...), non sarà senza influenza sulle onomatopieche «*muggianti* / collere» del mare scatenate contro il castello «bastion di scogli» (vv. 13-14).

Nella seconda macro-sezione dell'ode la vicenda di Massimiliano volge al suo tragico epilogo in Messico, anzi, come dice il poeta, «là ne *la Spagna degli Aztechi*» (v. 43). La perifrasi, solo apparentemente ligia alla prassi neoclassica di far acclimatare in poesia luoghi i cui toponimi stranieri sarebbero irriducibili alla nostra tradizione,<sup>25</sup> introducendo l'etnico con la sua fonetica così aliena dagli usi dell'italiano (il nesso consonantico *zt*), detta subito il *Leitmotiv* di questa parte.

<sup>23</sup> *Miramar* è il nome voluto da Massimiliano al castello (tale figura al termine della lapide latina posta sulla fontana alla sommità del giardino all'italiana che digrada verso il porticciolo sul mare, in prossimità dell'edificio: *nomenque ei / indixit MIRAMAR*) e quindi ripreso dal poeta per il titolo della poesia; ma nel corpo del verso viene reintegrato il quadrisillabo della normale fonetica italiana (a formare con l'interiezione un quinario, che chiude ad anello con l'ultimo nome l'ode).

<sup>24</sup> La grafia *Absburgo* è costante in Carducci, ma in questa ode (dove volutamente la definizione dinastica è ripetuta ben tre volte), irta di gruppi consonantici estranei all'uso italiano negli antroponimi, diventa funzionale a marcare la 'durezza' della stirpe (e dell'esito della vicenda individuale).

<sup>25</sup> Cfr. TOMASIN, *Classica e odierna...*, cit., p. 117.

La partenza del «figlio d'Absburgo» su «la fatal *Novara*» (v. 50) è accompagnata, «tra 'l roco piangere dei flutti» (v. 46), da una «nenia» di «vecchie / fate istriane» (vv. 46-48); con lui «l'Erinni sale oscura» (v. 51) e infine «arretrando perfida» davanti a lui (v. 54), «la sfinge tramuta semblante» (v. 54). Si apre a questo punto una galleria di fantasmi spaventosi evocati dal remoto passato,<sup>26</sup> ognuno dei quali allunga la propria infausta ombra preconizzando il destino della coppia: lui fucilato a Queretaro il 19 giugno 1867, lei impazzita alla morte del marito. Nel nome stesso di questi fantasmi, ciascuno fonicamente e/o stilisticamente connotato, Carducci imprime lo stigma della tragedia, in un crescendo di orrore che culminerà in un rovesciamento totale – vedremo come – nell'ultima strofa.

Il primo «è il viso bianco di *Giovanna pazza* / contro tua moglie» (vv. 55-56): nella successione replicata delle consonanti doppie, racchiuse dalla stessa vocale, l'epiteto si congloba al nome della cinquecentesca regina spagnola, iscrivendone in tal modo il destino ineludibile che attende anche la sfortunata discendente Carlotta. Il secondo «è il teschio mózzo contro te ghignante / d'*Antonietta*» (vv. 57-58): l'iperbato in *enjambement* e la dieresi<sup>27</sup> costringono a scandire, quasi sillabare il nome della *autrichienne* ghigliottinata dalla rivoluzione, il cui capo sembra così iconicamente incombere, quasi «appeso» su quello dell'ignaro pronipote. Per i due personaggi successivi il gusto del macabro e dell'orrido si fa ancora più insistito. «Con i putridi occhi / in te fermati è l'irta faccia gialla / di *Montezuma*» (vv. 58-60), dove la *faccia gialla* non è ovviamente «un tratto di coloritura 'razziale', ma indica le sofferenze cui fu sottoposto e le atrocità che dovette subire il valoroso difensore dell'indipendenza messicana», e la menzione dell'eroico imperatore, «non senza sfoggio e lusso di reconditi nomi proprii» (come ebbe già a osservare finemente Treves, con una sensibilità non frequente per questo aspetto),<sup>28</sup> giunge a chiudere nel quinario finale la strofa con la fissità di una maschera tragica. Il terreno è così preparato per l'ultima omni-nosa apparizione, che si manifesta nelle due strofe successive: «sta ne la sua piramide [...]/... // [...] il dio / *Huitzilopotli*, che il tuo sangue fiuta, / e [...]/...] ulula: vieni» (vv. 63-68). Sentiamo ancora Treves: «Il periodo armonioso e numeroso, impreziosito da termini tecnici o parole dotte [...], reso nel suo snodarsi più lento e solenne dall'abbondanza delle vocali e dalla frequenza

<sup>26</sup> Per MARIO PETRINI, *Postille al Carducci barbaro*, Messina/Firenze, D'Anna 1963, p. 243 (che non teneva conto della 'coerenza' onomastica), questo è uno dei tratti meno felici dell'ode.

<sup>27</sup> De Lollis aveva stigmatizzato «dieresi così coraggiose che a volte paiono praticate col coltello», facendone un lungo (e a tratti divertito) elenco: ma non vi figurava questo caso (*Appunti sulla lingua...*, cit., p. 547).

<sup>28</sup> CARDUCCI, *Poesie scelte*, cit., p. 287.

degli jati, [...] culmina e si appunta nel nome, mal pronunziabile epperò tanto più significativo e ad effetto, del dio indigeno della guerra, avido di umani sacrificii, Huitzilopotli»; e Saccenti ribadiva nel suo commento: «il nome esoticamente complicato, nella sua evidenza al principio del verso, s'inscrive appieno in questa ricerca stilistica del raro e dello stupefacente».<sup>29</sup> A onor del vero bisognerà ricordare tuttavia che il poeta era stato preceduto, e in tal senso avallato, dal *Romanzero* di Heine (tra le fonti riconosciute della barbara), dove l'impronunziabile nome si legge addirittura replicato: «Uitzliputzli Putzilivitzli / [...] respirasti buoni odori? / Era ben sangue spagnolo. / [ecc.]».<sup>30</sup> Il finale è tutto occupato dalla feroce *devotio* della vittima sacrificale compiuta dall'inflexibile dio azteco (vv. 69-80):

