



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
DI PADOVA

Università degli Studi di Padova

Dipartimento di Studi Linguistici e Letterari

Corso di Laurea Magistrale in
Filologia Moderna
Classe LM-14

Tesi di Laurea

*Per uno studio su Carlo Betocchi.
Metro, lingua e stile in diacronia.*

Relatore
Prof. Andrea Afribo

Laureando
Davide Murari
n° matr.1105805 / LMFIM

Anno Accademico 2016 / 2017

Desidero ringraziare, innanzitutto, il prof. Andrea Afribo, maestro nei due anni di corso magistrale, relatore sempre presente durante la stesura di questo lavoro. Un grazie è dovuto anche alla dott. Laura Facini per l'aiuto che mi ha dato durante la prima fase di approccio all'autore. Il grazie più grande va a Martina, per la pazienza, l'amore ed il sostegno che mi ha regalato in questi lunghi mesi di lavoro. Infine, ringrazio di cuore la mia famiglia: Giorgio, Daniela e Gloria, senza di loro non sarei arrivato fin qui.

Realtà vince il sogno

Come un oriente che beato
eppur mesto illumina un cielo,
tinge di sé stesso il creato
d'un allegro, d'un triste velo.¹

Introduzione

Realtà vince il sogno è la prima raccolta di liriche di Betocchi, pubblicata a Firenze per le Edizioni del *Frontespizio*. Nel contesto della fondazione della rivista – a cui il poeta aveva collaborato attivamente² – Betocchi si trova ad instaurare collaborazioni con personalità quali Nicola Lisi e soprattutto Pietro Bargellini³, che successivamente si riveleranno decisive per l'inizio del percorso poetico del nostro, rappresentato, appunto, dalla raccolta in questione. Sarà infatti proprio Bargellini a occuparsi, inizialmente, della pubblicazione di alcune liriche all'interno della rivista e, successivamente, a scegliere⁴ e organizzare la raccolta del '32. Insisto su *raccolta*, in quanto non ci sono argomentazioni sufficienti per poter parlare di *canzoniere*: gli elementi di richiamo intertestuali sono presenti in alcuni casi, ma sempre vagamente e solamente accennati – vedi per esempio il gioco di specchi di natura soprattutto metrica tra *Musici, giocolieri, bambini, gioia* e *Allegrezze dei poveri a Tegoletto* e tra *Piazza dei fanciulli la sera* e *La sera di fiera* – e mai assumono natura strutturale valida per l'intera raccolta, se non nell'unico caso riguardante i punti più esposti – in quanto più estremi – della raccolta, le due liriche iniziale e finale: se la prima, infatti, apre il percorso del lettore con l'alba⁵, al contempo aurora della giornata e della raccolta e lemma semanticamente centrale per la poetica di *Realtà vince il sogno*, l'ultima lirica si intitola programmaticamente *Domani*. L'organizzazione strutturale sembra basarsi, dunque, non tanto su una costruzione di natura narrativa e temporale, quanto, piuttosto, su un *fil rouge* che è soprattutto di natura poetica, semantica e metrica, così come coerente risulta – anche a colpo d'occhio – il sistema linguistico attraverso cui la raccolta si dà. Tali legami si costituiscono tramite scenari comuni, siano essi la natura trasfigurata di *Io un'alba guardai il cielo* o il borgo rurale di *Allegrezze dei poveri a Tegoletto* e *La messa disertata*, tramite momenti di pregnanza semantica significativamente presenti in tutto l'arco della raccolta, primo fra

¹ Cfr. *Sulla natura dei sogni* in BETOCCHI 1984, p. 40.

² *Il Frontespizio* nasce e muore con Betocchi tra i più assidui animatori; fondata nel 1929 cesserà le pubblicazioni nel 1940. Principale rivista di ispirazione cattolica per tutti gli anni '30 in Italia, vedrà passare in veste di collaboratori più o meno attivi personalità di spicco del panorama culturale italiano dell'epoca del calibro di Piero Bargellini, Giovanni Papini, Carlo Bo, Oreste Macrì, Nicola Lisi. Oltre ad essere la prima sede di pubblicazione di liriche che successivamente entreranno a far parte di *Realtà vince il sogno*, è anche luogo in cui verranno "scoperti" e pubblicati Luzi e Sereni nonché centro in cui si sviluppa la polemica ermetica legata alla pubblicazione del saggio di Carlo Bo *Letteratura come vita* (1938).

³ La collaborazione con Bargellini affondava le sue radici ai tempi della frequentazione della scuola secondaria: «Ci trovammo con Bargellini nel 1912, allievi della stessa classe dell'Istituto Tecnico Galileo Galilei di Firenze.»; sempre con Bargellini, ma questa volta anche con Lisi, Betocchi costruirà un primo nucleo collaborativo che costituisce una significativa anticipazione della fondazione de *Il frontespizio*: «Ma Bargellini si ricordò di me quando dette vita, nel 1923, alla prima rivista, che ebbe il nome originale di *Calendario dei pensieri e delle pratiche solari*: nome lisiano. Ci lavoravamo, infatti, Bargellini, Lisi ed io.» Le parole sono di Betocchi, tratte da un'intervista contenuta in VOLPINI 1971, pp. 1-10; cfr. anche MENGALDO PIN, p. 597.

⁴ Cfr. L. Baldacci in BETOCCHI 1984, Introduzione, p. 14.

⁵ Già il titolo della lirica lo dimostra: *Io un'alba guardai il cielo* apre la raccolta con uno scenario da visione mistica situato programmaticamente all'alba, vv. 1-8: «Io un'alba guardai il cielo e vidi / uno spazioso aere sulla terra perduta; / negletta cosa stava tra i suoi lidi, / tra gli spenti smeraldi oscura e muta. / Innumerevoli angioi neri idi / volanti insieme ad una plaga sconosciuta / recando seco trasparenti e vivi / diamanti d'ombra eternamente muta.»

tutti il momento aurorale della giornata, l'alba⁶, tramite una postura del poeta – che è di natura sì poetica e stilistica, ma soprattutto intimamente legata alla spiritualità religiosa che anima tutto il percorso del Betocchi uomo e poeta – di fronte all'universo delle cose, che molti attenti lettori non hanno esitato a ricondurre ad uno sguardo di natura lirica ed al contempo oggettiva nei confronti del reale. Sto pensando, principalmente, al Raboni critico di *Poesia degli anni '60*⁷, ma soprattutto di *La poesia che si fa*⁸, primo vero riscopritore del Betocchi prebellico, ma anche a tutta una schiera di lettori critici che hanno tentato di ridare al nostro il posto che si merita nella tradizione poetica italiana del '900, da Carlo Bo⁹ a Luigi Baldacci. Ma come conciliare lirismo e oggettivismo in un'unica espressione poetica che, tra le altre cose, include spesso scenari visionari di angeli e spiritualità divina¹⁰? Betocchi si presenta al lettore come un filosofo in poesia, un Lucrezio¹¹ moderno che esprime la propria visione religiosa attraverso il verso poetico - «rifugiamoci allora in Lucrezio»¹² -; ma in *Realtà vince il sogno* non c'è nessun assenzio amaro da coprire con il sapore dolce del miele, quanto piuttosto solamente una realtà quotidiana e rurale salvifica e colma di gioia dal momento che il Dio di Betocchi più che un *divinum in mundo* è un *divinum mundi*. Se la poesia, dunque, è espressione, descrizione di quella realtà che reca Dio in sé, ecco che la stesura poetica diventa esigenza primaria per Betocchi uomo:

Il libro era nato da un'insurrezione interiore, da una forza sobbollente cui dovetti assolutamente abbandonarmi, da un bisogno di dire che sgorgava da sé, impetuosamente. Ero giovane ed appassionato dalla rivelazione della vita. [...] Rivelazioni, ho detto, che mi facevano sentire i un diverso rapporto con la vita, e in una felicità che posso ben dire piena di gratitudine.¹³

Se la realtà, quindi, è elemento precipuo e fondante della poesia e assieme della poetica del nostro, la poesia non deve far altro che sgorgare naturalmente da questa esigenza interiore e mettere nero su bianco il simbolo della presenza di Dio nel mondo. Dicasi simbolo e non allegoria dunque. Simbolo in quanto la realtà è contemporaneamente sé stessa e immagine del divino, un simbolo che, per riprendere la riflessione di Raboni che si serve delle parole di Proust, «vi è rappresentato “non come simbolo, [...] ma come una realtà, effettivamente subita o materialmente maneggiata”»: il che dà a quell'opera, conclude Proust, “un che di più letterale e preciso, [...] di più sorprendente e concreto”»¹⁴. In parole povere, la realtà di Betocchi non passa in secondo piano al momento della rivelazione del significato ultimo delle cose stesse; essa rimane punto di partenza e di arrivo della riflessione spirituale del poeta, manifestazione del divino, ma non per questo meno nobile: Betocchi,

⁶ Mi sento di poter affermare che l'alba in *Realtà vince il sogno* ricopre un ruolo parimenti centrale – i termini e di chiave di lettura e di carica simbolica che il lemma veicola nella raccolta - a quello che spetta al meriggio in *Ossi di seppia*, pur rimanendo declinata in maniera sostanzialmente diversa. Dello stesso avviso TARSÌ2008B, secondo cui la poesia giovanile di Betocchi è «spesso colta al momento dell'alba», p. 59.

⁷ Cfr. RABONI 1968.

⁸ Cfr. RABONI 2005.

⁹ Insieme a Bargellini, Carlo Bo è il critico che più ha seguito da vicino la parabola poetica di Betocchi; anche se i suoi numerosi interventi critici rimangono per lo più occasionali e legati a circostanze di pubblicazioni così come ad interventi brevi su giornali e riviste, essi coprono un arco temporale decisamente ampio, che va dal 1932 al 1986. Cfr. la *Bibliografia della critica* in CIVITAREALE 1994, Appendice, pp. 137-158.

¹⁰ Vedi, ad esempio, *Io un'alba guardai il cielo*, vv. 5-8: «Innumerevoli angeli neri vidi / volanti insieme ad una plaga sconosciuta / recando seco trasparenti e vivi / diamanti d'ombra eternamente muta.» o *Al giorno*, vv. 9-12: «Parlano la tua verde / parola i boschi, e le nuvole / inseguon sconvolte i fermi / aliti maestosi di Dio.», BETOCCHI 1984, p. 37.

¹¹ Non a caso si sceglie Lucrezio per il paragone: la frequentazione del poeta latino da parte del nostro è ben documentata in STEFANI 1994. Per l'argomento vedi anche la lettera datata 16 gennaio 1976 in Carlo Betocchi, *Lettere a Sergio Solmi*, a cura di M. Baldini, Bulzoni, Roma 2006, p. 132. Cfr. anche TARSÌ 2008A, p. 44.

¹² Da una lettera di Betocchi a Luigi Santucci datata 6 gennaio 1975, cfr. TARSÌ 2008A, p. 44.

¹³ Cfr. Betocchi in VOLPINI 1971, pp. 1-2.

¹⁴ Cfr. RABONI 2005, p. 80.

se da un lato si configura come portatore di un rinnovato ideale francescano¹⁵ a favore degli umili in linea con l'originale messaggio evangelico¹⁶, dall'altro, inserendosi in quella linea marcata dal realismo stilistico identificata da Auerbach, presenta «una radice *modernistica*: non a livello d'intelletto, ma d'intuizione e sentimento.»¹⁷. La radice in questione affonda nella natura creaturale del panteismo del «Betocchi terrestre e metafisico»¹⁸ ed è talmente connaturata al Betocchi cattolico da portarlo a rinnegare l'elemento che da millenni contraddistingue la forma lirica, ovvero l'espressione dell'io poetico in prima persona, e rivitalizzare il processo conoscitivo di sé attraverso lo specchio della realtà esterna intrisa della presenza di Dio «come universo nascente»¹⁹. Lo spirito *modernista* sfuma verso tinte decisamente più legate alla religiosità specificamente cristiana – anche se Gesù Cristo compare solamente una volta nell'arco della raccolta e l'atmosfera dominante è piuttosto quella legata alla divinità in termini più sfumati e assoluti e pre-messianica²⁰ –, ma mantiene la propria connotazione precipua, ovvero la capacità della natura quotidiana di portare alla rivelazione.

Realtà vince il sogno, però, si distacca dalle esperienze europee ed italiane moderniste in senso stretto in due punti sostanziali: innanzitutto, la rivelazione non conduce mai alla disperazione per il nulla soggiacente al reale – e penso qui all'osso *Forse un mattino andando in un'aria di vetro* – e, inoltre, non si può parlare di squarcio o di rivelazione di quanto soggiace alla realtà, dal momento in cui la realtà in sé è già rivelazione del divino, tanto più che le azioni dell'io poetico in Betocchi sono per lo più connotate da verbi legati alla sfera semantica del vedere e non assistiamo mai – come invece succede nel già citato testo montaliano e più in generale in tutta la raccolta *Ossi di seppia*, che da questo punto di vista costituisce un termine di paragone inscindibile per la prima fase di Betocchi – ad uno squarcio del velo del reale per giungere alla verità ultima dell'esistente.²¹ La realtà non è scissa kantianamente in *fenomeno* e *noumeno*, essa è entrambe le cose contemporaneamente, non si presenta mai come scissa logicamente in due momenti: l'uomo in quanto creatura di Dio partecipa del creato e ne coglie l'aspetto sostanzialmente divino che le anima e qui sta il valore della lirica per Betocchi, in quanto espressione di tale acquisizione da parte dell'io poetico:

La poesia nasce dal rinnegamento di sé stesso. [...] Dimentica te stesso, cerca d'essere il cuore degli altri. [...] L'umiltà della creatura è connessa con la stessa gloria della creatura; [...] Da parte mia, ho cercato di capire più che potessi di quanto mi stava attorno; [...] Questa liberazione e identificazione delle cose è per me il fondamento della fraternità con tutte le creature²².

Volendo riassumere in poche ma incisive parole questo generale atteggiamento poetico di Betocchi, si prestano al caso letture illuminanti, le quali riducono con precisa sintesi pagine e pagine di riflessioni critiche: da Raboni, che parla di «realismo estatico-visionario»²³, a Baldacci che sostiene giustamente come nella poesia di Betocchi «solo la realtà, e non il sogno, consente dunque una

¹⁵ «Un secolo prima era vissuto san Francesco e aveva fatto vedere cos'era un cristiano», Betocchi in VOLPINI 1971, pp.6-7.

¹⁶ Cfr. in questo senso *La messa disertata*, BETOCCHI 1984, p. 68.

¹⁷ Cfr. L. Baldacci in BETOCCHI 1984, Introduzione, p. 14.

¹⁸ Questo il titolo del capitolo dedicato a Betocchi in RABONI 2005.

¹⁹ Cfr. L. Baldacci in BETOCCHI 1984, Introduzione, p. 13.

²⁰ Cfr. L. Baldacci in BETOCCHI 1984, Introduzione, p. 13: «Con la sua poesia siamo sempre all'alba della genesi, e il momento storico dell'avvento del Cristo è oscuramente rimandato.»

²¹ Cfr. in *Io un'alba guardai il cielo*, p. 37, vv. 1 e 5: «Io un'alba guardai il cielo e vidi [...]. Innumerevoli angeli neri vidi», in *Ode per una cosa effimera*, p. 41, vv. 29-30: «veggo dal cielo l'ultima / luce venir sul mondo» etc. in Betocchi 1984. Un rapido spoglio confermerà come la semantica legata ai *VERBA VIDENDI* sia davvero diffusissima nella raccolta in questione; il verbo *vedere* (assieme all'allotropo per la prima persona singolare *veggo*), per esempio, solamente nelle prime 6 poesie compare ben 8 volte ed è, più generalmente, l'azione principale attribuita all'io poetico all'interno dei testi. Cfr. MENGALDO PIN, p. 598.

²² Cfr. Betocchi in VOLPINI 1971, p. 4.

²³ Cfr. RABONI 2005, p. 82.

molteplicità di lettura e decifrazione»²⁴, da Volpini e la «Povertà senza eroismi e con quei naturali addentellati d'ira provocata dalle umiliazioni e placata in una coscienza più alta, in una prospettiva appunto religiosa ed ontologica»²⁵, a Mengaldo secondo cui Betocchi definisce una «poesia» che «al di qua di peccaminose ambizioni orfiche, si vuole semplice testimonianza di una verità che le preesiste, nella voce delle cose o in quella del cuore, ed è perciò eminentemente una poesia del vedere»²⁶.

Se tanto è stato detto dalla critica circa poetica e filosofia soggiacenti alla lirica dell'autore, poco o nulla è stato invece trattato relativamente allo stile²⁷ entro cui si gioca *Realtà vince il sogno*; dico poco o nulla in quanto la via è già stata tracciata in passato, senza mai però intraprendere un'analisi organica e sistematica riguardante tutti gli elementi che a diversi livelli concorrono a plasmare lo stile di un autore. D'altra parte, basta davvero uno sguardo veloce per accorgersi delle linee guida soggiacenti alla stesura delle liriche betocchiane della prima raccolta: un'attenzione generalmente diffusa alla metrica dei componimenti – che per alcuni versi sfiora le vette del tecnicismo pascoliano, autore di cui, per altro, Betocchi è attento lettore – genera componimenti per lo più costruiti su successione di versi regolari e rimati organizzati principalmente in quartine – ma con significative, nemmeno così poco ricorrenti, eccezioni -; una lingua, ancora ancorata a stilemi propri del tardo ottocento o, tutt'al più, ad autori del primo novecento così detti *antinovecenteschi* come Saba o il gruppo dei crepuscolari²⁸, che si serve di una sintassi e di un lessico da un lato dimessi – in decisiva coerenza col sistema dei contenuti della raccolta –, dall'altro quasi ingenuamente legati a soluzioni da poesia “vecchio stile”, sia nel campo delle figure retoriche, sia in quello di lessico e fonomorfologia. Al Betocchi attento conoscitore della tradizione poetica italiana ed europea, sembra essere sfuggita – ma di scelta consapevole deve necessariamente trattarsi – l'intera stagione del primo novecento con le sue avanguardie e le sue rivoluzioni: non ci sorprenda, dunque, l'affinità tematica con l'universo descritto da Jahier «nei suoi valori più genuinamente contadini»²⁹, contemporanea, però, all'uso di quelle soluzioni linguistiche e metriche che proprio il mondo orbitante attorno alla *Voce* aveva significativamente contribuito ad abbandonare. Del frammentismo di marca vociana di Rebora³⁰, così come della totale destrutturazione della tradizione metrica aperta da *Porto sepolto*, Betocchi sembra non curarsi troppo al momento della propria attività poetica; la sua è una postura che tiene in poco conto anche la contemporanea temperie culturale fiorentina che sfocerà presto nelle raccolte poetiche propriamente ermetiche degli anni '30³¹, nonostante la grande stima tributataagli da un protagonista di quella scena culturale come fu Mario Luzi³². Il modello cui Betocchi

²⁴ Cfr. L. Baldacci in BETOCCHI 1984, Introduzione, p. 15.

