ACCADEMIA PASCOLIANA DI SAN MAURO

RIVISTA PASCOLIANA

17
(2005)

Estratto

PÀTRON EDITORE
BOLOGNA 2005

IL FRINGUELLO CIECO E LA «SCIENZA DEL LINGUAGGIO»[1]

Se si scopre che l'incipitario *finch* del *Fringuello cieco* non è solo una delle onomatopee riportate dal Brehm indispensabile al Pascoli dei CC, ma anche la traduzione inglese dell'italiano "fringuello", il discorso linguistico su questo componimento, come sulle altre 'canzoni uccelline', mi sembra valga la pena di essere riconsiderato[2].

Scavando e verificando tra le tante cosiddette onomatopee "pure" dei CC diventa sempre più chiaro, infatti, che queste onomatopee 'uccelline' sono in realtà, in vario modo e con diverse gradazioni, semantizzate già in partenza. E ad un'ulteriore verifica si scopre che onomatopee 'uccelline', insieme a lingua inglese e ricerche linguistiche in territorio evoluzionista, convergono verso una riflessione linguistica e metalinguistica tutt'altro che improvvisata e 'bamboleggiante' – per dirla con Croce –, che se pure non ha portato ad una compiuta teorizzazione in questo campo[3], è stata disseminata nei luoghi più diversi e, soprattutto, è stata essenziale per una ricerca poetico-linguistica pluristratificata.

[1] Questo mio contributo sul *Fringuello cieco* è solo il primo nucleo di uno studio più ampio, tuttora in fase di elaborazione, sul rapporto tra le onomatopee pascoliane e le teorie linguistiche post e anti-darwiniane. La raccolta dei *Canti di Castelvecchio* sarà indicata con la sigla CC e le edizioni commentate con le seguenti sigle: CC Perugi (CC, scelta a c. di M. Perugi, Il Saggiatore, Milano, 1982); CC Nava (CC, a c. di G. Nava, BUR, Milano, 1983); CC Ebani (ed. cr., a c. di N. Ebani, La Nuova Italia, Firenze, 2001, 2 voll.); CC Utet (a c. di I. Ciani e F. Latini, UTET, Torino, 2002). Le antologie pascoliane saranno indicate con le sigle: *Opere* Perugi (*Opere*, a c. di M. Perugi, Ricciardi, Milano-Napoli, 1980-1, 2 voll.); *Opere* Garboli (*Poesie e Prose scelte*, a c. di C. Garboli, Meridiani Mondadori, Milano 2002, 2 voll.).

[2] Ritrovo un cenno alla traduzione inglese dell'onomatopea incipitaria del *Fringuello cieco* solo nelle note alla scelta dai CC di Perugi, che ricorda che "finch in inglese designa 'many small birds of the order *Passeres*, esp [...] those of the genus *Fringilla* or family *Fringillidae*'" (CC Perugi, p. 46). Uno spunto linguistico poi tralasciato nei commenti successivi ai CC, inclusi i più recenti.

[3] Sebbene il Venturelli degli importanti *Pensieri linguistici di G. Pascoli* esordisca affermando che questi non rientra tra i tanti "scrittori e poeti [che] hanno cercato di teorizzare il loro pensiero sulla lingua" (*Ivi*, Grammatiche e Lessici pubblicati dall'Accademia della Crusca, Firenze, 2000, p. 1), la sua stessa ricerca pionieristica – che risale a ben 30 anni prima della recente pubblicazione – sul rapporto lingua poetica-dialetto in Pascoli, e poi gli studi della Poggi Salani

Dire 'bamboleggiante' significa ovviamente richiamare lo sferzante giudizio crociano sul poeta delle *agudezas*, di quelle poesie che "sembrano oscillare perpetuamente tra il capolavoro e il pasticcio"; dove persino la parziale difesa delle onomatopee pascoliane si capovolge immediatamente nelle riserve per la loro "tendenza all'insistere eccessivo, alla minuteria, alla riproduzione materiale"[4].

Il fronte opposto, quello degli entusiasti difensori, come è noto, ha fra i suoi capofila più lungimiranti il benemerito Contini del *Linguaggio di Pascoli* (1955): da qui prende l'avvio la riconsiderazione critica, tuttora quasi integralmente sottoscrivibile, del discorso fonosimbolico. Tuttavia capovolgerei, in un certo senso, il punto di partenza continiano, e almeno in parte anche quello di arrivo. Cioè riconsidererei, dopo mezzo secolo da quello splendido saggio, se questa capacità fonosimbolica, legata al continuo passaggio – con diversi salti mortali – dal pre al post-grammaticale, sia fine a se stessa; e quindi da cosa nasce e dove vorrebbe arrivare, e cosa si nasconde dietro queste "eccezioni alla norma" linguistica, latrici di un "rapporto fra l'io e il mondo" che è ormai divenuto "critico"[5], eretico. Ovvero, per essere più espliciti: riconsidererei se tale rapporto "eretico" ha da essere valutato – come fa lo stesso Contini – unicamente in funzione della sua spinta innovativa, tutta novecentesca[6]. E dunque se questi veri e propri

che hanno via via ampliato questa indagine, hanno contribuito a dimostrare la portata e lo spessore di questo discorso sia nel Pascoli poeta che nel teorico della lingua (si vedano almeno, della T. Poggi Salani, *Appunti sul Pascoli glossatore di sé stesso*, in *Studi linguistici offerti a Gabriella Giacomelli*, Unipress, Firenze 1997, pp. 323-333; Ead., *Sulla dialettalità del Pascoli*, "Studi di grammatica italiana", 1999, vol. XVIII, pp. 91-112; Ead, *Verso la lingua poetica del Pascoli. Idea di lingua e glossari alle poesie*, in Ead., *Sul crinale. Tra lingua e letteratura*, Franco Cesati ed., Firenze 2000; su questo tema è tornata a parlare in diverse occasioni, tra cui la Seconda Lettura Urbinate del 1999 e il Convegno pascoliano di Lucca "O Serchio nostro: G. Pascoli dalla scuola al pubblico", del 23-24 sett. 2000). Ma ricorderei che le sollecitazioni a chiarire anche più che singoli termini ed usi dialettali e tecnici, giunge a Pascoli da più parti, e non solo dai denigratori; penso ad esempio al Giacosa, direttore della "Lettura", che dà spazio proprio a questa produzione pascoliana linguisticamente assai complessa, e che, dopo aver chiesto chiarimenti su una serie di vocaboli, gli scrive l'8 marzo 1904: "Ma voi dovreste, in proposito, scrivere per la 'Lettura' un articolo in forma piana ed elementare che dichiarasse una buona volta i vostri criteri linguistici" (cfr. *Pascoli-Giacosa. Carteggio inedito*, a c. di G. De Rienzo, "Lettere Italiane", luglio-settembre 1971, p. 393).

[4] B. Croce, *Giovanni Pascoli* (1907), poi in *Letteratura della nuova Italia*, Laterza, Bari, 1942, vol. IV, pp. 78, 85, 93.

[5] G. Contini, *Il linguaggio di Pascoli* (1955), poi in Id., *Varianti e altra linguistica*, Einaudi, Torino, 1970, p. 224.

[6] "Poeticamente il settore post-grammaticale, quello delle lingue speciali, era un settore molto battuto, e per esso Pascoli s'inserisce nella più frequentata cultura del suo tempo, ma per il settore pre-grammaticale no: egli è innovatore. Le esperienze futurista, dadaista e surrealista vengono tutte dopo di lui, e se direttamente o polemicamente l'avanguardia italiana non si concepirebbe senza il suo precedente, le stesse esperienze fatte in lingua francese presuppongono il futurismo, e quindi, in ultima analisi sono, sia pure mediatamente, postume all'esperienza pascoliana. Essa è radice e matrice di molta parte degli esperimenti europei" (ivi, pp. 224?5). Più crociano che continiano Beccaria, quando, a proposito del "Pascoli dell'onomatopea", scinde "il virtuoso che cesella talvolta sonorità emergenti, effetti mimetici, miniature di elegante fattura, e tramite l'allitterazione insistita, l'assonanza vistosa, rivela un orientamento verso la parola esposta, la catena disposta e assaporata per essere nel verso scandita e pronunciata, che mostra insomma volontà di dizione e

stilemi onomatopeici vanno letti al di là della loro funzione compositiva e poematica[7]. Forse c'è ancora dell'altro.

Una prima possibile risposta a questi interrogativi deve necessariamente inserire il particolare discorso fonosimbolico delle onomatopee pascoliane all'interno di una ricerca che non conosce paratie non solo fra poesia e teoria della poesia, il che sarebbe banale e persino lapalissiano in un poeta della sua consapevolezza, quanto piuttosto tra poesia e teoria del linguaggio. Guardando cioè attorno e 'dietro' Pascoli – oltre che al 'dopo Pascoli' – si può ulteriormente allargare il terreno del contesto sì poetico, ma anche teorico-linguistico, in tumultuoso fermento a fine Ottocento, dentro e fuori i confini italiani. Ecco, ripartirei proprio dal rapporto tra la 'lingua morta', in realtà più che mai 'vivificante'[8], delle onomatopee, e l'altra lingua della poesia *tout court*, anch'essa in perenne lotta con la morte, per spingere qualche paletto più in là i confini anzitutto teorici del territorio linguistico di Pascoli, in specie tra fine anni '90 e 1903 (data simbolo dell'uscita dei CC), alla luce di importanti considerazioni in questo territorio, di studiosi quali Perugi e la Marcolini *in primis*[9].

E per farlo, è utile tornare un'ultima volta a quel saggio di Contini, in cui alla legittima difesa dell'innovazione pascoliana nel territorio pregrammaticale, seguiva un'altra osservazione, ancora più interessante ai nostri fini: "ciò che è

intenti di gesticolazione ritmica, tra questo Pascoli dicevo, e l'altro invece che dissolve e attenua, neutralizza l'intento mimetico-riproduttivo, scelgo evidentemente il maggior Pascoli, cioè quest'ultimo" (cfr. G.L. Beccaria, *Polivalenza e dissolvenza nel linguaggio poetico pascoliano*, in AA.VV., *G. Pascoli. Poesia e poetica*, Maggioli, Rimini, 1984, p. 59, poi in G. L. Beccaria, *Le forme della lontananza*, Garzanti, Milano, 1989). Forse quell'avverbio finale – un "evidentemente" da lettore novecentesco – e la categoria del "P. maggiore" andrebbero riconsiderati, visto che in questi termini si lasciano in ombra gli aspetti poematici e 'filologico-linguistici' tutt'altro che secondari per Pascoli.

[7] "Qui sento dirmi da qualcuno: Pascoli, per questa mescolanza, ha dato quasi una prova di timidezza, non è stato abbastanza rivoluzionario e massimalista [...]. Ebbene, io non penso che questo ragionamento sia corretto. Come si cercherà di mostrare fra poco, in realtà Pascoli si comporta come se non avesse voluto usare in modo puro, isolato, assoluto, neppure la poesia pre-grammaticale", scrive Contini proprio per introdurre il suo discorso sull'onomatopea (*Il linguaggio*, cit., p. 225). E da qui occorre ripartire.

[8] Per il concetto di 'vivificazione' del linguaggio infantile e la sua importanza nella ricontestualizzazione pascoliana, cfr. almeno il saggio sul rapporto P./Sully di M. Perugi, *J. Sully e la formazione dell'estetica pascoliana*, "Studi di filologia italiana", 1984 (42), pp. 227-249. Riguardo al rapporto con il contesto anglosassone, quello più pertinente negli studi linguistici coevi sull'onomatopea e le origini del linguaggio (Darwin, Spencer e poi Sully sono tra i teorici a capo di questa esplorazione linguistica), salta agli occhi come proprio a fine secolo si consolidi e tocchi punte artisticamente molto alte quella tradizione letteraria inglese del non-sense, con tutto ciò che attiene agli incroci con teorie del linguaggio e simili: penso ai *limericks* di Edgar Lear, così come alle filastrocche non-sense e alle considerazioni metalinguistiche dell'*Alice* di Lewis Carroll, per citare solo i casi più eclatanti.