Quant'è che aspetto! [... / ... /]  
 vieni, devota vittima, o *nepote*  
*di Carlo quinto*. [... / ... /]  
 te io voleva, io colgo te, rinato  
*fiore d'Absburgo*;  
 e a la grand'anima di *Guatimozino* [...]  
 ti mando inferia, o puro, o forte, o bello  
*Massimiliano*.

con un'evidentissima «frattura» tonale proprio sugli ultimi due versi, nei quali la voce del poeta sembra sovrapporsi e sostituirsi alla paurosa divinità («c'è qui veramente, nel Carducci, un saluto di commozione»),<sup>31</sup> quando l'arciduca Massimiliano («il biondo / imperatore, con la bella donna» dei vv. 22-23) appare «inaureolato da quell'alone di generosità e di gentilezza che significano gli aggettivi (probabilmente suggeriti al Carducci dall'immagine dantesca di Manfredi), *puro* (moralmente, ancor più che fisicamente), *forte* (per il coraggio medesimo mostrato nell'affrontare la fucilazione) e *bello* (quale tuttavia lo ritraggono i cimeli di Città del Messico e di Miramare)».<sup>32</sup> Tutta la dolcezza di questo finale (inaspettato) si concentra nel nome della vittima, taciuto per l'intera lunghezza del componimento,<sup>33</sup> ancora ritarda-

<sup>29</sup> Id., *Opere scelte*, I, *Poesie*, a cura di M. Saccenti, Torino, UTET 1993, p. 836. TOMASIN, *Classica e odierna...*, cit., p. 117, parla genericamente di «un'oltranza sconosciuta ai classicisti» per questa «menzione esplicita di nomi propri di persona e di luogo, italiani e stranieri, incuneati nel verso».

<sup>30</sup> ENRICO HEINE, *Poesie*, trad. G. Chiarini, Bologna, Zanichelli 1908, p. 408, riportato da VALGIMIGLI, commento, p. 165 (già in AMEDEO TOSTI, *Nemesi carducciana*, Roma, Società Libreria Editrice Nazionale 1911, pp. 72-73).

<sup>31</sup> Ivi, p. 167.

<sup>32</sup> Treves in CARDUCCI, *Poesie scelte*, p. 288.

<sup>33</sup> Costantemente designato con perifrasi (abbiamo visto «il biondo / imperatore» ancora nella prima parte del testo, poi, con evidente *climax*, «figlio d'Absburgo», «nepote / di Carlo quinto» e ancora «rinato / fiore d'Absburgo» nelle due penultime strofe).

to dalla triplice anafora («o puro, o forte, o bello»), nome che occupa col suo pentasillabo (in *enjambement*) il quinario, quasi a fare assaporare, nella successione di liquide, nasali e labiali (sovviene la *Silvia* leopardiana...), la struggente elegia del personaggio.<sup>34</sup>

7. Non sono trascorsi neanche dieci anni dalla pubblicazione delle *Terze Odi Barbare* quando un'altra tragedia si abbatte sulla casata d'Austria: il 10 settembre 1898 a Ginevra Elisabetta di Baviera Wittelsbach, moglie dell'imperatore Francesco Giuseppe, viene pugnalata a morte dall'anarchico italiano Luigi Lucheni. Alla fine del mese, dalle colonne del «Mattino» di Napoli Gabriele d'Annunzio lancia un appello imperioso (è opportuno riportarlo, proprio per evidenziare quale sarà la lontananza della posizione assunta da Pascoli negli stessi giorni):

*Bisogna che un poeta latino canti le lodi di questa Imperatrice lontana, di questa eroina del sogno. [...] Bisogna celebrarla.* Ella sarebbe disparita, forse, nell'oblio degli uomini, se, per virtù del ferro, la sua immagine non fosse emersa violentemente dall'ombra in uno splendore purpureo. *Bisogna* celebrare la bellezza ermetica del suo volto dalle linee immobili [...], e la sua anima, la sua anima secreta, che portava al centro la testa di Medusa della quale Pallade armò la sua egida d'oro.<sup>35</sup>

Il 'bando' che chiude l'articolo con la sua triplice anafora e il riferimento mitologico diede molto fastidio a Carducci che, senza bisogno della sollecitazione del giovane emulo, aveva già composto (prima del 25 settembre), l'elegia *Alle Valchirie*. La poesia avrebbe visto la luce il 15 ottobre sulla «Rivista d'Italia» di Domenico Gnoli con data «22 settembre», intenzionalmente apposta dal poeta «per dimostrazione che la mia ode fu fatta prima

<sup>34</sup> Sarà solo il caso di ricordare in nota che nella pressoché contemporanea alcaica *Alla regina d'Italia* (datata 20 novembre 1878), il nome di «Margherita!» giunge solo al v. 36, al termine di un blocco di cinque strofe che costituiscono un unico periodo, e la cui aspettativa inizia comunque fin dalla prima strofa con l'*incipit* celeberrimo: «Onde venisti? Quali a noi secoli / sì mite e bella ti tramandarono? / [...] / dove un giorno, o regina, ti vidi?» (vv. 1-4). Il procedimento fu subito notato da Pascoli (al contrario dei commentatori moderni di Carducci, che concordemente tacciono su questo punto), che nell'antologia *Fior da fiore* all'ode del maestro fa seguire *La preghiera* in memoria di Umberto, scritta di getto dalla stessa Margherita nelle ore successive al regicidio del 1900. Pascoli la introduce così, riprendendo l'ode carducciana per indicarne l'autrice col medesimo effetto a sorpresa della sospensione del nome, rivelato solo alla fine: «*La preghiera*: di chi? Per chi? Chi prega così dolente? Per chi la corona dei martiri? Di chi sgorgò il sangue da tre ferite? / Chi prega è quella che passava fulgida e bionda, quella di cui il popolo si compiacceva, come di figliola che andasse a nozze, quella a cui le fanciulle tendevano le braccia, dicendole come a sorella maggiore: *Margherita!*» (PASCOLI, *Fior da fiore*, a cura di C. Marinucci, Bologna, Pàtron 2009, p. 319).

