

NUNZIO RUGGIERO

*Papillonnages. Pagliara traduttore e poeta «per musica»*

In

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

Come citare:

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

NUNZIO RUGGIERO

*Papillonnages. Pagliara traduttore e poeta «per musica»*

*Attraverso l'analisi del 'topos' della farfalla, inteso al contempo come motivo lirico-drammatico e come 'funzione' strutturale della cultura giornalistica dell'Ottocento europeo, si propone un sondaggio sulla prassi di Rocco Pagliara poeta e traduttore della 'Belle Époque', che rende conto delle sue spiccate attitudini al dosaggio e alla compensazione intertestuale. Competenze tipiche di una civiltà di traduttori, qual è quella che si sviluppa nella Napoli di fine secolo, costituita da artisti e giornalisti allenati a mediare tra i livelli di uno spazio culturale complesso: tra interno ed esterno, tra alto e basso, tra antico e moderno. L'indagine colloca l'attività del Pagliara paroliere nel mercato della poesia per musica di fine Ottocento, così come è documentata dal suo taccuino inedito, conservato presso la Fondazione Pagliara, presso l'Università Suor Orsola Benincasa di Napoli.*

### 1. Una città di traduttori

Che la traduzione sia un veicolo indispensabile al dinamismo dei sistemi culturali è un fatto ormai acquisito dalla ricerca contemporanea, e non solo per gli apporti recenti dei *Translation Studies*.<sup>1</sup> Meno ovvio è che la Napoli del secondo Ottocento abbia costituito lo spazio più attivo e ricettivo della Nuova Italia nelle pratiche di lettura, selezione e adattamento dei modelli provenienti dall'estero, se è vero che tale ambito di studi è rimasto inesplorato fino a pochi anni fa, tanto nelle ricognizioni 'dall'alto' degli esperti di *Kulturgeschichte*, quanto nelle incursioni più ravvicinate su singoli autori, episodi e tragitti intertestuali.<sup>2</sup>

Sappiamo che, nella geografia letteraria dell'Italia unita, il confronto alla pari con Milano, centro ben più avanzato quanto a sviluppo di una moderna industria editoriale, fu notevole sul terreno della stampa periodica: per riprendere uno spunto di Lotman messo a frutto da Emma Giammattei, il giornalismo napoletano fu strumento privilegiato di una cultura della ricezione, «orientata verso il lettore, e dunque volta a considerare come superiori caratteristiche assiologiche la massima comprensibilità e il minimo di convenzionalità dei testi prodotti».<sup>3</sup>

Altrettanto noto è che allora prendono quota le carriere di giornalisti come Federigo Verdinois, Matilde Serao e Vittorio Pica i quali, in virtù di una lucida consapevolezza dell'orizzonte d'attesa, si fanno interpreti dei valori e dei gusti dei nuovi lettori dell'Otto-Novecento. In tal senso, i carteggi del poeta e paroliere Rocco Pagliara valgono bene a documentare il percorso di formazione dei giovani che nel 1881 fondano il «Fantasio»: quindicinale di lettere e arti gestito da un direttivo sempre in bilico tra rivalità personali e ricerca di una linea comune, tra aspirazioni ideali e monitoraggio del mercato, tra intransigenze estetiche ed esercizio funzionale della *réclame*.<sup>4</sup>

---

\* Il presente contributo è la versione accresciuta, riveduta e corretta di un articolo edito con il medesimo titolo, «Napoli Nobilissima», s. VII, vol. II, fasc. 1-2, gennaio-agosto 2016, 31-42.

<sup>1</sup> G. TOURY, *Beyond descriptive translation studies. Investigations in homage to Gideon Toury*, edited by A. PYM, M. SHLESINGER, D. SIMEONI, Amsterdam – Philadelphia, John Benjamins, 2008.

<sup>2</sup> Cfr. N. RUGGIERO, *Introduzione a La civiltà dei traduttori. Transcodificazioni del realismo europeo a Napoli*, Napoli, Guida, 2009, 5-11.

<sup>3</sup> V. IVANOV – J. LOTMAN, ET AL., *Tesi sullo studio semiotico della cultura*, a cura di M. GRANDE, Parma, Pratiche, 1980, 45-46; cfr. E. GIAMMATTEI, *Il romanzo di Napoli. Geografia e storia della letteratura nel XIX e XX secolo*, Seconda ed. riv. e accr., Napoli, Guida, 2017, 146.

<sup>4</sup> P. VILLANI, *La seduzione dell'arte. Pagliara, Di Giacomo, Pica: i carteggi*, Napoli, Guida, 2010.

Basti qui aggiungere che, nel corso degli anni Settanta e Ottanta del XIX secolo, prima di figurare nelle collane dei *best-sellers* di casa Treves, i titoli dei maestri del realismo europeo apparvero in anteprima nazionale sulle appendici dei quotidiani napoletani di maggior tiratura: dal Dickens del *Pickwick* e de *La piccola Dorrit*, allo Zola del *Ventre di Parigi*, dell'*Assommoir* e *Nana*, al Dostoevskij di *Delitto e castigo* e *I fratelli Karamazov*,<sup>5</sup> analogamente, alla fine degli anni Novanta, una ricezione prensile e tempestiva – e sia pure parziale, equivoca e in taluni casi persino clandestina – consentì a piccoli e intraprendenti editori locali di sdoganare in anticipo su Torino, Milano, Firenze, Roma, romanzi come il *Quo vadis?* di Sienkiewicz e il *Dorian Gray* di Wilde<sup>6</sup>.

Esempi indicativi di un cosmopolitismo che si protrasse ben oltre il secolo, se si considera che dal dialogo tra l'italo-argentino Gherardo Marone e il giapponese Harukichi Shimoi derivò la prima circolazione dell'*haiku* in Italia<sup>7</sup>, favorita da un editore come Riccardo Ricciardi che proprio allora scopriva il talento del giovane Ettore Lo Gatto, studente di tedesco con Guido Manacorda, e cultore di lingue slave con Verdinois.<sup>8</sup> Non sarà un caso, allora, che la «prima versione integrale e fedele» di *Guerra e pace* – accolta nel 1928 da un pioniere della slavistica come Alfredo Polledro nella famosa collana 'Il Genio Russo' – si debba a un'altra allieva di Verdinois, non più giovane eppure attivissima nel corso degli anni Venti: la nobildonna Enrichetta Capecelatro Carafa, nota con il *nom de plume* di Duchessa d'Andria.<sup>9</sup>

Lo studio e la diffusione delle lingue straniere in città si era giovato del vasto processo di modernizzazione degli enti culturali innescato da De Sanctis (l'incremento delle lingue orientali al Real Collegio Asiatico, l'inaugurazione dei corsi di lingue europee moderne al Circolo filologico) con l'obiettivo di ampliare l'offerta tradizionale dei maestri privati (in proposito, giova qui ricordare l'opera ancora misconosciuta del poliglotta Eugenio Wenceslao Foulques che insegnò a sua volta il russo a