[9] Mi riferisco in particolare a M. Perugi, *J. Sully e la formazione*, cit. e Id., *Morfologia di una lingua morta*, in *Atti del Convegno Internazionale di Studi pascoliani*, Barga, 1983, Gasperetti, Barga, 1987, vol. II, pp. 173-233; e per M. Marcolini: *Gli Elementi di letteratura di G. Pascoli*, "Lettere Italiane", 1991(1), pp. 55-80, e Id., *Il peso della cultura scientifica di fine secolo nell'opera di G. Pascoli*, "Filologia e critica", sett.dic. 1997, pp. 358-422, quest'ultimo riveduto e ampliato nel suo volume *Pascoli prosatore. Indagine critiche su Pensieri e discorsi*, Mucchi, Modena, 2002 (in particolare, riguardo al discorso linguistico, pp. 264-284).

unico in Pascoli, è meno il fatto di essere stato il primo a esperire, almeno parzialmente, il linguaggio pre-grammaticale, che quello di avere messo sullo stesso piano il linguaggio a-grammaticale o pre-grammaticale e il linguaggio grammaticale e il post-grammaticale"[10]. Bene, io direi che al di là dell'indubbio risultato poetico, di forte evocatività e suggestione di questi suoi esperimenti, un aspetto essenziale è il peso e l'inserimento di questi nella sua ampia riflessione sull'origine stessa del linguaggio poetico (per Pascoli indissolubilmente legata all'esplorazione dell'origine del linguaggio *tout court*: perché, come scrive nel *Fanciullino*, il vero poeta è "l'Adamo che mette la parola" alla cosa, ovvero colui che torna alla purezza assoluta, primigenia, pre-caduta, della parola umana). Così che ciò che è apparentemente puro fonosimbolismo evocativo, o meglio, più specificatamente, pura onomatopea, assume una forza, direi, centripeta per il discorso poetico e linguistico di Pascoli, soprattutto a partire dalla seconda metà degli anni '90. E quindi, quanto aggiunge Contini sull'onomatopea pre-grammaticale, con i due celeberrimi esempi del "*videvitt*" e del "*Finch*", credo vada riletto in una chiave ancora più 'tecnicamente' e audacemente sperimentale, in parte persino ribaltando le parole dello stesso studioso, che per questi esempi parla di uno "scivola[mento] fuori della semantica" e di "un grido sfornito di contenuto razionale"[11]. Sì e no[12]: perché anche per le onomatopee pascoliane, come attesta quel "finch" citato in apertura, il contenuto semantico e razionale c'è, eccome. Ma prima di arrivare alle onomatopee dei CC – la sua raccolta più interessante sotto questo aspetto –, uno sguardo ai suoi coevi studi glotto-linguistici aiuta a collocare meglio questi esperimenti linguistici.

Già Perugi, in particolare ricordava il rapporto assai stretto tra l'enfasi posta da Pascoli sul valore delle radici, nella *Lettera a G. Chiarini*, e quanto sostenuto dal Max Müller, letto e annotato con cura da Pascoli[13].

[10] G. Contini, *Il linguaggio*, cit., p. 225.

[11] Ibid.

[12] Nelle densissime pagine introduttive al saggio del *Fanciullino* (Feltrinelli, Milano, 1982), già Agamben si chiedeva se "le onomatopee pascoliane siano un linguaggio pregrammaticale", ma portava avanti il discorso in termini heideggeriani, concentrandosi sull'iter filosofico del passaggio nell'onomatopea dalla pura *foné* all'*engrammatoi* (pp. 14-15), per giungere infine ad asserire che nell'onomatopea pascoliana non c'è "presenza della voce animale, ma, piuttosto, solo una traccia della sua assenza, del suo 'morire' drammatizzandosi in una pura intenzione di significato" (p. 15). Sarebbe dunque un "puro voler dire", così come "solo morendo la lingua articolata può far ritorno al confuso seno della voce da cui è scaturita" (p. 17). L'enfasi va – heideggerianamente e derridianamente – al rapporto suono-segno, e alla dimensione della morte insita nel passaggio da uno all'altro, lontano dal segno positivistico ed evoluzionista che a noi interessa recuperare, alla realtà naturale e biologica da cui nasce ogni parola e a cui quella poetica può e deve tornare.

[13] *Opere* Perugi, II, p. 1985, e più estesamente le riflessioni specifiche sul valore delle radici in M. Perugi, *Morfologia di una lingua morta*, cit.. Per un rapido sguardo alla sezione glottologico-linguistica della biblioteca pascoliana e per una rassegna ragionata dei suoi interessi in questo campo, si vedano inoltre N. Valerio, *Letteratura e scienza nell'età del positivismo. Pascoli-Capuana*, Adriatica, Bari, 1980; nell'antologia commentata da Perugi, le note di questi a varie prose pascoliane, in particolare al *Fanciullino* e alla lettera *A Giuseppe Chiarini* (in *Opere* Perugi, II), e nell'antologia CC Perugi, p. 18; ma più estesamente in Id., *J. Sully*, cit, e nei saggi di M. Marcolini, raccolti in *Pascoli prosatore*, cit., in particolare, pp. 264-284. Come ha precisato Perugi, sebbene Spencer

Nel saggio parzialmente pubblicato nel 1901 *A Giuseppe Chiarini*, le osservazioni su accenti ritmici, omoteleuti, ritmo del verso classico, e poi 'barbaro' e italiano, implicano oltre alla puntuale e agguerrita disamina dei coevi studi italiani ed europei di metricologia, un principio di ispirazione fondamentale per l'uso poetico pascoliano: ovvero, soprattutto sulla scorta dello Spencer della *Filosofia della Stile* (1852)[14] e del Max Müller delle *Letture* e *Nuove letture sopra la scienza del linguaggio* (tr. it. 1864 e 1870), la funzione essenziale della "sillaba radicale" e della sillaba 'metatonica'[15]: "[t]ra la sillaba metatonica che chiude in sé *l' anima della parola*, e la finale che ne contiene un sovente inutile particolare, di persona, di numero, di tempo, di modo, c'è un gran divario! [...] Ciò, secondo me, per il metatonismo, per cui *la sillaba che una volta fu radicale e tonica non si rassegna a essere atona a dirittura*" (*Opere* Perugi , II, pp. 1991-2. Il corsivo è mio). E saldando lingua poetica e lingua d'uso, conclude (in realtà non concludendo: il saggio resterà quasi interamente inedito forse proprio perché attraversato da tante, troppo spinte teoriche, anche incompatibili tra loro): "Orbene noi dobbiamo far sì che nella lingua comune a tutti gli italiani, la quale per tutto è e in nessuna parte si posa, le atone sì prima e sì dopo l'accento principale non siano totalmente oscurate. [...]. All'oscuramento bisogna riluttare, se non si vuole che per diserzione gli italiani adottino un volapuk qualunque, per intendersi meglio e non avere continuamente negli orecchi quel solo ronzìo delle flessioni, quell'*ino, ano, are, ore*, che non vogliono dir nulla o ben poco" (ivi, p.1995. Il corsivo è nel testo).

In un certo senso, è l'idea che la lingua, e in specie quella poetica, persino "contro natura" (ivi, p. 1994), ovvero risalendo controcorrente la storia della lingua d'uso, debba riportare in vita proprio quelle sillabe "metatoniche" e "iniziali" (ibid.), via via oscurate nel "volapuk" del logorante uso comune. Siamo nel cuore del dibattito – in realtà già in parte messo in ombra fuori d'Italia quando Pascoli lavora più alacremente ai CC[16] – sull'origine del linguaggio e più specifi-

non sia presente nella biblioteca di Castelvecchio, la conoscenza diretta dei suoi testi è "un dato incontrovertibile" (cfr. CC Perugi, cit., p. 18).

[14] È nello Spencer della *Philosophy of Style* che si trovano diverse affermazioni di non poco conto per il discorso sul rapporto tra sillabe radicali, prevalenza monosillabica della lingua inglese (da cui una sua presunta superiorità, in base al principio d' economia dell'"attenzione dell'ascoltatore o del lettore" con il "minor sforzo possibile"), conseguente analogia con il linguaggio infantile e, soprattutto, "carattere onomatopeico" delle "parole sassoni e di ogni altra terminologia primitiva" (cfr. ed. it. a c. di D. Drudi, Alinea, Firenze, 1981, pp. 30-34). È stato Perugi a segnalare la presenza massiccia ed esplicita di questo Spencer ancora nella Lezioni pascoliane per il Corso pedagogico per i maestri elementari, degli anni 1905-6 (*Morfologia di una lingua morta*, cit., pp. 188-191).

[15] Scrive Pascoli nelle *Regole di metrica neoclassica*, che dovevano accompagnare la *Lettera a Chiarini*: "*Metatoniche* chiamo le sillabe avanti l'accentata, che, in altra forma più semplice della parola o nella parola da cui l'altra deriva, hanno l'accento" (*Prose*, I, Mondadori, Milano, 1971[4], p. 990).

[16] Ma non in Italia: suona come una beffa, infatti, che la seconda cocente sconfitta dei saggi danteschi pascoliani al concorso dei Lincei del 1904, veda invece la vittoria degli studi di Alfredo Trombetti proprio sulla monogenesi del linguaggio (cfr. M. Pascoli e A. Vicinelli, *Lungo la vita di G. Pascoli*, Mondadori, Milano, 1961, p. 739).

catamente su quella ipotetica origine onomatopeica del linguaggio umano, cui si ribellano in molti, Müller incluso. Questi, esplicitamente contro Darwin e qualsiasi evoluzionismo, afferma il privilegio solo umano del linguaggio e contro la teoria onomatopeica ricorda come già Herder se ne discostò, concludendo "che sebbene vi siano nomi di ciascuna lingua formati sopra la pura imitazione dei suoni, questi nulladimeno costituiscono la più piccola porzione del nostro dizionario. Essi sono balocchi, non agenti del linguaggio, e qualunque tentativo di ridurre le parole più comuni e necessarie a radici imitative fallisce per intiero"[17].

Ridare vita a ciò che è morto, diceva Pascoli nella *Lettera*; e dunque, in quanto poeta, alla parola e alla sua origine prima, anzitutto. Siamo negli stessi paraggi di *Un poeta di lingua morta* (1898)[18], dove il ciclo di vita e morte della parola poetica trova una sua collocazione 'filosofico'-orfica (culminante nell'equiparazione tra mistero religioso e mistero della parola poetica), sfiorando però anche l'origine strettamente linguistica di questo discorso: "non potrei usare un linguaggio che fosse inteso da tutti; perché non esiste... ancora. E non dico che non c' è linguaggio comune a tutti i popoli, ma nemmeno ce n'è che sia intelligibile a tutti, anzi alla maggior parte degli uomini, di un singolo popolo. Né c'è speranza che si formi da sé [...]: *la natura va dal semplice al composto, dall'omogeneo all'eterogeneo, e non viceversa*"[19]. E l'arte, la parola poetica, appunto, deve fare il cammino opposto per ritrovare la sua purezza e la sua originaria forza espressiva (nelle Note alla II ed. dei CC parlerà più chiaramente delle "parolette che mal s'intendono", "delle parole morte, risuscitate [...] ora per amor di verità, ora per istudio di verità": che si tratti di parole dialettali o di onomatopee).

Contro la morte della parola, il poeta ridà vita al linguaggio poetico anche facendo 'risuscitare' parole, "parole che velano e perciò incupiscono il loro significato, delle parole, intendo, estranee all'uso presente" (*Un poeta di lingua morta*, cit., p. 162): "estranee all'uso presente", è questo che va tenuto a mente in rapporto all'uso poetico dell'onomatopea, non a caso singolarmente vistoso nella poesia pascoliana scritta nella "lingua morta" del latino[20].

[17] M. Müller, *Letture sopra la scienza del linguaggio* (1861), a c. di G. Nerucci, G. Daelli e Comp. Editori, Milano, 1864, pp. 364-5. E contro un presunto primato linguistico anglosassone – si direbbe rispondendo allo Spencer della *Philosophy of Style* – smonta ogni ipotesi puramente onomatopeica per parole inglesi quali *cuckoo, cock, raven, thunder*, risalendo a un'origine 'ariana'.