<sup>35</sup> GABRIELE D'ANNUNZIO, *La virtù del ferro*, «Il Mattino», 29-30 settembre 1898, ora in ID., *Scritti giornalistici 1889-1938*, II, a cura e con introduzione di A. Andreoli, testi raccolti da G. Zanetti, Milano, Mondadori 2003, p. 130.

del bando d'annunziano a un poeta latino».<sup>36</sup> Infatti, solo «dopo aver letto dei funerali ebbe il Carducci quel balzo di fantasia generante che generò d'impeto [...] la elegia bellissima: via il lutto uniforme e sia invece la cavalcata delle Valchirie» (come dimostra il sottotitolo *Per i funerali di Elisabetta imperatrice regina*);<sup>37</sup> egli «parve quasi voler trascendere l'idea della Nemese e abbandonarsi, invece, alla rievocazione [...] d'una principessa di sogno in un'atmosfera poetico-omerica».<sup>38</sup> L'onomastica, pur presente, non è elemento di rilievo come in *Miramar*: Elisabetta, già citata nel sottotitolo, non viene nominata se non al v. 4 come «di Wittelsbach la donna», forse proprio per rimarcare la «distanza» personale dalla dinastia (che l'ha resa doppiamente vittima), evocata solo per il peso del «fato» che «grava su l'alta tua casa crollante, / su la tua bianca testa quanto dolore, *Absburgo!*» (vv. 5-6).<sup>39</sup>

Anche Pascoli quasi sicuramente seppe dell'appello del fratello «maggiore e minore», lesse l'elegia del maestro, si ricordò del precedente di *Miramar*; e rispose a suo modo.<sup>40</sup> Con un testo che, proprio per la sua irriducibile diversità, incontrò subito qualche difficoltà per la pubblicazione (tranne diventare successivamente uno dei testi più amati dal pubblico dei «fini dicitori»).<sup>41</sup> Gli era stato rifiutato infatti (a sorpresa) dalla «Tribuna» (caso eccezionale, per una poesia di Pascoli),<sup>42</sup> e fu pubblicato solo nel numero del 25 dicembre 1898 di «Minerva. Rivista delle riviste», il cui direttore Federico Garlanda, «simpaticissimo piemontese» (come ebbe a definirlo Giovanni in una lettera a Maria del 1897), «da un pezzo desiderava cose *sue*»<sup>43</sup> (ma a

<sup>36</sup> VALGIMIGLI, commento, pp. 203-204.

<sup>37</sup> *Ibid.*

<sup>38</sup> Piero Treves in PASCOLI, *L'opera poetica*, scelta e annotata da P. Treves, Firenze, Alinari 1980, p. 496.

<sup>39</sup> La vicenda letteraria è ricostruita da ANDREA CARROZZINI, *Carducci, Pascoli, d'Annunzio e il mito tragico di Elisabetta d'Austria*, «Misure critiche», n.s., X (2011), 1-2, pp. 123-136 (con ulteriore bibliografia).

<sup>40</sup> Fu comunque Treves a cogliere per primo la rilevante concomitanza delle tre esternazioni dei vati italiani, nell'antologia pascoliana ('gemella' della carducciana) citata *supra* a n. 38, pp. 496-508.

<sup>41</sup> La prima lettera di Giuseppe Giacosa a Pascoli, del 25 giugno 1901, esprime l'adesione del direttore della «Lettura» al poeta (col quale ancora non era mai stato in relazione), proprio in riferimento al poemetto: «Da gran tempo io l'ammiro e le voglio bene: più volte mi sono proposto di scriverle, ma sempre me ne trattenne una gelosia di tenermi ben dentro le cose care. Quest'inverno avrò recitato venti volte in casa e fuori passeggiando cogli amici il suo terribile poemetto *Nel carcere di Ginevra*» (GIORGIO DE RIENZO, *Pascoli - Giacosa (Carteggio inedito)*, «Lettere italiane», XXIII (1971), 3, pp. 387-400, p. 388, e vd. anche p. 397).

<sup>42</sup> Sulla «birbonata» del giornale si vedano le lettere a Maria da Messina del 23 e 26 novembre (MARIA PASCOLI, *Lungo la vita di Giovanni Pascoli*, memorie curate e integrate da A. Vicinelli, Milano, Mondadori 1961, pp. 596 n. 2, 600 e n. 1).

<sup>43</sup> M. PASCOLI, *Lungo la vita...*, cit., p. 558. È singolare che non si tenga conto della vicenda editoriale (utile anche ai fini dell'interpretazione del testo, proprio per gli auto-commenti del poeta che ne derivarono) nel più recente commento dell'ode a cura di FRANCESCA LATINI, *Poesie di Giovanni*

riprova di quanto gli premesse, Pascoli lo ripropose subito in volume, nella seconda edizione Sandron dei *Poemetti*, uscita a Messina nel 1900. Passò poi definitivamente in *Odi e Inni* nel 1906).<sup>44</sup>

La diversità dell'ode pascoliana si professa fin dal titolo, *Nel carcere di Ginevra*: lì è infatti rinchiuso l'assassino, Luigi Lucheni, a cui è dedicata la poesia. L'interesse (morboso) della pubblica opinione europea sul personaggio era stata immediata, e i cronisti giudiziari avevano indagato con ampi resoconti giornalistici sulle sue origini e sulle motivazioni che l'avevano spinto al clamoroso gesto (l'anarchico avrebbe voluto essere processato in base al codice di Lucerna, che prevedeva ancora la pena di morte, per diventare un simbolo della lotta contro i «tiranni», invece a Ginevra, che l'aveva abolita, fu condannato all'ergastolo). La sua biografia si prestava con ogni evidenza a un'analisi di tipo socio-psicologico più che politica, ed è su questo aspetto che s'innesta l'ispirazione pascoliana.<sup>45</sup> Con la profetica preveggenza di cui solo un (grande) poeta dispone (l'interesse in questo senso per il personaggio si è riacceso solo di recente, quando in occasione del centenario del regicidio sono state pubblicate sia le memorie scritte in carcere dall'assassino, sia il *Diario poetico* dell'imperatrice),<sup>46</sup> Pascoli cerca di penetrare contemporaneamente sia nelle ragioni remote che nelle assurde e spropositate conseguenze recenti del gesto omicida.<sup>47</sup> Lucheni era il 'figlio della colpa' di una servetta diciassettenne della campagna parmense, partorito e subito abban-

*Pascoli. III, Odi e Inni*, Torino, UTET 2008, pp. 144-145. Anche il recente contributo specifico di ILARIA PONTICELLI, *Nel carcere di Ginevra, autografi e documenti*, in AA.VV., *Giovanni Pascoli a un secolo dalla sua scomparsa*, a cura di R. Aymone, Avellino, Sinestesie 2013, pp. 359-389, si limita a ricordare i documenti già noti, pp. 359-360.