---

<sup>5</sup> Le traduzioni di Verdinois de *La piccola Dorrit* e de *Il Circolo Pickwick* apparvero rispettivamente sull'«Unità Nazionale» tra il 1873 e il 1874, e sul «Corriere del Mattino» nel 1880; la traduzione di Emmanuele Rocco de *L'Assommoir* (*Lo Scannatojo*) fu pubblicata sul «Roma» tra 1877 e il 1878; quella de *Il ventre di Parigi*, procurata da Eugenio Tofano, uscì nel 1878 sul «Corriere del Mattino» che nel 1880 pubblicò anche la prima versione italiana di *Nana*, in contemporanea con l'uscita delle appendici del testo originale sul «Voltaire»; le versioni di Verdinois de *Il delitto e il castigo* (*Raskolnikoff*) e de *I fratelli Karamazov*, o *il Parricidio* apparvero, rispettivamente, sul «Corriere di Napoli» nel 1889, e sul «Mattino» nel 1892; cfr. RUGGIERO, *La civiltà dei traduttori...*, *ad ind.*

<sup>6</sup> La prima traduzione italiana del *Quo vadis?* apparve sul «Corriere di Napoli» nel 1897 (in vol., Napoli, Detken & Rocholl, 1899); cfr. F. VERDINOIS, *Perché tradussi il "Quo Vadis?"*, in ID., *Ricordi giornalistici*, Napoli, Giannini, 1920, 239-268; sul *Doriano Gray dipinto*, tradotto da Biagio Chiara ed edito da Bideri nel 1906, cfr. R. SEVERI, *Astonishing in my Italian: Oscar Wilde's First Italian Editions 1890-1952*, in *The Reception of Oscar Wilde in Europe*, ed. by S. EVANGELISTA, London, Continuum, 2010, 108-114.

<sup>7</sup> H. SHIMOI, G. MARONE, *Poesie giapponesi di Akiko Yosano, Sukei Maeta, Tekkan Yosano, Nobutsuna Sasaki, Isamu Yoshii*, Napoli, Riccardo Ricciardi Editore, 1917; cfr. H. DOI, *Harukichi Shimoi e l'avanguardia napoletana*, in *Ricerca, scoperta, innovazione: l'Italia dei saperi*, a cura di M.K. GESUATO, Tokyo, Istituto Italiano di Cultura, 2014, 43-51; E. BUFACCHI, S. ZOPPI GARAMPI, *Gherardo Marone e i Futuristi a Napoli*, presentazione di W. PEDULLÀ, Napoli, Macchiaroli, 2011; R. HOFMANN, *The Fascist Effect. Japan and Italy, 1915-1952*, Ithaca-London, Cornell University, 2015.

<sup>8</sup> Cfr. A. D'AMELIA, *Un maestro della slavistica italiana: Ettore Lo Gatto*, «Europa Orientalis», 6 (1987), 329-382.

<sup>9</sup> L. TOLSTOJ, *Guerra e Pace. Romanzo*, Versione integrale e conforme al testo russo con note della DUCHESSA D'ANDRIA, 6 voll., Torino, Slavia, 1928; cfr. M. CARATOZZOLO, *Note sull'attività di Enrichetta Carafa d'Andria nell'ambito della russistica italiana*, in *Il territorio della parola russa* a cura di R. CASARI, U. PERSI, M.C. PESENTI, Salerno, Europa Orientalis, 2011, 53-70.

Verdinois e il tedesco a Croce).<sup>10</sup> In tal senso, la Società dei Nove Musi, il cenacolo animato nei primi anni Novanta da Croce, Nitti, Pica e gli altri giovani amici afferenti al mondo del giornalismo cittadino, è un sodalizio indicativo dell'interazione virtuosa tra diletterantismo e cosmopolitismo di questa rinnovata civiltà napoletana delle arti, delle scienze e delle lettere in cui si forma Pagliara.<sup>11</sup>

Gli effetti di tale circolarità semiotica, prodotti da una così spiccata attitudine traspositiva, dovevano manifestarsi con evidenza nel teatro e nella musica, arti legate a tradizioni secolari, derivate da attitudini scritte – per dir così – nel patrimonio genetico dell'ex-capitale: le strategie di riscrittura praticate da Scarpetta a partire dal successo europeo del *vaudeville* parigino si attuano attraverso soluzioni di compromesso tra farsa e 'pochade' che presuppongono un circuito aperto tra teatralità popolare e drammaturgia borghese<sup>12</sup>. Analogamente, un fenomeno di lunga durata come la canzone napoletana è un prodotto organico a un sistema culturale che, attraverso il *medium* della carta stampata, connette e modula linguaggi diversi. Un sistema in cui si formano artisti allenati a filtrare la cultura orale dei ceti 'subalterni' così come le istanze delle avanguardie d'Oltralpe e che insomma, per usare un'espressione del suo esponente più geniale, sanno come muoversi «fra tipografo e plebe».<sup>13</sup> Non a caso, il *folk revival* promosso da una testata come il «Giambattista Basile», diretta da Molinaro Del Chiaro e Gaetano Amalfi si svolge parallelo alla grande metamorfosi di Piedigrotta da festa religiosa a profano e mondano rito di massa.<sup>14</sup>

D'altra parte, conta individuare i meccanismi e i canali che collegano i ceti medi con le *élites* nobiliari della città. A cominciare dallo studio di Paolo Macry sui patrimoni familiari – a proposito dell'arredo degli interni domestici nelle stanze della socialità borghese – andrà verificato il «peso che conserva nell'ex-capitale, per tutto l'Ottocento, la nobiltà e il suo stile di vita, sicché, come certi modelli familiari [...] si diffondono dalle élites alle piccole borghesie, informandone strategie successorie e ruoli di parentela, così gli interni borghesi appaiono spesso il segno di imitazioni, assonanze».<sup>15</sup>

In tal senso, sappiamo che il modello aristocratico incide non poco sulla definizione dei compiti del letterato e del musicista di fine secolo. Anche in questo caso, conta soprattutto il nesso tra cosmopolitismo e poliglossia derivato dai circuiti della sociabilità nobile ed esteso progressivamente alle fasce della borghesia dei nuovi collezionisti e cultori di lettere e arti. Modello aristocratico che fonda le pratiche del diletto familiare nel perimetro esclusivo della festa privata, tramite il reclutamento dei maestri di canto, di piano e di altri strumenti musicali, e permane all'origine delle *soirées* organizzate nelle

<sup>10</sup> Cfr. L. RUSSO, *Francesco De Sanctis e la cultura napoletana*, 3ª ed., Firenze, Sansoni, 1959; U. NARDELLA, *I Foulques: Il loro contributo alla cultura italiana e i loro rapporti con Angelo De Gubernatis*, in *Angelo De Gubernatis. Europa e Oriente nell'Italia umbertina*, a cura di M. Taddei, vol. III, Napoli, Istituto Universitario Orientale di Napoli, 1998, 127-369.

<sup>11</sup> RUGGIERO, *La 'Società dei Nove Musi'. Lettere inedite al giovane Croce*, «Scrinia. Rivista di archivistica, paleografia, diplomatica e scienze storiche», a. I, n. 3 (dic. 2004), 29-49, rist. in ID., *La civiltà dei traduttori...*, 261-274.

<sup>12</sup> A. PATIERNO, *Le théâtre français à Naples dans la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle*, Lille, Atelier National de Reproduction des Thèses, 2011.

<sup>13</sup> S. DI GIACOMO, *Napoli: figure e paesi*, Napoli, Perrella, 1909.