[18] Non a caso saggio citato da tutti gli studiosi che hanno toccato questo discorso sul rinnovamento pascoliano della lingua poetica, tramite il recupero del dialetto, dei suoni della natura, delle più lontane – spesso solo presunte – etimologie (cfr., oltre agli studi di Perugi, almeno quelli della Marcolini, della Poggi Salani, di Mengaldo).

[19] G. P., *Un poeta di lingua morta* (1898), in Id., *Prose*, cit., I, p. 160.

[20] E qui le acute osservazioni di A. Traina e della Paradisi hanno dato grande impulso allo studio del raffinato "plurilinguismo" pascoliano, onomatopee incluse: cfr. l'ormai classico saggio del '61, riedito nel '71, sul *Latino del Pascoli. Saggio sul bilinguismo poetico*, e poi gli studi di Traina inclusi nella "Rivista pascoliana" e nelle varie serie di *Poeti latini e neolatini*, la raccolta di studi *Forma e suono* (Edizioni dell'Ateneo e Bizzarri, Roma, 1977), ma anche la voce "Pascoli" nell'Enciclopedia virgiliana e l'Introduzione ai *Poemi Cristiani*, BUR, Milano, 1984; e della Paradisi, almeno l'Introduzione a *Pecudes*, Pàtron, Bologna 1992 e il recente saggio *Una forma di anticlassicimo pascoliano: l'ibridismo greco-latino nei Carmina*, in AA.VV., *Il plurilinguismo*

Perché, scrive negli stessi anni nel *Fanciullino*, il poeta "è il veggente (aoidós) che fa apparire il suo canto". Dove, di quest'ultima definizione, è anche interessante esplorare le implicazioni etimologiche dell'"aoidós", inserite nella terza nota per mano dello stesso Pascoli (e che ci ritorneranno molto utili rileggendo *Il fringuello cieco*): "Badiamo che io non intendo affermare l'etimo di *aeidein* da *a* privativo e *vid-* vedere. No: intendo asseverare che codesto etimo era presente agli antichi cantori", con le seguenti supposizioni sul rapporto etimologico suggerito nell'*Odissea* tra l'*oîdas* e l'*aoidoí* riferiti al cantore Femio (e tra Polifemo / *polyphemos* e Femio / "*polífemos aoidós*", con tutte le implicazioni del Polifemo accecato come Omero). Ancora un ritorno alla sorgente prima della parola poetica e ancora un richiamo essenziale (si sta parlando proprio dell'origine della parola che indica il canto poetico e il suo cantore: l'"aedo [...] che ha veduto (*oîde*) e perciò sa", colui "che non vedendo, vede ciò che gli altri uomini non sono più capaci di vedere) a quella radice indoeuropea, quel "*vid*" onomatopeico che Pascoli faceva pronunciare già alla rondine del *Dialogo* myriceo.

Insomma, il valore linguistico (e ritmico) delle radici e delle onomatopee – due aspetti di uno stesso discorso nella linguistica ottocentesca – su cui insisterà nei luoghi meno ovvi (dalle osservazioni sulla "lallazione" di cui Perugi rintraccia l'origine in Sully, agli appunti in inglese, sull'*Odissea*[21]), implica una delle riflessioni teoriche più proficue per quella produzione 'bamboleggiante', che non tocca solo le "canzoni uccelline"[22]. Per capirne meglio le più svariate pieghe, rileggerei almeno altri due luoghi densissimi delle prose pascoliane, quali le Introduzioni alle antologie classiche *Epos* e *Lyra*. Se nella prima, lunghe pagine sono dedicate ancora una volta all'origine, anche etimologica e paraetimologica, dell'aedo, dove nella "falsa etimologia di quei tempi antichi" (il 'non vedere' dell'aedo "accecato" dalle divinità, che "fa vedere e non vede": ancora un rinvio indiretto al nostro *Fringuello cieco*), Pascoli leggeva "l'eco che suona dopo che la voce è estinta"[23], nell' Introduzione a *Lyra* si trovano annotazioni ancora più interessanti per il discorso onomatopeico. Qui è l'origine stessa, primordiale, preumana, si potrebbe dire, del linguaggio poetico, il punto di partenza di tutto. "Presto l'uomo trovò *gli strumenti che imitassero le voci della natura*; coi quali

nella tradizione letteraria latina, a c. di Oniga, Il Calamo, Roma, 2003: particolarmente interessante qui, per il nostro discorso, il rapporto avanzato con il plurilinguismo di *The Hammerless gun*.

[21] Cfr. in particolare, M. Perugi, *J. Sully*, cit.; Id., *Morfologia di una lingua morta*, cit., pp. 199, 205 sgg.

[22] Lo stesso Croce, nel saggio del 1907, aveva fatto riferimento, in chiave del tutto denigratoria, al plurilinguismo ornitologico-inglese, del poemetto *Italy* (con il celebre "sweet" delle rondini: si veda ora M. Perugi, *Fra estetica e linguistica: la lingua degli emigranti nel poemetto Italy*, in AA.VV., *Seconda Lettura Urbinate*, Il lavoro editoriale, Ancona 2003, pp. 149-169); ma si pensi al discorso sui canti 'uccellini' anche in altri luoghi dei *Poemetti* (nella Prefazione ai *Primi Poemetti*, anzitutto, o in componimenti come *La cincia* e *La calandra*, in cui però la chiave allegorizzante, più che linguistica, si fa sempre più preminente, fino ad arrivare alla galleria ornitologica dei *Nuovi Poemetti*, ad altissimo tasso simbolico).

[23] *Opere* Perugi, II, p. 2382.

egli potesse da sé e a sua posta creare il meraviglioso mormorìo che lo circondava. E presto *vi associò piuttosto grida, sul principio, che parole*, quasi a vincere il frastuono incessante del mondo esterno [...]. Nella Grecia, da cui, come da maestra di Roma e di tutti, è bene cominciare, risonavano nei tempi lontani grida come: *ie Paieon, io Bacche, Hymen ai o, ai Line*: gioia, delirio, amore, morte"; e nell'"appello melodioso" dei "canti primitivi [...] al tempo della mietitura" sente – e vede, nelle etimologie ricostruite in nota – "come il grido si trasformi in parola; il suono in idea. A queste parole e grida l'uomo univa i movimenti cadenzati dei piedi, delle braccia e della testa. Ecco la poesia lirica o, a dir meglio, melica" (Pref. *Lyra*, *Opere* Perugi, II, cit., pp. 2248-9). Così viene riassunto in poche righe l'iter linguistico-poetico primordiale: è nel "meraviglioso mormorio" mimetico-imitativo della natura circostante che "il grido si trasform[a] in parola; il suono in idea"[24]. Da qui partirà il Pascoli delle "canzoni uccelline", schierato in questa battaglia più con il partito darwiniano che non con il 'kantiano' M. Müller.

Con un'ulteriore precisazione preliminare: alle evidenti allusioni alla "filologia comparativa" del secondo Ottocento e al darwinismo, più o meno diretto, che fa da sfondo a questo contesto linguistico, vanno senz'altro aggiunte altre ascendenze più lontane (non a caso altrettanto presenti nell'intreccio culturale su cui si costruisce, negli stessi anni, l'intelaiatura teorica del *Fanciullino*).

Quando, ad esempio, nel *Fanciullino* Pascoli istituisce un'analogia profonda tra primordiale e antico da una parte, e "fanciullesco" dall'altra (al "vecchio aedo" si accostano "le note dell'usignolo ora singultite come un lamento, ora spicciolate come un giubilo" e la "vocina del bimbo interiore" viene definita come "un chiacchiericcio" simile a "un usignolo che gorgheggi presso un ruscello che mormora": *Opere* Perugi, II, pp. 26 e 25), l'originario retroterra platonico-vichiano si fonde con il Sully degli *Studi sull'infanzia*, soprattutto nelle aggiunte post-'98 al saggio pascoliano, che sembrano proprio andare in soccorso alle tesi sul recupero della voce poetica primigenia (con quell'aggiunta sui "balbettii" – "pa pa ma ma" – dei bambini, e concludendo che "in ciò è ragione perché è natura", ivi, p. 36). Così come in quel "tu [*scil.* il fanciullino] sei ancora in presenza del mondo novello, e adoperi a significarlo la novella parola. Il mondo nasce per ognun che nasce al mondo" (ibid.), l'onto e la filogenesi dell'evoluzionista Haeckel si saldano con le tesi romantiche e, ancor prima, vichiane[25]. Qui farei

[24] Nella nota ai canti della mietitura, Pascoli, ancora una volta, si sofferma sull'intreccio etimologico nascosto in quei "suoni" che si fanno "idea": "*Ouloi* ed *iouloi* erano biche di grano, le mete. E *Ioulo* era chiamata anche Demeter, ed *ouloi* e *iouloi* gl'inni ad essa". Ricorderei infine che anche nelle antologie scolastiche italiane *Sul limitare* e *Fior da Fiore* Pascoli distribuisce generosamente passi dai saggi ornitologici da lui stesso utilizzati, e *in primis* il Savi dell'*Ornitologia toscana*. Da notare però la parsimoniosa presenza di onomatopee riportate, a tutto favore della parte etologico-descrittiva.

[25] Diversi sono stati i riferimenti a Vico negli studi pascoliani, ma ricorderei in particolare A. Battistini, *Il mito del fanciullino nell'età del Pascoli*, "Rivista pascoliana", 2001 (13). Del rapporto con il Vico della *Scienza nuova* e, ancor prima, alle origini, con le tesi platoniche del *Cratilo*, mi occuperò più estesamente nel saggio in preparazione sulle onomatopee pascoliane.

solo un riferimento essenziale, mi sembra, a quanto asserito da Vico sull'origine delle lingue, supposta come tutt'uno con il canto e con "voci monosillabiche" (Libro I, Sez. II, LIX-LX[26]), e sull'enfasi di Vico sul "gran principio dell'etimologia" (Libro I, Sez. I, LXV[27]), inscindibile da un'origine onomatopeica del linguaggio (Libro II, Sez. II, 447[28]).

È il trionfo di una sintesi poetico-filosofica che, partendo da Vico, si catapulta in pieno positivismo, in una temperie però anche già simbolista, a dispetto delle facili etichette per antitesi e contrapposizioni (si pensi, per fare solo un esempio, a quello studio del 1894 di J. De Gaultier su Verlaine, ricordato da Bazzocchi, in cui la parola poetica è intesa come recupero di un' "aurore du langage", di quel "balbutiement primitif de l'humanité" risalente a ritroso al primigenio canto degli uccelli: una posizione evidentemente maturata in un ambiente tutt'altro che anti-evoluzionista, vicinissimo a quello del nostro Pascoli dei CC[29]).

Ma il cuore del dibattito teorico sull'origine del linguaggio resta per Pascoli anzitutto ottocentesco. Anzi, più precisamente 'evoluzionistico', tanto che l'amato Müller viene a momenti messo da parte da Pascoli e sostituito con il più puro e coerente evoluzionismo linguistico di Spencer[30] e di Darwin stesso (che in *The Descent of Man* dichiara che non è solo l'uomo ad avere sviluppato gradualmente un suo linguaggio e che l'analogia più forte con il linguaggio umano è proprio

[26] G. Vico, *Autobiografia. Poesie. Scienza Nuova*, a c. di P. Soccio, Garzanti, Milano, 1983, p. 261 (partendo dalle osservazioni sui "mutoli" che "mandan fuori i suoni informi cantando" e sugli uomini che "sfogano le grandi passioni cantando", Vico deduce che "[l]e lingue debbon aver incominciato da voci monosillabiche").

[27] Ivi, p. 262 ("Questa dignità è un gran principio d'etimologia: che secondo questa serie di cose umane si debbano narrare le storie delle voci delle lingue natie, come osserviamo nella lingua latina quasi tutto il corpo delle sue voci aver origini selvagge e contadinesche").

[28] Ivi, p. 358 ("... nello stesso tempo che si formò il carattere divino di Giove [...], incominciò parimente a formarsi la lingua articolata con l'onomatopea, con la quale tuttavia osserviamo spiegarsi felicemente i fanciulli").