²⁵ Cfr. VOLPINI 1971, p. 13.

²⁶ Cfr. MENGALDO PIN, p. 598.

²⁷ Ottime, per quanto necessariamente parziale, dissertazioni generali sullo stile di tutto Betocchi sono fornite da FANTINI 2014 e COLETTI 1990.

²⁸ Escluso ovviamente Gozzano, il cui linguaggio è veicolo parodico per una dissacrazione della realtà borghese all'insegna dell'ironia più arguta; di questo non troviamo traccia nel primo Betocchi.

²⁹ Cfr. L. Baldacci in BETOCCHI 1984, Introduzione, p. 14.

³⁰ L'autore costituisce, invece, un punto di raffronto importante su basi stilistiche lessicali legate all'espressività dell'elemento verbale. Cfr. FANTINI 2014, p. 460; a testimonianza di tale legame cfr. Carlo Betocchi, *Omaggio a Clemente Rebora*, Boni, Bologna 1971.

³¹ Cfr. MENGALDO PIN, p. 598: «[...] la sua pronuncia da isolato ben poco ha a che vedere con l'ermetismo, col quale egli via via contrae tutt'al più qualche prestito grammaticale.»

³² Vedi la poesia da Luzi composta proprio per Betocchi e pubblicata la prima volta, accompagnata da una breve prosa, in VIEUSSEUX 1981, pp. 23-26 e riportata anche in BETOCCHI 1984, p. 30. Cfr. anche ZUBLENA 2014 e, ovviamente, Carlo Betocchi – Mario Luzi, *Lettere, 1933-1984*, a cura di A. Panicali, Società Editrice Fiorentina, Firenze 2008.

principalmente fa riferimento è senza dubbio il Pascoli minore – si conceda l’aggettivo – di *Myrica*³³, e la sua lirica si trova così incastonata - -o meglio, come ultimo terminale – nella «linea pascoliano-crepuscolare»³⁴: ultimo rappresentate attardato di una poesia che il secolo XX sigillerà definitivamente– almeno in termini linguistici – e che Betocchi stesso si farà carico di abbandonare e di superare già a partire da raccolte datate anni ‘50³⁵ per finire, poi, con i libri della maturità come *Estate di San Martino* (1961) e *Un passo, un altro passo* (1967).

Metrica

La metrica nel suo insieme costituisce un capitolo fondamentale di analisi³⁶, per quanto riguarda la comprensione di *Realtà vince il sogno* come raccolta che giustifichi – almeno in parte - affermazioni secondo cui Betocchi sarebbe stato «uno dei più grandi metrici della storia del Novecento.»³⁷. Di certo, la scelta metrica operata dal poeta verso le forme chiuse – più o meno nobili – della tradizione poetica italiana è in totale controtendenza rispetto al panorama contemporaneo o di poco passato – per non parlare di quello che di lì a poco si andrà profilando – e sembra, piuttosto, guardare a modelli che al massimo sono a cavallo dei due secoli; primo fra tutti, come già detto, Pascoli. Ma un paragone virtuoso si può istituire anche con un autore cronologicamente più vicino e tematicamente più affine come Umberto Saba – affinità che lo stesso Saba dimostra di riconoscere³⁸ -, anche se occorre rimanere consapevoli della distanza che separa sempre le due poetiche: se il *Canzoniere* è un itinerario introspettivo alla ricerca di sé, *Realtà vince il sogno* è un continuo calarsi nel reale in cui l’io si rispecchia in quanto creatura fra le creature. Parimenti non si sbaglia nell’andare all’indietro, verso un autore che in anni di evoluzione e sperimentazione metrico-stilistica – stiamo parlando degli anni del Barocco di primo Seicento – compie una scelta all’insegna di una sensibilità del tutto in controtendenza con il panorama poetico contemporaneo – e in ciò sta un primo motivo di paragone con Betocchi -: Chiabrera³⁹. Esattamente come Chiabrera disegna un’altra faccia dell’imperante Barocco, Betocchi affida la propria poesia a stilemi che facilmente si possono ascrivere ad un *Novecento altro*. E ciò passa attraverso un uso pressoché sistematico della quartina e del verso breve – ma sempre melodico e regolare -, così come alle canzoni si preferiscono le odi o canzonette di natura più dimessa, coerentemente alla natura popolare dei temi trattati. D’altra parte, per citare ancora una volta Baldacci, «c’è, in mezzo, quel lavoro di scardinamento dei metri regolari che era stato promosso dal Carducci barbaro e più ancora dal Pascoli»⁴⁰. Non vi è dubbio che quest’ultimo sia un punto di riferimento per la metrica di *Realtà vince il sogno*, sia per la scelta e la costruzione

³³ E ciò si dimostra, più che con riprese di natura contenutistica, grazie a percorsi lessicali – enorme il debito pascoliano costituito da un lessico che denota *realia* quotidiani, presenze ornitologiche di varia natura, un modo di piccoli e umili protagonisti umani, una natura simbolicamente connotata – e metrici.

³⁴ Cfr. MENGALDO PIN, p. 598.

³⁵ Ancora una volta è Raboni ad illuminarci circa il valore di svolta costituito soprattutto da *Il vetturale di Cosenza ovvero Viaggio meridionale* (1959), in cui il poeta si confronta, ora, con una «realtà appunto meridionale; una povertà non più allegra come quella contemplata [...] a Tegoletto, bensì cupamente desolata, di muri diroccati, di macerie.», cfr. RABONI 2005, p. 82.

³⁶ Per un discorso generale sulla metrica di Betocchi cfr. FANTINI 2014, COLETTI 1990 e MENICHETTI 2001.

³⁷ Cfr. L. Baldacci in BETOCCHI 1984, Introduzione, p. 17.

³⁸ La pubblicazione della raccolta è anticipata – come spesso capita – da pubblicazioni sparse in diverse sedi; tra queste Betocchi ne ricorda in particolare una – pubblicata sulla rivista *L’Orto* di Bologna – che piacque particolarmente a Umberto Saba, tanto da spingerlo a scrivere una lettera allo stesso Betocchi in cui si legge: «Caro Betocchi, ho letto nella rivista *L’Orto* di Bologna la sua bella poesia *Ode degli uccelli*, l’ho fatta leggere a molti amici di qui e me ne rallegro con lei». Cfr. VOLPINI 1971, p. 3.

³⁹ Cfr. L. Baldacci in BETOCCHI 1984, Introduzione, p. 18. Accostamento già operato in precedenza da Bargellini, come lo stesso Baldacci ci suggerisce parlando di «forme meliche di una rivisitazione neosettecentesca o ancora precedente.»

⁴⁰ *Ibidem*.

del verso, sia per l'orchestrazione di forme e schemi, sia per alcune soluzioni rimiche. Quel che è certo è che la modulazione del *FLATUS VOCIS*, che sgorga dalla contemplazione del mondo, si attua necessariamente attraverso forme metriche vincolanti: la musicalità cantilenante del verso betocchiano – settenari, ottonari o al massimo novenari, quasi mai endecasillabi – è correlativo formale del del mondo degli umili, l'organizzazione strofica in moduli brevi e semplici – quartine principalmente, stanze se di canzonette si tratta, mai canzoni tradizionali – rispecchia il paesaggio rurale che stancamente si trascina in un'esistenza del tutto priva di eccezionalità e, proprio per questo, epifania del divino.

Verso

Come già accennato, il verso di *Realtà vince il sogno* si configura subito come correlativo formale delle atmosfere dimesse - ma al tempo stesso rilette in chiave di presenza divina immanente – che caratterizzano l'intero corso della raccolta. Il verso breve, dunque, permea di sé e della propria musicalità ogni componimento poetico del primo Betocchi; musicalità che si fa spesso inerzia ritmica di natura scopertamente popolare, tesa alla costruzione di poesie che ricordino, anche in termini prosodici, l'andamento dimesso e ciclico tipico del contesto rurale toscano che il poeta sceglie - ed è anche scelta ideologica – come ambientazione di epifanie divine. Ma l'attenzione prosodica, declinata in questo senso, si presenta anche come omaggio velato – e in questo Betocchi si scopre anche poeta *tecnico* – al Pascoli di *Myricae*, raccolta a cui anche il lessico e una certa carica di fonosimbolismo sembrano guardare. Si veda come esempio la struttura prosodica di *Allegrezze dei poveri a Tegoletto*, componimento tra i più famosi della raccolta e tra i più metricamente ragionati. Basti notare come l'andamento prosodico sia studiato e volutamente ricercato: ad una prima parte costituita esclusivamente di novenari e decasillabi, se ne affianca una seconda dove, invece, si introduce l'endecasillabo come verso che faccia da contraltare alla misura del decasillabo perno dell'intero componimento. A livello prosodico, alla prima parte corrisponde un andamento ritmico imperniato su accenti portanti di 3^a e 6^a che si ripete⁴¹ come pattern dominante a creare un ritmo cantilenante e ripetitivo ai limiti dell'eccesso - specie in strofe dove si accostano misure versali identiche -, come ad esempio nei vv. 19-24:

Passerotto che stai nel solco	3 6 8
non lo vedi che il giorno va via?	3 6 9
Alla stalla converge il bifolco	3 6 9
il bracciante pei campi s'avvia:	3 6 9
vanne pure sull'olmo agghindato,	1 3 6 9
che il Signore ti ha preparato.	3 6 8

L'effetto che ne deriva è assimilabile, appunto, ad una filastrocca, ad un'espressione orale di carattere popolare che utilizza le caratteristiche prosodiche e rimiche della poesia per essere ricordata e trasmessa con facilità, ma che al tempo stesso gode di dignità in quanto portatrice di verità dedotte dalla sapienza popolare⁴².

Al momento dell'entrata in scena dell'endecasillabo – che corrisponde alle strofe finali, compreso il congedo tradizionale che definisce proprio «canzone» la poesia -, la sensazione rimane, ma si gioca questa volta su pattern con accenti portanti di 4^e e 7^a, per sua natura portato alla dimensione da cantilena

⁴¹ Ancora una volta è il Pascoli di *Myricae* il modello più evidente della prosodia di Betocchi: a lui si deve l'utilizzo sistematico del decasillabo anapestico che proprio qui ricompare in maniera decisa.

⁴² E in fondo questa descrizione si adatta ottimamente a tutta *Realtà vince il sogno*: poesia formalmente concepita in termini popolareggianti - e non popolari – che affronta situazioni di quotidianità rurale in cui si rivela la Verità divina.

e inerzia ritmica, come dimostrano i versi del congedo (vv. 67-72), endecasillabi e decasillabi comunque recanti lo stesso timbro ritmico:

Questa canzone che un povero ha fatta	1 4 7 10
Vuol ritornare laggiù dov'è nata;	1 4 7 10
mare non cura, né selva, né fratta,	1 4 7 10
ricchi paesi o città adornata;	1 4 7 10
ma a Tegoletto, con l'ala ansiosa	4 7 9
vola diritta, e si quietta, e posa.	1 4 7 9

Guardando ad una tradizione metrica illustre che affonda le sue radici nelle origini della poesia italiana, la scelta è totalmente opposta alla *buona norma*: Betocchi associa ad una «canzone che un povero ha fatta» un metro che comprende anche decasillabi⁴³ – da Dante in avanti i versi pari sono sempre evitati dalla poesia di carattere elitario – ed endecasillabi dal ritmo generalmente evitato dalla tradizione, oltre ad una struttura a rime incrociate ed una lingua del tutto legata a stilemi propri soprattutto della poesia minore ottocentesca⁴⁴.

Così come il decasillabo anapestico, anche il novenario ad accenti fissi di 2^a 5^a e 8^a compare con decisione in Betocchi⁴⁵, a riprova dell'influenza pascoliana sull'autore toscano. Il ritmo in questione è tra i più efficaci nell'evocare una musicalità cantilenante da atmosfera popolare, effetto aumentato da una sorta di meccanismo di reminiscenza ritmica, che spinge il lettore metricamente preparato proprio verso i versi più famosi della prima raccolta pascoliana. Un esempio paradigmatico lo fornisce *Alla danza, alla luce, ode*: componimento - ode/canzonetta con le due rime finali di ciascuna stanza irrelate – che presenta, su 36 versi totali, 30 novenari, di cui 22 sono novenari pascoliani; gli altri 8 novenari, pur non essendo perfettamente trisillabi replicati, presentano comunque almeno due accenti in comune col modulo pascoliano e si posizionano, all'interno della lirica, in luoghi utili a figure di *VARIATIO* ritmica, sempre, cioè, preceduti e seguiti da novenari pascoliani. Riporto di seguito esempi utili a chiarire tale effetto, sottolineando il novenario non pascoliano:

vv. 1-4:

Tal, come in autunno le foglie	2 5 8
<u>s'attorcono in clamor di venti,</u>	<u>2 6 8</u>
e in marzo i suoi veli discioglie	2 5 8
la nube pei cieli inclementi;	2 5 8

vv. 19-22:

⁴³ Vedi nota 41, p. 6.

⁴⁴ Penso qui ad autori come Prati, Praga ed anche Carducci, tutti autori legati, in termini linguistici, a forme che normalmente verranno riconosciute come antiquate e quindi abbandonate nel corso del Novecento; cfr. BOZZOLA 2014. Ancora una volta a sottolineare l'arretratezza formale del primo Betocchi.

⁴⁵ Rimanendo nell'ambito di un puro conteggio numerico, i novenari pascoliani costituiscono il 22,84% di tutti i novenari presenti nella raccolta (53/232). Il dato potrebbe sviare: è vero che la maggior parte dei novenari non presentano accenti fissi alla maniera di Pascoli, ma è altrettanto vero che quando questi – i trisillabi replicati – compaiono, non sono quasi mai isolati all'interno della partizione strofica, ma sono quasi sempre almeno in coppia, in maniera tale da creare un effetto di ripetitività ritmico-prosodica perfettamente mimetico di quello riscontrabile in tanti componimenti di *Myrica*. Gli altri novenari, invece, compaiono tranquillamente isolati o comunque non necessariamente all'interno di un processo melico definito. Letto sotto questa luce, il dato diventa rilevante in senso contrario: ogni volta che l'autore sente un novenario pascoliano non può fare a meno di affiancarlo in una serie di simili, dal momento in cui la caratteristica precipua di tale verso – la monotonia prosodica – si esplica solamente all'interno di una serie di versi replicati.

e pensi l'arcanie tue selve	2 5 8
<u>inobliate, dove nascesti,</u>	<u>3 5 8</u>
il daino, le cerva, le belve	2 5 8
leggere, nutrice silvestri;	2 5 8

Ma tale ricorso ad una prosodia pascoliana può assumere anche la forma di coppie di novenari ad accenti fissi posizionate come enclave ritmicamente marcate e distinte dai versi circostanti – anche grazie alla rima baciata -, come accade in *D'autunno*, dove questo artificio è sistematico e presente in ogni strofa, comparando anche come marca formale della chiusura:

vv. 4-6:

dei mosti, e ascolta gli ebbri canti:	2 4 6 8
<u>e siede su nubi di fuoco</u>	2 5 8
<u>suonando nei venti per gioco</u>	2 5 8

vv. 9-12:

senton le vigne le sue mani calde	1 4 8 10
<u>calarsi sui grappoli sani:</u>	2 5 8
<u>la roccia, disfatta e più bionda,</u>	2 5 8
in altissima luce affonda.	3 6 8

vv. 16-18:

mura con splendid'armi raggia:	1 4 6 8
<u>con squilli sonori di luce</u>	2 5 8
<u>gli uccelli più alti conduce.</u>	2 5 8

vv. 22-24:

<u>sui campi, tra fronde agitate:</u>	2 5 8
<u>e adombra il bel viso d'ambascia</u>	2 5 8
<u>per foglia che al vento si lascia.</u>	2 5 8

Più generalmente, la prosodia di *Realtà vince il sogno*, quando si nutre avidamente del modello pascoliano, così come quando si costituisce come costruzione autonoma e slegata da modelli particolari, si presenta anch'essa come elemento concorrente alla generale atmosfera evocata da ogni singolo componimento della raccolta. In ciò, Betocchi dimostra di essere poeta attento e preparato, dal momento in cui si serve dell'elemento prosodico e versale con scopi di natura semantica; ad ogni livello di analisi, la poesia primitiva e primitivistica di questa prima raccolta tende sempre alla restituzione di un mondo degli umili: coerentemente, dunque, la prosodia scelta è quella cantilenante e ciclicamente ripetitiva del verso breve e con accenti fissi, sia esso pari come l'ottonario o il decasillabo, sia esso un "falso dispari" come il novenario pascoliano. Una prosodia che sceglie di ricordare al lettore un ritmo da filastrocca, una melodia popolareggiante e ricorsiva. Non si tratta, quindi, di interessi di natura sperimentale o puramente manieristica – da *divertissement* metrico -,

nonostante il continuo ricorrere a forme pascoliane potrebbe far pensare, quanto piuttosto di una costruzione del verso che rimandi ancora una volta alla tematica centrale della poetica del primo Betocchi, la presenza di Dio nella realtà oggettiva del paesaggio degli umili. Ogni scelta concorre a tale resa e ciò vale anche per la scelta dei versi da adottare. Al verso lungo si preferisce, infatti, la misura breve gravitante attorno all’ottonario e al novenario, più facilmente adattabili a schemi ad accenti fissi e più congeniali al metro della quartina di tono dimesso o a stanze brevi, nel caso delle canzonette: se l’endecasillabo si presenta come il verso per eccellenza della lirica italiana, la scelta di Betocchi ricade coerentemente su versi decisamente meno frequenti nella tradizione – escluso il settenario -. Ma sempre di versi regolari si tratta: pur dimostrando di conoscere opere capitali per l’evoluzione della poesia italiana del Novecento⁴⁶, Betocchi si dimostra ancora una volta legato a moduli più tradizionali almeno formalmente. Metricamente, si assiste in lui ad una – più o meno volontaria – convergenza d’intenti: se da un lato l’esigenza è quella di rappresentare un mondo dimesso in cui trovare Dio – da qui la preferenza per versi brevi e prosodia tendente alla ripetizione -, dall’altro la scelta è quella di ignorare il panorama poetico mutato e rifarsi a modelli precedenti – da qui la scelta di rimanere comunque ancorato a forme chiuse, tralasciando versi liberi e/o sciolti -, come un Giano bifronte che rifiuta la tradizione poetica marcata in senso alto – la stessa che nel XX secolo annovera proprio i riformatori formali che Betocchi ignora -, ma che al contempo sceglie di rimanere in una tradizione di tono minore, in sordina. Ecco, dunque, spiegate tutte le scelte metricamente rilevanti di *Realtà vince il sogno*, le quali disegnano, rimanendo nell’ambito dell’uso del verso, il seguente profilo versale:

Verso	n.	%
Endecasillabi	66	7,69
Decasillabi	50	5,83
Novenari	232	27,04
Ottonari	210	24,48
Settenari	251	29,25
Senari	14	1,63
Quinari	23	2,68
Quadrisillabi	5	0,58
Altri	7	0,82
Tot.	858	100

Tabella 1

La tabella, frutto di un semplice lavoro di conteggio, dimostra in maniera inequivocabile ciò di cui si diceva sopra: la distribuzione, in termini percentuali, delle misure versali è nettamente sproporzionata a favore di una misura sillabica gravitante attorno all’ottonario – verso principe di poesia popolareggiante fin dai tempi dei Canti carnascialeschi del Magnifico –, con uno smistamento pressoché paritario tra le misure adiacenti del novenario e del settenario –misura principale dell’ode/canzonetta e della poesia per musica -. L’endecasillabo ha un peso decisamente minore rispetto a versi meno nobili e sembra essere adottato come secondo termine all’interno di una dinamica di costruzione della strofa con formule sillabiche alternate. È questo il caso, per esempio,

⁴⁶ Non può essere un caso l’incipit di *Alla danza, alla luce, ode* «Tal, come in autunno le foglie»: esattamente come nella celeberrima lirica di Ungaretti, le foglie sugli alberi in autunno sono termine di paragone per una similitudine.

di *Ella, prima dell'alba, attende*, in cui le quartine presentano una struttura di versi e rime alternate, tale per cui i versi pari di ogni quartina sono endecasillabi, quelli dispari settenari:

vv. 1-4:

Prima che parli l'alba
(com'usa parlare) con ebbre ciancie,
una fanciulla scialba
viene, sciocchi capelli, smunte guancie.