<sup>44</sup> PASCOLI, *Poemetti*, a cura di E. Sanguineti, Torino, Einaudi 1982<sup>2</sup>, pp. 105-113.

<sup>45</sup> Sul pur «notevole» saggio di GIORGIO BÀRBERI SQUAROTTI, *In carcere a Ginevra e alla Martinica: ideologia di Odi e Inni*, Barga, Gasperetti 1977 (niente sull'onomastica), condivido le riserve espresse da MARIO PAZZAGLIA, *Appunti su Odi e Inni*, «Rivista pascoliana», XVII (2005), pp. 139-158, che, argomentando opportunamente, non riesce ad «accettarne del tutto le conclusioni» (p. 146); così come a p. 158 sottoscrivo pienamente il monito di Pazzaglia (a proposito dell'«ultimo colpo inferto a *Odi e Inni* dal Garboli»), contro «il nuovo vezzo dei critici-artisti di irridere, con qualche smania di superiorità, al lavoro e ai miti d'un poeta del passato», e il suo invito al «controllo degli aggettivi e al rispetto davanti a un grande poeta [ecc.]» (perfettamente applicabile al caso presente, cfr. *supra*, § 3 e n. 7).

<sup>46</sup> SANTO CAPPON, *Mémoires de l'assassin de Sissi*, Paris, Le Cherche midi 1998; ELISABETTA D'AUSTRIA, *Diario poetico*, ed. it. a cura di B. Hamann, Trieste, Mgs Press 1998; MARIA MATRAY, ANSWALD KRÜGER, *L'attentato. La morte dell'imperatrice Elisabetta e il delitto dell'anarchico Lucheni*, trad. di C. Bonetti, Trieste, Mgs Press 1998.

<sup>47</sup> Sfuocata sembra l'interpretazione di Francesca Latini, quando adduce la «non piccola difficoltà» per Pascoli, di «giustificare i propri trascorsi filo-anarchici, di fronte al cruento omicidio», o avanza l'«altro problema di coscienza che si poneva al poeta», cioè i «pregiudizi sulla persona dell'emigrato italiano, identificato col sovversivo» armato di coltello, frequenti «nella borghesia e nei governi stranieri, soprattutto franco-svizzeri» (*Poesie di Giovanni Pascoli. III...*, cit., p. 144).



donato a Parigi, con la tipica infanzia ‘violata’ dei trovatelli di Dickens o di Capuana, e la giovinezza travagliata dei ‘senza famiglia’. Pascoli costruisce il poemetto (costituito da nove sezioni di tre terzine dantesche ciascuna, chiuse da un decimo verso in rima col penultimo, nel quale si condensa la *pointe* della strofa) proprio sulla questione dell’identità individuale data dal nome, anzi dal cognome paterno che si acquisisce nell’atto stesso di venire al mondo (Lucheni era il cognome della madre),<sup>48</sup> e che, venendo a mancare ai figli illegittimi, ne determina in qualche modo tutto il successivo destino di ‘spostati’. L’unico personaggio messo in scena direttamente in un testo che sembra «pensato per il teatro»<sup>49</sup> è appunto il padre ‘naturale’ (anzi ‘biologico’, come diremmo oggi con lessico ‘politicamente corretto’) che si rivolge al figlio rinchiuso in carcere, con l’effetto di straniamento nel lettore dell’epoca (avvezzo all’algida mitizzazione di Sissi, valchiria o dea greca) che possiamo solo immaginare.<sup>50</sup> Il ‘fantasma’ parla ininterrottamente per 90 versi, senza fare alcun nome, né di luogo, né di persona (tranne uno, come vedremo), e si auto-presenta immediatamente, nella prima lassa, proprio nella sua qualità di *ignoto*, ribadita nel primo e nell’ultimo verso (che sono pressoché nella forma definitiva fin dal primissimo abbozzo, a dimostrazione che questo è il tema, e il termine, portante del componimento): «...Dormi, – parlò – *figlio dell’uomo ignoto?*» (v. 1); «Sai chi ti chiama? Sai chi ti ridesta? / Odimi: *sono il padre tuo, l’Ignoto*» (vv. 9-10; corsivi miei).<sup>51</sup> Nella seconda strofa entra il tema dell’esule, doppiamente cacciato, e dalla patria e dalla madre: «Eri un reietto, / un solitario nella dura via; / andavi senza pane e senza tetto // e *senza nome*» (vv. 6-7; corsivo mio): nella triplice anafora, il termine in risalto

<sup>48</sup> Nella trascrizione francese dell’originario Laccheni o Lucchini, da cui l’oscillazione nella grafia *Luccheni* o *Lucheni*.

<sup>49</sup> MARINA MARCOLINI, *Pascoli prosatore. Indagini critiche su Pensieri e discorsi*, Modena, Mucchi 2002, p. 168.

<sup>50</sup> Ma anche nei lettori di oggi, se la Latini citata sopra a n. 47 può riconoscere nell’«*Ignoto*» che viene a parlare col carcerato, sotto l’aspetto del fantasma paterno», «la forza incoercibile della psiche, sottraentesi anche alle più profonde analisi positivistiche del tempo».