[29] M.A. Bazzocchi, *Circe e il fanciullino*, Nuova Italia, Firenze, 1993, pp. 54-5. E il "balbutiement" verlaniano si accosta, non si contrappone, al "gazouillement" infantile di cui parlava il Sully tante volte richiamato da Perugi (CC Perugi, p. 121 passim e Id., *James Sully*, cit.; ma lo stesso Perugi data l'incontro decisivo con Sully al tardo 1899, mentre quello con Spencer risalirebbe già agli anni universitari: cfr. Id., *Morfologia di una lingua*, cit., p. 174).

[30] Perugi parla di una "trimurti positivistica Müller-Spencer-Sully", fondamentale per le sue teorie linguistico-poetiche (CC Perugi, pp. 8 e sgg.). Non credo tuttavia che per il discorso sul linguaggio Darwin sia meno importante, e quello della *Descent of man* (1871) anche più, forse, di quello di *The Origin of the Species by Means of Natural Selection* (1859), che pure sfiora il discorso sul linguaggio nel cap. dedicato alle "Affinità reciproche fra gli esseri viventi" (ed. it., a c. di C. Balducci, Newton Compton, 2005, in particolare p. 378). L'idea stessa che l'uomo porti ancora "chiare tracce della sua discendenza da forme inferiori" (C. Darwin, *The Descent of Man and Selection in relation to Sex*, Murray, London, II ed., 1875, p. 65) crea un legame fortissimo con Pascoli, anche in altri territori lontani da quello linguistico: si pensi alla riproposizione di questa tesi darwiniana, in una prospettiva sociale e morale, nelle Prose pascoliane coeve ai CC: dall'*Era nuova* all'*Avvento*, alla *Messa d'oro* (fondamentali, in questo senso, gli studi di V. Roda, in particolare quelli contenuti nei volumi *Il soggetto centrifugo*, Pàtron, Bologna, 1984, Id., *Homo duplex*, Il Mulino, Bologna, 1991, e Id., *La folgore mansuefatta*, CLUEB, Bologna, 1998). La Marcolini ricorda anche i riferimenti in Paolucci al *Viaggio di un naturalista intorno al mondo*, dove Darwin studiava l'apprendimento del linguaggio da parte degli uccelli (*Pascoli prosatore*, cit., p. 272).

quella con il canto gli uccelli[31]). Per i fondatori dell'evoluzionismo l'onomatopea uccellina è a tutti gli effetti un linguaggio, così come lo è quello umano, sebbene a un altro stadio evolutivo, e l'onomatopea è la traccia, la prova provata che il linguaggio si è sviluppato partendo proprio dall'imitazione della natura.

Sottoscriverei senz'altro, quindi, quanto sostenuto dalla Marcolini sulle basi essenzialmente evoluzionistiche del pensiero pascoliano, inclusa la teoria linguistica post-darwiniana[32]. I lavori del Brehm pluricitato da Darwin, e poi degli italiani Savi, Paolucci, Bacchi della Lega, Fabani (e degli altri linguisti-ornitologi citati più volte nei commenti di Nava, Perugi e in tutti gli studi che si sono occupati delle "canzoni uccelline") chiariscono la linea darwiniano-evoluzionistica di questa idea di un linguaggio animale solo quantitativamente, ma non qualitativamente diverso da quello umano. E da qui la riproposizione haeckeliana di una filogenesi linguistica – il linguaggio umano che si evolve nella sua lunga storia – rispecchiantesi nel processo di ontogenesi – il linguaggio umano che ripercorre le tappe evolutive dell'individuo dallo stadio infantile a quello adulto[33].

Passando da questi presupposti teorici allo specifico poetico, e volendo sostenere la tesi che i *Canti di Castelvecchio* siano da intendere anzitutto proprio come tali, ovvero come riproduzione dei "canti" della natura, di cui quello umano è parte integrante (con il dialetto come specchio di quel canto primigenio), alcune notazioni scientifiche aprono varchi linguistici molto interessanti all'interno dei testi poetici della raccolta. Uno fra i tanti riguarda la voce "tribù", più volte presente nelle "canzoni uccelline" (cfr. *La partenza del boscaiolo*, v. 62, *Il compagno dei taglialegna*, v. 48, *L'imbrunire*, v. 16, e la conclusiva, e quindi determinante, *In ritardo*, vv. 18, 19, inseribile solo in senso lato nella serie "uccellina"). "Tribù" è infatti anche un tecnicismo, usato dall'essenziale Savi per la classificazione degli uccelli nell'*Ornitologia toscana* prima e in quella *Italiana* poi[34], di cui, come sempre, Pascoli utilizza tutte le possibili implicazioni – e ambiguità – poetiche[35].

[31] C. Darwin, *The Descent of Man*, cit., p. 86; ma anche precedentemente si sofferma sull'analogia con il canto degli uccelli imparato "imitando il canto dei propri genitori e a volte quello di altri uccelli" (ivi, p. 73), con diverse citazioni dal Brehm tanto utilizzato anche da Pascoli.

[32] Cfr. M. Marcolini, *Pascoli prosatore*, cit., pp. 264-84.

[33] Si veda in particolare, ivi, p. 273. A questo proposito la Marcolini ricorda quanto scriverà P. nella sua Lezione VIII del Corso pedagogico, a.a. 1907-08, riguardo alla gradualità dell'apprendimento del linguaggio nei bambini, simile al "bisbiglia[re]" degli "uccelli in gabbia", aggiungendo un opportuno richiamo all'*Ov'è?* dei CC (ivi, pp. 276-77).

[34] Come spiegava Savi nell'Introduzione all'*Ornitologia toscana*, la classificazione prevede la suddivisione per Ordini, Tribù, Generi, Famiglie e Specie (cfr. P. Savi, *Ornitologia toscana*, Nistri, Pisa, 1827, p. XVIII; e poi in Id., *Ornitologia italiana*, Le Monnier, Firenze, 1900², vol. I, p. 3).

[35] Ad esempio, nella *Partenza del boscaiolo*, la "tribù" è quella dei boscaioli ("E sempre il canto che rimane, / giunge in alto alla tribù", vv. 60-61), la cui vita è però tutt'uno con quella della cincia e della Natura, che danno loro voce nel componimento: in tutti i versi è infatti solo il boscaiolo a non avere voce propria, mentre è proprio la "tribù" della cincia a parlare anche per lui, con il suo grido semantizzato ("tient'a su! tient'a su! tient'a su!"). Altrettanto interessante l'ambiguità tra "tribù" dei pettirossi e, ancora, quella del taglialegna 'lombardo' nel *Compagno dei taglialegna* (che, non a caso, portava come prima ipotesi di titolo: *Canzone II del Lombardo*: cfr.

Ben più ampie le implicazioni glottolinguistiche dell'altrettanto fondamentale Max Müller, riguardo al "potere delle radici" (la *Lettura VII*, nelle *Nuove letture sopra la scienza del linguaggio*, è interamente riservata a questo argomento, come risulta a chiare lettere dal titolo "Sovra il potere delle radici"[36]): discorso su cui fonda la sua teoria 'arianocentrica', con lo studio etimologico che ogni volta parte dalla radice sanscrita, poiché – scrive Müller – sin dal IV secolo a.C. "gli Indiani ... già possedevano liste complete, non soltanto delle loro radici, ma eziandio di tutti gli elementi formativi, i quali, coll'essere a quelle affissi, *riducono le radici a parole reali*" (il corsivo è mio). E a seguire, per dare uno degli esempi linguisticamente più pregnanti di questo discorso, ricorre alla radice "*vid*, sapere", con i suoi derivati verbali, "*vedmi, conosco, so, viveda, ho saputo, o veda, seppi*". Ma, fatto ancora più interessante per il territorio delle onomatopee pascoliane, ricorda anche "il puro *vid*", che in sanscrito è usato "particolarmente nei composti, nel senso di conoscere, sapere"; e continua a lungo sulle radici vid/vit, concludendo questo discorso con un'articolata disquisizione sulla "teoria onomatopeica" (che "deriva le parole dai suoni degli animali e della natura in generale, siccome imitati dai costruttori della favella"), verso la quale, pur non nascondendo un forte interesse, si mostra fortemente restìo, soprattutto per qualsivoglia implicazione evoluzionistica[37] (ma anche in questo è in buona compagnia tra gli stessi evoluzionisti: Haeckel, nella *Storia della creazione naturale*, scriveva cautamente che il "linguaggio articolato" è "per quanto sappiamo, una proprietà quasi esclusiva dell'uomo"[38]).

Pensando a queste pagine di Müller sulla radice vid/vit e tutti i suoi derivati, a qualsiasi lettore torna subito in mente una delle onomatopee pascoliane più celebri: quella del *Dialogo* myriceo, che conferma come questa riflessione metapoetica e linguistica di Pascoli non nasca certo *ex abrupto* con i CC, ché anzi, come ha notato Capovilla, già una delle poesie giovanili, *Passa Boote*, giocava sottilmente sulle implicazioni semantizzanti dell'onomatopea 'plurilinguistica' di un "canto dolce e strano"[39]. E altrettanto interessante, e sintomatico di una sintesi culturale che va ben oltre l'orizzonte esclusivamente pascoliano, è

CC Nava, p. 80): "e col suo canto ti consola, / povera esule tribù". E infine, nel componimento di chiusura della raccolta (lasciando da parte l'appendice dei 'Canti di S. Mauro'), il parallelismo prenderà una chiave tutta autobiografica, del Pascoli più 'pascoliano', nel confronto tra "tribù", qui proprio in senso tecnico, delle rondini, e 'tribù' dispersa, ovvera quella del nido familiare ricostruito: "... trovati i vecchi nidi al tetto, / li salutava allegra la tribù. // Se n'è partita la tribù, da tanto!".

[36] M. Müller, *Nuove letture sopra la scienza del linguaggio*, a c. di G. Nerucci, Milano, Treves, 1870, 2 voll. Le citazioni che seguono sono alle pp. 91-96 del I vol.

[37] Ivi, pp. 102?3.

[38] Per questa cauta presa di distanza di Haeckel, cfr. M. Marcolini, *Pascoli prosatore*, cit., p. 273.

[39] Come notava Capovilla, ripreso da Garboli, l'onomatopea 'uccellina' *refrain* "E po po po po po po po po poi", non a caso nelle ultime due strofe riportata in greco, gioca proprio sul finto crescendo semantizzante, sia italiano che greco, con una forte allusività figurativa di quel "poi" italiano e di quel "dove andare" greco (cfr. *Opere* Garboli I, pp. 509-10). Un riferimento essenziale per *Il fringuello cieco*, che però è passato per una complessa e radicale operazione "scientificamente" plurilinguistica e non solo giocosamente 'unidirezionale'.

l'intrecciarsi tra le osservazioni su queste radici indoeuropee e le voci – tra cui lo stesso "videvitt" – più volte riportate negli studi ornitologici che chiaramente Pascoli ha sempre sott'occhio nei CC[40]. "Scienza del linguaggio" e scienze naturali, per dirla con Müller, ma anche con il migliore evoluzionismo ortodosso, sono infatti legati a doppio filo nella cultura tardo-ottocentesca, con il ricorrere di nomi provenienti anche dalla migliore filologia classica, italiana e non[41].