Ciò che sorprende, invece, è l'uso – per quanto numericamente insignificante – di versi brevissimi di cinque e quattro sillabe: pur nella misura ridottissima di tali metri, Betocchi non sceglie il verso libero, ma rimane ancora una volta saldamente ancorato ad una metrica dalle forme chiuse. E ciò è tanto più vero quanto più si nota che questi versicoli ricoprono sempre posizioni metricamente rilevanti all'interno dei componimenti in cui compaiono. Ciò vale, per esempio, in *Ode degli uccelli*, dove la quartina a rima incrociata propone una formula sillabica del tipo [settenario+quinario+settenario+novenario]:

vv. 1-4:

Desiderabil vita
Degli uccelli! Essi
Che allegrano i recessi
Del bosco con l'argentee dita!

Oppure, in *Silenziosa ansia*, quelle che graficamente si presentano come terzine, ma che in realtà costituiscono fronte e sirma di una canzonetta, si strutturano secondo una formula sillabica replicata del tipo [ottonario+ottonario+quadrisillabo]:

vv. 4-6:

potranno dunque parole
esprimer l'ima fragranza
del silenzio?

Meno strutturalmente pregnante, invece, l'uso del senario: esso compare altrettanto sporadicamente, ma come *VARIATIO* abbastanza casuale in una formula sillabica meno fissa; si veda, ad esempio, quella di *Quando al tempo ecc.*, la cui unica regolarità è la presenza di due novenari in apertura e chiusura di quartina:

vv. 13-16:

E sopra l'alto delle mura
grondava l'antica
erba la sua buia
acqua sulla pietra patita.

Il settenario, verso che presenta la percentuale di utilizzo più elevata, sembra godere di un'autonomia del tutto particolare, dal momento in cui sono presenti sia poesie costruite interamente su questa misura, sia liriche nelle quali il settenario, pur rimanendo il verso principale, è affiancato da altre misure. Per il primo caso si citino *Ode per una cosa effimera* e *Dell'acqua d'aprile*, per il secondo *Canto per l'alba imminente* e *Elegia del novembre*. In *Ode per una cosa effimera* – titolo decisamente

programmatico rispetto alla poetica del nostro – dodici quartine a rima alternata costruiscono una serie ininterrotta di 48 settenari, di cui i versi di apertura e chiusura di quasi ogni strofa sono sdrucchioli; l'effetto dato dagli sdrucchioli -soprattutto da quelli in chiusura di partizione – ricorda una musicalità propria di certi recitativi del Metastasio, che poi si evolveranno in forme poetiche indipendenti, come le odi/canzonette di Parini⁴⁷:

vv. 1-4:

Dalla tua solitudine
alla qual sempre anelo,
pallido muto cielo
ogni attendere è inutile;

Discorso simile per *Dell'acqua d'aprile*, vera e propria canzonetta costituita di soli settenari con ampie riprese pascoliane in termini lessicali e semantici:

vv. 13-18:

Ma nulla vedi, e solo
dici: - tornerò presso
il bosco dell'assiolo,
il campo del cipresso;
e sui campi già arati
umidamente fiati.

In *Canto per l'alba imminente*, invece, nelle stanze il settenario è affiancato da un endecasillabo a chiusura di partizione strofica, così da creare una struttura simmetrica e tra le più regolari – sia a livello di rime che di formula sillabica – dell'intera raccolta; le stanze sono così costituite da sette settenari e un endecasillabo in chiusura:

vv. 1-8:

Ragazza nuda soave
Sei, che anzi tempo sorgi,
sopra l'occulta nave
vela trasogni e sorgi,
tra le colline schiave
muovi l'incerto passo
cercando acque nel basso
che nel tuo lume blando ombrose scorgi.

Anche in *Elegia del novembre* la scelta delle misure sillabiche ricade su versi della tradizione, dal momento in cui le strofe si costituiscono ancora una volta con una struttura che vede il settenario replicarsi e il quinario posizionato sempre a chiusura di partizione strofica:

vv. 1-6:

⁴⁷ Baldacci parla proprio di «forme meliche di una rivisitazione neosettecentesca (Parini)». Cfr. L. Baldacci in BETOCCHI 1984, Introduzione, p.18. Vedi anche nota 39, p. 5.

Dall'immortale pace
 sorge vergine morte
 e reca, al fin d'autunno,
 sulle vigne contorte
 i venti senza pace
e il vel notturno.

Mentre nella quasi totalità dei casi relativi a questa lirica, i quinari presentano accenti di 2^a e 4^a, nella seconda strofa, al v. 12, compare un quinario con accenti di 1^a e 4^a con sinalefe: tale costruzione coincide con quella ideata in metrica barbara per rendere l'adonio classico e, nell'economia generale del testo, si configura come variazione ritmica rispetto agli altri quinari in chiusura di strofa accentati in maniera differente:

v. 6: e il vel notturno	2 4
v. 12: <u>alto e selvaggio</u>	1 4
v. 18: in giogo aperto	2 4
v. 24: e in cuor le affonda	2 4
v. 30: apparse e morte	2 4
v. 36: montagna australe	2 4

Per quanto riguarda l'ottonario, risulta difficile individuare un uso marcatamente indipendente del verso, che sembra, piuttosto, comparire un po' ovunque nella raccolta, quasi a creare un tappeto prosodico di base – e adattissimo risulta l'ottonario in questo senso, verso ripetitivo per eccellenza – su cui innestare elementi di variazione. In questo senso, si dimostra ancora una volta come l'elemento della ciclicità melodica dei versi concorra a creare una generale tensione lirica verso toni dimessi e melici propri della poesia popolare o del canto salmodiale. Esistono anche esempi di utilizzo marcato dell'ottonario in termini già presentati: dall'uso in posizioni chiave nella strofa come accade in *Alla danza, alla luce, ode*, a liriche interamente costruite quasi interamente sulla replicazione del verso come in *Vetri*. Nel primo caso, notiamo come l'ottonario sdrucchiolo sia elemento sottile di costruzione della strofa: sempre posizionato come quinto verso su sei, sempre sdrucchiolo, sempre irrelato, sempre preceduto da un novenario pascoliano:

vv. 25-30:

E allora le sùbite brame	2 5 8
ridesti, e lanci vorticoso	2 4 8
la tua insaziabile fame	2 5 8
di spazio, dal giglio alla rosa;	2 5 8
<u>e splendi, qual sole effimero,</u>	<u>2 5 7</u>
sui languidi color del mondo.	2 6 8

Nel secondo, invece, la costruzione della lirica – *Vetri* – poggia interamente sulla replicazione del verso, che in alcune zone presenta una differenziazione della distribuzione di accenti, in un gioco di variazione minima del ritmo accentuale:

vv. 5-8:

Io, dal mio angolo pigro	1 4 7
Tendo insidiosi agguati,	1 4 7
dai poveri tetti emigro	2 5 7
verso quei correnti prati.	1 5 7

Infine, occorre notare anche la presenza di versi estranei alle forme canoniche: questi si situano per intero nella prima lirica della raccolta, *Io un'alba guardai il cielo*, un'ouverture del tutto in controtendenza rispetto alla media dei componimenti successivi; versi lunghi e atmosfere trasognate, poca realtà e molto sogno verrebbe da dire, ma sarà compito proprio delle liriche successive chiarire come si possano «considerare perfettamente oggettive e in una certa misura addirittura ordinarie le visioni angeliche»⁴⁸. I versi in questione sono tutti eccedenti di una o due sillabe rispetto alla misura dell'endecasillabo, che compare in maniera decisa come perno dell'intera lirica; riporto a scopo esemplificativo solamente la seconda quartina, che presenta due versi di questo tipo in apertura, seguiti da due endecasillabi:

vv. 5-8:

Innumerevoli angioli neri vidi
volanti insieme ad una plaga sconosciuta
 recando seco trasparenti e vivi
 diamanti d'ombra eternamente muta.

Strofa e rime

Realtà vince il sogno si configura come una raccolta decisamente strutturata in componimenti strofici e imperniati sulla rima. Le trenta liriche che la compongono sono tutte immancabilmente costruite come successioni più o meno fluide di partizioni strofiche, siano esse stanze di canzoni, quartine o terzine – reali o solamente artificio grafico –; e la partizione strofica è immancabilmente accompagnata dall'uso sistematico della rima, su cui Betocchi ripone ancora molta fiducia, come istituto metrico in grado di veicolare e realizzare necessità strutturali e al tempo stesso semantiche: la rima è, per definizione di Betocchi stesso, «avamposto della poesia», *MEDIUM* con cui oggettivare e concretare fonicamente la realtà che a parole si sta formando, «mezzo per connaturare alla poesia il dono d'una sublime oggettività»⁴⁹.

Possiamo dividere questa prima raccolta⁵⁰ tra componimenti organizzati in quartine – e sono la maggior parte: *Io un'alba guardai il cielo*, *Sulla natura dei sogni*, *Ode per una cosa effimera*, *Dell'ombra*, *Ode degli uccelli*, *Quando al tempo ecc.*, *Ella, prima dell'alba, attende*, *Vetri*, *Al giorno*, *23 gennaio: sole*, *Se marzeggia, aprileggia...*, *Di uno stagno campestre*⁵¹, *L'ultimo carro*, *Piazza dei*

⁴⁸Cfr. RABONI 2005, p. 80.

⁴⁹ Le parole di Betocchi sono tratte da *Poesie del sabato*, Mondadori, Milano, 1980, Appendice, *Diario della poesia e della rima*, p. 112.

⁵⁰ La mia organizzazione dei testi basata sulle forme metriche differisce, in parte, da FANTINI 2014. In particolare, là manca il testo *Al giorno* (probabile omissione involontaria dato che non compare da nessun'altra parte) e tutti i testi che io chiamo *Odi/canzonette* sono indicati come «sestine narrative». Inoltre, il testo *Canto per l'alba imminente* è segnato come ottava rima. Cfr. FANTINI 2014, p. 443.

⁵¹ *Se marzeggia, aprileggia...* e *Di uno stagno campestre*: la prima non figurano nell'edizione originale di *Realtà* del '32 e nemmeno nel volume complessivo *Poesie* del 1955, mentre la seconda appare nelle edizioni della sola *Realtà*. Esse saranno aggiunte dall'autore a partire dalla ristampa della raccolta interna al volume *Prime e ultimissime*, edito da Mondadori nel 1974. Al contrario, la raccolta del '74 elimina la lirica *Dell'ombra*, che invece era presente nelle precedenti due edizioni di *Realtà*. Cfr. STEFANI 1994 e BETOCCHI 1984, p. 615

fanciulli la sera, La sera di fiera, Ti dico: or ora si fece notte, Della solitudine -, odi/canzonette – *Musici, giocolieri, bambini, gioia, Allegrezze dei poveri a Tegoletto, Alla danza, alla luce, ode, Al vento d'inverno in Roccastrada, Dell'acqua d'aprile, D'autunno, La messa disertata, Canto per l'alba imminente, La rosa venduta d'inverno, Il dormente -*, e terzine, siano esse reali – è questo il caso di *Domani* – o mero artificio grafico teso a nascondere quella che in realtà, basandosi sullo schema rimico, sembra piuttosto essere una canzonetta monostrofica – *Silenziosa ansia -*; rimane esclusa *Elegia del novembre* - sei strofe di sei versi ciascuna, quinari e settenari, a rima invertita -. Considerando solamente due forme metriche – e sono forme minori della tradizione lirica italiana – si esaurisce la quasi totalità delle liriche presenti nella raccolta: quartine e canzonette sono il contenitore strofico scelto per dare strutturazione alla successione di versi brevi già visti in precedenza. Anche la scelta dei titoli non è casuale: lungi da qualsiasi strategia tesa a confondere il lettore, la titolazione delle liriche è sempre aderente a contenuto e forma metrica, prefigurando struttura e melodia del componimento poetico. Emblematico, in questo senso, il titolo *Canto per l'alba imminente*⁵², dal momento che proprio di canzone si tratta – ma sempre canzonetta, basata su stanze di settenari ed endecasillabo in chiusura – che descrive in termini sognanti, tramite una personificazione dell'alba, l'arrivo dell'aurora come epifania divina e momento di grande rivelazione metafisica che, come la luce, si adagia sul paesaggio mattutino e sul viso del poeta. Ma è data anche la presenza di un titolo che si riferisce alla forma canzonetta in termini di ode, rivelandone così i sottesi richiami a quelle forme, prima di poesia per musica e poi pariniane, di cui già si è detto: è questo il caso di *Alla danza, alla luce, ode*. D'altra parte, la maggior parte dei titoli recanti la parola *ode* sono riferiti proprio a quei componimenti che più da vicino richiamano le strutture dell'ode tipica della metrica barbara ottocentesca, generalmente strutturata in quartine, quando vuole essere imitazione più corretta dei metri classici⁵³. A differenza del ricercato formalismo di matrice chiabreriana, carducciana e successivamente pascoliana, che rende questi metri anche e soprattutto grazie al ragionato posizionamento di versi prosodicamente marcati, le liriche di Betocchi si limitano a richiamarlo solamente in forma sbiadita, dal momento in cui vi rimane soltanto la struttura della quartina e, qualche volta, l'uso della rima incrociata, con cui si strutturavano le odi oraziane e saffiche nelle composizioni di metrica barbara; il poeta non presta quasi mai attenzione all'inserzione di versi tronchi o sdruciolati o di rime in determinate posizioni per rientrare nella tradizionale metrica barbara, ma si limita a rievocare, solamente per accenni, forme di una poesia cantabile del passato senza per questo doverne essere eccessivamente debitrice. Ogni approfondimento ulteriore al fine di ricostruire un filo troppo spesso che unisca metri del passato con quelli di Betocchi risulterebbe vano; esso condurrebbe solamente ad una confusa sensazione circa un legame che l'autore stesso accenna, ma che non porta mai fino alle forme di un ossequio formale. Diversa è l'idea di poesia che il nostro dimostra di avere nei fatti e nelle parole; alla domanda postagli da Volpini: «Sino a che punto la tua stilistica è un proposito e una ricerca e non piuttosto una situazione naturale?» Betocchi rispondeva: «Non è un proponimento stilistico, per me nulla è programmato; è un fluire dell'amore e della vita che mi conduce ad agire così.»⁵⁴. Per quanto questa sia ciò che più si avvicina ad una dichiarazione di poetica da parte dell'autore, bisogna, però, riconoscere come la prima produzione poetica di Betocchi passi necessariamente attraverso una costruzione metrica il più delle volte rigorosa e sistematica. D'altra parte, «è necessario che le vie del cuore siano sorrette dalla ragione. Se l'intelletto capisce le ragioni del cuore e lascia che il cuore stia lì a soffrire, comprendendo, allora la parola fluisce nella sua semplicità e pregnanza, mantiene il valore rigorosamente semantico, antico,

⁵² In FANTINI 2014 il testo è rubricato come «ottava rima» la cui struttura turbata è prossima «al modulo della nona rima» e «articolabile come cioè come stanza di canzone». Cfr. FANTINI 2014, p. 445.

⁵³ Penso qui a componimenti di metrica barbara strutturati in quartine, come le odi anacreontiche di Carducci, *San Martino* e *Pianto antico*, o le più antiche odi pariniane a rima alternata come *La caduta*.

⁵⁴ Cfr. VOLPINI 1971, p. 5.

arcaico»⁵⁵; tale pensiero è sovrapponibile anche alla situazione metrica di *Realtà vince il sogno*, in cui il realismo creaturale di cose e persone dà vita ai versi nel cuore del poeta: il compito dell'intelletto sarà, poi, quello di renderli in una forma poetica strutturata, dal tono popolareggiante e legata ancora a modelli del passato.