<sup>51</sup> PONTICELLI, Nel carcere di Ginevra..., cit., pp. 366-367, 370, 375-377. La grafia con la maiuscola e il corsivo della seconda forma (assenti nelle prime stampe in rivista e nei *Poemetti*, intervenuti solo nella stampa in *Odi e Inni*), ha dato luogo all’interpretazione allegorica, generalmente condivisa dagli interpreti (l’«*Ignoto*» come personificazione della «forza arcaica» in senso deterministico che «ci spinge direttamente», derivata dall’articolo di Oriani), che pare assente dalle intenzioni dell’autore. Più semplicemente a me sembra che il poeta voglia rimarcare il fatto che, da attributo riferito a un personaggio ancora davvero sconosciuto quale è nel primo verso «l’uomo ignoto» (il lettore non sa chi stia parlando, chi sia il soggetto del «parlò»), esso diventa la modalità di auto-nominazione identificante del «padre» (che si qualifica esplicitamente «sono il padre tuo»), quell’uomo di cui il figlio, tornato adolescente nella zona d’origine della madre, avrà pure prima o poi intuito l’identità, ma che non ha mai potuto chiamare col suo nome e cognome, e quindi non ha definito dentro di sé se non appunto come «l’*Ignoto*».

è ovviamente l'ultimo, che scavalca con l'*enjambement* non solo il verso ma la terzina, e si aggiunge alla coppia 'formulare' «senza pane e senza tetto» come ulteriore connotazione di deprivazione, la più grave. Non può mancare ovviamente nella poesia la menzione dell'uccisa, Elisabetta, che entra in scena nella quinta strofa, ma come membro dell'universale famiglia degli esseri umani che condividono «il dolor del mondo» (v. 1), a cui Lucheni avrebbe dovuto rivolgersi col saluto «ave, infelice della mia famiglia!» (v. 7). E viene chiamata sulla scena non col suo nome, ma con la 'paradossale' definizione cristiana «una tua sorella» (subito dopo, VI, 1, «un'infelice»), che 'gareggia' in infelicità, vincendole, con tutte le altre madri del mondo (per la morte del figlio Rodolfo), tranne quella dell'uccisore.<sup>52</sup> Il compianto dell'Ignoto sul destino del figlio che, macchiandosi dell'inutile delitto, «*ha disertato dalle sue sventure! / ha voluto tiranno essere e reo!*» (IV, 7-8), e da «dolce vittima» che era ha voluto «essere... sciagurato, essere il boia!» (III, 9-10), culmina nella settima strofa con l'unico nome (prima di quello che chiude l'intero componimento) esposto nella posizione in punta dell'ultimo endecasillabo isolato, «Caino»:

Io piango, o figlio, sopra il tuo destino;  
piango per ciò, che non t'uccideranno,

ti lasceranno vivere *Caino!*

È questo l'unico nome, metonimico, con cui viene finora designato il personaggio, e anche questo appare negli abbozzi fin dalle prime battute, «Te non uccideranno / e resterai Caino», con la rima predefinita «...destino / ... Caino»: si noti il passaggio dal tipo denotativo a quello connotativo dell'antronimo (Lucheni è Caino), con lo scatto che forza la lingua ai limiti dell'espressività per la sostituzione del banale «resterai» con «ti lasceranno vivere». Di tutte le numerose occorrenze del nome (e del personaggio) biblico nella poesia pascoliana, è questa la più retoricamente marcata. Sono altri tre i componenti di *Odi e Inni*, tutti scritti fra il 1898 e il 1900, in cui compare Caino,<sup>53</sup> a cui vanno aggiunti l'abbozzo teatrale *Aasvero o Caino*

<sup>52</sup> Nella stesura in pulito degli abbozzi mss., all'imperatrice era dedicata un'altra strofa, collocata fra le attuali VI e VII, poi cassata completamente: probabilmente, «in una revisione ultima, Pascoli 'avrà' ritenuto conveniente 'sfumare' il personaggio di Elisabetta, limitando lo spazio poetico a lei dedicato e soprattutto evidenziando la pacificazione a cui questa giunse con la morte, affinché tutta la pietà del lettore potesse essere per il regicida» (PONTICELLI, *Nel carcere di Ginevra...*, cit., pp. 365-366).

<sup>53</sup> In *Pace!* (a stampa il 5 giugno 1898), 32-35: «In cammino / per la caligine sola, / Caino, / tu non l'udrai la parola / di pace // mai più!», il nome costituisce da solo un verso, in rima (ed è la si-

*nel trivio* (1902),<sup>54</sup> e l'ultima occorrenza (1911) nel *Poema italico Tolstoj* (II, 34: «meglio / giacere Abel, che stare in piè Caino»). Nella lettura psicanalitica dell'opera pascoliana compiuta da Gioanola, assume un rilievo primario l'«ossessione» per il «tema omicida» che si manifesta fin dalle esercitazioni drammatiche giovanili, e

che non abbandonerà più il poeta, preso per sempre da un ambivalente sentimento di fascino-orrore per i fatti di sangue, considerati, in prospettiva antropologica, come retaggio della bestialità profonda dell'uomo, scoppiata la prima volta nel cuore di Caino, il fratricida. È assai significativo che Caino, il primo assassino dell'umanità, diventi nella fantasia di Pascoli l'incarnazione stessa del rimorso, costretto a vagare eternamente alla ricerca di un rimedio all'irrimediabile misfatto compiuto.<sup>55</sup>

A propria volta, Marina Marcolini dedicava un intero capitolo del suo saggio *Il fanciullino e la bestia a Lombroso e il povero «Caino»*, analizzando soprattutto la prosa *L'avvento* (discorso pronunciato a Messina nel dicembre 1901), là dove, nel finale del I cap., Pascoli mette in scena «quell'infelice che ha ucciso! [...] un povero Caino che non dormirà più! [ecc.]».<sup>56</sup> Si registrano ancora un paio di pensieri sparsi nei taccuini pascoliani (e solo recentemente pubblicati), che ruotano attorno al tema della 'pietà', a conferma dell'assidua riflessione del poeta sull'immagine del primo omicida (fratricida) della storia umana:

Ella può dir soltanto che il male non bisogna farlo, perché il male rimane, e compiangere colui che lo ha fatto e lo fa, perché il male è di quello a cui si fa e più di quello che lo fa! ahimè! Povero Caino!