Tuttavia, uno spartiacque lo metterei tra i due discorsi onomatopeici: *Dialogo* risale agli anni 1890-94 (i primi due madrigali sono del 1890, gli ultimi due sono aggiunti nella terza ed. di *Myricae*); *Nozze*, secondo e ultimo componimento myriceo fondato sul discorso onomatopeico, risale addirittura al 1887, con una complessa genesi finemente studiata da Capovilla[42]. Ma è assai significativo che Pascoli decida solo a partire dall'edizione del 1897 di farne un dittico 'onomatopeico', che si stacca vistosamente dal resto della compagine poetica della raccolta: un dittico incastonato tra la lunga e compatta sezione dell'"Ultima passeggiata" e l'altrettanto metapoeticamente e narrativamente compatta sezione delle "Gioie del poeta". Non solo: è chiaro che ben prima della nascita ufficiale di questa raccolta, Pascoli è affascinato dalle potenzialità linguistiche e poetiche dell'onomatopea; ma la data remota, per *Nozze*, del 1887 suggerisce che prima dei maturi anni '90, questo interesse ha ancora origini e tendenze spurie, prevalentemente letterarie e più genericamente fonico-imitative (anche secondo un modello di scuola carducciana, ricordato dalla Ebani[43]). Lo suggeriscono da una parte l'esibita ascendenza letteraria del canto uccellino di quest'ultimo componimento e dall'altra il suono delle tante campane myricee; mentre solo i più

[40] Si veda in particolare L. Paolucci, *Il canto degli uccelli, Note di fisiologia e biologia zoologica in rapporto alla scelta sessuale e alla lotta per l'esistenza*, Bernardoni, Milano, 1878, fedelissimo, come si deduce immediatamente dal titolo, alle teorie darwiniane, costantemente richiamate (per il "vit prolungato talvolta in videvitt", cfr. p. 107).

[41] Esemplare, a questo proposito, il saggio di S. Timpanaro, *Giacomo Lignana e i rapporti tra filologia, filosofia, linguistica e darwinismo nell'Italia del secondo Ottocento* (1979), ora in Id., *Sulla linguistica dell'Ottocento*, Il Mulino, Bologna, 2005, pp. 105-223 (ma utili riferimenti all'intrecciarsi di filologia classica, linguistica e scienze naturali sono sparsi negli altri saggi del volume). Efficace anche la sintesi della Morpurgo Davies, nel capitolo *Prospettive generali alla fine del secolo*, in Ead., *La linguistica dell'ottocento*, Il Mulino, Bologna, 1996, e in particolare nel paragrafo "Linguistica, antropologia, etnografia" (ivi, pp. 392-6). Ricorderei qui, almeno, che già nel 1876 F. D'Ovidio fu il solerte traduttore del fondamentale Whitney di *The Life and Growth of Language: an Outline of Linguistic Science*, Appleton and Co., New York, 1875, e che il Nerucci, studioso di folklore e dialetti caro a Pascoli, fu il traduttore, nel 1870-71, del Müller delle *Nuove Letture sulla Scienza del Linguaggio*. Infine ricorderei, come ha già sottolineato Perugi, che fu proprio il classicista Gandiglio a indicare in Brehm la fonte principale delle onomatopee uccelline dei CC (cfr. CC Perugi, p. 36).

[42] Cfr. G. Capovilla, *Fra le carte di Castelvecchio*, Mucchi, Modena, 1989, pp. 134-156. Si ricordi che Pascoli inserisce questo componimento, nella sua redazione definitiva, anche nell'antologia *Fior da fiore*.

[43] N. Ebani, *"L'ultima passeggiata", primo poemetto pascoliano* (1987), ora in Ead., *Pascoli e il canzoniere*, Edizioni Fiorini, Verona, 2005, p. 32. Già Nencioni, nel lontano 1967, evidenziava la componente letteraria delle prime onomatopee pascoliane (cfr. G. Nencioni, *Agnizioni di lettura*, in Id., *Tra grammatica e retorica. Da Dante a Pirandello*, Einaudi, Torino, 1983, p. 139).

tardi "chiù" dell'*Assiuolo* e il "cu... cu" della *Canzone d'Aprile*[44] iniziano a sondare con più attenzione le altre possibilità semantiche e poetiche dell'onomatopea 'uccellina'. Insomma, nella raccolta di *Myricae* comunque prevale nell'insieme la componente visiva (e visionaria), lì dove nei CC è proprio quella acustica a essere preponderante sin dai primi progetti.

Nei CC sarà infatti il legame tra onomatopea e radice dei lessemi ad essere uno degli snodi evoluzionistico-darwiniani di questo discorso linguistico e poetico, superando le riserve di Max Müller su una teoria integralmente onomatopeica[45] (la parola umana nasce già compiutamente 'razionale', perché "il suono articolato è sempre una voce, [...] una manifestazione o rivelazione di qualche cosa che ha bisogno di manifestarsi o rivelarsi"[46]).

Da qui le teorie post-darwiniane dello Spencer della *Philosophy of Style*[47], riprese anche in epoca successiva alla pubblicazione dei CC nelle Lezioni pascoliane del Corso pedagogico del 1905-'06, studiate da Perugi (in particolare per il rilievo dato da Spencer al "direct style" e alla funzione dell'onomatopea). E da qui quegli appunti autografi interessantissimi per il nostro discorso lingui-

[44] Cfr. il commento di G. Nava a questi componimenti (incluse le probabili ascendenze letterarie, oltre che 'ornitologiche', dell'*Assiuolo*:cfr. *Myricae*, Salerno Ed., Roma, 1978, pp. 173-174, 182-185). Un elenco completo della presenza di onomatopee, non solo 'uccelline', in *Myricae*, include i componimenti *Sera festiva, Il lauro, Nella macchia,Vespro, Canzone d'aprile, Alba, L'assiuolo, Notte di vento, Canzone di nozze*, oltre alle su ricordate *Dialogo* e *Nozze*. E tra questi: il primo e *Vespro* riproducono semplicemente il suono delle campane; *Il lauro* (con il suo "francesco mio" e la valenza metapoetica del chiaro riferimento petrarchesco e desublimante: cfr. il saggio di F. Muzzioli nella *Prima Lettura Pascoliana Urbinate*, a c. di G. Cerboni Baiardi et al., Il lavoro editoriale, Ancona, 1998), *Nella macchia* (con un "Io ti vedo"), e *Canzone di marzo* (con i suoi "sì sì" e "vero ver") riproducono versi uccellini già perfettamente semantizzati e inseriti in una discorsività logico-linguistica senza 'salti' o ambiguità semantiche; e infine *Notte di vento* (con il suo "Uh uh uh" incastrato nell'incalzare vocalico della lugubre "u" nelle prime due strofe, necessario all'impasto alla Poe della poesia), *Canzone d'aprile* (con quel "cu ... cu", evidente rinvio e calco linguistico-sonoro del "*Cuckoo*" dell'omonima poesia di Wordsworth: cfr. G.Nava, *Myricae*, cit.) e *L'assiuolo* (con il probabile rifacimento dell'*Aziola* shelleyana: cfr. G. Nava, *Myricae*, cit., e C. Chiummo, *Shelley nella bottega di Pascoli*, Schena, Fasano, 1992, pp. 74-75) contengono riproduzioni fonoimitative (e letterarie) alquanto semplici; certo più interessante per il nostro discorso è il "virb" della rondine di *Alba*, meno scontata onomatopea, e una sorta di "fiat lux" biblico, come scrive Nava (*Myricae*, cit, p. 175). Ma è evidente in *Myricae* una nettissima divisione tra valore fonoimitativo puro, spesso sollecitato da poeti dell'Ottocento inglese (fatto non irrilevante, peraltro, anche per il discorso attinente ai CC), e gioco metapoetico su onomatopee semantizzate. Molto più complesso e articolato – e poeticamente 'ambiguo' – il successivo discorso onomatopeico dei CC, nonché più pervasivo rispetto alla fortissima concentrazione di queste onomatopee, in *Myricae*, nella sola sezione "In campagna" (che contiene 4 delle 7 onomatopee qui analizzate, fatta esclusione per le onomatopee 'a sé stanti', di *Dialogo* e *Nozze*).

[45] Cita a suo favore da Aristotele ed Eraclito sino al Darwin, dalle cui teorie panevoluzionistiche prende comunque le distanze.

[46] M. Müller, *Nuove letture*, cit., p. 50.

[47] Vedi nota 14. Cfr. inoltre le annotazioni di Perugi alla *Lettera a Giuseppe Chiarini* (*Opere* Perugi, II, p. 1945, n. 1), e in particolare, sempre di M. Perugi, l'Introduzione ai CC per Il Saggiatore, pp. 10-11 e Id., *Morfologia di una lingua*, cit., p. 171-233: sul rapporto Spencer/Lezioni del 1905-06, pp. 188-192. Sulle osservazioni di Perugi è tornata T. Poggi Salani, *Verso la lingua poetica*, cit., più specificatamente a p. 227. Si ricordi che anche Spencer è una vecchia conoscenza per Pascoli, sin dagli anni universitari (si veda, ancora, *Opere* Garboli, I, pp. 353-4).

stico, citati dalla Ebani nell'ed. critica dei CC (vol. I, pp. 249-251): "Era il tempo in cui la tigre / imparò a rugliare dal bue, e il lupo a belare, muggire / latrare, e l'orso a ululare dalle + / e lo sparviero / a schiattar dal coniglio, / e il nibbio a miagolare / dal micino, e lo / smeriglio a chiocciar / dalla chioccia, / tosto, pettirosso, merlo / zirlo dagli insetti, il reattino / a strepitar dalle / elitre", [sic] "l'uomo da chi imparò [*su* ha imp<arato] a parlare? / la donna?" [sic] "Magnifico quello che / bestie quadrupede e uccelli / imitino cioè risentono / nei loro versi dei versi / delle loro vittime?". Dove mi sembra evidente la convergenza con le osservazioni, in chiave evoluzionistica, del Fabani recuperato e analizzato da Perugi[48] e con il ruolo della donna nella evoluzione e trasmissione del linguaggio, nel Müller delle *Nuove letture*[49].

È il trionfo 'pananimale', uomo incluso, del principio fonoimitativo di ogni linguaggio, e insieme di una implicita darwiniana lotta per la vita, insita nel cuore dell' origine di ogni linguaggio (sebbene con la cautela, riguardo al linguaggio umano, enfatizzata dalla forma interrogativa). Questo appunto è peraltro contenuto in una stessa facciata del foglio n. 17 (ms.16, cass. LIII), dove si trovano vari elenchi, riuniti sotto il titolo "Le canzoni uccelline", e dove spicca un elenco con indicazioni onomatopeiche particolarmente interessanti in questo ambito: "I. / Tient'a su". / farfagott. / Cincinpota / II / L'uccellino di San Giuseppe / cui vien posto / III / Le voci della casa / Rondini, Rondini / Galline, Piccioni / Passeri" (e, a seguire, le annotazioni prima citate). L'interesse di queste note è subito evidente: per la ricostruzione 'filologica' di questo ciclo di "canzoni", ma anche per la sua ricostruzione su basi linguistiche[50].

Né meno interessante è il ms.18 con l'annotazione riguardante le "*Canzoni uccelline*" (Ebani, I, p. 250), dove si trova nella prima nota a penna, in alto, "Alla barba / del canarino, uccello / falsificato, / queste canzoni silvestri / uccelline vere", in risentita polemica con il "Canarino" Mazzoni, che lo aveva criticato propri per questi suoi "gusti campestri e uccellini"[51] (non mancano tuttavia com-

[48] M. Perugi, *Morfologia di una lingua morta*, cit., p. 221, n. 76, con l'enumerazione degli stessi uccelli citati da Pascoli, i quali sembrano appunto riprodurre il "canto" delle "loro vittime".

[49] M. Müller, *Nuove letture sopra la scienza*, cit., vol. I, pp. 40-46.

[50] Anche su questo discorso, inerente l'intero ciclo delle "canzoni uccelline" tornerò nel saggio di prossima pubblicazione. Ricordo solo che al "tient'a su" che rimarrà nella *Partenza del boscaiolo*, si accompagnano le altre due onomatopee qui inutilizzate, il *cincinpota* usato nel *Torcicollo* dei *Nuovi Poemetti* e soprattutto quel "farfagott", che rivela in pieno il punto di partenza delle onomatopee 'uccelline' semantizzate: il "fare fagotto", con implicazioni 'uccelline', è un *must* dei CC, grazie a tutti i possibili rinvii all'autobiografia del profondo pascoliana: basti solo pensare al *Nido di "farlotti"*, tanto per l'assonanza fortissima tra quella onomatopea e il nome di questi uccelli nel dialetto romagnolo, "farlott" (cfr. Note alla II ed. dei CC: a conferma della consonanza fortissima tra onomatopee originarie e dialetti), quanto per il tema del nido sfrattato.