A proposito della necessità di regolarità delle forme, che sembra guidare la composizione poetica di questa prima raccolta, essa risulta ancora più lampante se ci si sofferma su un particolare *tic* metrico dell'autore. Occorre innanzitutto dire che quasi mai le liriche sono interamente rispondenti per intero al progetto secondo cui si organizzano: sistematicamente è introdotto un qualche elemento di discordanza, teso a creare un effetto assimilabile ad una sorta di neo metrico; a fronte di una struttura definita e ben rispettata, l'autore introduce spesso una o più *VARIATIONES*, più frequentemente a livello di formula sillabica piuttosto che nello schema rimico, che spezzino la quadratura della lirica. Qualche esempio può essere utile a chiarire meglio la questione.

Esempi relativi ad anomalie riguardati la formula sillabica:

- in *Dell'ombra*, la struttura è quella di una successione di sei quartine a rima alternata in cui ogni strofa innova le rime e formula sillabica fissa del tipo [ottonario+novenario+novenario+ottonario]; ma nella prima e quinta strofa, ai vv. 3 e 20, ecco comparire l'anomalia: nel primo caso troviamo un decasillabo in luogo del novenario, nel secondo un novenario in luogo dell'ottonario;⁵⁶

- in *Musici, giocolieri, bambini, gioia*, tre stanze formano la struttura di una canzonetta di novenari, decasillabi ed endecasillabi con schema **a₁₀b₉a₉b₉ CC** regolare per la prima e la terza stanza, ma non per la seconda, dove il nono verso è un decasillabo in luogo del novenario;⁵⁷

- in *23 gennaio: sole*, cinque quartine di ottonari e novenari di schema **aabb** si organizzano secondo una formula sillabica data dalle prime due del tipo [ottonario+ottonario+ottonario+novenario], la quale nelle ultime tre conosce elementi di rimescolanza, dal momento in cui troviamo al v. 12 un ottonario in luogo di novenario e ai vv. 13, 15 e 17 un novenario in luogo di ottonario;⁵⁸

- in *Di uno stagno campestre*, sei quartine di ottonari, novenari ed endecasillabi presentano una formula sillabica replicata con schema rimico del tipo **a₈Ba₈b₉**, che si mantiene regolare lungo tutto l'arco della lirica, escluse due eccezioni: nella seconda strofa, al v. 6 compare un decasillabo sdrucchiolo in luogo dell'endecasillabo, a meno di non voler scansionare il verso con una dialefe d'eccezione e riportarlo alla misura dell'endecasillabo – rimanendo sdrucchiolo costituirebbe comunque un'eccezione rispetto allo schema -; nella quinta quartina, al v. 20 troviamo un ottonario in luogo del novenario;⁵⁹

- in *La rosa venduta d'inverno*, cinque stanze formano la struttura di una canzonetta di ottonari e novenari con schema **a₈b₈a₈b₈ c₉c₉**, regolare in ogni zona della lirica, escluso il v. 9 della seconda stanza, dove troviamo un novenario in luogo dell'ottonario;⁶⁰ altra eccezione è costituita da un novenario sdrucchiolo al v. 17, ma per una motivazione precisa su cui torneremo più avanti;

⁵⁵ *Ibidem*.

⁵⁶ V. 3: «addormentata sulla brughiera», v. 20: «adoravo quest'ombra ferma».

⁵⁷ V. 9: «di questi salti si vive e muore».

⁵⁸ V. 12: «brilla, tocca l'acqua, salta», v. 13: «I candidi ponti, le case», v. 15: «e il medico, in solare palma», v. 17 «Al declinare impallidito».

⁵⁹ V. 6: «con le lor parvenze immemorabili» oppure «con le lor parvenze immemorabili», v. 20: «al vento che non si tace».

⁶⁰ V. 9: «purpurea confitta allo stelo».

- in *Ti dico: or ora si fece notte*, la struttura consiste nella successione di sei quartine di ottonari in cui l'autore riesce abilmente ad evitare un effetto eccessivo di inerzia ritmica variando la distribuzione degli accenti; al v. 11 della terza strofa, però, troviamo un novenario in luogo dell'ottonario;⁶¹

- in *Il dormente*, cinque stanze di quinari, settenari e ottonari costruiscono la struttura di una canzonetta a schema **a8a7 b8c7b8c5**, regolare per tutto il componimento, ma con un'unica eccezione costituita dal v. 1, dove compare un novenario in luogo dell'ottonario.⁶²

Un esempio, che invece chiarisce il meccanismo applicato sullo schema rimico, è dato da *Canto per l'alba imminente*: nella canzonetta di settenari ed endecasillabi, a fronte di uno schema rimico del tipo **abab accB** valido per prima, seconda e quarta strofa, solo la terza stanza fa eccezione ed introduce uno schema del tipo **abab accA**. La differenza è, come sempre, minima, ma determinante ai fini della strategia di *VARIATIO* che l'autore sembra sentire come imprescindibile al momento della costruzione formale del testo.

È immediatamente chiaro come tali irregolarità non costituiscano errori determinati da sviste autoriali o da una mancata competenza metrica: il più delle volte sono costituite da singoli versi in posizioni più o meno esposte e comunque Betocchi dimostra in diverse zone di avere la capacità e la volontà di costruire liriche metricamente ineccepibili: basti considerare componimenti come *Alla danza, alla luce, ode*, in cui ogni stanza è costituita da una formula sillabica replicata e sempre rispettata del tipo [novenario+novenario+novenario+novenario+ottonario sdrucchiolo+novenario]:

vv. 7-12:

E come la luce dall'onda
che s'apre orientale, fluisce,
tu voli, ed appendi a ogni fronda
le bende che il volo smarrisce;
rapita nel gorgo immemore
de' tuoi saziati deliri.

vv. 19-24:

E pensi l'arcane tue selve
inobliate, dove nascesti,
il daino, le cerva, le belve
leggere, nutrici silvestri;
e il loro latte selvatico
che come luna t'inondava.

Non sono, altresì, assenti componimenti dove la compattezza e la tenuta sono ottenute tramite lo schema rimico piuttosto che grazie alla replicazione della formula sillabica, che in questi casi gode di maggiore libertà nella disposizione dei versi⁶³. È questo il caso, ad esempio, della lirica di apertura, *Io un'alba guardai il cielo*: il componimento consta di sei quartine in cui novenari, decasillabi, endecasillabi e versi più lunghi sono distribuiti in maniera casuale. Non può, dunque, essere la formula sillabica il perno attorno cui la poesia è costruita: questo ruolo è ricoperto, appunto, dallo

⁶¹ V. 11: «fiumeggiava nel cielo spento».

⁶² V. 1: «Io mi destai con un profondo».

⁶³ Come è data anche la possibilità di componimenti di versi liberi e sciolti, come in *Al giorno*, lirica costituita da cinque quartine di versi, appunto, liberi e sciolti, situazione più unica che rara nella raccolta.

schema rimico, il quale, per quanto presenti anche rime imperfette, non conosce variazioni rispetto alla rima alternata **abab**. A titolo esemplificativo, accostando la quarta e l'ultima quartina, notiamo il cambiamento delle misure versali a fronte di uno schema rimico che rimane fisso:

vv. 13-16:

E apparvero, con le puntute ali
di bianco fuoco vivo drizzate e ardenti
gli angioli dalle vallate orientali,
le estreme piume rosse e languenti.

vv. 21-24:

E dentro i nostri cuori era come
dentro valli ripiene di nebbie e di sonno
un lento ascendere dello splendore
che poscia illuminò i monti del mondo.

Stessa cosa dicasi per *Sulla natura dei sogni*: anche qui la formula sillabica non costituisce elemento di coesione tra le diverse strofe, mentre lo schema rimico si ripete sempre uguale a sé stesso – pur con la presenza di rime imperfette – tramite la successione di rime alternate **abab**:

vv. 5-8:

Son essi i miei sogni, essi
i miei veri sogni notturni
che invano inseguo, desti
gli occhi già in sonno taciturni.

vv. 21-24:

Io ignoro tutto; ché l'alba
me li rivela uniti insieme
danzanti, e non vuole che sappia
niente del loro profondo seme;

Dunque, se ne deduce che le eccezioni introdotte – siano esse nella formula sillabica o nello schema rimico - in alcune poesie non possono essere errori o sviste, ma precise scelte autoriali: il poeta, se da un lato coltiva l'esigenza di dare forma compatta e regolare a tale struttura metrica, dall'altro sente il bisogno di introdurre un elemento di scarto, come se si volesse evitare di raggiungere una qualche perfezione stilistica e si preferisse una costruzione in qualche modo scalena – ma l'effetto che alla fine si ottiene, considerando la raccolta nel suo insieme, è quello opposto –, forse più aderente alla realtà, tutt'altro che perfettamente isometrica, alla quale *Realtà vince il sogno* si premura di dare vita.

Un caso unico nella raccolta è costituito da *Silenziosa ansia*. Come già accennato in precedenza, la lirica si presenta graficamente divisa in cinque terzine seguite da un verso isolato; la formula sillabica si replica perfettamente in ogni strofa in moduli ternari del tipo [ottonario+ottonario+quadrisillabo] più un ottonario isolato in chiusura. Guardando, però, con attenzione la relazione fra le rime del componimento, si delinea uno schema rimico che sembrerebbe non corrispondere alla ripartizione grafica che vediamo stampata. Infatti, se la poesia si presenta graficamente come segue,

D'inesplicabil silenzio
sei tu circondata, o ansia
del mio cuore:

potranno dunque parole
esprimer l'ima fragranza
del silenzio?

Non prima dell'ore chiare
cantano nella foresta
dolci uccelli;

non prima che i suoi flabelli
agiti l'alba ridesta
splende il mare:

sale allodola nel cielo
fora e vince il tetro velo
della bruma:

canta, e il canto la consuma.

osservando le rime riusciamo ad intravedere uno schema rimico proprio di una canzonetta monostrofica, con fronte divisa in quattro piedi, a loro volta accoppiati con rime invertite, e sirma costituita da due coppie di versi a rima baciata: **a₈b₈c₄c₈b₈a₄d₈e₈f₄f₈e₈d₄ g₈g₈h₈h₄**. Questa lirica si configura come la punta di un iceberg di tendenze più nascoste e sottese all'intera raccolta: in questo luogo l'autore dà scopertamente prova dell'attenzione metrico-formale soggiacente all'intera silloge poetica; ciò dimostra come anche la costruzione delle strofe, da parte di Betocchi, non sia mai casuale, ma risponda sempre ad una precisa e sottile orchestrazione autoriale che non lascia alcun aspetto metrico al caso.

Abbiamo già detto come, per Betocchi, la rima sia imprescindibile ai fini della creazione di una poesia che abbia la pretesa di oggettivare il proprio canto⁶⁴. Tale affermazione è facilmente dimostrabile tramite spogli, che chiariscano, in termini numeri e percentuali di utilizzo, lo statuto della rima in questa prima raccolta.

Rime	n.	%
Perfette	311	69,42
Assonanze	87	19,42
Altro	3	0,67
Rimanti irrelati	47	10,49

⁶⁴ Vedi nota 49, p. 13.

Tot.	448	100
------	-----	-----

Tabella 2

Una divisione tra rime perfette ed imperfette per un poeta del Novecento potrebbe sembrare del tutto inutile; ma in questo caso è proprio l'analisi che giustifica sé stessa: si potrebbe pensare a priori che una raccolta del '32 non faccia particolari distinzioni tra rime perfette ed assonanze – praticamente inesistenti le consonanze, che sono sempre al massimo parziali e sempre accompagnate dall'assonanza nella rima che rimane comunque imperfetta -, ma se si osserva la Tabella 2, sorprende l'incidenza percentuale delle rime perfette sull'intero corpus; in un periodo in cui, ormai, le rime imperfette sono considerate alla stregua di quelle perfette – e ciò vale anche per Betocchi nel 19,42% dei casi -, la scelta del nostro corre decisamente in senso contrario, con una netta preferenza per le seconde, dato che il 69,42% delle terminazioni delle parole in punta di verso si costituisce come rime perfette. Ciò dimostra, nuovamente, che Betocchi, pur essendo a pieno titolo – e non solo per motivazioni meramente cronologiche – un poeta del Novecento⁶⁵, in questa fase aurorale, la sua produzione si adagia ancora nell'alveo della tradizione più conservativa.

Per quanto riguarda il numero relativo ai rimanti irrelati, notiamo che, paradossalmente, anche un dato come questo concorre a definire *Realtà vince il sogno* come raccolta ancora intimamente legata alla rima come istituto metrico strutturante. Occorre, innanzitutto, tenere presente che 20/47 sono contenuti nel componimento *Al giorno*, costituito per intero da quartine di versi liberi e sciolti; quasi tutto il resto della percentuale è dato da rimanti irrelati in posizioni regolari all'interno di una struttura regolare, come dimostra lo schema rimico di *Alla danza, alla luce, ode*: **a₉b₉a₉b₉ c₈d₉**, in cui le rime **c** e **d** sono sempre irrelate sia in relazione alla strofa che all'intero componimento, trattandosi di *coblas singulares*. Identica situazione in *Della solitudine*, il cui schema rimico è **a₆b₇c₈a₈**: la rima **c** è sempre irrelata sia in relazione alla strofa che all'intero componimento, trattandosi di *coblas singulares*.

Nel conteggio, esistono poi tre casi relativi ad *Allegrezza dei poveri a Tegoletto*, in cui gli irrelati sono tutti rimanti del primo verso delle tre stanze iniziali, ovvero:

v. 1: Bella Italia che serri la palma

v. 7: Sono andato per farmi soldato

v. 13: Là, dall'armi, dalle Maremm.

Anche in questo caso è possibile notare una qualche forma di regolarità nella gestione degli irrelati: considerando che compaiono in posizione fissa, essi svolgono una funzione strutturale all'interno della lirica. Gli ultimi due casi sono, invece, relativi a *Domani*, precisamente i rimanti dei vv. 1 e 4: si tratta, ancora una volta, dei rimanti dei versi di apertura di partizione strofica – in questo caso terzine -; in tal caso, oltre ad un accenno di regolarità dato appunto dalla posizione, occorre notare che entrambe le eccezioni sono in un certo qual modo riassorbite nello schema in quanto in assonanza con rime successive.⁶⁶

Oltre ai 47 rimanti irrelati, nel corso della raccolta compaiono altre 3 coppie che dovrebbero costituire rime, ma che invece destabilizzano la regolarità del relativo schema metrico, altrimenti corretto; occorre notare come i casi in questione riguardino tutti rimanti sdruciolli che presentano, com'è noto,

⁶⁵ Ma lo diverrà veramente solamente con le raccolte successive, che costituiranno un netto scarto nei confronti della sua prima produzione; ciò a partire, almeno secondo Raboni, da *Il vetturale di Cosenza ovvero Viaggio meridionale*, datata 1959. Cfr. RABONI 2005, p. 82.

⁶⁶ Cfr. lo schema rimico di *Domani*: **abc dbc efg efg hil hil** con formula sillabica replicata in ciascuna terzina del tipo [decasillabo+ottonario+settenario]. In questo caso, il v. 1 è quindi in assonanza con i vv. 7 e 10 grazie ai rimanti «sole:candore:colore», mentre il v. 4 è in assonanza con i vv. 2, 3, 5 e 6 grazie ai rimanti «cari:ali:lontani:gioiviali:piani».

uno statuto rimico passibile di oscillazioni o comunque limitabile alla rima imperfetta. Inoltre, i rimanti presentano comunque affinità: parti di significante in comune che, al pari della rima, legato parti di testo tramite legami di identità fonica. D'altra parte, non sono rari i casi, all'interno della raccolta, di assonanze o addirittura rime perfette tra rimanti sdrucchioli, per cui questi casi costituiscono un'eccezione all'interno del sistema di *Realtà vince il sogno*. I casi in questione sono:

- *nuvoli:isolano* (*Sull natura dei sogni*, vv. 18 e 20): l'intera poesia si struttura su quartine a rima alternata, ma alla quinta strofa compare la coppia che, appunto, scardina la regolarità rimica, altrimenti sempre rispettata, del tipo **abab** con *coblas singulares*;

- *recondite:tenero* (*Ode per una cosa effimera*, vv. 13 e 16): l'intero componimento si struttura su quartine a rima incrociata, ma alla quarta i rimanti di apertura e chiusura di partizione – in entrambi i casi sdrucchioli, ma come nella gran parte dei casi all'interno della poesia in questione – sono irrelati, scombinando in tal modo una regolarità, altrimenti sempre rispettata – anche se nei termini di semplici assonanze, che pur rimangono accettabili trattandosi di versi sdrucchioli -, del tipo **abba** con *coblas singulares*;

- *ultima:redimere* (*Ode per una cosa effimera*, vv. 29 e 32): anche qui valgono le considerazioni dette sopra, ma occorre notare come in questo caso la regolarità sia in qualche maniera reintegrata facendo rimare l'ultima parola dell'ottava strofa con i rimanti di apertura e chiusura della nona; cioè, considerando ora solamente ottava e nona strofa della poesia in questione, lo schema potrebbe essere così espresso **abbc cddc**,⁶⁷ in maniera tale da rendere solamente il v. 29 irrelato.

Questa breve casistica va fatta rientrare in quel discorso, affrontato in precedenza, relativo al *tic* metrico che Betocchi sente la necessità di incorporare alla struttura delle proprie liriche; in queste situazioni, il poeta non agisce – o non solo – sulla formula sillabica, ma preferisce inserire elementi di scardinamento legati agli schemi rimici. Un'altra situazione emblematica, in questo senso, ci è fornita da *Ti dico: or ora si fece notte*:⁶⁸ a fronte di uno schema rimico a rime alternate e *coblas singulares* del tipo **abab**, rispettato per le prime cinque quartine, l'ultima strofa introduce un'anomalia nello schema, che in questo caso si presenta a rime incrociate del tipo **abba**. Riporto alcuni versi in chiave esemplificativa:

vv. 1-4, con schema a rime alternate:

Con i suoi concerti rari,
con le sibilline note,
sui campi di luce avari
si scosse l'immensa notte.

vv. 21-24, con schema a rime incrociate:

E mentre van lentamente
per strade languide a notte,
ascoltano canti e ribotte
alternarsi lontanamente.

⁶⁷ I vv. in questione sono 29, 32, 33 e 36; in tal caso, solamente il v. 29 rimarrebbe irrelato, dal momento in cui il v. 32 è in assonanza con i vv. 33 e 36: «redimere:vivere:sorridere».

⁶⁸ La poesia è contesto per lo stesso fenomeno declinato, però, in termini di formula sillabica: vedi p. 16.