<sup>14</sup> Si legga in proposito il riferimento all'inaugurazione della Galleria Umberto I, nel «moscone» della Serao scritto in forma di dialogo fittizio tra due cittadini, intitolato *A Piedigrotta*, ed edito sul «Corriere di Napoli» dell'8/9 settembre 1891: «D. [...] E la grotta, parlatemi della grotta tradizionale. / R. Quest'anno la grotta è stata la Galleria, ecco la grande novità. Una grotta di marmo, di stucchi, di ori, illuminata a luce elettrica, piena zeppa di gente, la sera, la notte. O trasformazione delle trasformazioni...». Sul fenomeno della canzone napoletana, cfr. M. STAZIO, *Osolemio. La canzone napoletana, 1880-1914*, Prefazione di A. ABRUZZESE Roma, Bulzoni, 1991, e, più recentemente, le indagini raccolte in *Studi sulla canzone napoletana classica*, a cura di E. CARERI – P. SCIALÒ, Lucca, LMI, 2008.

<sup>15</sup> P. MACRY, *Ottocento. Famiglia, élites e patrimoni a Napoli*, Torino, Einaudi, 1988, 111.

eleganti dimore borghesi della città: per fare solo un esempio, il salotto di Beniamino e Paolo Rotondo, commercianti del grano e amanti delle arti, è tappa obbligata di un D'Annunzio delibatore entusiasta, appena giunto a Napoli, delle *performances* del padrone di casa, «mecenate magnifico» nonché «finissimo sonatore di violoncello».<sup>16</sup>

Com'è noto, il consumo della musica vocale da camera nei circuiti della borghesia italiana assume un rilievo proprio in quanto genere di larga diffusione, «accessibile anche ai dilettanti, in forza di una progettazione mirata a un consumo amatoriale e perciò attenta alla tessitura vocale, alle sottigliezze interpretative, all'accettabilità dei testi poetici».<sup>17</sup> La vasta circolazione del genere musico-letterario cui si accenna in queste pagine, implica strategie di adattamento dei testi che alimentano il consumo nazionale e internazionale della canzone e della romanza da salotto, che necessitano ormai di rilievi approfonditi e sistematici.<sup>18</sup> A proposito dei casi di '*Domesticating Strategies*' segnalati dalla ricerca musicologica recente, spesso la traduzione dei parolieri «agisce da filtro sui contenuti trasgressivi, scabrosi o semplicemente ostici della fonte letteraria», di modo che il traduttore «semplifica, sorvola, parafrasa, indotto, peraltro, a tali operazioni anche dalla necessità di fornire non più che una versione ritmica al compositore che ha già musicato il testo in lingua originale».<sup>19</sup>

Naturalmente c'è molto di più: poesia leggera e forma breve sono i requisiti ideali di un prodotto che deve soddisfare i gusti di un pubblico in continua espansione. In tal senso il genere della romanza, al pari della canzone, si identifica a pieno nel nuovo paradigma culturale veicolato dal giornalismo ottocentesco: spartito e giornale si apparentano nel formato e nella sostanza. E così le romanze si impongono al pubblico con i requisiti strutturali di soavità ed evanescenza che Pagliara predilige e padroneggia da autentico maestro.

Nello specifico, si vuol porre in evidenza il suo gusto per la rappresentazione lirica della farfalla come icona del moderno, riconducibile a un sistema simbolico di grande suggestione, stratificatosi nel corso di una secolare tradizione artistica e letteraria.<sup>20</sup> In tal senso il foglio volante rinvia, secondo la radice etimologica di *effemeride*, a un oggetto che assomma in sé i valori apparentemente opposti della trasformazione e della decadenza, della rinascita e della caducità.

In questa sede, un sondaggio preliminare sulla prassi del Pagliara traduttore e scrittore in proprio mira a render conto della sua spiccata abilità nel dosaggio intertestuale, volta a raggiungere un equilibrio stilistico indicativo delle sue doti di esperto *bricoleur*. Doti risultanti, anche in questo caso, dal diuturno esercizio di mediazione tra i diversi livelli di uno spazio culturale complesso – tra interno ed esterno, tra

<sup>16</sup> Cfr. le lettere del 4 e 5 settembre 1891, in G. D'ANNUNZIO, *Lettere a Barbara Leoni*, Firenze, Sansoni, 1954, 377-379.

<sup>17</sup> M. SANSONE, *La poesia europea nella romanza italiana da salotto*, in *La romanza italiana da salotto*, a cura di F. Sanvitale, Torino, EDT, 2002, 131-146: 132.

<sup>18</sup> Sul nesso tra romanza e canzone napoletana nell'opera di Pagliara e sul ruolo di questi quale «figura di collegamento tra matrici colte e popolari che attraversa le arti musicali nella loro globalità, specie nella cultura napoletana alla fine dell'Ottocento», cfr. P. SCIALÒ, *La romanza da camera di Rocco Pagliara e la nascita della canzone napoletana*, in ID., *Storie di musiche*, a cura di C. Conti, Introduzione di U. Gregoretti, Napoli, Guida, 2010, 87-98.

<sup>19</sup> Ivi, 133; sulle strategie di adeguamento e 'addomesticamento' del testo di partenza al testo di arrivo, cfr. L. VENUTI, *The Translator's Invisibility. A History of Translation*, London & New York, Routledge, 1995.

<sup>20</sup> Utili spunti, benché privi di una prospettiva storico-filologica adeguatamente fondata, si leggono nel catalogo di N. WITKOWSKI, *Papillonages. Une histoire culturelle du papillon*, Paris, Seuil, 2007.

alto e basso, tra antico e moderno – che nella schiera dei letterati napoletani di fine Ottocento, annovera interpreti di non comune intelligenza e di raffinata sensibilità.

## 2. Il compito del paroliere

La lista dei *Denari guadagnati con la penna*, appuntata da Pagliara in un taccuino inedito, custodito nell'Università Suor Orsola Benincasa, fornisce dettagli sul mercato della poesia «per musica» di fine secolo, essenziali per la ricostruzione della carriera del letterato salernitano:<sup>21</sup> a parte i pochi riferimenti alle collaborazioni giornalistiche e ai libretti, la maggioranza dei compensi proviene dai testi per romanze e canzoni.<sup>22</sup> Nell'ambito della produzione relativa al Pagliara paroliere, spiccano le traduzioni, imitazioni e riduzioni «ritmiche», come recitano i frontespizi delle partiture commissionate dai musicisti, e nel caso specifico, da Caracciolo, Denza, Costa, Barbieri, De Leva, Tosti, Valente e molti altri.

Il manoscritto, databile tra il 1891 e il 1892, presenta un elenco dei compensi ricevuti nel periodo più fecondo della sua attività, quello compreso tra il 1880 e i primi anni Novanta;<sup>23</sup> ed è sicuramente un elenco parziale, le cui cifre andrebbero rivedute al rialzo, se si considera il numero cospicuo degli altri testi editi da Pagliara negli stessi anni. Pure, il prospetto fornisce dati sufficienti a definire il rilievo della pratica traduttiva nel complesso della produzione dello scrittore: 16 delle 42 voci sono relative a versioni e riduzioni di testi poetici, per un ricavo economico che assomma a circa un terzo del guadagno totale (980 lire su 3.040).