[51] *Lettere alla Gentile Ignota*, c. di C. Marabini, Rizzoli, Milano, p. 174. Ma già S. Ferrari, leggendo il suo *Passa Boote*, invitava Pascoli a un uso cauto, anche per ragioni metriche, dell'onomatopea ornitologica (cfr. G. Capovilla, *Fra le carte di Castelvecchio*, cit., p. 155. Di questo rapporto tra onomatopee ed eccezioni metriche si è poi occupato Mengaldo; ma soprattutto ricorderei la successiva notizia di Ferrari sull'intenzione di Pascoli di tenere in gabbia degli uccelli per studiarne il canto). Introducendo le *Canzoni della cinciallegra* – quelle che saranno poi le "canzoni uccelline" – la Ebani riporta le lettere pascoliane in cui il malizioso riferimento sembra proprio

ponimenti in cui Mazzoni fa riferimento al canto degli uccelli – penso *Agli amici di Toscana* (1887), in *Visioni e disegni*, o a *Passando sotto i cipressi* (1881) e *A un popolo d' uccelli* (che però è del 1909), entrambi in *Ricordi e voti*, o a *Gli abeti*, del 1907, in *Initiamenta Sapientiae*, con qualche spunto interessante per Pascoli[52]).

Linguisticamente ancora più interessane il ms. 19, con il completo "programma di canzoni uccelline" (Ebani, I, p. 251), che include i vari "Cincinpota"[53], "qui qui qui", "co co co co", e infine un "zazarpì za zarpì. Za zarpì. / zarpir = potare": è il trionfo dell'onomatopea già in partenza semantizzata e del postgrammaticale – il linguaggio tecnico dello "zarpire" – che paradossalmente si intreccia, senza soluzione di continuità, con il pre-grammaticale onomatopeico.

Ecco: quella che sembra la poetica essenziale e più riposta dei "balbettii" e "cinguettii" pascoliani, è questa. Far riemergere nella voce più pura, e più pura perché primigenia, della poesia, quella primitiva essenza del linguaggio poetico, vichianamente come pure evoluzionisticamente coincidente con le fonti prime del linguaggio umano in quanto tale. Allora l'"onomatopea pura"[54] dei CC prende strade molto varie, e ognuna incomprensibile, o solo parzialmente comprensibile, senza guardare alle altre, contigue e parte di un unico territorio poetico-linguistico[55].

Il che introduce anche il discorso sulla compresenza di de- e ri-semantizzazione che si pone al centro del discorso onomatopeico dei CC, fondato sul confondersi di canto poetico e canto "della Natura", come chiarisce Pascoli in apertura della *Prefazione* ai CC del 1903 (dove la distanza dal Leopardi dei *Canti* e dell'*Elogio degli uccelli* si fa più evidente[56]). E come ribadisce nelle preziose *Note alla se-*

al "Canarino" Mazzoni, cui pensa persino di dedicare le sue "odicine o canzonette uccelline", come si legge in una lettera a Caselli del 20 gennaio 1904: "Sto facendo delle canzoni uccelline, così belline! Per far dispetto a un certo canarino fiorentino ammaestratino, che non vuole si senta altro che la sua vocerella canterina". E alla Corcos, il 21 gennaio: "compongo, per dedicarle al Canarino, molte odicine o canzonette uccelline" (cfr. CC Ebani, I, p. XXIX). Aggiungerei la lettera al Caselli del 25 gennaio 1904, in cui Pascoli, a proposito della *Canzone del boscaiolo*, scrive: "È venuta benino. Ne devo fare tante altre, per far dispetto ai poeti senza poesia, come quel caro fabbricatore di pensi che è il Mazzoni", cui seguono varie *pointes* rivolte al Mazzoni, "canarino e cagnolino" (*Lettera ad Alfredo Caselli*, a c. di F. Del Beccaro, Le Monnier, Firenze, 1960, pp. 291-2).

[52] Sebbene si tratti solo di un rapido spoglio, noterei almeno due elementi interessanti: in *Passando sotto i cipressi*, la rima *addio: Dio* – su cui dovrò tornare a proposito del *Fringuello cieco* – e l'esplicito riferimento al mito wagneriano di Sigfrido, colui che sa interpretare "il gergo alato a' poveri / Analfabeti umani" (cfr. G. Mazzoni, *Poesie*, Zanichelli, Bologna, 1913, p. 395. Va però precisato che il componimento viene datato dallo stesso autore al 1909). Riferimento wagneriano, quest'ultimo, che non tralascerei del tutto in rapporto a questo discorso 'uccellino' in Pascoli (già Becherini ha fatto riferimento a questo mito nel suo commento ai *Primi Poemetti*: cfr. *Primi Poemetti*, a c. di O. Becherini, Mursia, Milano, 1994, pp. 228-9, e poi in un contesto diverso, a p. 233).

[53] Vedi nota 50.

[54] CC Ebani, I, p. XIII.

[55] Sull'inestricabile rapporto tra primitivo-vernacolare-materno nelle "canzoni uccelline" tornerò altrove.

[56] La bellezza del canto degli uccelli è sia nelle *Operette morali*, che nelle considerazioni riportate nello *Zibaldone*: quel canto è definito come pura espressione di "diletto", "contentezza e

conda edizione dei CC, in cui insiste sulla compresenza, nelle oscure "parolette" dai più considerate "parole morte" – la "lingua di gitane" che "più non si sa" di *Addio*![57] –, della funzione comunicativa e metacomunicativa dell'"accento su la sillaba radicale", e sull'interesse onomatopeico di tante voci vernacolari e tecniche elencate e spiegate nel vocabolarietto che segue. Qui si celebra il trionfo dell'esemplificazione del passaggio o meglio della compresenza del pre-grammaticale onomatopeico con il grammaticalizzato e con il post-grammaticalizzato, in senso tecnico, di tante voci, specie dialettali, utilizzate nei *Canti*.[58] D'altra parte, non aveva sostenuto anche l'italiano Ascoli che all'origine della nostra lingua c'è anzitutto un sostrato dialettale, cui infatti Pascoli volentieri attinge nei CC, esattamente come all'origine fonoimitativa del linguaggio stesso?

Nei CC le strade del pre- e del post-grammaticalizzato si costeggiano e si intrecciano costantemente, per addensamento – nel ciclo delle "canzoni uccelline"[59] – e anche per emersioni, che includono onomatopee non più solo anima-

letizia", nell'*Elogio degli uccelli* (e nello *Zibaldone*: nota 158 e 159, del 7 e 8 luglio 1820, ed. cr. a c. di G. Pacella, Garzanti, Milano, 1991, vol. I, pp. 158-9), secondo una linea sensistica che rinvia anzitutto al Buffon del *Discours sur la nature des oiseaux*. E se queste "qualità dell'animo" avvicinano gli uccelli alla natura del "fanciullo" come scrive nell'*Elogio* (e dei "selvaggi" aggiungeva nello *Zibaldone*), al di là di questa scontata convergenza, la distanza si fa abissale rispetto alla linea di un linguaggio degli uccelli, coniugato darwinianamente – ma si vedano soprattutto i manuali di Paolucci e Brehm – secondo regole semantiche e linguistiche assolutamente affini a quelle del linguaggio umano. Ciò non toglie che sicuramente Pascoli abbia letto con attenzione le tante note linguistiche contenute nello *Zibaldone*, riguardanti le etimologie e una teoria *in nuce* sull'origine onomatopeica di tante voci (come nella nota 12, in cui prende ad esempio la voce latina e italiana "nausea", che "con quell'au e con quell'ea imita a meraviglia quel gesto che l'uomo fa e quella voce che manda [...] quando è stomacato": *Zibaldone*, cit., p. 15).

[57] Ricorderei peraltro che Ascoli, sulla scia di Pott, si era occupato specificatamente della 'misteriosa' lingua dei gitani nel suo studio *Zigeunerisches*, pubblicato ad Halle nel 1865, riportando anche questo ceppo ad origini indiane (cfr. a questo proposito nel vol. già citato di S. Timpanaro, *Sulla linguistica dell'Ottocento*, il capitolo dedicato a "Graziadio Ascoli", in particolare a p. 232).

[58] Riguardo a queste voci dialettali e al valore linguistico della Nota alla II ed., rinvio ai saggi già citati della Poggi Salani. Ricorderei qui sopra tutti il "siccecé" del saltimpalo ("formato dal popolo con molta esattezza") che assorbe in un sol colpo il pregrammaticale e il grammaticale, ovvero il semantizzato, nella poesia *Il primo cantore*. Così come per il "siccecé" coniato dal "popolo", P. elenca e spiega, nella chiusa di questa nota, il riferimento alla "lodola" che "loda Dio", al merlo che dice "Io ti vedo" (con un continuo cambio di marcia dal pre- al grammaticale), al "vita da re" che sentono "in Romagna nel chicchiricchì dei galletti", o alla semantizzazione toscana del grido "ov'è?" del neonato che piange ("e gli dicono: Ov'è chi? Il babbo? Il puppo?"), con l'esibita enfatizzazione del legame tra questo processo linguistico popolare e vernacolare e un vastissimo retroterra folklorico di rituali e significati simbolici. Quest'ultimo canto nasce in realtà dal racconto di un infanticidio (cfr. CC Ebani, I, p. 346), dando così un contorno più inquietante a quel disperato vagito tante volte iterato. "La situazione della veglia notturna, o in genere della casa illuminata, che esercita un richiamo irresistibile sui defunti", ricordata da Nava nella Nota introduttiva a *Or di notte*, mi sembra eserciti un cupo richiamo su questo infante che, contrariamente ai morti di *Or di notte* ("Non vogliamo saper nulla ...Piano, voi con quella culla! / che non pianga il bimbo...// Non vogliamo ricordare ... mamma, bimbi... Fate piano!"), pare voglia invece disperatamente ricordare e sapere ("Oh! il cielo! Il tuo cielo! E ne chiedi / col fievole grido a chi vedi: / ov'è? ov'è? // Ne chiedi ai ragazzi... / e alle rondini / dov'è, sua madre gliel'ha detto...").

[59] In un'importante lettera a Novaro, lo stesso Pascoli scriveva delle sue "canzoni a ritornello, a richiami", ovvero proprio le "canzoni uccelline" dei CC, che devono "essere abbracciate con

li, ma insieme 'oggettuali': quasi che quella democrazia universale della poetica pascoliana debba necessariamente – e avanguardisticamente – includere un linguaggio delle cose, dando voce persino all'inanimato. Tuttavia è il linguaggio 'uccellino' quello che scientificamente fonda il rivoluzionario linguaggio onomatopeico dei *Canti*.

D'altra parte, in una delle canzoni-manifesto della raccolta, *Il sonnellino*, Pascoli elegge apertamente il "canto d'uccelli" a sua guida poetica, in un paradigmatico canto sognato all'"ombra... del sonno" (vv. 1-2): "E io mi rivolsi nel blando / mio sonno, in un sonno di rosa, / cercando cercando cercando / quel vecchio qualcosa; // e forse lo vidi e lo presi, / *guidato da un canto d'uccelli*, / non so per che ignoti paesi / più belli... //" (vv. 17-24; il corsivo è mio).

Si trovano così, lungo il percorso dei *Canti*, esempi più chiari e netti di semantizzazione della voce/canto degli uccelli, quasi sempre ripresi fedelmente, come indica Nava[60], "dal Brehm e, in misura minore, dal Bacchi della Lega", cui vanno aggiunti, proprio per le implicazioni linguistiche ed evoluzionistiche, almeno Savi, Paolucci e il Fabani recuperato da Perugi (illuminante il saggio di Paolucci[61] nell'applicazione in chiave nettamente evoluzionistica delle leggi del "corrompimento fonetico" e della "rigenerazione dialettale" anche al linguaggio uccellino, di cui riporta la traduzione onomatopeica nei vari dialetti italiani e, sulla scia di Brehm, una traduzione del significato di ciascuna variante 'uccellina'). Per ricordare solo i casi più eclatanti, si pensi al "tient'a su" della *Partenza del boscaiolo*, con l'evidente "funzione di monito"[62], o al più complesso "Ce n'è, ce n'è, ce n'è , Francesco mio!"[63] del fringuello del *Ciocco* (I, 191: qui addirittura il fringuello risponde alle formiche alla ricerca di un "podere").