La pietà cresce, sentimento prezioso che darà l'umanità al genere umano. Cresce: ne darò una prova suggerita dall'istinto stesso, e dal processo, e dalla mia poesia. Un secolo e mezzo fa che avrebbero fatto di Lucheni e di Bresci? Supplizio d'un'ora, e l'avrebbero contemplato indifferenti le madri e l'avrebbero ordinato nella loro coscienza giudici buoni.<sup>57</sup>

tuazione più vicina al nostro caso, che cito quindi per esteso); *Manlio* (a stampa il 28 gennaio 1900), IV, 5-8; *Al re Umberto* (12 agosto 1900), IV, 7-12.

<sup>54</sup> PASCOLI, Nell'anno mille. *Sue notizie e schemi di altri drammi*, a cura di M. Pascoli, Bologna, Zanichelli 1924, pp. 119-128 (cfr. VICINELLI in M. PASCOLI, *Lungo la vita...*, cit., p. 617, n. 2, e G. PASCOLI, *Testi teatrali inediti*, a cura di A. De Lorenzi, Ravenna, Longo 1979, p. 55).

<sup>55</sup> ELIO GIOANOLA, *Giovanni Pascoli. Sentimenti filiali di un parricida*, Milano, Jaka Book 2000, p. 18.

<sup>56</sup> MARCOLINI, *Pascoli prosatore...*, cit., pp. 310-316.

<sup>57</sup> PASCOLI, *Pensieri e cose varie*, a cura di R. Aymone e A. Apostolico, Salerno, Edisud 2011, pp. 121 e 158.

Accanto a questi si possono collocare gli abbozzi in prosa di un «Conviviale» mai scritto dal titolo *L'agonia di Caino*:

Il sole era ancor nuovo. Caino / si sentì male: aveva attorno i Tubalainiti / che allora avevano trovato il ferro / Entrò in agonia. Prima ricordò Abele. / Oh! per breve tempo lo ricorderò! Di qui alla morte non è che un torbido / minuto, dopo, pace. E in quel / minuto lo rivide, lo sentì gemere / sotto la mazza, rantolare. Volle / risuscitarlo ecc. ... / Quando il minuto era finito / il sole si spegneva per sempre ecc.<sup>58</sup>

Non sarà forse casuale il fatto che queste sollecitazioni vengano a consolidarsi nella poesia *La Pietà* (rimasta tuttora pressoché sconosciuta), composta nel maggio 1906 e pubblicata sulla «Riviera ligure» nel n. 84 del luglio (sarà ripresa solo da Maria nelle *Poesie varie* del 1912),<sup>59</sup> e che sembra in qualche modo rifarsi al n. CXIX *Abel et Cain* dei *Fiori del male* (sezione *Révolte*) di Baudelaire, pure in coppie di distici rimati.<sup>60</sup> È forse la risposta indiretta alle critiche suscitate dall'uscita di *Odi e Inni* nella primavera stessa, che avevano rinverdito nella memoria le polemiche legate ai singoli componimenti, a cui aveva accennato esplicitamente nella *Prefazione* (si veda *infra*, nota 73).<sup>61</sup>

Ma anche Caino aveva un precedente nella poesia di Carducci: «l'imperial Caino» che il poeta invitava a risparmiare (ma solo perché prolungato ne fosse il giusto e terribile castigo che lo attendeva) era Napoleone III, imperatore dei francesi, nelle fiere quartine di *Dopo Aspromonte* (*Levia Gravia*, v. 80), atteso (come Massimiliano) dai fantasmi di coloro che aveva perseguitato: «Viva; e un urlar di vittime / da i gorgi de la Senna / e da le fosse putride / de la feral Caienna // lo insegua: e, spettri lividi / con gli spioventi crin, – Sii maledetto – gridingli / Mameli e Morosini» (vv. 81-88, con analogia esibizione di toponimi e nomi). Altre tracce dell'ode garibaldina si rinvengono nel *Carcere* pascoliano: dal «carcer muto» del v. 42<sup>62</sup> (cfr. II, 3: «io [...] / [...] che parlo nel tuo carcere muto»), all'esortazione finale: «Ahi,

<sup>58</sup> AIDA APOSTOLICO, «Uno strano lavoro di ricordi». *Autografi pascoliani*, Salerno, Edisud 2008, p. 288 (e p. 27).

<sup>59</sup> Cfr. VICINELLI in M. PASCOLI, *Lungo la vita...*, cit., p. 834. Inviandola a Mario Novaro, lo invitava a «farla illustrare dal nostro Nomellini, chi sa? forse egli sarebbe meglio ispirato di me» (G. PASCOLI, *Lettere a Mario Novaro e ad altri amici*, Bologna, Boni 1971, p. 99). Il lungo componimento (due sezioni di distici di endecasillabi baciati) si conclude (vv. 49-52): «E il primo pianto udi Caino: il primo: / [...] // Caino udi la madre piangere... Heva / su tutti due, su tutti due piangeva!» (cfr. COZZANI, *Pascoli I*, cit., pp. 238-239).

<sup>60</sup> Per i rapporti fra Pascoli e il poeta francese si veda da ultimo CARLA CHIUMMO, *Per un Pascoli europeo*, in AA.Vv., *Per Giovanni Pascoli nel primo centenario della morte*, Atti del Convegno di Studi Pascoliani, Verona, 21-22 marzo 2012, a cura di N. Ebani, Pisa, ETS 2013, pp. 93-113, pp. 103-105.

<sup>61</sup> Cfr. VICINELLI in M. PASCOLI, *Lungo la vita...*, cit., pp. 832-833.

<sup>62</sup> Varignano, dove Garibaldi era stato recluso dopo i fatti di Aspromonte.

grave è l'odio e sterile, / stanco il mio cuor de l'ire» (vv. 101-102, cfr. qui subito sotto il pascoliano: «E l'odio è stolto»), a riprova ancora una volta del fitto dialogo a distanza col maestro, di cui, da parte dell'allievo fattosi a propria volta 'vate' (ma su tutt'altre premesse ideologiche), si riprendono e si 'correggono' puntualmente immagini ed espressioni.<sup>63</sup>

8. Il poemetto si avvia rapidamente verso il finale. Qui, nella nona strofa viene pronunciato il messaggio ultimo del poeta, che non è politico o partitico o sociologico, ma esistenziale, e che nell'appello alla «PIETÀ» condensa la consapevolezza classica e veterotestamentaria dell'universalità della condizione effimera dell'uomo. E solo nell'ultimo verso, perfettamente bipartito con gli accenti di 4° e 8° battuti sui monosillabi in rima «re», «te» può avvenire la rivelazione estrema del nome:

Tutti mortali – [...]

tutti infelici! Che se c'è chi sale  
e chi discende in questo fiottar lieve,  
l'acqua ritorna, con la morte uguale.