Per definire più in dettaglio l'ambito della presente indagine, converrà suddividere le traduzioni di Pagliara, in base alla lingua di partenza, notando in via preliminare che le versioni presentano pochi ma significativi elementi comuni: si tratta di versioni condotte esclusivamente verso l'italiano, di testi in forma breve, e soprattutto di versi «per musica», in cui è essenziale l'approdo a una forma adeguata alle esigenze del compositore che ha intonato o deve intonare la lirica.

Nel caso della committenza di versi *ex-novo*, le richieste del musicista al poeta, risultano condizionate dalle circostanze più diverse, e non di rado scritte «a vapore», secondo l'espressione del lessico giornalistico coevo, per soddisfare richieste estemporanee e pressanti, ma nondimeno precise, come si ricava da questa lettera di Tosti:

---

<sup>21</sup> Si tratta di un taccuino tascabile, di marca Henry Penny, di mm. 119 x 72, conservato in una cartellina non numerata della Raccolta Pagliara, collocata sul palchetto 50 del Gabinetto delle Stampe, presso l'Università di Napoli Suor Orsola Benincasa. Il taccuino si compone di 110 pagine a righe, rilegate con una copertina in pelle marrone chiusa da un fermaglio metallico; le prime 14 pp. sono utilizzate per altri appunti sparsi e in gran parte come indirizzario; le 90 pp. nella parte centrale del *notebook* sono bianche, le ultime 6 pp. contengono gli appunti relativi ai *Denari guadagnati con la penna*. Questo elenco è stato edito per la prima volta, con diversi errori di trascrizione, in *L'Europa a Napoli. Rocco Pagliara 1856/1914*, Mostra e catalogo a cura di M. T. Penta, Napoli 2003, 250-251.

<sup>22</sup> I riferimenti alle testate che gli fruttarono un compenso (per un totale di 175 lire) sono limitati alla «Gazzetta letteraria» e a «Roma artistica»; i proventi dei libretti (per un totale di 750 lire) si riferiscono a *La Russalka*, «Libretto premiato al concorso Sonzogno», e a un non precisato «Libretto per Mineo», presumibilmente il musicista siciliano Enrico Mineo, formatosi al Conservatorio di San Pietro a Majella.

<sup>23</sup> L'ipotesi di datazione si fonda su indizi interni: *terminus post quem* è la data del conferimento del Premio Sonzogno per il libretto *La Russalka* e della pubblicazione di *Tu sola*, versione italiana di *Beauty's eyes*, la romanza di Weatherly musicata da Tosti ed edita da Ricordi nello stesso 1891. La mancanza di riferimenti alle corrispondenze wagneriane per il «Mattino» dell'agosto del 1892, che sicuramente gli furono retribuite, inducono a escludere che il testo sia stato redatto dopo la fine di quest'anno.

Vorrebbe ella scrivermi ma *a vapore* una cosettina d'occasione? [...] Dovrebbe essere una *melodia* triste popolare e facile detta da una donna. Una specie di *cantilena con ritornello*. Deciderei potendo che il metro fosse *decasillabo* o *quinario doppio*. Tre strofe. Una strofa musicata e altre due ripetute. Le trascivo qui dietro la quantità dei versi.<sup>24</sup>

In attesa di una bibliografia completa degli scritti, imposta dalla recente rivalutazione del letterato salernitano, converrà individuare più in dettaglio l'attività del Pagliara traduttore: le versioni giovanili dal francese dei primissimi anni Ottanta, in parte confluite nell'opuscolo intitolato *Traduzioni* pubblicato nel 1883 per le Edizioni del «Fantasio», il periodico sul quale erano apparse a partire dal 1880 e che aveva assicurato la prima reputazione del poeta;<sup>25</sup> quelle dal tedesco raccolte nelle due serie dei *Riflessi nordici*, edite nel 1888 e 1889 rispettivamente da Santojanni e da Bideri, che risente della decisiva esperienza wagneriana in Baviera;<sup>26</sup> le versioni dei *Songs* musicati da Tosti e Denza, ed edite in gran parte da Ricordi<sup>27</sup>. Parallele alle traduzioni poetiche dalle lingue straniere, nell'arco del quindicennio compreso tra il 1880 e la metà degli anni Novanta, quelle dal dialetto napoletano che prendevano l'abbrivio dalla voga festivaliera di Piedigrotta e garantivano la circolazione delle melodie partenopee in Italia e all'estero.<sup>28</sup>

Una verifica sulla prima fase della produzione risulta indicativa della rapidità con la quale il giovane si appropriava dei mezzi tecnici alla ricerca di uno stile proprio che lo imporrà rapidamente tra i parolieri più duttili e apprezzati. L'apprendistato di Pagliara si compie, secondo la prassi corrente, con gli esercizi di versione dal francese: 10 dei 13 interventi editi sulla «Rivista Nuova» sono traduzioni di poeti del medio e tardo Ottocento: dai romantici di seconda generazione Nerval e Gautier, fino ai parnassiani e decadenti Coppée e Sully Prudhomme.<sup>29</sup>

<sup>24</sup> È lettera di Tosti a Pagliara del 25 novembre 1887, parzialmente edita in BISSOLI, *La biblioteca musicale...*, LXXVIII.

<sup>25</sup> R. E. PAGLIARA, *Traduzioni, da G. de Nerval, Coppée, Sully Prudhomme, Bouilbet, Du Camp, Daudet, Juillerat, Gautier*, Napoli, Fantasio, 1883.

<sup>26</sup> PAGLIARA, *Riflessi nordici. Baumbach, Eulenburg, Geibel, Lenau, Rückert, Scheffel, Stieler, Carmen Sylva, Uhland*, Napoli, 1888 (sul frontespizio si trova l'indicazione tipografica «Stabilimento tipogr. dell'Unione», mentre sulla copertina, illustrata a tutta pagina da un pregevole paesaggio campestre di Enrico Rossi, si legge «Napoli - 1888, G. Santojanni Editore»). La prima serie, dedicata «A la Signorina Maria von Holleuffer», contiene 18 traduzioni: 3 da R. Baumbach (*In un paese, In vetta a un pino, In alto!*), 2 da Ph. Eulenburg (*Il neck, Ottar*), 2 da E. Geibel (*La luna, Quando due cori...*), 2 da N. Lenau (*Passato, Pregghiera*), 2 da F. Rückert (*Speranza, Abeti e betulla*), 2 da J.V. von Scheffel (*Canto di guardia, Rime di ricordo*), 5 da K. Stieler (*O inganno!, L'ora de la sera, Prodesse mundo, Ne la tempesta, Risposta*), una di C. Sylva (*Neve di marzo*) e una di L. Uhland (*La Morte felice*).

<sup>27</sup> Cfr. la lettera di Pagliara a Martucci del 7 dicembre 1888: «In queste due ultime settimane ho molto lavorato per Denza, il quale mi ha fatto fare parecchie traduzioni, per alcune sue romanze scritte su testo inglese, e che Ricordi pubblicherà, a capodanno, col testo italiano mio. Vi saranno anche romanze di Tosti e Denza con versi miei originali» (BISSOLI, *La biblioteca musicale...*, LVII).