Il tasso di ambiguità linguistica, e quindi poetica, si innalza notevolmente quando si tocca il processo opposto – ma spesso contiguo – della desemantizzazione, sempre tramite processo fonosimbolico. E qui, a mo' di manifesto, dopo il componimento *in limine*, *Poesia*, e la prima "canzone uccellina", *La partenza del boscaiolo*, ruotante attorno alla semantizzazione del "tient'a su!" della cincia,

un'occhiata, quando si può" (CC Nava, p. 80). Ma si badi che è lo stesso ciclo di "canzoni uccelline" a essere spezzettato in più microcicli lungo la raccolta: il primo in apertura da *La partenza del boscaiolo* a *The Hammerless gun* (includendo il postumo *Compagno dei taglialegna)*; il secondo a metà, da *Il primo cantore* a *Canzone di marzo* (sebbene il *fru*...di *Foglie morte* sia riferito alla caduta delle foglie e sebbene la *Canzone di marzo* sfrutti una onomatopea 'impura' derivante dal semantizzato "ch'è ciò che ci vuole" delle rondini); e il terzo da *L'usignolo e i suoi rivali* a *Passeri a sera*, con la pausa interna della *Canzone dell'ulivo* (dove però c'è in apertura "un bruno sparviero...che *strilla*").

[60] CC Nava, p. 69.

[61] L. Paolucci, *Il canto degli uccelli*, cit. Non tralascerei qui, pensando proprio al *Fringuello cieco* dei CC, l'interesse della traduzione anche musicale del canto degli uccelli, su regolare pentagramma e in chiave di violino. Così come ricorderei le puntuali tabelle di traduzione dei versi degli uccelli in espressioni del linguaggio umano, in Brehm e in Savi.

[62] CC Nava, p. 69.

[63] Il discorso si fa ancora più stratificato se si colgono le referenze "petrarchesche", per quanto *sui generis*, di questo nome: si legga il *Paulo Ucello* dei *Poemi Italici* e soprattutto *Il lauro* di *Myricae*.

L'uccellino del freddo, tutto giocato sul gruppo fonetico *tr/fr*[64], si presenta come uno di quei *tour de force* onomatopeico-allitteranti che indisponevano il lettore Croce e che si incorona invece come vero *Leitmotiv* metapoetico della raccolta. Per non parlare di quella sinfonia canora, con molteplici e sottilissime implicazioni metalinguistiche, che è il plurilinguistico *Hammerless gun*, con l'intrecciarsi di onomatopee uccelline e voci dialettali e inglesi[65]. Qui mi limito a ricordare solo due suoi *atouts*. Il primo è il "uid uid" nel capitolo *L'Allodola*, che fa eco a quella radice sanscrita, "vid", del verbo "vedere" e "sapere", su cui tanto insisteva Müller[66]: fatto ancora più rilevante se si pensa che Pascoli volontariamente trasforma l'onomatopea riportata da Brehm, "hoid hoid" (cfr. CC Nava, p. 94; Perugi ricorda invece che "uid" è presente in Brehm, ma come canto della rondine: CC Perugi, p. 48), proprio nella sezione dedicata al celeberrimo parallelo poeta/allodola dello Shelley amato tanto dal dedicatario De Bosis quanto da Pascoli stesso[67]. E il secondo è un'onomatopea molto speciale, che ci riporta al discorso centrale da cui siamo partiti: è il *"finc finc"* del "fringuello" che "agile frulla" (vv. 70 e 69), dove quella onomatopea è anche semantizzata – come sembra proprio 'tradurre' Pascoli – nella voce fringuello della lingua cara all'anglofilo' De Bosis[68]. Si tratta quindi di un'onomatopea 'plurilingustica', come Pascoli poteva facilmente trovare nelle traduzioni ornitologiche riportate da Savi[69], e che giunge a riproporsi in tutta la sua valenza meta- (e pluri)linguistica, in posizione fortissima, incipitaria, nel *Fringuello cieco* citato in apertura.

Direi subito che di questo "canto" già la collocazione macrotestuale nell'edizione definitiva va notata, se si tiene conto che, dopo un vero e proprio crescendo onomatopeico (che parte dalla *Canzone di marzo* per giungere all'*Usignolo e i suoi rivali*), chiude circolarmente la cornice delle "canzoni uccelline", specularmente al primo e vero e proprio ciclo di "canzoni uccelline" che apriva la rac-

[64] Cfr. P.V. Mengaldo, *Note sull'elaborazione dei Canti di Castelvecchio*, "Lingua e stile", 2002 (1), pp. 101-122.

[65] Su questo componimento, come sull'*Uccellino del freddo*, dato il loro enorme interesse sul fronte dell'onomatopea, tornerò ampiamente nel lavoro sull'onomatopea dei *Canti* in corso di preparazione. Sull'intrecciarsi nella riflessione pascoliana del discorso onomatopeico nella poesia classica e in quella inglese, si ricordino almeno le annotazioni di Perugi sulle traduzioni inglesi poste da Pascoli in margine all'*Odissea* (cfr. CC Perugi, pp. 18, 21, 78, *passim*). Ma molto resta da dire sull'interesse specifico di Pascoli per la lingua inglese, costitutivamente più conservativa nel suo impianto 'onomatopeico', come sostenuto da tanti linguisti ottocenteschi, tra cui l'inglese Spencer (come abbiamo visto, a questi, si contrappone, proprio su questo piano, M. Müller, che trova radici sanscrite alle voci inglesi che si presupponevano invece squisitamente onomatopeiche: cfr. *Letture sopra la scienza del linguaggio*, cit., pp. 365-372).

[66] *Nuove letture sopra la scienza del linguaggio*, cit., I, pp. 91-2.

[67] Mi riferisco ovviamente all'ode di Shelley *To a skylark*, poesia tra le sue più note e tradotte, anche in Italia .

[68] Qui al fringuello/finch manca l'*h* finale (contrariamente che nel *Fringuello cieco*): forse perché l'interesse è concentrato piuttosto sulla fricativa iniziale, suono chiave di questi versi ("Il *f*ringuello agile *f*rulla / e, lontano, *f*inc *f*inc...Cade una *f*oglia..."), chiusi infatti dal "*s*offio di quell'ala", v.72. Altrettanto interessante per il nostro discorso, l'anagramma formato dall'emistichio "il fringuello agile frulla", da aggiungere a quelli segnalati in questo componimento da Becherini (cfr. *Lettera a De Saussure*, "Rivista pascoliana", 2004, 16).

[69] *Ornitologia toscana*, cit., pp. 113 e sgg.; Id., *Ornitologia italiana*, cit., pp. 150 e sgg.

colta (dopo *Il fringuello cieco* il discorso linguistico-onomatopeico si fa più indiretto e implicito, sebbene tutt'altro che assente, proprio come nella prima parte dei *Canti*[70]).

Credo sia utile notare che, anche per questa onomatopea/occorrenza, non si tratta né di pura onomatopea, né solo di onomatopea semantizzante, nel crescendo del "finch... finché" del primo verso[71] – caso pure di per sé molto interessante; ma di qualcosa in più, nell'anafora che si insegue lungo il componimento (nella prima e nella penultima strofa), quando prende direttamente la parola il fringuello (si tratta proprio del "suo" linguaggio), in un'ennesima sinfonia ornitologica, con interventi, a vario titolo onomatopeici, della cornacchia, dell'assiolo, dell'usignolo, dell'allodola e del merlo[72]. Ricapitolando: sin dall'incipit abbiamo un'onomatopea che ha in sé, secondo lo schema continiano, il grado zero dell'onomatopea pura (suono imitativo), dunque il livello pregrammaticale, e, allo tesso tempo, quello post-grammaticale (l'inglese ornitologico del *finch*/fringuello).

Con questo *finch* si condensa in una voce il discorso sperimentale, in senso puramente poetico, ma anche di teorizzazione di una lingua 'tecnica', proprio dei *Canti*: di una lingua che riveli evoluzionisticamente la remota radice onomatopeica di ogni linguaggio[73] e quindi, allo stesso tempo, più poeticamente, la lotta continua della poesia contro la morte. Lingua poetica che, paradossalmente, si rivitalizza attingendo a ciò che sembrava definitivamente morto: le radici indoeuropee, le etimologie, l'onomatopea originaria fonoimitativa.

Il *finch*/fringuello è solo l'avvio del discorso di scomposizione onomatopeica e di ricomposizione semantizzata che dà linfa all'intero componimento (imperniato niente meno che sull'analogia metapoetica, fondante in Pascoli, dell'aedo accecato dalle divinità, ma compensato con lo splendore del canto, secondo un'etimologia già vichiana[74]: proprio come per il fringuello accecato dall'uomo, secondo un'antica usanza popolare che si trova riportata in nota alle caratteristiche di questo uccello, tanto in Brehm che in Bacchi della Lega[75]). Si va infatti dal

[70] Si veda *Passeri a sera*, *Primo canto*; e poi le onomatopee dei vari oggetti 'parlanti' nella *Canzone del girarrosto*, nella *Fonte di Castelvecchio* (con l'anafora del "più" legata al canto dell'assiolo e la presenza del "fringuello"), le onomatopee pure di *La mia sera*, fino all'onomatopea semantizzata dell'infante di *Ov'è* e alla "lingua di gitane" delle rondini di *Addio!*.

[71] vv. 1-3: "Finch... finché nel cielo volai, / finch...finch'ebbi il nido sul moro, / c'era un lume lassù, lassù, in ma' mai /...". Dove si noti l'abile e fedelissima riproduzione della voce inglese nell'elisione del "*finch*'ebbi".

[72] Secondo il remoto modello del *Passa Boote* (cfr. G. Capovilla, cit., *Fra le carte*, cit., pp. 134-7).

[73] L'insistenza di Pascoli, nella Nota alla seconda ed. dei CC, sull'efficacia linguistica dell'accento sulla sillaba radicale nei dialetti, rende ancora più interessante il parallelo linguistico tra il '*finch*' e il "*fring*uello".

[74] Cfr. G. Vico, *Scienza nuova*, cit, p.504. Su questa etimologia e sulla figura dell'aedo accecato, Pascoli torna, come abbiamo visto, nell'Introduzione a *Epos* e in apertura del *Fanciullino*.

[75] Dove però Brehm definisce l'accecamento un "orribile uso" (*La vita degli animali*, tr. di G. Branca, riv. da M. Lessona e T. Salvadori, Utet, Torino-Napoli, 1869, *Gli Uccelli*, I vol., p. 156), mentre Bacchi della Lega difende la legittimità dell'usanza, in virtù di un presunto atto

desemantizzante "ma' mai" del terzo verso – locuzione toscana, ma anche verso del cardellino in Brehm[76] – al canto onomatopeico-semantizzante della cornacchia: il "Ci sarà?", cui risponde subito il "Non c'è più" dell'immancabile assiolo. Quest'ultimo è a sua volta in rima, assonanza e consonanza, persino quasi anagrammatica, con il successivo "usignolo" (cfr. vv. 9-12: "– Ci sarà? – chiedea la cornacchia; / – Non c'è più! – gemea l'*assïuolo*; / e cantava già l'*usignolo*: / – Addio addio dio dio dio dio... –", con conclusiva variazione onomatopeica della lodola nella strofe seguente, con il suo "C'è, c'è...", v. 18). A sua volta l'usignolo improvvisa un canto semantizzato, che però gioca con una scomposizione (almeno superficialmente) onomatopeica: è l'"Addio addio dio dio dio dio..." del v. 12. Una voce non da poco, questa: per gli intrinseci rinvii metafisici messi 'in bocca' – è il caso di dirlo – a un usignolo (d'altra parte in linea con il componimento, in cui la ricerca del "sole" si muove anche sul crinale di ben altra ricerca metafisica: si legga il "finch, finchè non vedo, non credo" del S. Tommaso in versione 'uccellina' al v. 19[77]), e per l'eco rinforzata nella rima identica del v. 18 ("c'è. C'è, lode a Dio!", con possibile allusione dantesca alla rima identica in "Cristo"[78]). E si noti che il processo onomatopeico qui è apparentemente l'opposto del "finch... finché" iniziale; ora il passaggio è dalla voce semantizzata "Addio" (per quanto 'assurdamente' usata come voce ornitologica) alla frantumazione onomatopeica e balbettante "dio" (per quanto 'assurdamente' voce tutt'altro che pre-grammaticale e desemantizzata).