Vale la pena di considerare anche l'aspetto più strettamente fonico della rima, in maniera tale da tentare di inquadrare il modus operandi di Betocchi anche sotto questa luce. Le considerazioni a cui si può giungere sono, in questo caso, meno articolate, ma altrettanto feconde di significato: ripercorrendo le scelte rimiche dell'autore, notiamo come esse ricadano in maniera perfettamente bipartita tra suoni di natura vocalica e consonantica:

Rime (perfette+assonanze)	n.	%
Vocaliche	199	50
Consonantiche	199	50
Tot.	398	100

Tabella 3

Terminazione dei rimanti irrelati	n.	%
Vocalica	32	68,09
Consonantica	15	31,91
Tot.	47	100

Tabella 4

Se da un lato, la conclusione a cui si giunge è che Betocchi, nonostante tutto, non sia un poeta che rifugge dal confronto con la restrizione che la rima impone, affrontando comunque la difficoltà data dalle rime consonantiche – si intenda in termini di ricerca lessicale -, dall'altro, l'alto ricorso a rime di natura vocalica – più alto se considerate anche le terminazioni dei rimanti irrelati – è mezzo per coinvolgere anche il livello fonico nella generale strategia, sottesa all'intera raccolta, di resa di un panorama umile intimamente connesso ad una visione sostanzialmente francescana della realtà⁶⁹.

Non bisogna, però, fraintendere i dati senza agganciarli al testo: nel compilare lo spoglio, infatti, si è inteso come rimante di natura consonantica ogni lessema che presentasse almeno un nesso consonantico doppio nella o nelle sillabe interessate dall'identità fonica della rima. Così facendo, si è giunti alle percentuali espresse in Tabella 3 e Tabella 4. Tale definizione di rima consonantica, però, non comporta necessariamente l'identità di tale tipo di rime con suoni di natura aspra e marcatamente tese a fini espressionistici. Per intenderci, il Dante petroso non sembra avere diritto di cittadinanza in *Realtà vince il sogno*: vale, anche in questo caso, una scelta improntata alla musicalità, un ricorso a moduli fonici ariosi e aperti. Nel dettaglio, se esistono catene rimiche in chiave consonantica e di natura aspra – ma senza mai passare un limite sempre implicitamente presente – del tipo:

inverno:inferno (*Al vento d'inverno in Roccastrada*), chiotta:schiocca (*L'ultimo carro*, rima dal sapore dantesco e montaliano), corpo:smorto (*Il dormente*), fatta:fratta (*Allegrezze dei poveri a Tegoletto*),

rime che, anche semanticamente, esprimono un'impressione di asprezza.

La grande maggioranza di rimanti rubricati tra il numero dei consonantici si trova in questo gruppo solo per questioni legate al criterio di suddivisione, ma i suoni ad essi correlati non sono mai duri o marcati; i nessi consonantici che li caratterizzano sono per lo più legati a geminate, per così dire, "innocue":

⁶⁹ Cfr. nota 13, p. 2.

solenni:capelli (*Sulla natura dei sogni*), albatrella:agnella (*Dell'ombra*), uccelli:flabelli (*Silenziosa ansia*), azzurri:sussurri (*Ode degli uccelli*), selaggio:faggio (*La messa disertata*) agnelli:velli (*La sera di fiera*),

oppure a rese foniche articolate, ma dalla sonorità comunque dolce:

palma:calma (*23 gennaio: sole*), vento:argento (*Se marzeggia, aprileggia*), coglie:discioglie (*La rosa venduta d'inverno*), onda:gioconda (*Domani*).

La sonorità rimane nell'alveo di moduli musicali e semplici, legati ad una resa sostanzialmente vocalica del rimante, anche nei casi in cui esso si configuri tecnicamente come consonantico.

La ricerca della semplicità come linea guida sottesa ad ogni aspetto compositivo – ma è bene ricordare che abbiamo già dimostrato come spesso tale semplicità è ricercata e solamente apparente: poesia popolareggiante non corrisponde a poesia popolare ed è più indicato parlare di «coltivata ingenuità»⁷⁰ - si dimostra anche tramite l'uso di rime categoriali – siano esse vocaliche o consonantiche - da sempre rubricate sotto la categoria di “rime semplici”: la una media d'uso si attesta sul 14,83% - equivalente a 59 catene rimiche su 398 totali, comprendenti sia rime perfette sia assonanze -. Leggiamo, quindi, rime ottenute tramite suffissi avverbiali in *-mente*

lentamente:lontanamente (*La sera di fiera*), liberamente:mente (*Vetri*),

uso di modi e tempi verbali come condizionale e infinito

lavorare:ritornare, annotare:zufolare (*Allegrezze dei poveri a Tegoletto*), vivere:vivere (*Ode degli uccelli*), svegliare:cantare (*L'ultimo carro*), reclinando:delirando (*La rosa venduta d'inverno*), fluttuando:blando (*Il dormente*), guardando:vagando (*D'autunno*)

o come participi, presenti o passati, sostantivati o meno che siano

agghindato:preparato, affamati:incantati, innamorato:rubato, affossata:piantata, nata:adornata (*Allegrezze dei poveri a Tegoletto*), agolante:delirante (*Dell'acqua d'aprile*), tacente:solamente (*Ella, prima dell'alba, attende*), dolente:innocente:silente:mente (*Canto per l'alba imminente*), dormente:silente (*Il dormente*).

Così come non mancano catene rimiche ottenute tramite suffissi aggettivali di diversa natura

meravigliose:muschiose (*Io un'alba guardai il cielo*), ritrosa:amorosa (*Allegrezze dei poveri a Tegoletto*), malinconico:armonico (*Quando al tempo ecc.*), malinconica:inarmonica (*La messa disertata*), immemorabili:inscrutabili (*Di uno stagno campestre*), irsuti:lanuti (*La sera di fiera*), luminose:ombrose (*Ti dico: or ora si fece notte*), flessuosi:amorosi (*Il dormente*).

La scelta, per quanto riguarda la rima, dunque, si dimostra orientata verso moduli fonici affini a effetti di musicalità, apertura e ariosità anche quando i rimanti si caratterizzano come consonantici. Il discorso vale, ovviamente, ancora di più se si prendono in considerazione le catene rimiche di natura vocalica, già per propria intima natura tendenti agli effetti citati. Alcune di esse si configurano, come già visto, come rime categoriali, il resto non riserva, comunque, sorprese: la punta di verso non sembra essere sede privilegiata per una scelta lessicale ardita o innovativa, ma ciò vale più generalmente per l'intera raccolta, come si cercherà di dimostrare nel capitolo sul lessico. Una semantica legata a concetti di musicalità, semplicità e mimesi di forme popolareggianti è in questo caso facilmente veicolata dalle rime vocaliche; in alcuni casi, la sensazione che ne deriva è quella di una scelta improntata agli stessi principi di musicalità e legame con la tradizione – ma la decisione si colora anche e soprattutto di sfumature morali - che mossero Umberto Saba nel dettare il proprio manifesto poetico in *Amai*;⁷¹ parole, almeno in parte, valide anche per il Betocchi di *Realtà vince il sogno*, anche

⁷⁰ Cfr. MENGALDO '900, p.147 e MENGALDO PIN, p.598.

⁷¹ Cfr. Umberto Saba, *Amai*: «Amai trite parole non uno / osava. M'incantò la rima fiore / amore, / la più antica, difficile del mondo. // Amai la verità che giace al fondo, / quasi un sogno obliato, che il dolore / riscopre amica. Con paura il cuore / le si accosta, che più non l'abbandona. // Amo te che mi ascolti e la mia buona / carta lasciata al fine del mio gioco.»»

e soprattutto per alcune rime dal sapore antico – non sono infrequenti le parole-chiave della tradizione - e, in certi casi, coerente con una visione tradizionalmente cristiana del mondo:

beato:creato, cielo:velo (*Sulla natura dei sogni*), anelo:cielo (*Ode per una cosa effimera*), cuore:sole, matino:cammino (*Dell'ombra*), sole:viole, cortile:gentile (*Musici, giocolieri, bambini, gioia*), mio:mio:mio, gentile:campanile, Rosa:sposa, cuore:rossore (*Allegrezze dei poveri a Tegoletto*), rosignoli:soli (*Ode degli uccelli*), cuore:parole (*Silenziosa ansia*), cielo:gelo (*Al vento d'inverno in Roccastrada*), aprile:gentile, solo:assiolo (*Dell'acqua d'aprile*), scuote:rote (*Ella, prima dell'alba, attende*), mio:Iddio (*Vetri*), luce:conduce (*D'autunno*), pargoli:angioli, baloccano:toccano (*La messa disertata*), soave:nave:schiave, rosa:sposa (*Canto per l'alba imminente*), pace:pace (*Elegia del novembre*), rose:spose (*L'ultimo carro*), fiore:odore (*La rosa venduta d'inverno*), oscura:paura (*Piazza dei fanciulli la sera*), piuma:consuma (*La sera di fiera*), cuore:tenebrore (*Ti dico: or ora si fece notte*), viso:paradiso (*Il dormite*), sole:cuore (*Della solitudine*), candore:colore (*Domani*).

In appendice a questa sezione relativa alle rime, segnaliamo due casi particolarissimi rispetto al sistema compatto della raccolta. Ancora una volta, considerando *Realtà vince il sogno* come una costruzione compatta di liriche a cui soggiace un'idea poetica uniforme da parte dell'autore, tali particolarità sono la realizzazione, a livello rimico, di quella strategia compositiva tesa allo scardinamento del sistema: esattamente come accade per la situazione metrica, sia a livello di schema rimico che di formula sillabica, in tale contesto di uniformità delle rime – quelle perfette e assonanze vanno lette come equivalenti in questo senso - si riscontra l'inserzione di variazioni minime che scheggino il blocco-raccolta. Le due anomalie sono le seguenti.

- Una rima siciliana presente in *Canto per l'alba imminente*, che interessa i rimanti dei vv. 10, 12 e 16; riporto l'intera stanza, vv. 9-16:

Sei, come Dio ti vuole,
ima incinta di luce,
bianco seme del sole
che poi in monte riluce:
se quel peso ti duole
tanto, non fai lamento,
non augello ancor sento
che col canto t'allegri a portar croce.

Da notare come l'uso della rima siciliana sia coerente all'interno di una canzonetta di settenari ed endecasillabi che, com'è noto, costituiscono i versi principali della tradizione poetica italiana; inoltre, Betocchi sceglie di collocarla in posizione tale da coinvolgere nell'artificio l'unico endecasillabo presente nella stanza, dato che lo schema – ad eccezione della terza stanza⁷² – è **abab accB**: come vediamo, sarebbe stato possibile anche utilizzare la rima **a** per avere una catena fonica a tre membri, ma la scelta ricade proprio sulla rima **b**, a riprova dell'importanza, attribuita dall'autore, al coinvolgimento dell'ultimo verso della stanza. In una lirica che ha tutte le carte in regola per essere considerata, almeno metricamente, una qualche forma di omaggio alla tradizione del secolo d'oro della poesia italiana, l'uso della rima siciliana si inserisce alla perfezione come altro elemento di richiamo a moduli tradizionali.

- Una rima ipermetra – anche se, tecnicamente, si tratta di un'assonanza, ma ciò non influisce sul meccanismo – presente in *La rosa venduta d'inverno* e anomala rispetto al modello pascoliano: in questo caso, infatti, la sillaba eccedente del verso sdrucchiolo non è riassorbita tramite episinalefe dal verso successivo, ma è necessaria per rendere quest'ultimo un novenario, come prevede la formula sillabica della strofa. A fronte di uno schema del tipo **a₈b₈a₈b₈ c₉c₉**, la cui unica eccezione è il v. 9,

⁷² Cfr. p. 16.

novenario in luogo di ottonario⁷³, il ricorrere alla rima ipermetra è l'ennesimo artificio teso a rimescolare gli elementi – altrimenti ben ordinati – formali del testo. Il fenomeno interessa i rimanti dei vv. 17-18 della terza strofa, che riporto per intero nei vv. 13-18:

Che mi ricordo del maggio
Soavemente reclinando;
in sua dolcezza selvaggio,
io ne vado delirando:
deh! già ch'io non posso più vivere
lasciatemi alfin morire!

Come si è dimostrato, l'idea che soggiace alla metrica di *Realtà* è ben distante dalle prove sperimentali che a questa altezza cronologica il nostro Novecento aveva già avuto modo di vedere; se proprio vogliamo indicare un modello – ma forse è meglio parlare di ammirazione e stima più che di reale richiamo poetico – vale la pena di fare il nome di Rebora: l'impostazione di Betocchi non ha nulla a che vedere con l'idea di poesia di cui La Voce si fece portatrice, ma di certo l'uso del verso medio-breve richiama il versicolo reboriano, così come il tono generale dei contenuti presenta dei «debiti verso il moralismo di un Rebora o di un Jahier»⁷⁴. Le diverse etichette affibbate – forse con troppa leggerezza - al nostro, dal poeta isolato che fatica a ricevere la lezione dei venti di modernità che spirano ad inizio secolo al padre della lirica ermetica fiorentina, sembrano adattarsi soltanto in parte al poeta che effettivamente Betocchi è: ad una lettura più approfondita, l'autore presenta numerose sfaccettature, che si acquisiscono con l'evolversi della sua figura di poeta. Ciò non toglie che, affiancando ad una visione più generale una più particolare su ciascuna raccolta, sia possibile costruirsi un'idea sufficientemente precisa del vero Betocchi.

Lessico

Esattamente come per qualsiasi altro livello di analisi, anche il lessico contribuisce a delineare il sistema del libro: come abbiamo già intravisto, la raccolta presenta le caratteristiche di una poesia sostanzialmente arcaica, anche per un libro uscito nel '32: *Realtà* non è un libro che nasce da una riflessione estetica, ma dall'esperienza di vita vissuta da parte dell'autore. Ecco perché l'arcaismo dell'espressione si sposa con il tono popolareggiante che traspare da gran parte delle poesie della raccolta. Per quanto la sua figura di intellettuale si sia spesso accostata ai grandi nomi della letteratura italiana novecentesca, è pur vero che egli costruì «la propria storia di poeta all'esterno di quelle condizioni professionali e letterarie tipiche della nostra tradizione.»⁷⁵; ciò significa che la cultura di cui il nostro si nutre è più letta che effettivamente vissuta. Mi spiego: l'ambiente culturale che lo vede protagonista è quello cattolico del *Frontespizio*, al cui interno lavorarono diversi nuclei intellettualmente distinti; Betocchi collaborò soprattutto con Lisi e Bargellini, rimanendo distante dalla frangia più riformista rappresentata, tra gli altri, da Giovanni Papini, già segnato dall'esperienza de *Lacerba*. Se a ciò si aggiunge che il nostro lavorò in quegli anni come geometra presso dei cantieri edili, rimanendo sostanzialmente al di fuori delle vicende morali e politiche degli anni 30, capiamo che i riferimenti culturali della poesia betocchiana sono da ricercarsi al di là della sua contemporaneità letteraria: è l'esperienza quotidiana rappresentata dalla parte degli umili che egli racconta nella

⁷³ Cfr. p. 15.

⁷⁴ Cfr. MENGALDO PIN, p. 598.

⁷⁵ Cfr. VOLPINI 1971, p. 11.

propria poesia, allontanandosi dal «modo di maturare [...] tradizionale del letterato italiano germinato dai libri e sui libri» e rimarcando sempre la sua adesione alla fede vissuta in un contesto concreto di «povertà e lavoro»⁷⁶:

Stare con le imprese (edili) significava conoscere il lavoro nella sua concretezza, meritarsi davvero il pane [...]. Ho patito soprattutto e soltanto nei cantieri di città. Questo, con gli affetti familiari, fa parte della mia poesia; il lavoro è stato il mio bagno d'innocenza.⁷⁷

Ciò risulta tanto più vero, quanto più si tenti di tracciare i limiti del bacino lessicale entro cui Betocchi si muove: tra allotropi dotti e fonomorfolgia propria di una lingua popolareggiante e legata alla parola poetica *tout court*, la lingua di *Realtà* restituisce un mondo degli umili descritto con parole antiche, al nostro orecchio meno autentiche e troppo forzate. Al di là delle ragioni metriche che possono guidare nella scelta di una parola piuttosto che un'altra – e per questa raccolta tali ragioni sono ancora effettivamente cogenti –, il sistema propende sempre verso uno stile lessicale definibile come popolare e arcaico. Basta leggere la poesia d'apertura per farsi un'idea di quello che l'intera raccolta effettivamente trasmette; diamo un'occhiata ai fenomeni più marcati, per ora senza distinguere tra le diverse forme grammaticali:

Io un'alba guardai il cielo e vidi
uno spazioso aere sulla terra perduta;
negletta cosa stava tra i suoi lidi,
tra gli spenti smeraldi oscura e muta.

Innumerevoli angioli neri vidi
volanti insieme ad una plaga sconosciuta
recando seco trasparenti e vivi
diamanti d'ombra eternamente muta.

Andava questo furioso stuolo
estenuandosi verso il fil d'occidente
e lo seguiva un intenerito volo
di cerulee colombe alte e lente.

E apparvero, con le puntute ali
di bianco fuoco vivo drizzante e ardenti
gli angioli dalle vallate orientali,
le estreme piume rosee e languenti.

In un immenso lago alto e candido
nascean singolari fronde meravigliose,
le rovesce vallate un lume madido
di rugiade correa, fonde e muschiose.

⁷⁶ *Ibidem*, pp. 14-15.

⁷⁷ Cfr. Betocchi in RITRATTI 1960, p. 72.

E dentro i nostri cuori era come
dentro valli ripiene di nebbie e di sonno
un lento ascendere dello splendore
che poscia illuminò i monti del mondo.