<sup>28</sup> Nell'inventario delle carte musicali conservato in una cartella intitolata *Archivio Rocco Pagliara*, presso l'Università degli studi Suor Orsola Benincasa, si conservano due elenchi dattiloscritti di traduzioni in versi: il primo, *Traduzioni ritmiche di Pagliara da versi stranieri* conta 44 titoli in ordine alfabetico degli autori delle musiche (G. Clementi, L. Denza, C. Franchi, E. Marzo, T. Mattei, G. Russo, F.P. Tosti, e V. Valente); il secondo, *Versi dialettali tradotti in italiano da Pagliara*, conta 32 titoli, ordinati con il medesimo criterio (C. Barbieri, L. Caracciolo, P.M. Costa, L. Denza, C. Franchi, F. Finamore, E. De Leva, P.A. Roche, F.P. Tosti, e V. Valente).

<sup>29</sup> Cfr. VILLANI, *La seduzione dell'arte...*, 54 e n. 179. Alcune di queste versioni riproposte su «Fantasio» nei primi anni Ottanta, e confluite nel 1883 in un opuscolo stampato per i tipi della rivista di cui Pagliara era condirettore, e in occasione delle *Nozze Rispoli-Melchionna*: PAGLIARA, *Traduzioni...*; cfr. BISSOLI, *La biblioteca musicale...*, XLIII, n.

Si consideri, a titolo esemplificativo, una delle prime prove, *Chanson d'exil* di Coppée,<sup>30</sup> un classico che desterà anche l'attenzione di Mario Costa.<sup>31</sup> Fatta la tara di talune scelte che appesantiscono il testo d'arrivo (il ricorso all'arcaismo in *Doute* > *Subbio* e al calco in *Déjà* > *Diggia* e *Souvenir* > *Sovvenire*), si apprezzano i casi di riassetto stilistico ottenuto tramite sostituzioni e integrazioni lessicali («Et combien ton âme était pleine / d'une bonne et douce chaleur» > «E quale su 'l tuo spirito beato, / si spandeva dolcissimo tepor»), inversioni morfosintattiche («Triste exilé, qu'il te souvienn» > «Ti sovvennga, o triste esiliato»), variazioni di ritmo («Quand sa main tremblait dans la tienne» > «se la sua man ne la tua man tremava») e di tono («Et tu sais qu'un amour se fane» > «sai che un amor fa presto ad avvizzire») che mirano ad adattare il *source text* alla metrica italiana, in vista dell'esecuzione della musica originale, o dell'intervento ex-novo del compositore.

Si aggiunga infine che il taccuino di Pagliara presenta un ulteriore motivo di interesse per lo storico della *Belle Époque*, in quanto rubrica ricca di informazioni sullo scenario europeo della romanza da salotto in cui operava il paroliere napoletano: l'elenco degli indirizzi rende conto di una vasta rete dei contatti nazionali e internazionali ed è a sua volta intercalato da altri appunti sparsi, annotati nel periodo compreso tra gli anni Settanta e i Novanta dell'Ottocento, relativi a libri e periodici, libretti e liriche inviate ad autori, esecutori, cultori e suoi interlocutori a vario titolo, in gran parte residenti all'estero. Basti qui accennare ai recapiti degli amici musicisti con i quali si teneva in assidua corrispondenza: da Luigi Caracciolo direttore della scuola di canto della Royal Irish Academy of Music di Dublino, ai 'londinesi' Tosti, Denza, Costa, Clemente, Albanesi; da Enrico Bevignani, acclamato direttore d'orchestra a San Pietroburgo, a Eugenio Pirani, docente di pianoforte all'Accademia delle arti di Berlino, fino al 'newyorkese' Eduardo Marzo.<sup>32</sup>

---

171. Inoltre, vanno segnalate le quattro traduzioni dal francese, raccolte nella plaquette per le *Nozze De Marco Capozzi*, edita in cento esemplari fuori commercio, in occasione del matrimonio della cugina Carolina Capozzi, celebrato il 1° dicembre 1887, con le versioni delle liriche *A Doña Rosita Rosa* di V. HUGO, *Castello in aria* di A. HOUSSAYE, *Effetto di luna* di LECONTE DE LISLE e *Consiglio* di C. MENDÈS.

<sup>30</sup> «Triste exilé, qu'il te souvienn / Combien l'avenir était beau, / Quand sa main tremblait dans la tienne / Comme un oiseau, / Et combien ton âme était pleine / D'une bonne et douce chaleur, / Quand tu respirais son haleine / Comme une fleur! / Mais elle est loin, la chère idole, / Et tout s'assombrit de nouveau; / Tu sais qu'un souvenir s'envole / Comme un oiseau; / Déjà l'aile du doute plane / Sur ton âme où naît la douleur; / Et tu sais qu'un amour se fane / Comme une fleur». Il testo di Pagliara è il seguente: «Ti sovvennga, o triste esiliato, / come 'l futuro a te pareva fedel, / se la sua man ne la tua man tremava / Siccome augel! / E quale su 'l tuo spirito beato, / si spandeva dolcissimo tepor, / se 'l suo respir d'intorno t'aleggiava / Siccome un fior! / Ma non c'è più la bella idolatrata, / e tutto si ravvolge in bruno vel; / tu sai che lungi vola un sovvenire / siccome augel! / Diggia de 'l subbio l'ala è dispiegata, / sovra 'l tuo spirito, in cui sorge 'l dolor; / sai che un amor fa presto ad avvizzire / siccome un fior!». La lirica è del 1880; qui si cita dall'ed. Hébert delle *Œuvres complètes de François Coppée*, Paris, Lemerre, 1892, *Poésies*, t. II, 303-304.

<sup>31</sup> Cfr. R. MELONCELLI, *Mario Costa*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 30, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1984.

<sup>32</sup> «Caracciolo: 54 Lower Mocent Street Dublino»; «Tosti: 12, Mandeville Place, Manchester Square, W. London»; «Denza: 6 Harley Place, Harley Str: W. London»; «Costa P.M. 21 Westbourne Park Terrace – Bayswater, London»; «Clemente: 20 Langham Street Portland Place, W. London»; «Albanesi: 27 Dorset street: Portman Square: London W»; «Bevignani: St Petersburg Grand Hotèl, Petite Morskaja n° 18»; «Pirani: Prof.re di p[iano]f[orte]. alla N. Accad – Kurfürstenst. 71 Berlin W Steglitzer Strasse, 47.1 Berlino»; «E. Marzo: 127, East [...], 16th Str: New York / Care of G. Schirmer, 35 Union Square (United Stat: of America)».

### 3. *Papillonages: un sondaggio*

Nella monografia su Gavarni dei fratelli Goncourt, il *papillon* ricorre come emblema per eccellenza del giornalismo ottocentesco;<sup>33</sup> si sa che è dalla Francia che i giornalisti italiani derivano i modelli e le tecniche dell'industria culturale: di qui la diffusione dei periodici intitolati alla farfalla e più in generale al mondo degli insetti. Nella Napoli di metà Ottocento c'è un'intera serie di strenne che si fregia della denominazione «La farfalla»; il medesimo titolo è assegnato al periodico di Sommaruga, che nel passaggio da Cagliari a Milano si impone come l'organo della Scapigliatura democratica lombarda a cui è abbonata la giovanissima Serao.<sup>34</sup> «La Crisalide» è il nome del settimanale napoletano «di lettere, scienze ed arti» attivo a Napoli tra il 1878 e il 1882 e diretto dal barone Pompilio Petitti, il quale ottiene la collaborazione di Pagliara, attraverso la mediazione del suo redattore Pica che a sua volta collabora a «La Libellula», rivista letteraria fondata nel 1877 a Fano.<sup>35</sup> Analogamente, per tornare alle circostanze della formazione del giovane Pagliara, tra gli appunti bibliografici annotati nel taccuino, affiorano i riferimenti ai numeri de «L'Ape drammatica. Raccolta di tragedie, drammi, commenti e farse», il bimestrale napoletano fondato dai fratelli Vincenzo e Salvatore De Angelis nel 1872.