E l'odio è stolto, ombre dal volo breve,  
tanto se insorga, quanto se incateni:  
è la PIETÀ che l'uomo a l'uom più deve;

persino ai re; persino a te, *Lucheni*.<sup>64</sup>

Leggiamo ancora una volta il commento di Treves, quanto mai opportuno:

L'antitesi, più che implicita ai vv. 39-40 [«perché l'hai tolto a qualche regia scure / il ferro per il tuo pugnol plebeo»], si fa qui esplicita, con l'*aprosdòketon* del nome dell'assassino, il quale, mentre si proponeva di combattere l'odio che incatena, cioè

<sup>63</sup> La nota della Latini al sintagma carduccian-pascoliano «carcere muto» («curioso è che si tratta di un Carducci che invita a risparmiare un "imperial Caino"») sarà dovuta a lettura frettolosa dell'ode carducciana (*Poesie di Giovanni Pascoli*, III, cit., p. 147). Sull'ode carducciana si veda WILLIAM SPAGGIARI, *Dopo Aspromonte*, «Per leggere», XIII (2007), pp. 11-22.

<sup>64</sup> È divenuto un verso-emblema, uno dei più citati del Pascoli, anche grazie a questa sua immediata suggestione mnemonica (tanto che può essere riferito, appunto a memoria, «È la pietà che l'uomo all'uom più deve, / anche pei re, anche per te, Lucheni» [*sic*] da BARBERI SQUAROTTI nell'*Introduzione a Poesie di Giovanni Pascoli*. I, *Myrica. Canti di Castelvecchio*, a cura di I. Ciani e F. Latini, Torino, UTET 2002, p. 12). «Eppure è la linfa di una pietà diffusa [...] la grande verità della poesia: la pietà che l'uomo all'uom deve [*sic*], quel senso radicale e assoluto che sembra superare il fato. La chiusa dell'ode è diventata il segreto di un'epigrafe tra i rovi, bagnata dalla pioggia: [...]; non è poi così semplice trovare tanta umanità, tanta semplice verità, racchiuse in poche sillabe» (Arnaldo Colasanti in PASCOLI, *Tutte le poesie*, a cura di A. Colasanti, Roma, Newton & Compton 2001, p. 430).

la violenza dei re, non seppe, tuttavia, contrapporvi sterilmente se non l'odio dell'insurrezione (intesa nel senso del mero anarchismo individualista) [...]. Per questo suo errore appunto il Lucheni è meritevole di pietà quanto l'Imperatrice assassinata. Ed è meritevole di avere un nome; di essere, il «senza nome», «chiamato a nome» (cfr. la bella nota ultima del Pietrobono).<sup>65</sup>

Siamo lontani anni luce dal patetico «Massimiliano» sul quale si era chiusa l'ode carducciana: non il sovrano-vittima (discendente comunque di una progenie di oppressori, per quanto personalmente innocente) con la sua favola di amore e morte attira l'attenzione e suscita l'ispirazione (e la pietà) del poeta, ma il diseredato, il rifiuto della società (e ancor prima della famiglia) che facendosi carnefice è diventato doppiamente vittima.<sup>66</sup> Pascoli era ben consapevole del «capolavoro psicologico»<sup>67</sup> che aveva composto, quando con insolita sicurezza lamentava con Luigi Mercatelli, ancora alcuni mesi dopo, la pavidità dei redattori per la mancata pubblicazione sulla «Tribuna»:

alla «Tribuna» cestinaron e sequestrarono la cosa più forte che io abbia scritta – *Nel carcere di Ginevra* – e che comparendo il giorno stesso del processo di Lucheni, avrebbe fatto effetto, come opera di 'vate' più che di poeta! E invece doveti riscattarla e pubblicarla più di un mese dopo! [...] Di che hanno avuto paura? Che *la pietà che l'uomo a l'uom più deve, persino ai re, persino a te, Lucheni*, sembrasse indulgenza verso l'anarchico? Che *il ferro del pugnale plebeo tratto da qualche regia scure* avesse scintillato come una sfida terribile?<sup>68</sup>

Tale 'riguardo' mostrato dal giornale non sarà stato motivato ovviamente dal ricordo dei 'precedenti' del giovane Pascoli autore dell'ode a

<sup>65</sup> PASCOLI, *L'opera poetica*, cit., p. 506. Il Pietrobono aveva scritto: «all'ultimo il senza nome è chiamato a nome, con un nome cioè che a quasi tutti ispira sgomento, e dovrebbe invece essere segno 'di pietà profonda'» (PASCOLI, *Poesie*, a cura di L. Pietrobono, Milano, Mondadori 1956<sup>29</sup> [1936<sup>1</sup>], p. 170).

<sup>66</sup> Il tema sollecitava corde profonde della sensibilità del Pascoli: ancora nel 1905, la morte cruenta a Mosca dell'arciduca Sergio di Russia gli ispirerà un abbozzo di ode, *L'arciduchessa e l'assassino*, in cui si vede la moglie dell'ucciso Elisabetta d'Assia (non «d'Austria», come scrive Apostolico sia in *Uno strano lavoro di ricordi...*, cit., pp. 28, 140, sia in PASCOLI, *Pensieri e cose varie*, cit., p. 40) visitata in carcere l'attentatore per perdonarlo (il titolo si legge in un elenco per la raccolta *Odi e Inni*, in M. PASCOLI, *Lungo la vita...*, cit., p. 760, che Vicinelli, equivocando, identificava con la nostra ode).