- Al v. 2 troviamo *aere*, allotropo dotto e latineggiante presente in qualsiasi prova poetica dal duecento in avanti, che già Manzoni elimina nella revisione della ventisettesima, ma che permane con una fortissima caratterizzazione in senso poetico per tutto l'Ottocento⁷⁸. Che la scelta non sia dettata da ragioni metriche è confermato dal fatto che l'allotropo moderno *aria* ha lo stesso numero di sillabe; forse *aria* avrebbe avuto un significato diverso nel contesto del verso, dove invece, con l'uso del sostantivo maschile arcaico, si riesce ad indicare in maniera migliore l'idea di ampio e onnicomprensivo spazio che il poeta osserva nella sua visione. In detta visione si procede per termini assoluti e l'uso di *aere* ha forse il merito, appunto, di assolutizzare la visione che apre questa poesia, cosa che *aria*, parola in qualche maniera più concreta e legata all'esperienza di ciascuno di noi, non sarebbe riuscito a trasmettere; per *aere* si segnalano altre due occorrenze nella raccolta: in *Al vento d'inverno in Roccastrada* («e in aere deserto il cielo / morir sul tuo rapido gelo») e in *Domani* («In un aere senza il dolce azzurro / dove il sole è l'etern'onda / andremo via giulivi»); in entrambi questi testi la parola non assume quel particolare significato di cui si è detto, né sembra ricoprire una valenza semantica che necessiti dell'uso del termine latino: per cui la scelta è da considerarsi come stilisticamente orientata all'arcaismo.

- Ai vv. 5 e 15 leggiamo *angioli*, variante toscana di *angeli*. In questo caso, più che un intento arcaizzante, siamo di fronte ad un allotropo regionale, non infrequente in Betocchi: è da particolari come questi che la poesia del nostro ci restituisce il tono popolareggiante di cui spesso, nella raccolta, l'autore si serve per tratteggiare un quadro decisamente umile, un idillio toscano che, pur essendo iscritto in questo caso in una visione trascendente, in quanto contesto reale – la *realtà* che appunto campeggia nel titolo della raccolta – diventa «fondo ideologico»⁷⁹ dell'intero libro d'esordio del nostro. Il lessema ritorna anche in *La messa disertata* («eran nudi com'angioli»).

- Al v. 17 troviamo un latinismo semantico nel sintagma *lago alto*, in cui l'aggettivo significa *profondo*; l'uso di *alto* per *profondo* è tra i più comuni latinismi semantici, ma lo si segnala comunque a riprova della sistematicità delle caratteristiche della poesia betocchiana. Lo stesso aggettivo con la stessa valenza – nel significato, cioè, di *profondo/a* – ritorna in *Al vento d'inverno in Roccastrada* («Con la tua alta fame»), in *Elegia del novembre* («con il suo sentimento / alto e selvaggio») e in *Della solitudine* («Io non ho bisogno / che di te solitudine; / alta, solenne, immortale»).

- All'ultimo verso leggiamo *poscia*, avverbio che, per quanto si possa intendere con toscanismo, restituisce immediatamente un sapore letterario ed arcaico; la memoria corre subito ai memorabili versi danteschi – di cui Betocchi stesso si è detto innamorato⁸⁰ –, così come in tutta la letteratura medievale, in cui ricorre sia con valore causale, sia con valore temporale. È quest'ultima la lettura corretta per il verso in questione, «un lento ascendere dello splendore / che poscia illuminò i monti del mondo».

⁷⁸ Cfr. BOZZOLA 2014, p. 378.

⁷⁹ Cfr. MENGALDO PIN, p. 598.

⁸⁰ «Ed io, da ragazzo, e da toscano, [...] m'innamorai degli scrittori in ispecie del due, tre, quattrocento, poi del cinquecento», cfr. Betocchi in VOLPINI 1971, p. 2.

- Da notare anche la presenza di accezioni che «allineano echi dannunziani»⁸¹ come «madido / di rugiade», che appunto a *Il novilunio* si rifà tramite l'unione di un aggettivo e un sostantivo che nell'originale non erano associati in un unico sintagma: in D'Annunzio, infatti, le «tempie» sono «madide» e la «rugiada» è «calda».

- Infine, aprendo ora una questione che si approfondirà in seguito, notiamo la presenza di predicati dalla morfologia marcatamente arcaica, anche se ancora una volta il limite tra arcaismo e toscanismo è labile per Betocchi; le forme in questione sono ai vv. 11, 18 e 20, rispettivamente *seguìa*, *nascean* e *correa*, la prima e l'ultima come terza persona singolare dell'indicativo imperfetto, la seconda come terza persona plurale dello stesso modo e tempo. Per quanto tali forme, specialmente per le coniugazioni in *-ere* e *-ire*, rimangano sempre concorrenziali nella lingua poetica italiana – e per cui non costituiscano forme marcate - a questa altezza cronologica vale la pena di segnalarle come arcaismi⁸² o, tutt'al più, come forme marcate di regionalismi; a maggior ragione quando il loro uso è sistematico, come avviene per l'intero libro di *Realtà*, in cui la variante contratta compare con estrema facilità.

Già soltanto la lettura della prima poesia fornisce abbondante materiale con cui cominciare a costruire la figura poetica del primo Betocchi – e ciò escludendo, per ora, fenomeni di micro e macro sintassi, in cui le scelte convergono verso gli stessi risultati stilistici -. Dal punto di vista lessicale, ogni lirica abbonda di fenomeni che sistematicamente spingono la lingua verso soluzioni ora popolarreggianti, ora arcaiche e auliche: per l'intero libro sono questi i due estremi di riferimento per la parabola stilistica dell'autore. Analizzando sistematicamente le scelte lessicali più marcate, questo è ciò che se ne ricava.

In riferimento ai latinismi – formali o semantici -, siano essi sostantivi, aggettivi o predicati, riporto uno spoglio dell'intera raccolta includendo anche quelli già citati sopra:

alto/a [aggettivo per *profondo/a*] (*Io un'alba guardai il cielo*, *Al vento d'inverno in Roccastrada*, *Elegia del novembre*, *Della solitudine*), **rabido** [aggettivo] (*Al vento d'inverno in Roccastrada*), **invitta** [sostantivo] (*Al vento d'inverno in Roccastrada*), **imo/a/i** [aggettivo] (*Ode degli uccelli*, *Silenziosa ansia*, *Canto per l'alba imminente*), **infesta** [aggettivo] (*Al vento d'inverno in Roccastrada*), **roridi** [aggettivo] (*Musici, giocolieri, bambini, gioia*), **selva** [sostantivo] (*Ode per una cosa effimera*, *Allegrezze dei poveri a Tegoletto*, *Alla danza alla luce, ode*), **miro** [verbo] (*Al vento d'inverno in Roccastrada*), **palma** [sostantivo, sineddoche per *mano*] (*Al vento d'inverno in Roccastrada*, *Allegrezze dei poveri a Tegoletto*), **tumida** [aggettivo] (*Dell'acqua d'aprile*), **poggia** [sostantivo plurale] (*D'autunno*), **virgo** [sostantivo] (*Canto per l'alba imminente*).

Si segnalano, inoltre, i lemmi *granella* e *prata*: entrambi sono forme di plurale con desinenza del neutro plurale latino; più che latinismi, però, sarebbe il caso di considerarli come allotropi poetici, dato che tradizionalmente essi fanno parte del codice tradizionale come forme dotte.

Come si può constatare, non sono poi molti i latinismi presenti nel libro e i pochi che ci sono si distribuiscono in poche liriche che si connotano di un sapore decisamente arcaico; leggiamo, ad esempio, *Al vento d'inverno in Roccastrada*, il testo che di gran lunga presenta la maggior concentrazione di latinismi, ma che si uniscono ad altri espedienti stilistici tesi ad innalzarne retoricamente – e non solo - il dettato.

vv. 1-6:

Io, qui in turrite case
ràbido cane t'attendo:

⁸¹ Cfr. VOPINI 1971, p. 30.

⁸² Cfr. SERIANNI 2009.

miro le stelle invase
da un celestiale sgomento;
e in aere deserto il cielo
morir sul tuo rapido gelo.

Ancora una volta sottolineiamo i latinismi: *miro* per ammirare, anche se tale forma è attestata spessissimo nel lessico poetico tradizionale ed è forse da considerarsi a tutti gli effetti un vocabolo italiano; la scelta rimane comunque marcata, anche se l'allotropo *ammiro* avrebbe reso il verso ipermetro rispetto alla formula sillabica di settenari e ottonari. Ritorna, come abbiamo già visto, *aere* di genere maschile, anche se in questo contesto non sembra avere il significato di visione complessiva dello spazio dell'etere che aveva in *Io un'alba guardai il cielo*: in questo caso *in aria* non avrebbe influito sul significato del verso, per cui la scelta è di natura prettamente stilistica. Oltre a questi esempi, si aggiunge l'aggettivo *ràbido*, di montaliana e dannunziana memoria⁸³ sia per l'uso aggettivale al maschile, sia per il significato di *irato*, *rabbioso*. Nel nostro caso, l'aggettivo è associato al sostantivo *cane*, in un sintagma forse meno incisivo e memorabile di quello montaliano – che metaforicamente definisce lo scirocco irato -, ma forse più indicata data la radice latina del termine più concretamente associata alla sfera animale; tanto più che una delle più antiche attestazioni del termine risale ad una traduzione in volgare dell'Eneide virgiliana ad opera di Annibale Caro, il quale, infatti, riferisce tale aggettivo a Cerbero, il mastino infernale per antonomasia⁸⁴. A ciò si aggiunge il sintagma *turrite case*, i cui l'aggettivo è forma marcata in quanto arcaismo ancora una volta al limite con la definizione di latinismo; per quanto aggettivo diffuso, rimane comunque da segnalare, anche perché una delle attestazioni "vicine" al nostro è una delle odi barbare di Carducci, *Nella piazza di San Petronio*⁸⁵ – in cui per altro troviamo anche *aere*, per quanto sia vocabolo normalissimo per la poesia carducciana -. Interessante notare anche la personalizzazione degli elementi naturali, fenomeno tipico di *Realtà*: innanzitutto, il vento gelido dell'inverno, destinatario dell'intera poesia e soggetto dei continui verbi coniugati alla seconda persona singolare – *nasci*, *balzi*, *fiuti*, *urli*, *sibili*, *scrolli*, *rechi*, *porti*, *balzi* -; poi le *stelle*, che sono «invase / da un celestiale sgomento», come se il vento invernale col suo arrivo sconvolgesse la quiete del firmamento, tanto più che il *cielo* muore metaforicamente a causa del gelo trasportato dal vento che rapidamente arriva e che chiuderà la lirica all'insegna della tempesta - «ola l'invitta tempesta» -. Proseguendo:

vv. 7-18:

Là, dove son romite
valli monotone, spente
acque lacustri e trite
stagnandovi sonnolente
nasci, e per sete del mondo
balzi nel cielo profondo.

⁸³ Cfr. *L'agave sullo scoglio*, v. 1: «O rabido ventare di scirocco»; cfr. *Primo vere*, *Suavia*, v. 53-54: «Va la nubivaga turba con rabido / di penne strepito lunge». Il termine è impiegato come allotropo poetico anche da Carducci, per esempio in *Inno a Satana*, v. 144-145: «E voi, che il rabido / rogo non strusse».

⁸⁴ Così si legge in *Eneide tradotta da Annibale Caro*, Borroni, Milano 1846, libro VI, vv. 612-616: «Giunti che furo, il gran Cerbero udiro / abbajar con tre gole, e 'l bujo regno / intonar tutto; indi in un antro immenso / sel vider pria giacer disteso avanti, / poi sorger, digrignar, rabido farsi».

⁸⁵ «Surge nel chiaro inverno la fosca turrata Bologna», *La piazza di San Petronio*, v. 1.

Come colui che in caccia
affronta montagne e valli
fiuti l'azzurra traccia
dei venti, e il selvaggio hallalli!
hallalli! Latri, selvaggio
nemico del dolce maggio.

Continua l'uso di termini marcati, come *romite*, vocabolo questa volta decisamente di stampo letterario: nelle attestazioni passate lo ritroviamo spesso riferito a persone – come sostantivo è, infatti, una variante di *eremita* -, ma in questo caso è aggettivo di *valli*, di luogo, quindi, così come lo era, per esempio, in Leopardi in *Le ricordanze*: «e il Sol che nasce / su romita campagna»⁸⁶. Le vallate solitarie, dunque, e *monotone*, assieme alle «spente / acque lacustri e trite» costituiscono il paesaggio in cui nasce il vento cui il componimento si rivolge. Da notare il continuo uso di binomi⁸⁷ – termine che prendo in prestito da G. Nava⁸⁸, con cui indica sia dittologie che endiadi - in punta di verso, artificio che ritorna frequentemente in *Realtà*, mentre tenderà a diminuire nella produzione successiva: in questo caso quella aggettivale «lacustri e trite» - ma di *tricolon* bisognerebbe parlare, dato *spente* anteposto al sostantivo *acque* – e quella sostantivale «montagne e valli». Interessante è anche l'intessitura semantica per corre lungo il testo; se nella prima strofa, infatti, l'io poetico si paragona ad un cane rabbioso che attende l'arrivo del gelo invernale, la metafora zoologica prosegue: al v. 13 il vento è prima paragonato ad un cacciatore, per poi assumere su di sé direttamente la metafora canina, tant'è vero che al v. 17 il vento latra selvaggiamente, in una variante significativa del classico “ululare” del vento. La metafora continua lungo l'intero testo:

vv. 19-30:

Con la tua alta fame
che niuno sa di che fatta
urli vittorie strane,
sibili e scrolli la fratta,
e rechi, nel cielo fosco,
la gialla morte del bosco.

Conquistator d'inverno
che, dunque, porti in tua palma?
col tuo urlo d'inferno
sulla morente campagna?
Balzi, e com'aquila infesta
vola l'invitta tempesta.

A proposito della metafora continuata, si parla della sua «alta fame», dove ancora una volta compare il latinismo *alta* per *profonda* – in questo caso da intendersi forse come *insaziabile* -; inoltre, esattamente come un lupo – generalmente si diceva il vento “ulula” infatti – il gelo porta con sé la «morte nel bosco». Successivamente si dice «urlo d'inferno»: la metafora canina legata ad un contesto

⁸⁶ Cfr. Leopardi, *Canti*, *Le ricordanze*.

⁸⁷ Per uno spoglio esauriente dei binomi di *Realtà vince il sogno* vedi p. 61.

⁸⁸ Cfr. il commento di G. Nava a G. Pascoli, *Canti di Castelvecchio*, BUR, Milano 1983.

infernale – e, ricordiamolo, in Dante l’inferno nel suo punto più basso corrisponde alla piana per l’appunto gelata del Cocito – può forse richiamare in trasparenza proprio quella figura di Cerbero a cui era legato l’aggettivo *rabido* nel Caro. D’altra parte, con un fenomeno di vischiosità della fonte, in questa stessa poesia compare il verbo *latrare*, su cui Dante costruisce uno dei versi più memorabili della Commedia: «Cerbero, fiera crudele e diversa, / con tre gole caninamente latra», verso che poi è alla base della scelta lessicale che proprio il Caro opera nel tradurre Virgilio. Da Virgilio a Dante, da Dante a Betocchi passando per Annibale Caro, fonte tra tutte probabilmente meno cogente per il nostro⁸⁹. La metafora zoologica assume infine un altro aspetto, cambiando e il soggetto di riferimento e l’animale con cui lo si simboleggia: esattamente come la tempesta è trasportata dal vento, essa è ora rappresentata da un’aquila invincibile, che proprio sulle ali del vento si prepara ad abbattersi sul paesaggio circostante. Per concludere i fenomeni, sottolineiamo i latinismi già citati – *palma* del v. 25, *invitta* del v. 30 -, ponendo attenzione all’aggettivo *infesta*: si tratta di un latinismo, considerando che il verbo *infestare* che dal latino passa al volgare è originariamente un deaggettivale da *INFESTUS*, -A, -UM, che significa, appunto, *ostile, nemico, minaccioso*; tale aggettivo ha pochissimi riscontri nella letteratura italiana - tanto meno in quella novecentesca -, ma lo troviamo, per esempio, in un verso dell’*Orlando furioso*: «E dal gran caldo e dalla sete infesta / vinto, si trasse l’elmo da la fronte»⁹⁰, dove però il significato è stemperato e corrisponde più a *fastidiosa*. L’uso in italiano della parola con il suo originale valore di aggettivo costituisce davvero un’espedito di altissimo profilo, a riprova dello stile retoricamente elevato del componimento in analisi; non si può altresì escludere che la conoscenza di vocaboli come questo derivino almeno in parte dalla natura intimamente toscana della lingua dell’autore, tanto più vicina a modelli letterari illustri anche soltanto per propria natura.

La penultima strofa della poesia appena citata ci fornisce la possibilità di mettere in luce un aspetto che attraversa l’intero libro di *Realtà*: perché al v. 24 del componimento testé trascritto la morte è *gialla*? Non riusciamo a dare una risposta univoca a tale domanda e sembra che la critica non vi ci sia soffermata quanto basta per chiarire la questione. Una cosa è certa: esiste una determinata semantica relativa ai colori in Betocchi di cui di seguito seguiremo le tracce testuali. I colori, pur non abbondando in *Realtà*, assumono, dunque, una valenza sostanziale: tra tutti in particolare si segnalano il *giallo* e le tinte scure come poli di negatività, la *luce*, il *bianco* e i pochi altri colori che compaiono come rappresentazione del divino. Nel sistema semantico di Betocchi, queste ultime tinte si ammantano di valenze positive, connesse al cielo e quindi alla fede; mentre il *giallo* è colore negativo, legato ad un qualcosa che non quadra, che disequilibra l’idillio descritto. A riprova di ciò riporto gli esempi testuali. Ci si imbatte, come prima attestazione, in *Allegrezze dei poveri a Tegoletto*:

vv. 5-6

Tegoletto non sei gentile

giallo e tozzo è il tuo campanile.

Al di là dell’effettivo colore del campanile – che comunque sembra difficile da immaginare giallo -, ciò che conta è l’accostamento alla tinta gialla del predicato «non sei gentile» e dell’altro aggettivo «tozzo»: il giallo, quindi, si accompagna ad espressioni di negatività che influiscono sulla percezione del colore stesso da parte del lettore. Che il giallo sia per contrasto il colore del sole e della luce lo smentisce lo stesso Betocchi, per cui la luce non è colorata se non della propria stessa luminescenza: luce pura ed incolore, dunque, o, tutt’al più, bianca, come dimostrano le occorrenze sempre in contesti positivi di luce e biancore.

⁸⁹ Cfr. STEFANI 1994.

⁹⁰ Cfr. L. Ariosto, *L’Orlando Furioso*, canto XXII, v. 85.