Un mensile parigino dalla vita effimera, fondato dal Bibliophile Jacob (Paul Lacroix) nel 1840 è intitolato «Les papillons noirs»: giornale di cronaca umoristica e satirica della vita parigina che rientra nel genere de «Les Guepes» di Alphonse Karr. «Le Vespe», appunto: come non pensare alla fortuna della rubrica di Matilde Serao *Api, mosconi e vespe* che, nel passaggio di consegne da un redattore all'altro, dà luogo al transito linguistico dei «mosconi» dal nome proprio al nome comune, ormai acquisito nel gergo giornalistico otto-novecentesco.<sup>36</sup>

Sarà allora appena necessario ricordare, a proposito delle innumerevoli variazioni sul tema dei *papilloneurs* napoletani di fine secolo che, in un circuito semiotico aperto tra musica e poesia, ai *Papillons* sono intitolati i dodici pezzi per pianoforte del giovane Schumann, e che *Papillon de nuit* è il sottotitolo di *Phalène*, il *Caprice de genre* del virtuoso olandese Joseph Ascher (1829-1869), pianista prediletto dall'Imperatrice Eugenia di Francia, molto popolare anche a Napoli, dove si stamparono diverse sue partiture negli anni Quaranta e Cinquanta del XIX secolo.

Va altresì ricordato che l'aneddoto morale dell'attrazione fatale della farfalla alla fiamma è molto diffuso nella cultura italiana: *exemplum* di tradizione antica e lunga durata, si sa che il tema del «parpaglione al foco» è abbondantemente declinato, prima della codificazione di Petrarca, dai lirici del tardo medioevo;<sup>37</sup> stabilizzatosi per tempo nella paremiologia toscana («tanto vola il parpaglione intorno al

<sup>33</sup> Cfr. E. e J. DE GONCOURT, *Gavarni. L'homme et l'oeuvre*, Paris, Plon, 1873, 120 e ssg.

<sup>34</sup> A. CHEMELLO, «La farfalla» di Angelo Sommaruga. *Storia e indici*, Roma, Bulzoni, 1977. Sul simbolismo scapigliato che attinge all'immaginario notturno della farfalla, dalla lirica-manifesto *Dualismo* di Arrigo Boito, alle variazioni di Tarchetti, Calandra, Camerana, cfr. *Il verme e la farfalla. Autori e testi rari della Scapigliatura da Tarchetti a Calandra*, a c. di G. Padovani – R. Verdirame. Caltanissetta, Lussografica, 2001.

<sup>35</sup> R. GIGLIO, *Letteratura in colonna. Letteratura e giornalismo a Napoli nel secondo Ottocento*, Roma, Bulzoni, 1993, 177.

<sup>36</sup> In mancanza di edizioni più attendibili e rappresentative, si deve ancora rinviare alla silloge *I mosconi di Matilde Serao*, a cura di G. INFUSINO, Prefazione di M. STEFANILE, Napoli, Edizioni del Delfino, 1974.

<sup>37</sup> Com'è noto, il motivo diffuso nell'Italia tardo-medievale del *parpaglione al foco*, da Iacopo da Lentini («Si como 'l parpaglione, ch'a tal natura / Non si rancura de ferire al foco») a Guittone d'Arezzo («Gioncell'a fonte, parpaglione a foco / per ispeso tornare si consuma») a Chiaro Davanzati («Cosi son divenuto parpaglione, / che more al foco per sua claritate»); cfr. *Poeti del Duecento*, a cura di G. CONTINI, vol. I, Milano-Napoli, Ricciardi, 1960, *ad ind.* La celebre rappresentazione petrarchesca della «semplicetta farfalla al lume avezza» si trova nella prima quartina del son. *Come talora al caldo tempo sòle*, in F. PETRARCA, *Rif* 141.

foco, che vi s'abbruciasse»), secondo l'adagio popolare che affiora nella *Favola* di Leonardo da Vinci seguita dalla morale pronunciata in prima persona dall'incauto lepidottero, ripreso nell'atto di querelarsi nel leonardesco *theatrum naturae* in cui si enuncia la legge inesorabile dell'*esperienza*.<sup>38</sup> Intonazione parenetica che dai moralisti del Rinascimento (gli *Adagia* di Erasmo), attraverso gli emblematici del Cinquecento,<sup>39</sup> raggiunge una sintesi esemplare nel motivo barocco della follia e della vanità illustrato nel discorso sull'*Inconsideratione* dell'*Iconologia* di Cesare Ripa<sup>40</sup>. Ossia tutto il vasto repertorio di immagini e simboli che, secondo la lezione di Edgar Wind, sollecita l'immaginario degli ottocentisti europei e nutre la scrittura dannunziana di fine secolo, dal *Trionfo della morte* (1894) al *Sogno di un mattino di Primavera* (1897).<sup>41</sup>

La capacità di controllo di registri stilistici diversi dimostrata dal Pagliara poeta per musica, e la versatilità nel proporre le tante variazioni del topos ottocentesco del *papillonage*, sono verificabili a partire dalla sua raccolta più celebre, *Romanze e fantasie*, edita nel 1885 da Ricordi.<sup>42</sup> Si tratta di *Farfalle nere*, fantasia in stile decadente che non a caso non è tra quelle scelte da Tosti, il quale presumibilmente giudicò il testo meno sdoganabile nel circuito internazionale della melodia da salotto borghese. Ne riproponiamo il testo, segnalando tra l'altro l'interiezione del penultimo verso che risolve con efficacia il ritmo scandito dalle congiunzioni ipotetiche, a compensare la ridondanza, tipica della scrittura di Pagliara, degli esclamativi in chiusura di strofa:

Se le mie rime fosser gemme rare,  
forbiti diamanti o bianche perle,  
a 'l collo, al braccio tuo, potrei vederle,  
degnò monile delle membra care!

Se fosser fiori vividi e fragranti,

---

<sup>38</sup>«Non si contentando il vano e vagabondo parpaglione di potere comodamente volare per l'aria, vinto dalla dilettevole fiamma della candela, diliberò volare in quella; e 'l suo giocondo movimento fu cagione di subita tristizia; imperò che 'n detto lume si consumarono le sottile ali, e 'l parpaglione misero, caduto tutto brusato a piè del candellieri, dopo molto pianto e pentimento, si rasciugò le lagrime dai bagnati occhi, e levato il viso in alto, disse: O falsa luce, quanti come me debbi tu avere, ne' passati tempi, avere miserabilmente ingannati. O si pure volevo vedere la luce, non dovev'io conoscere il sole dal falso lume dello spurco sevo?» (LEONARDO DA VINCI, *Scritti letterari*, a cura di A. MARINONI, Milano, Rizzoli, 2002 (1ª ed. 1952), n. 4 Sul rilievo di questo tema nella riflessione di Leonardo, cfr. M. VERSIERO, «A similitudine della farfalla a' lume». *L'umanesimo scientifico di Leonardo Da Vinci*, in *Umanesimo. Storia, critica, attualità*, a cura di M. Russo, Firenze, Le Lettere, 2015, 83-102: 99 e sgg.