<sup>67</sup> Scriveva alla sorella il 26 novembre: «Ieri scrissi al Garlanda nel senso da te, savia consigliatrice, accennato [cioè appunto di 'girare' la poesia a «Minerva»]. Aggiungevo quanto (hai letto nella «Tribuna» la conversione del Lucheni?) quel canto era *divinatorio* [c.d.a.], specialmente stampato prima del processo: che capolavoro psicologico!» (M. PASCOLI, *Lungo la vita...*, cit., p. 600).

<sup>68</sup> GIUSEPPE ZUPPONE-STRANI, *Lettere inedite di Giovanni Pascoli a Luigi Mercatelli*, «Nuova Antologia», LXXII (16 ottobre 1927), 133, pp. 427-441, p. 433; poco dopo ribadiva ancora: «Caro Mercatelli, *Nel carcere di Ginevra* è la cosa più forte che io abbia scritto. Io ci tenevo e ci tengo ancora. Ma... *sic voluere maiores*».

Passanante,<sup>69</sup> ma da ragioni squisitamente politiche da parte della testata, di opportunità nei confronti del governo e della monarchia, come peraltro sembrano confermare altre voci levatesi alla lettura del poemetto. Si veda la preoccupazione espressa dal senatore Gaspare Finali (perbenista e tradizionalista), intermediario del poeta presso la Regina Margherita, che riceveva e leggeva man mano che uscivano i volumi di poesia italiana e i poemetti latini premiati ad Amsterdam del romagnolo: «l'augusta Donna chiederà fra sé, e forse a me, nell'ultimo verso del *Carcere di Ginevra* è antitesi o ravvicinamento?». <sup>70</sup> Addirittura sul versante cattolico i toni si fecero accesi. L'anonimo estensore del saggio *Giovanni Pascoli poeta* sulla rivista dei Gesuiti «Civiltà cattolica», forse il direttore stesso Alessandro Gallerani, non risparmiò toni sarcastici quando insinua

che anch'egli, il Pascoli, accolga almeno in parte le dottrine socialistiche moderne, e aspiri all'uguaglianza delle classi, come [...] quando apostrofa così [«eri innocente! / potevi dir [...]: Voi tristi, io buono, e voi tutto ed io niente»] il Lucheni, [...] supposto da lui vittima dell'ingiustizia sociale odierna. Ma caso mai non sono che tendenze, velleità, sprazzi fuggevoli, un po' d'innesto romagnolo [...]; perché nel Pascoli prevale tosto il proposito d'essere buono e pacifico con tutti: [seguono i due ultimi versi del *Carcere*]. <sup>71</sup>

A questa espressione d'un cattolicesimo conservatore, repressivo e intransigente si contrappongono le prese di posizione di altri prelati, come mons. Bonomelli, difeso a spada tratta da Emma Corcos che citava proprio i *Due fanciulli* e *Nel carcere di Ginevra* per rivendicare che «il Pascoli è il cristiano del Vangelo». <sup>72</sup> Anni dopo l'amico Alfredo Caselli l'avrebbe dichiarato senza mezzi termini:

Ebbe lagrime di pietà per l'infelice Lucheni; ma per aver scritto *Nel carcere di Ginevra* venne messo all'indice dal Quirinale. Poco dopo ebbe eguali lagrime per

<sup>69</sup> Come ingenuamente asserisce la PONTICELLI (Nel carcere di Ginevra..., cit., p. 360), sulla scorta peraltro del commento della Latini).

<sup>70</sup> Lettera del 4 maggio 1900, in *Un epistolario dell'Ottocento. Le lettere di Gaspare Finali a Giovanni Pascoli (1892-1912)*, a cura di A. Cencetti, Bologna, Compositori 2008, p. 162. Purtroppo, mancando le corrispettive pascoliane, non abbiamo la risposta del poeta.

<sup>71</sup> *Giovanni Pascoli poeta*, «Civiltà cattolica», LV (17 dicembre 1904), 4, pp. 658-679.

<sup>72</sup> Lettera del 5 aprile 1903, in PASCOLI, *Lettere alla gentile ignota*, a cura di C. Marabini, Milano, Rizzoli 1972, p. 148; cfr. MARCOLINI, *Pascoli prosatore...*, cit., p. 59. Da parte degli Scolopi il consenso fu tiepido: il Pistelli, il 3 gennaio 1899, gli scrisse: «Ho letto il Luccheni con profonda commozione... Ma amo più quella *Fonte di Castelvecchio*» (PASQUALE VANNUCCI, *Pascoli e gli Scolopi. Con molte lettere inedite del Pascoli e al Pascoli*, Roma, Signorelli 1950, p. 166).



l'assassinio del re Umberto ed ecco che venne rinnegato dagli altri. [...] Non fu mai uomo di partito né contentò nessuno.<sup>73</sup>

*Nel carcere di Ginevra* non sarà forse una delle cose più belle che abbia scritto Pascoli, ma una delle più 'forti', ancora dopo più di un secolo, probabilmente sì.

*Biodata*: Allieva di Alfonso Traina all'Università di Bologna, ne continua gli studi sul Pascoli latino occupandosi anche di altri classicisti minori e poeti neolatini fra Otto e Novecento (soprattutto Tommaseo), e più in generale dei modelli latini di alcuni poeti italiani (le tragedie di Alfieri, i motti di d'Annunzio). Si è interessata della storia degli studi classici, in particolare dei licei post-unitari. Docente di latino e greco nel Liceo Classico «Muratori» di Modena (dal 1988), ha tenuto insegnamenti di latino e italiano presso le Università di Modena e Ferrara (2000-2009).

patparadisi@yahoo.it

<sup>73</sup> PASCOLI, *Lettere ad Alfredo Caselli*, a cura di F. Del Beccaro, Milano, Mondadori 1968, p. 861. Piena consapevolezza, peraltro, dei dibattiti suscitati dalle sue poesie aveva lo stesso Pascoli quando, rivendicando con forza contro i detrattori la coerenza della propria poetica, scriveva nella *Prefazione a Odi e Inni*, datata 21 febbraio 1906: «E chi si commuove per il re che muore in piedi, non vuol poi sentir parlare di carcere che si schiuda e di catene che si sciogliono».