- *Sulla natura dei sogni*, vv. 29- 32:

come un oriente che beato
eppur mesto illumina un cielo,
tinge di sé stesso il creato
d'un allegro, d'un triste velo

dove *triste* non si riferisce alla luce, quanto piuttosto al velo che metaforicamente ricopre tutta l'esistenza del creato, in *Realtà* sempre cristianamente in bilico tra l'allegria dell'esistenza e la sofferenza della condizione degli umili;

- *Ode per una cosa effimera*, vv. 29-32:

veggo dal cielo l'ultima
luce venir sul mondo,
farsi l'albero tondo
ad ogni ombra redimere

in cui la *luce* è emanazione diretta della grazia divina, che scende dal cielo per redimere le brutture – *ogni ombra* – del mondo sottostante;

- *Musici, giocolieri, bambini, gioia*, vv. 5-6:

Questo avveniva nel tempo piano,
bianco, nel mite calor meridiano

- *Canto per l'alba imminente*, vv. 9-12:

Sei, come Dio ti vuole,
ima incinta di luce,
bianco seme del sole
che poi in monte riluce

dove il *tu* in questo caso è proprio l'alba, che a volte è accompagnata dalle tinte classiche di Aurora – vedi *Ella prima dell'alba attende*, vv. 23-24: «l'alba, con grandi rote, / si leva rosea e rigata da un fumo» - mentre qui Betocchi se ne appropria del tutto, rendendola «incinta di luce», caratteristica tipica dell'alba in tutta *Realtà*. Se l'alba è l'istante dell'apparizione di Dio, di disvelamento dell'afflato divino che governa il mondo, coerentemente essa si configura come momento massimo di lucentezza e splendore. La «ragazza nuda e soave» del v. 1 è personificazione dell'aurora e protagonista dell'intera poesia, che diventa quindi *lauda* vera e propria:

vv. 25-32:

Misteriosa e bianca
da chius'acqua orientale
tu risali, e s'affranca
la mia pena mortale:
patisci e ti fai stanca
nel destare la rosa
che nel sole va sposa;
poi ti perdi nel ciel, virgo immortale.

Ella è «misteriosa» com'è ineffabile il divino e «bianca» come ogni elemento che ad esso si riferisca; anticipa il sorgere del sole da oriente e come una figura cristologica si assume i peccati degli uomini: la «pena» dell'io si «affranca» mentre al contempo l'alba patisce e si fa «stanca». Da Cristo l'analogia è, ora, con la Madonna, di cui «virgo immortale» è un riferimento scoperto, così come il settenario al v. 26 è in qualche maniera reminescenza dell'incipit petrarchesco della canzone CXXVI: il sintagma «chius'acqua» è prosodicamente sbilanciato sulla prima sillaba della parola *acqua*, su cui si scarica l'intero peso prosodico del primo emistichio; ugualmente succede per il secondo emistichio del settenario petrarchesco, dove il sintagma «dolci acque» è interessato dallo stesso fenomeno prosodico. L'aggettivo *chiusa*, inoltre, chiamando in causa l'immagine del *locus amoenus*, per definizione appunto *conclusus*, rafforza l'idea di una dipendenza indiretta dal modello petrarchesco, nonostante una parziale presa di distanza – per lo meno a parole – di Betocchi dall'autore toscano⁹¹. L'alba, come nascita del giorno racchiude in sé ogni aspetto del divino, rappresentato in maniera immediata dalla luce.

Abbiamo dunque dimostrato che la luce non ha colore se non il bianco inteso come massimo grado di splendore e lucentezza; proseguendo ora con il *giallo*, leggiamo *La messa disertata*. La poesia si apre con la seguente strofa, vv. 1-6:

In un borgo selvaggio,
 in un borgo della montagna,
 sotto l'ombre del faggio
 una chiesa si lagna;
 un'erta strada oscura
 porta tra le sue mura

in cui l'aggettivazione mette subito il lettore di fronte ad una situazione tutt'altro che idilliaca: innanzitutto, il borgo umanizzato o, meglio, “animalizzato” è *selvaggio*, connotazione a cui contribuisce anche l'aspetto fonico del distico di apertura, che grazie all'anafora iniziale ripete il forte nesso *-rg-* di *borgo*. La scena si stringe e si focalizza su una *chiesa* situata «sotto l'ombre del faggio»: già di per sé l'ombra non ha mai valenza positiva nel sistema cattolico di Betocchi in cui la luce è corrispettivo del divino; se a ciò si aggiunge il fatto che il faggio già in Pascoli ha un'aurea negativa – come in *Nella nebbia*, v. 9: «E alto, in cielo, scheletri di faggi», ma l'intera poesia è a dir poco lugubre – la sensazione che questa strofa trasmette mette già il lettore in condizione di aspettarsi un proseguo del componimento del tutto negativo. Infatti, al v. 11 compaiono stranamente dei «fanciulli cattivi», mentre al v. 13 la chiesa è definita «malinconica». Subito dopo, al v. 14 compare il colore in questione, circondato da ulteriori elementi di negatività:

vv. 13-18

In chiesa malinconica
 sta il prete con la stola gialla,
 una luce inarmonica
 di qua e di là sfarfalla;
 terribilmente bruna

⁹¹ Cfr. Betocchi in VOLPINI 1971, p. 6: «Di Petrarca ho una grandissima diffidenza, pari almeno all'ammirazione [...]. Ho studiato tuttavia Petrarca: ha dei meriti enormi, in certo senso è il fondatore d'Europa, è il poeta che ha scoperto la psicologia dell'uomo, ha sant'Agostino dietro. Ma l'idolatria che ha per sé stesso è proprio il contrario dello spirito del cristianesimo.».

ogni cosa vi sfuma.

A partire dal fatto che il rito romano non prevede il giallo come colore liturgico⁹², la serie di elementi successiva si accompagna ad una scelta aggettivale sempre di verso negativo: «ogni cosa» è «terribilmente bruna» e «sfuma», si confonde, perde di particolarità in senso negativo nell'elemento che più di tutti spinge a favore di un'interpretazione totalmente negativa per la situazione descritta, «una luce inarmonica». Ora, se la luce in *Realtà* è *senhal* dell'epifania divina, questa «luce inarmonica» non può che essere un rovesciamento di segno: al contrario di una luce che illumina il creato su cui si stende lo sguardo dell'io poetante – situazione che spessissimo si incontra nel libro –, all'interno di questa «chiesa malinconica» la luminosità è scalena, *inarmonica* appunto; di conseguenza, l'accostamento al «prete con la stola gialla» non può che risentire di questa generale atmosfera negativa di cui, a questo punto, il colore stesso si fa catalizzatore. A riprova di tutto ciò, le strofe finali concludono la poesia con immagini positive, caratterizzate nuovamente da una ritrovata e pura lucentezza legata esplicitamente al divino:

vv. 30-42

Ma Gesù Cristo volle
due bambini a piè dell'altare,
prese due tristi zolle
le fece respirare;
ed erano due pargoli,
eran nudi com'angioli.

In essi, che baloccano
sopra gli scalini di marmo,
meravigliosi toccano
i raggi d'un bel sole calmo;
vive, nel Corpus Domini,
la Messa senz'uomini.

La chiusa in positivo passa attraverso il ritorno alla fede primigenia e più pura - la sua predilezione di «Gesù Cristo» per i «pargoli» è tema tipico dei Vangeli – caratterizzata nuovamente dalla luce, declinata ora nell'immagine dei «raggi d'un bel sole calmo». Esattamente come nella tradizione Dio crea Adamo dall'argilla, così il Cristo di Betocchi «prese due tristi zolle / e le fece respirare»: la nudità dei neonati è rappresentazione dell'assenza del peccato⁹³, della purezza dei bambini, che, infatti, sono paragonati ad «angioli». A livello strettamente lessicale, per il passo citato si segnalano il toscanismo «baloccano», denominale da *balocchi*, i giochi – si pensi, ad esempio, al *paese dei balocchi*, nel toscanissimo Pinocchio di Collodi⁹⁴ –, l'allotropo paternalistico da un lato, da poesia sentimentale vecchio stampo dall'altro – ma di certo necessario per la rima - «pargoli». Occorre,

⁹² In realtà si parla più generalmente di oro come decorazione per i paramenti del sacerdote, ma comunque il giallo non ricopre alcun significato particolare o legato a determinate feste o periodi religiosi. Cfr. *Institutio Generalis del Messale romano*, documento del 1970, riportato anche in Pietro Rossi, *Vestiti e insegne liturgiche. Storia, uso e simbolismo nel rito romano*, Lampi di stampa, Milano 2003.

⁹³ E questo vale da sempre nell'iconografia religiosa e anche laica: si pensi, ad esempio, il dipinto di Tiziano *Amor sacro e amor profano*, dove la sacralità è rappresentata dalla figura femminile nuda.

⁹⁴ Per la lingua dell'opera di Collodi (al secolo Carlo Lorenzini), cfr. A. Asor Rosa, *Le avventure di Pinocchio*, in *Genus Italicum. Saggi sull'identità letteraria italiana nel tempo*, Torino 1997, pp. 551-617 e L. Pizzoli, *Sul contributo di "Pinocchio" alla fraseologia italiana*, in *Studi linguistici italiani*, n. XXIV 1998, pp. 167-209.

inoltre, segnalare il lemma *piè*, altra importante spia che contribuisce a disegnare l'universo linguistico di *Realtà*: il fenomeno fonetico dell'apocope sillabica⁹⁵, oltre ad essere determinato da ovvie ragioni metriche – tanto più che si legge anche la forma piena *piède*⁹⁶ -, è altresì indicativo dell'arretratezza linguistica del nostro; lo riprenderemo più avanti in maniera approfondita. Il *giallo*, dunque, veicola senza dubbio – ma non sembra esserci una motivazione precisa al di là della volontà autoriale – negatività. Lo dimostra, ancora una volta, *L'ultimo carro*, vv. 17-20:

Passando a una casa gialla
che l'uomo dice inabitata
turba un'occulta farfalla
dentro un solco addormentata.

È indicativo che la «casa gialla» sia al contempo «inabitata», come se il *giallo* fosse – e in effetti lo è – già prefigurazione di negatività; quale aspetto peggiore per una casa dell'essere disabitata? Il carretto che sfreccia nella mattina non ancora illuminata dall'alba «sveglia chi deve svegliare» (v. 9): in un paese ancora addormentato – o meglio, ancora al buio – il grido selvaggio del carrettiere penetra fin nei recessi più remoti di questo paesaggio spettrale; come una figura di morte, «l'ultimo carro a cavalli» passa «avanti l'alba, in strade nere». Il giallo si lega, quindi, con le tinte scure della morte e in un gioco sinestetico Betocchi chiama in causa anche Pascoli grazie all'evocativo «suon di sonagliere / squillante nel buio mondo» (vv. 6-7).

Lo stesso valore di negatività vale, ovviamente, per tutte le tinte – o più in generale le situazioni – che comportino l'assenza di luce: mi riferisco, in particolare, alle occorrenze di *ombra/e* e del colore tendente al *bruno*. Circa le prime, abbiamo già osservato come compaiono il *La messa disertata*, ma si legga anche *Di uno stagno campestre*, dove le *ombre* sono i ricordi che giacciono nei recessi inaccessibili della memoria:

vv. 1-8:

Della mia anima al fondo
e al fondo d'una vallata d'autunno
giace uno stagno profondo,
la memoria di ciò che fummo.

Dormon nel seno di quello
con le lor parvenze immemorabili
ombre che un magico appello
solleva da letti inscrutabili.

L'associazione iniziale sovrappone – tramite un chiasmo tra soggetto e complemento di specificazione - lo *stagno campestre* del titolo alla memoria dell'io: entrambi situati in fondo, nel punto più lontano, il primo di «una vallata d'autunno», il secondo «della mia anima». Le *ombre* in questo caso sono i ricordi, «parvenze immemorabili» che come misteriosi esseri si agitano sul fondo dello stagno che è la memoria.

⁹⁵ Da qui in avanti, per i fenomeni citati relativi ad aspetti fonomorfolo­gici della lingua faccio riferimento a SERIANNI 2009.

⁹⁶ *Alla danza, alla luce ode*, v. 32: «conduci il tuo bianco piede».

In *La rosa venduta d'inverno*, le ombre sono contrapposte al mancato splendore dello sbocciare della rosa – mancato in quando non è mai avvenuto -:

vv. 19-24:

Avrei, in una calda sala
aperto splendente il fiore
e sull'impalpabil ala
volerebbe il forte odore:
avrebbero l'ombre spavento
del mio solitario portento.

La rosa parla in prima persona: il condizionale *Avrei* è d'obbligo, visto che la strofa in questione giunge dopo che la rosa stessa ci ha informati circa il suo destino di morte scritto dalla «man che in Dicembre mi coglie» (v. 5) – tanto più che la strofa successiva si apre con un *Ma*, forte avversativo che riporta la poesia sulla realtà presente -. L'ombra ancora una volta è elemento indefinito di negatività, personalizzato – si sarebbero spaventate dice il testo - e contrapposto, si noti, al fiore «splendente»: se la rosa fosse stata scelta da qualche compratore – il «tetro banco» del v. 8 si capisce essere di un venditore di fiori – avrebbe potuto risplendere e del suo «solitario portento» le ombre si sarebbero spaventate. Ma la strofa successiva esce dal condizionale e riporta l'azione sul modo indicativo, il modo della certezza: «Ma anzi... domani la rosa / vedrete, sarà già nulla;»; è un destino di morte quello che attende la rosa, connaturato dalla stessa condizione di caducità che accomuna ogni essere.

Circa le tinte scure associate alla medesima idea di negatività, si legga la quartina incipitale di *La sera di fiera*:

Al rauco suon di due viole
l'ombra, come una nera piuma,
ingrossa il villano e consuma
l'allegria del caduto sole.

L'intera strofa è costruita all'insegna di un'espressività di segno negativo in cui compare nuovamente l'*ombra* e il colore *nero*: questi elementi, all'interno di una quartina così connotata, contribuiscono alla restituzione dell'atmosfera di negatività, che risalta grazie alla scelta di vocaboli precisi. Le «due viole», in questo caso non producono musica, ma un «rauco suon», sintagma già tutto di verso tutt'altro che positivo; al secondo verso compare «l'ombra», in questo caso epifania della sera che sopraggiunge «come una nera piuma» a sostituire un «sole» che non è canonicamente tramontato, ma espressivamente «caduto». L'arrivo della sera allunga l'ombra che «ingrossa il villano» nel senso che la silhouette si somma alla figura reale, ingrossandola e preparando l'uomo alle gozzoviglie che in periodo, appunto, di *fiera* egli si concede: non è più l'abitante connotato positivamente dell'idillio toscano, ma il villano che con l'arrivo della festa si perde in «canti e ribotte» (v. 23). La sera, oltre ad essere, in questo caso, la negazione della lucentezza propria del divino ne «consuma / l'allegria»: i raggi solari – l'«allegria» in quanto associati a Dio – invece che spegnersi con azione riflessiva, per l'autore sono consumati dalla sera incipiente. Dico in questo caso perché non sempre il notturno è condizione di assenza del divino per Betocchi: quando la connotazione è positiva, in genere si mette in luce la presenza delle stelle parlando di firmamento – e sempre elementi luminosi sono -, come accade, ad esempio, in *Elegia del novembre*: ancora una volta si conferma la polarità tra luce – rappresentata in questo caso nella sua declinazione notturna, le stelle – e ombra:

vv. 1-12:

Dall'immortale pace
sorge vergine morte
e reca, al fin d'autunno,
sulle vigne contorte
i venti senza pace
e il vel notturno.

Il puro firmamento
in più luoghi maltisce,
e delle stelle il raggio
cela tra ombrose strisce
con il suo sentimento
alto e selvaggio.

Il soggetto della prima strofa è il mese di novembre, che porta con sé elementi di negatività come i «venti» e, di nuovo, il «vel notturno». Pur di notte permane una presenza divina rappresentata dal «firmamento», che non a caso è definito «puro»: nella dinamica di scontro sottesa a questa polarità sempre presente nel nostro, il firmamento «maltisce»⁹⁷, ovvero si sfibra e «delle stelle il raggio / cela tra ombrose strisce»; il cielo, privo della luce – foss'anche quella delle stelle notturne – è in balia dell'oscurità e della «morte», di cui si contano ben tre occorrenze nel testo. È la luce divina l'unico appiglio e speranza di sopravvivenza, luce che, a dispetto delle brutture che una sua assenza può provocare – e queste descrivono le strofe centrali -, può sopravvivere nell'interiorità dell'uomo, così come sopravvive in quella dell'io poetico:

vv. 31-36:

qui, nel mio cuor, conserva
la colomb'alta un nido
bianco, com'ebbe l'ale:
che già, stamani, il fido
vol suo raccolsi, all'erma
montagna australe.

La «colomba», per tradizione simbolo dello Spirito Santo e di speranza – si ricordi la vicenda di Noè – nel cuore del fedele riesce a persistere e a conservare un «nido» che, coerentemente, è «bianco, com'ebbe l'ale». La chiusa sintomaticamente rimanda al momento aurorale della giornata, «stamani», in cui metaforicamente l'io dice di aver raccolto il volo della colomba, come se avesse ritrovato la fede in un periodo buio rappresentato dal mese novembrino; da notare l'uso del ricercato aggettivo *erma*, declinato al femminile – stratagemma finissimo per salvare la rima - ricavato dal sostantivo letterario *ermo*.

Si è detto sopra del fenomeno delle apocopi. Tale artificio è già marcato poeticamente nel corso del secondo Ottocento, «diventando occasionale solo nella poesia novecentesca»⁹⁸: esattamente come

⁹⁷ Cfr. p. 40 di questo doc.

⁹⁸ Cfr. SERIANNI 2009, p. 122.

leggiamo ancora termini come *aere* o *augello*, del tutto fuori tempo e nettamente sbilanciate verso una lingua che la poesia ha già abbandonato a quest'altezza cronologica, nel libro ritroviamo tutta una serie di lessemi caratterizzati dall'apocope sillabica, più o meno necessaria a seconda delle ragioni metriche che guidano la resa di ciascun verso in cui il termine compare. Interessante come in Betocchi leggiamo sia apocopi vocali che sillabiche, ed interessanti sia i verbi – soprattutto nelle forme dell'infinito e dell'indicativo, per i quali la «predicibilità dell'apocope nel verso [...] è massima»⁹⁹ -, sia sostantivi: per i primi leggiamo

nascean (*Io un'alba guardai il cielo*), attender, treman, venir, vuol (*Ode per una cosa effimera*), far, copron (*Dell'ombra*), vuol, eran (*Musici, giocolieri, bambini, gioia*), son, taccion, vuol (*Allegrezze dei poveri a Tegoleto*), star (*Ode degli uccelli*), esprimer (*Silenziosa ansia*), tentar (*Quando al tempo ecc.*), morir, son (*Al vento di Roccastrada*), agitan (*Dell'acqua d'aprile*), senton (*D'autunno*), son, inseguon (*Al giorno*), portar (*Canto per l'alba imminente*), pensar (*23 gennaio: sole*), son (*Se marzeggia aprileggia*), dormon, son, s'allaccian, abitan, trasalgon (*Di uno stagno campestre*), attendon, chiedono (*Piazza dei fanciulli la sera*), limitar, van (*La sera di fiera*), chiaman (*Ti dico or ora si fece notte*), esalan (*Il dormente*), saran, porteran (*Domani*).