<sup>39</sup>A. WESSELING, *Devices, Proverbs, Emblems. Hadrianus Junius' Emblemata in the Light of Erasmus' Adagia*, in «Con parola breve e con figura». *Emblemi e imprese fra antico e moderno*, a cura di L. Bolzoni – S. Volterrani, Pisa, Scuola Normale Superiore, 2008, 87-133.

<sup>40</sup>«Donna vestita di verde chiaro, ma discinta e scapigliata, in cima del capo con una Farfalla, sotto il pie' destro haverà un Regolo, & un Compasso, & col pie' sinistro si moverà sopra un precipitio. / L'inconsideratione non è altro, che un difetto di giudizio in coloro, che trà le cose diverse non giudicano rettamente quello, che con buona, & giusta determinatione dovrebbero; però è figurata detta imagine con una Farfalla in capo, la quale inconsideratamente procura à se stessa la morte, aggirandosi intorno al lume» (*Iconologia, ovvero descrizione dell'imagini universali cavate dall'antichità et da altri luoghi da Cesare Ripa Perugino* [...], Roma, per gli eredi di Gio. Gigliotti, 1593, 91).

<sup>41</sup> Cfr. M. MARINONI, *D'Annunzio e la sintassi della follia. Attraversando il linguaggio delle «dementi»*, «Oblio», V, 20, 2015, 79-101.

<sup>42</sup> PAGLIARA, *Romanze e fantasie*, Milano, Ricordi, 1885; si tratta del secondo di 32 componimenti: *Serenata, Farfalle nere!, Chi sa!, Le fragole, Rose – Fanciulle, Margherita, Medio evo, Ninfea, Malia, Sola, Mai, Tanto bella!, M'è parso!, In riva 'l mare!, Notturmo, Aprile, Non posso credervi! So! L'ultima ebbrezza! È Paradiso! Come voi L'ami? Memoria! Ne la stanza! Rosa, Sognava! Amore! Lacrime Occhi ridenti! Sogni! Aprile nuovo! Fine.*

o ramoscelli dal verde più lieto,  
a piene mani, splendido tappeto,  
le spargerei, beato, a te d'innanti!

Se fossero faville o raggi ardenti,  
come'l nimbo de li angeli celesti,  
di nova luce un vivo serto avresti,  
intorno a' tuoi capelli rilucenti!

Ma le mie rime 'l trepido pensiero  
forse svelano appena, e 'l core ardente:  
ahi! ti cadranno al piede, inutilmente,  
impronto sciame di farfalle nere!<sup>43</sup>

Pagliara sapeva che l'espressione *avoir ses papillons noirs* vuol dire avere illusioni ottiche indotte da pensieri lugubri e dallo stato semi-allucinatorio della melanconia. Nel prediligere il motivo romantico dello *spleen* diffuso nella lirica d'Oltralpe, il poeta mima lo stile ipotetico dell'Hugo di *Mes vers fuiraient...*<sup>44</sup>. Mentre, nell'ultimo verso incide palesemente il *refrain* di una lirica di Giovanni Alfredo Cesareo: «E le memorie si versan sul letto / come una frotta di farfalle nere», e poco più avanti: «Sciamano le memorie per l'alcova/ come una frotta di farfalle nere».<sup>45</sup>

All'estremo opposto, nella più leziosa delle strofe di *Aprile*, la romanza di Tosti che nel 1882 lancia Pagliara nel firmamento europeo dei poeti per musica, affiora l'immagine capovolta – più ricorrente e convenzionale – delle farfalle bianche:

Il pie' trarrai fra mammole,  
avrà sul petto rose e cilestrine,  
e le farfalle candide  
t'aleggeranno in torno al nero crine<sup>46</sup>

Risuona qui l'«essaim» di «papillons de neige» nell'*incipit* della *Mélodie* di Gautier, intitolata per l'appunto *Les papillons*: un testo che notoriamente sollecitò tra i due secoli l'impegno di una cinquantina di musicisti, soprattutto francesi, e al quale non si sottrasse nemmeno il giovane Debussy<sup>47</sup>. Ad esempio, in area italiana, la lirica di Gautier non poteva sfuggire a Tosti che nel 1879 ne aveva musicato la versione ritmica di Angelo Zanardini. Senonché il vecchio librettista veneziano aveva finito col tradire la musicalità dolente del *source text*, traducendo per esigenze di quadratura ritmica *papillons* con *farfallette*, col risultato di ricadere nel tono convenzionale della tradizione sei-settecentesca da cui il romantico francese si era così nettamente distaccato.

<sup>43</sup> PAGLIARA, *Romanze e fantasie...*, 3.

<sup>44</sup> «Mes vers fuiraient, doux et frères, / Vers votre jardin si beau, / Si mes vers avaient des ailes, / Des ailes comme l'oiseau. / Il voleraient, étincelles, / Vers votre foyer qui rit, / Si mes vers avaient des ailes, / Des ailes comme l'esprit. / Près de vous, purs et fidèles, / Ils accourraient nuit et jour, / Si mes vers avaient des ailes, / Des ailes comme l'amour» (V. Hugo, *Le Contemplations*, Paris, Hetzel-Quantin, 1830-1855).

<sup>45</sup> G. A. CESAREO, *Il sonno della pantera*, in ID., *Le Occidentali. Versi*, Torino, Triverio, 1887, 84-85.

<sup>46</sup> PAGLIARA, *Aprile*. Melodia di F. P. Tosti, Milano, Ricordi, 1882.

<sup>47</sup> Sul manoscritto autografo, recentemente scoperto nella New York Public Library da Marie Rolf che ne ha proposto la datazione al 1881, cfr. C. DEBUSSY, *Les Papillons*, Essay on the Manuscript and Transcription by M. ROLF, New York, New York Public Library, 2004.

Nella *Canzone dei ricordi*, l'immagine del lepidottero torna come «falena»:

Vagavan pe'l cielo falene lucenti,  
vagavan su' prati, libando ogni fiore<sup>48</sup>

Si noti ora che il sintagma digiacomiano della falena notturna che intitola la celebre *Palomma 'e notte*, risulta significativamente anticipato da Pagliara, autore di un «Duettino popolare» in dialetto, datato 1887: *Palomma 'e sera*, canzone musicata da Luigi Denza, il compositore stabiese che - ricordiamolo - da oltre dieci anni dirigeva la Royal Academy of Music di Londra. La dedica «alle signorine Anna e Filomena Acton», le giovani figlie di un esponente di spicco della vita politica e della gerarchia militare italiana, il senatore Ferdinando Acton, attesta la circolazione di questo genere misto – tra l'arietta di paragone in auge nel teatro del Settecento e il tono brioso della canzone piedigrottesca – nei salotti dell'alta società napoletana.