A ben guardare è l'intero componimento a utilizzare queste ambigue costruzioni e decostruzioni semantiche (e fonetiche[79]), rimpinzando del massimo di carico semantico – o viceversa, in senso apparentemente desemantizzante – ogni scomposizione pregrammaticale-onomatopeica: prima il "finch" inglese,

pietoso che eviterebbe il lento e doloroso degenerarsi dello "strabismo incurabile" del fringuello (*Caccia e costumi degli uccelli silvani*, S. Lapi, Città di Castello, 1892, p. 319).

[76] A.E. Brehm, *Gli Uccelli*, in *La vita degli animali*, cit., p. 156: qui Brehm asserisce che il cardellino, variante del fringuello, emette "un dolce *mai*" per dare l'allarme.

[77] Riguardo a questo componimento, Nava insiste infatti proprio sull'allegoria della perdita di fede (cfr. CC. Nava, p. 228), così come il più recente commento in CC Utet, che aggiunge interessanti riferimenti al Michelet di *L'Oiseau* (già citato da Girardi), all'*Arcadia* di Sannazaro, e al Leopardi dello *Zibaldone* e del *Cantico del gallo silvestre* (pp. 744-749).

[78] Ma è da ricordare qui anche la presenza della stessa rima/occorrenza, sebbene non in un contesto 'uccellino', nel *corpus* pascoliano: si veda l'*Addio: Dio* del *Commiato* del *Ritorno a San Mauro*, vv. 43-44. Se la LIZ ci aiuta a scoprire le ascendenze nobili di questa rima (basti pensare a Metasasio e Aleardi), un contesto relativamente uccellino è presente solo nel *Burchiello ai linguaioli* di Carducci, in una chiave parodica e in un dialogo animale, con mire anticruscanti ("Pigliati i paperotti, e va' con Dio; – / Gli gridavano i ghiozzi – Addio, addio"), che potrebbero forse avere avuto qualche eco nel Pascoli 'linguista' del *Fringuello cieco*. Non va però sottovalutata l'evidente affinità tra l'onomatopea "dio" e quel lontano "tiò" aristofanesco della *Rana e l'usignolo*, studiato da Capovilla (*Fra le carte*, cit., p. 135).

[79] Era consapevole Pascoli della forzatura fonetica di quel legame tra il "finch" onomatopeico inglese – con suono /tò/ – e il "finché" – con suono /k/ – della voce italiana? Credo di sì, dato che trova in Savi le varie traduzioni straniere della voce 'fringuello' (possibile allora che usi maliziosamente l'ambiguità con l'"Edel*fink*" tedesco?) e che in Brehm trova l'alternativa *finch/pinch* per il verso del fringuello (*La vita degli animali*, cit., p. 154), che Pascoli sembra proprio riutilizzare sin dal tecnicismo ornitologico dello "spincionare" del fringuello dell'*Alba* (v. 8), in *Myricae*.

poi il "dio" del v. 12 e il "c'è, c'è, *lode a Dio*" del v. 18 che addirittura mima il nome stesso della 'lodola', come avvertirà Pascoli nelle Note alla II ed. dei CC (con in più le variazioni sonore di quel "c'è", nel "ci sarà" e "non c'è più" dei vv. 9-10). Così, in un crescendo di scomposizione/ricomposizione semantica, l'"anch'io" dell'usignolo del v.24 che si desemantizza in un "chio chio chio chio" (che fa eco all' "Addio/dio" dello stesso usignolo e al gruppo sillabico "chia/chie/chia" della seconda strofa[80], ripreso immediatamente nella strofe successiva, nella forma semantizzata "ch'io" del v. 25), rima infine con l'ultimo verso del componimento: quel "– O sol sol sol sol... sole mio" che simmetricamente al "finch/finché" incipitario ricostruisce – ancora apparentemente – un crescendo, diciamo così, semantizzante. Anche qui, le carte autografe aiutano in maniera esemplare a delineare lo sviluppo di questo componimento in chiave sempre più sottilmente onomatopeico-linguistica. Come si vede nel ms. 275 (cass. LXX, busta 11), riprodotto dalla Ebani (Cc Ebani, I, Tav. II), questa primitiva versione, con titolo *Pastorelle e forosette*, si apriva sull'esclamazione "O sole! O sole!", rinviando di ben tre strofe l'efficace monologo del fringuello dell'edizione definitiva (ma con identica apertura, al v. 19, sul "Finch... finché non vedo, non credo"), e non prevedendo inizialmente il gioco semantizzante, e in chiave apertamente musicale, della chiusura sul "O sol sol sol sol... sole mio"[81], presente nella versione a stampa apparsa sulla "Riviera ligure" dell'ottobre 1902.

Il rincorrersi delle onomatopee ambiguamente semantizzanti (o desemantizzanti) è presente dalla seconda versione autografa (versione B, CC Ebani, II, pp. 802-3), sostituendo l'iniziale centralità del tema del sole scomparso della prima versione in forma di "Coro di ragazze" (ms. 272), presumibilmente destinata al testo teatrale dell'*Anno mille*[82]. E che Pascoli compia un radicale

[80] "...Ogni alba nella mac*chia*, / ogni mattina per il brolo, / – Ci sarà? – *chie*dea la cornac*chia*; / ...".

[81] "Ed ora, addio! addio è la fine! / o sole, addio!", è l'explicit riportato nel ms. 275.

[82] CC Ebani, II, p. 796. E il motivo dell'attesa del sole potrebbe anche creare un ulteriore ponte diretto con il 'primitivo' testo di *Passa Boote*, non solo per il linguaggio onomatopeico e l'onomatopea interrogativa dell'usignolo (proprio come nell'interrogazione dell'onomatopea finale del fringuello dei CC), ma anche per il tema stesso dell'attesa del sole, latamente presente in tutte le redazioni di *Passa Boote* e in particolare nei versi riportati da Capovilla in *Fra le carte*, cit., p. 152: "Il Sol s'indugia nella bronzea reggia. // [La] terra, ancor nell'ombra, erta rameggia" e a p. 153, nei versi di chiusura: "Non vedi / L'alba non viene, e già Diana brilla / L'alba viene: Lucifero scintilla / Sopra i colli [ ] Venere scintilla". Dove, detta *en passant*, rileggendo le versioni delle carte segnate da Capovilla con la sigla CP 247 e CP 202, in cui scompare l'usignolo per far posto ai cavalli che sembrano "tendere i chiomanti colli" verso l'alba, avanzerei un cautissimo raffronto, memore anche dell'omerico *Il.* VIII, 560-5, con il nitrito finale della celebre *Cavalla storna* (cfr. in *Passa Boote*: "un nitrito lontanamente echeggia", G. Capovilla, *Fra le carte*, cit., pp. 152-3). Ma come sempre in Pascoli, gli spunti poetici più lontani cronologicamente creano sorprendenti cortocircuiti a catena: noterei senz'altro che negli autografi di *Passa Botte*, l'attesa dell'alba da parte dei cavalli, come osserva Capovilla (ivi, p. 162), richiama anche quel passo dell'*Iliade* particolarmente amato (e sfruttato) da Pascoli (*Il.*, VIII, cit.), che da questi versi rimbalza negli uccelli dell'*Alba* myricea, nelle fanciulle agli arcolai della *Notte* myricea e, appunto, negli uccelli in attesa del sole del *Fringuello cieco* (dove il legame tematico e linguistico con *Alba*

rovesciamento di prospettiva (ponendo al centro del componimento il colloquio in prima persona del coro di uccelli e facendo poi scomparire del tutto la presenza umana), con una sempre più complessa operazione linguistica, è esplicitamente enfatizzato dalle sottolineature delle onomatopee uccelline, per mano dello stesso Pascoli, nella seconda versione (ms. 273) . E questo è assai significativo.

Infine: nella chiusa della versione definitiva, come in quel primo balbettio onomatopeico del "finch... finché", più facilmente si scopre, sotto un'altra improbabile onomatopea uccellina, la nota musicale che – in un *coup de théâtre* – altro non è che la chiave di sol della già popolarissima canzone napoletana (risalente al 1898: una vera hit del momento), fedelmente richiamata persino nel senso figurato della ricerca del proprio sole[83]. Anche la canzone napoletana – leopardianamente – ci dice dov'è il tanto ricercato sole 'dopo la tempesta' (chi non ricorda "l'aria serena dopo la tempesta..."?): "sta in fronte a te", come tutti sanno. E allora ecco un'ultima possibile ambiguità/ricchezza semantica, in quel "mi risento" del v. 29: nel senso di un "mi dolgo", puntualmente segnalato da Biagini e Nava[84] (e confermato dal ms. 256, in cui è scritto in alternativa a un "mi lamento"), ma forse anche di un "mi riascolto", che enfatizzerebbe il senso musicale dell'intero componimento e dello stesso (non solo pregrammaticale) "sol... sole mio" finale (e infatti nel ms. 256, dopo il "mi risento", in alternativa al "mi lamento" e a un "l'imploro in mio lamento", la chiusa prosegue con le esplicite alternative "io canto invano: Sole mio" e "canterò: 'Sole sole mio!'").

E 'canzoni' e 'canti' si moltiplicano, sin dai titoli, prima e dopo questo componimento: un altro rinvio al cantare universale che è quintessenza linguistica e poetica della raccolta[85], così che il rinvio metrico-letterario, mi sembra, perde molto peso a tutto favore proprio del canto universalmente inteso (canzoni e canzonette incluse, appunto). Dal canto/onomatopea al canto nel senso più 'popolare' (la canzone napoletana e le parole sentite dai contadini toscani nel canto de-

è più evidente). D'altra parte un microciclo su "sequenza 'alba-meriggio-tramonto-notte'" era già latente negli autografi pre-myricei studiati da Capovilla (ivi, pp. 56-61).

[83] La canzone *O' sole mio* era stata vincitrice del seguitissimo Festival della canzone di Piedigrotta nel 1898; non escluderei affatto che Pascoli ci giochi in realtà in tutto il componimento: "dov'è il sole?" è la domanda di fondo che riecheggia nel dialogo ornitologico dell'intero componimento, nella versione finale; e "il sole" è il vero protagonista: lo cerca e soprattutto lo ricorda nostalgicamente il fringuello oramai cieco nella prima strofe: "finché nel cielo volai..." mentre nella chiusa lo stesso fringuello non lo vede più, ma si "risente": "Ed ora perciò mi risento: O sol sol sol... sole mio?". Ricorderei infine, come ultima annotazione 'musicale' di questo canto, che questo componimento avrebbe dovuto essere musicato da Puccini , come ricorda Garboli nella Introduzione al componimento (dove però per le onomatopee quali il *finch* iniziale parla di "un'ambiguità materialmente insolubile": *Opere* Garboli II, pp. 789-90).

[84] CC Nava, p. 231, n. 30.

[85] Ovviamente l'idea più ampia e 'primitiva' di poesia come canto include ugualmente il rinvio più esplicito ai Canti poetici più famosi: dal *Carmen* oraziano ai *Canti* leopardiani, dai Canti preromantici di Ossian a quelli victorhughiani e heiniani, senza dimenticare le raccolte di Canti popolari e regionali che Pascoli tiene sempre a portata di mano, sin dalle prime *Myricae*.

gli uccelli, dal "siccecce" alla "lodola" che "loda Dio"): dove le barriere pascoliane fra trans- e cislinguismo, fra post e pregrammaticale, vanno riconsiderate piuttosto come veri e propri tunnel sotterranei, con il passaggio continuo, e senza soluzione di continuità, da/a e viceversa. E dove la chiave *passepartout*, almeno in questa raccolta, è proprio nelle 'bamboleggianti' onomatopee 'uccelline'. Perché la poesia è, nel senso più puro e originario, canto della natura, e quindi il linguaggio universale e primigenio cui tornare ad abbeverarsi.

CARLA CHIUMMO