Si tratta di un testo che aveva, come molti altri di Pagliara, varcato i confini della circolazione cittadina: edito da Ricordi nel 1887 e da Pagliara tradotto in italiano, nella versione ritmica *Farfalla di sera*, poteva essere agevolmente inserito nel circuito anglosassone col titolo *The moth and the flame*, ossia «La falena e la fiamma», «humourous duet» edito a Londra dalla Ricordi & co. nella traduzione inglese di Mowbray Marras.

All'insegna della parodia popolare, il testo dialettale di Pagliara, nella triplice scansione delle strofe con finale all'unisono, si articola attraverso la sticomitia tra personaggio maschile, il 'farfallone amoroso' di turno, e personaggio femminile, un'altrettanto canonica 'vispa Teresa':<sup>49</sup> canzonatrice dei bollenti spiriti, sdegnosa ma non troppo, Teresina è infatti la fanciulla che rintuzza le *avances* del corteggiatore, al ritmo serrato del controcanto:

- Comm'a na palomma ca, de sera  
vota vota attuorno a 'na cannela  
vide ccà, Teré,  
sto vutanno attuorno a te!  
- Comm'a na palomma ca, de sera  
sbatt' 'e scelle attuorno a na cannela,  
tu da ccà, guaglio',  
pierde 'o tiempo e mo nce vo!  
- Vuo' sapé?... sta' a senti!... t'aggia di'...  
- Neh! ched'è?... mio signo', tu che buo'?

Una poetica della leggerezza e dell'evanescenza che attinge all'arietta di paragone della tradizione melica barocca, qui sottoposta all'esercizio parodistico del «duettino» popolaresco in stile *café chantant*.

<sup>48</sup> Una prima e accurata analisi del testo è quella di R. BRAGANTINI, *I poeti di Martucci*, in *Giuseppe Martucci. Da Capua all'Accademia di Santa Cecilia*, a cura di A. Rostagno – P. P. De Martino, Roma, Accademia Nazionale di Santa Cecilia, 2012, 39-57.

<sup>49</sup> Cfr. L. SAILER, *L'arpa della fanciullezza*, Milano, Giacomo Agnelli, 1873, 60.

Sappiamo peraltro che all'origine di *Palomma 'e notte* di Di Giacomo, è *'A farfalla*, traduzione in napoletano de *La pavecchia*, lirica in dialetto veneto di Vittoria Aganoor Pompilj, poetessa tenuta in pregio da Croce e ben presente nei circuiti napoletani di fine secolo<sup>50</sup>. E si noti che l'interesse della scrittrice al tema della farfalla attirata irresistibilmente dal lume della candela trova un riscontro significativo nelle lezioni accademiche di Giacomo Zanella che della Aganoor fu maestro e mentore<sup>51</sup>. Conviene allora vedere a fronte l'*incipit* dei tre componimenti:

| Aganoor  | Pagliara   | Di Giacomo  |
|--|--|---|
| Ma varda sta pavecchia<br>intorno a la candela!<br>la bala, varda Gegia.<br>la xè in gringola ela! | Comm'a 'na palomma ca, de sera<br>vota vota attuorno a 'na cannel<br>vide ccà, 'Tere',<br>sto vutanno attuorno a te! | Tiene mente 'sta palomma<br>comme gira, comm'avota<br>comme torna n'ata vota<br>'sta ceròggena a tentà! |

A voler inseguire il gioco fonosimbolico delle allitterazioni e delle assonanze che mimano la traiettoria della farfalla impazzita attorno al lume, spicca il passaggio dalla ricorrenza variata della consonante liquida dall'Aganoor – *a la candela; la bala; la xè in gringola ela!* – all'effetto ritmico dell'esplosiva dentale sorda, nel testo napoletano di Pagliara: *vota vota attuorno; Tere' sto vutanno attuorno a tte!*. Risulterà ora quasi scontato notare che il volteggio dell'insetto trascorre ad esiti ben più alti nella raffinatissima tessitura lirica digiacomiana per la ridondanza delle dentali e delle labiali in quel continuo e intricato rinvio di assonanze e rime interne che ha sollecitato l'esercizio di critica stilistica di un autorevole della tradizione poetica del Novecento come Mengaldo.<sup>52</sup>

In questo che è uno dei casi più rilevanti per osservare, nei diversi passaggi, la genesi di una delle sue liriche maggiori, la transizione interdialeale dal veneziano della Aganoor alla versione napoletana *'A farfalla* conserva ancora le tracce dell'oscillazione tra il dettato vivacemente umoristico di *Palomma 'e sera* di Pagliara. Lo stile elegiaco e sentimentale finirà col prevalere soltanto nella redazione definitiva di *Palomma 'e notte*, sostenuta dalla cantabilità sommessa e stilizzata della partitura di Buongiovanni (1906). E siamo giunti insomma quasi al capolinea della grande lirica digiacomiana, quella dell'*Aria d'o Quarantotto*, poi reintitolata *Na palummella ianca*: manca solo, nel giardino di Di Giacomo, l'ultimo canto, questo sì inimitabile, dell'*Arillo*.

<sup>50</sup> Cfr. F. SCHLITZER, *Salvatore di Giacomo. Ricerche e note bibliografiche*, Edizione postuma a cura di G. Doria – C. Ricottini, Firenze, Sansoni, 1966, 555-558. Oltre al rapporto di fervida amicizia col Di Giacomo, la Aganoor ebbe una relazione sentimentale col poeta e sanscritista Francesco Cimmino che faceva parte, con Croce e Pica del sodalizio dei *Nove Musi* cui si è accennato in principio di questa indagine; cfr. P. CIMMINO GIBELLINI, *Francesco Cimmino. Un poeta napoletano tra '800 e '900*, con prefaz. di R. Giglio, Bologna, Nuova S1, 2004, 75-80. Sui rapporti tra la Aganoor e i letterati napoletani, si veda ora il contributo di G. GENOVESE, *Vittoria Aganoor a Napoli*, «Napoli Nobilissima», s. VII, vol. II, fasc. 3, sett.-dic. 2016, 55-64.

<sup>51</sup> «Presso i greci è rimasto quel vaghissimo traslato di psiche, farfalla, dato all'anima umana, che infinita nelle sue brame si gitta avidamente sovra tutti i beni, e li sfiora senza mai trovare quaggiù quell'Uno che possa arrestarla nel leggero ed inquieto suo volo» (G. ZANELLA, *Della filologia classica* (1853), in ID., *Scritti vari*, Firenze. Le Monnier, 1877, 52).

<sup>52</sup> P. V. MENGALDO, *Studi su Salvatore Di Giacomo*, Napoli, Liguori, 2003.

L'analisi delle occorrenze variate di questo *papillonage* mostra nel vivo del testo il funzionamento di un sistema letterario, tramite l'intarsio di parole, immagini e suoni, ovvero l'*habitat* nel quale si svolge l'artigianato del Pagliara poeta e paroliere: in tal modo la traduzione si impiega come funzionale pratica di riscrittura nel circuito musico-letterario della Napoli di fine secolo. Immagini e temi, situazioni e personaggi che meritano di essere osservati da una prospettiva ermeneutica che trascenda la loro natura apparentemente frammentaria ed episodica. Oggi essi possono essere adeguatamente intesi a un duplice livello: come elementi di un paesaggio dinamico, e come segni dotati di un senso autonomo, anticipatori di fenomeni strutturali di ampia portata.