Come vediamo il fenomeno interessa specialmente gli infiniti e gli indicativi di terza persona plurale, effettivamente tra le uniche forme in cui sia possibile operare un taglio della sillaba o della vocale finale senza che venga meno il valore semantico relativo alle informazioni grammaticali su cui il verbo necessita. A fronte di un rapido calcolo, risulta che in media ciascuna poesia presenta almeno 1,2 verbi che riportino un fenomeno fonetico di questo tipo; nel concreto, se in alcune poesie non ne troviamo, è vero che in altre, come ad esempio *Ode per una cosa effimera* o *Di uno stagno campestre*, il numero di verbi di questo tipo è ben più elevato: nella seconda, per esempio, su 13 forme verbali presenti, ben 5 sono apocopate, ovvero più del 38%; se si considera, inoltre, che soltanto una di queste forme è il canonico «son», mentre le altre sono tutte forme avulse dalla lingua standard, la lingua che si delinea è decisamente di natura arcaica. Si riportano la seconda e la terza quartina (vv. 5-12), in cui la concentrazione di forme verbali apocopate è massima:

Dormon nel seno di quello
con le lor parvenze immemorabili
ombre che un magico appello
solleva da tetti inscrutabili.

Ma che son, parvenze e tempo,
sotto i rami che s'allaccian dei pioppi?
sotto il mulino dal tetto
antico, e i rossegianti coppi?

Come si vede, le tre forme verbali alla terza persona plurale presentano tutte la forma apocopata. La sensazione è che non appena la grammatica lo concede - ovvero quando l'apocope non interessa vocali morfologicamente importanti -, Betocchi proceda alla soppressione di materiale fonico; tanto più che, oltre alle forme verbali alla terza plurale, si segnala anche la presenza del possessivo apocopato *lor* (v. 6), altro elemento che non necessita della *-o* finale per conservare il senso. Il meccanismo è così connaturato alla poesia del nostro, che ai vv. 17-20 si riscontra lo stesso trattamento per i predicati:

Il sole e la luna e l'ombre
abitan perennemente quell'acque

⁹⁹ *Ibidem*, p. 120.

dove trasalgon le fronde
al vento che non si tace;

Ancora una volta sono le forme di terza persona plurale a fornire l'opportunità di essere apocopate; in questo senso, si può quasi parlare di automatismo, dettato e da ragioni metriche e dalla natura intimamente arcaica della lingua di *Realtà*. Occorre certamente rimodulare la percezione sull'universalità della raccolta, senza fare della poesia appena citata la rappresentante dell'intero sistema; ma rimane vero che la presenza di forme verbali apocopate, pur non essendo estremamente alta nei numeri, è sempre costante e mai assente.

Esistono poi strofe in cui la forma apocopata e quella piena convivono; in questo caso si scoprono le ragioni metriche che in parte giustificano la presenza così pervasiva di questo fenomeno. Si veda, ad esempio, la terza quartina di *Vetri* (vv. 9-12):

Non sono prati, son lenti
Sogni: sogni non è vero,
sono fuggitivi armenti:
e nemmen questo è più vero.

Nello stesso verso compaiono a brevissima distanza le forme *sono* e *son*: è chiaramente la volontà di costruire un ottonario che obbliga, data l'impossibilità di sinalefi tra le parole, a mettere a testo entrambe le possibili soluzioni. Stesso discorso vale per sostantivi classicamente apocopabili come *cuor*, che in alcune poesie troviamo a poca distanza dalla forma piena *cuore*; è questo il caso di *Elegia del novembre*, vv. 19-24:

e la pigra fanciulla
che va cuore felice
coglie, lungo la sponda:
non s'agita né dice
con la sua bocca brulla,
e in cuor le affonda.

Anche in questo contesto è il metro che obbliga le scelte fonomorfologiche: se nel primo caso occorre un settenario, ecco che compare la forma piena e nel verso non compaiono sinalefi; al contrario, la seconda occorrenza è interna ad un quinario, le due sillabe in meno del quale sono ottenute grazie alla sinalefe iniziale e, appunto, all'apocope.

Se a ciò aggiungiamo un'osservazione circa i sostantivi – cui si aggiungono aggettivi ed avverbi – interessati da tale fenomeno, la sensazione si acuisce ulteriormente; eccone una casistica completa:

fil (*Io un'alba guardai il cielo*), corporal, lor (*Sulla natura dei sogni*), cavalier (*Ode per una cosa effimera*), calor (*Dell'ombra*), desiderabil, uccel, duol (*Ode degli uccelli*), inesplicabil (*Silenziosa ansia*), tal, clamor, color (*Alla danza, alla luce, ode*), conquistator (*Al vento d'inverno in Roccastrada*), candor, or (*Dell'acqua d'aprile*), nemmen (*Vetri*), bel (*Autunno*), ancor, pur, cuor, ciel (*Canto per l'alba imminente*), tepor (*23 gennaio: sole*), cuor (*Se marzeggia, aprileggia*), lor (*Di uno stagno campestre*), fin, vel, cuor, vol (*Elegia del novembre*), suon, can (*L'ultimo carro*), man, alfin, impalpabil (*La rosa venduta d'inverno*), suon, ancor (*La sera di fiera*), ineffabil (*Il dormente*).

Quanto si è detto per i predicati, vale ora per sostantivi, aggettivi e avverbi: la presenza è costante – almeno 1,16 elementi per componimento – e pervasiva: lo ripetiamo, di certo una metrica costruita interamente sul verso medio-breve¹⁰⁰ costringe ad orientare la scelta dei vocaboli anche in virtù della

¹⁰⁰ Vedi **Tabella 1**, p. 9.

loro brevità, ma è pur vero che come compare *duol* leggiamo anche *duolo* (in *Vetri*, v. 19, ma in rima con *solo*), così come nello stesso contesto – *Ode degli uccelli* – troviamo attestati entrambi gli allotropi, *uccel* e *uccelli*, anche se in questo caso il primo è singolare ed il secondo, essendo plurale, necessita della vocale finale per essere riconosciuto come tale. Risultano assenti casi estremi di caduta di vocale finale con funzione discriminante di genere e numero – come la presenza di *uccelli* dimostra –, mentre si segnala la presenza di un fenomeno particolare riguardante l’apocope della vocale finale *-e* negli articoli determinativi plurali femminili davanti a parole inizianti per vocale, in particolare quando reggenti i sostantivi *ombre* e *ale* – quest’ultima già di per sé poetismo marcato –; il fenomeno è consentito dalla grammatica italiana¹⁰¹, ma senza dubbio appesantisce il dettato in senso poetico: leggiamo soprattutto «l’ombre»¹⁰² e «l’ale»¹⁰³, ma sono presenti anche «l’acque»,¹⁰⁴ «l’erbe», «l’onde»¹⁰⁵, «dell’ore»¹⁰⁶ e «sull’alte poggia»¹⁰⁷, plurale alla latina (neutro) di *poggi* uscente in *-a* che ritroviamo anche in «le granella»¹⁰⁸ come plurale di *granelli* e in «alle prata»¹⁰⁹. La casistica relativa alle apocopi rende bene l’idea del tono generale della lingua di *Realtà*: la tendenza è verso l’arcaismo sfumato verso il popolareggiante, da poesia minore ottocentesca che ancora si ostina ad utilizzare un sistema linguistico superato in ogni aspetto. A tal proposito, vale anche la pena di citare la presenza di particolari altri elementi lessicali – con cui esauriamo le particolarità del lessico di *Realtà* – che concorrono a questa caratterizzazione:

- la presenza di allotropi verbali con tema in consonante palatale, come *veggo* (*Ode per una cosa effimera*) – dal toscano *veggio* reso senza la palatalizzazione – o *struggo* (*Allegrezze dei poveri a Tegoletto*);

- la presenza della forma analogica *piagne* per *piange*, propria esclusivamente della zona fiorentina rispetto al resto della toscana¹¹⁰; si esclude possa trattarsi di errore in quanto in rima con *montagne* in *Domani* (vv. 7-12):

appena un persuasivo candore
vedremo, delle montagne,
come le vene d’erba,

e il mare, dentro nullo colore,
come un vano occhio che piagne,
come una gemma acerba.

D’altra parte, la permanenza di un simile lemma sembra essere del tutto dovuta all’esigenza della rima, che appunto innesca il recupero della forma. Già a partire dal secolo precedente questa tipologia è del tutto relegata ad una poesia richiedente «moduli linguistici anticheggianti» e una «patina arcaizzante»¹¹¹;

¹⁰¹ Cfr. SERIANNI 1988 e RENZI 1991.

¹⁰² In *La messa disertata, Di uno stagno campestre, La rosa venduta d’inverno e Il dormente*.

¹⁰³ In *Ode per una cosa effimera e Elegia del novembre*.

¹⁰⁴ *Ode per una cosa effimera, Di uno stagno campestre*.

¹⁰⁵ Entrambe in *Ode degli uccelli*.

¹⁰⁶ *Silenziosa ansia*.

¹⁰⁷ *D’autunno*.

¹⁰⁸ *Ode per una cosa effimera*.

¹⁰⁹ *Dell’acqua d’aprile*.

¹¹⁰ Cfr. SERIANNI 2009, p. 96.

¹¹¹ *Ibidem*.

- allotropi connotati in senso colto o arcaico come *augello* per *uccello* (*Canto per l'alba imminente*), *alma* per *anima* (*Elegia del novembre*) – latinismo oramai assorbito nella lingua poetica italiana – e *rosignoli* per *usignoli* (*Ode degli uccelli*), provenzalismo di antico uso, attestato a partire da Petrarca¹¹² per finire con Carducci¹¹³, ma che si può intendere anche come forma regionale;

- interiezioni del tipo *deh* (*Alla danza, alla luce, ode, La rosa venduta d'inverno*), che nel primo caso mantiene il valore esortativo, mentre del secondo sembra essere soltanto una zeppa metrica che appesantisce retoricamente il verso;

- la presenza di forme rare e ricercate – ma per lo più si tratta di regionalismi toscani -, che di seguito cito – ad esclusione di quelle già incontrate -; **dismagli** (*Ode per una cosa effimera*): seconda persona dell'indicativo presente di *dismagliare* (col significato di “rompere, separare le maglie l'una dall'altra”), verbo già attestato in Dante - *Inf.* XXIX, v. 85: «O tu che con le dita ti dismaglie» -; **zufolare** (*Allegrezze dei poveri a Tegoletto*), denominale da *zufolo* (col significato di “suonare lo zufolo” e, per estensione, di “emettere un suono simile a quello dello zufolo”), arcaico – ma anche tutto toscano - già attestato nelle diverse varianti grafiche in Dante – *Inf.* XXII, v. 104 «quand'io suffolerò, com'è nostro uso» -, Poliziano – *Stanze per la giostra*, 1, 87, v. 1 «Zufola e soffia il serpe per la biscia» - e Tasso – *Per una zanzara*, v. 3 «Una zanzara zufolava intorno» -; **maltisce** (*Elegia del novembre*), terza persona del verbo *maltire*, regionalismo toscano che in questo caso significa “offuscarsi” – vv. 7-8 «Il puro firmamento / in più luoghi maltisce» -; **manritto** (*L'ultimo carro*), sostantivo variante toscana di *mandritto*, il contrario del *manrovescio*: in questo caso Betocchi lo usa in un contesto di sintassi ingannevole che implicita il soggetto e anticipa l'oggetto, «il cavallo manritto schiocca», dove *schioccare* indica l'azione della frustata al cavallo da parte del vetturino; **s'invetra** (*Piazza dei fanciulli la sera*), terza persona di *invetrarsi*, parasintetico su modello di quelli danteschi, col significato di “diventare vetro” – v. 12 «in puro cielo s'invetra» -: Betocchi rende riflessivo un verbo che esiste solamente in forma transitiva attiva (*invetrare*) creando, di fatto, un neologismo; **giocondavano** (*Piazza dei fanciulli la sera*), terza persona plurale da *giocondare*, qui inteso intransitivamente nel senso di “divertirsi” – v. 7 «giocondavano dei bambini» -; **fiumeggiava** (*Ti dico, or ora si fece notte*), terza persona dell'imperfetto di *fiumeggiare*, riferito nel contesto al vento – v. 9-12: «E pregava il nero vento / di soccorrere a lei ed egli / fiumeggiava nel cielo spento / con i suoi lunghi flabelli» -: il termine è ricercatissimo e letterario, detto del significa “soffiare impetuosamente”; **guazza** (*La sera di fiera*), sostantivo che indica quel velo di umidità e condensa mattutina – v. 8 «e la fine guazza lo bagna» -; **ribotte** (*La sera di fiera*), sostantivo plurale di *ribotta*, francesismo raro indicante un'allegria compagnia di amici che fanno festa – v. 23 «ascoltano canti e ribotte» -.

Vale la pena sottolineare come la maggior parte dei lemmi inusuali, più che configurarsi come scelte in senso aulico, spesso sono più semplicemente parole pescate dal bacino lessicale della lingua madre dell'autore, il fiorentino. Per quanto in alcuni casi essi risultino attestati anche in opere illustri della tradizione, la loro presenza in Betocchi non sembra essere determinata da qualsivoglia volontà citazionistica o allusiva; in questo senso è legittimo parlare di una lingua che, se da un lato presenta evidenti tratti arcaici – e ciò vale per quei fenomeni fonomorfolgici che abbiamo visto -, dall'altro si presenta estremamente connotata in senso popolare, specialmente nella scelta lessicale. Il lemma che a prima vista può sembrare ricercato – e ce ne sono anche di questi -, il più delle volte si identifica, in realtà, come regionalismo: il testo aderisce ancor più spontaneamente alle situazioni riportate, la parola dialettale è attaccata alla realtà e non conosce l'arbitrarietà dell'associazione tra significante e

¹¹² Cfr. F. Petrarca, RVF, CCCXI.

¹¹³ Cfr. G. Carducci, *Davanti a San Guido*.

significato. Lo stesso Betocchi, parlando del modo di approcciarsi al modo da parte del toscano – e il ragionamento vale anche per la lingua – sosteneva che «il toscano hai il dono di concretare lo spirito, dar solidità al vero». Soltanto quando la poesia si discosta dalla descrizione dell'altro da sé - «dimentica te stesso, cerca d'essere il cuore degli altri»¹¹⁴ è la massima che vale per tutto *Realtà vince il sogno* –, si addentra nell'esplorazione di una realtà più vicina e meno trasfigurata e scopre l'elemento corporeo dell'io – soprattutto da *Diarietto invecchiando* -, soltanto allora la lingua subirà un effettivo rivolgimento.

Un altro elemento interessante è la presenza di suffissi morfologici che alterano il lemma in senso vezzeggiativo o diminutivo; non che tale presenza significhi qualcosa di per sé, ma all'interno del sistema della raccolta essa diventa ulteriore elemento di particolarità per lo stile di *Realtà*. Ciò, unito al secondo aspetto che ritengo da sottolineare, ovvero la costante e sistematica associazione del sostantivo ad un aggettivo, definisce la poesia del nostro come del tutto connotativa: il quadro che compare in ciascun componimento, assieme ai personaggi che lo abitano, non risulta *denotato*, cioè descritto in termini semplicemente oggettivi e neutri, ma *connotato* tramite il filtro della coscienza autoriale. Se la connotazione di un oggetto implica il chiamare in causa le proprietà di tale oggetto, ecco che nel nostro caso è l'elemento aggettivale – assieme ai suffissi - che si carica questa responsabilità connotativa. L'aspetto in questione può limitarsi semplicemente a dar vita a sintagmi semplici di [sostantivo+aggettivo], ma può anche dar luogo a unioni di più aggettivi con un singolo sostantivo: ad ogni modo, è raro il caso di un sostantivo isolato e non legato ad un determinante. Per il primo caso gli esempi si sprecano, per cui sarà più interessante notare le costruzioni di sintagmi più ampi. Ad esempio, in *Ode degli uccelli*:

vv. 5-8

Uno ne vidi, passero
solingo e stento
ripiumato di vento
delirare che lo sfamassero

La quartina in questione è costituita nell'intera parte centrale da elementi di determinazione: il *passero* del v. 5, apposizione del complemento oggetto *uno*, regge i due aggettivi del v. 6 cui si aggiunge il participio aggettivale *ripiumato* con il complemento di specificazione; soltanto al v. 8 compare il verbo dell'infinitiva che conclude l'azione descritta, ma il grosso della strofa è appunto costituito da elementi connotativi legati al protagonista descritto, il *passero*.

In *Alla danza, alla luce ode*, la volontà di costruire una novella poesia della loda per la luce si traduce in un continuo accumulo di aggettivi ed elementi di specificazione per ciascun oggetto che compare:

vv. 13-18:

La chiara, in sé immobile e dolce
caduta argentina del fonte,
tu invidi, abbassando veloce
la bianca, l'instabile fronte;
piangi, in te stessa, la labile
tua orma, che il nulla innamora

¹¹⁴ Cfr. Betocchi in VOLTINI 1971, p. 4.

Nei primi quattro versi della strofa, si leggono ben sei aggettivi legati a due soli sostantivi – escludendo il complemento di specificazione del v. 14 -; l'intento impressionistico si sovrappone ad un totale impianto soggettivista della descrizione: l'io riporta ciò che vede e lo fa ancora una volta con un esibito debito al gusto petrarchesco per la descrizione; impossibile non notare, infatti, che sia *chiara* che *dolce* – per altro nello stesso identico ordine di apparizione – sono riferiti all'elemento acquatico del vero successivo: ad eccezione di questa differenza e del secondo elemento della catena di aggettivi - «in sé immobile» -, l'incipit petrarchesco è quasi sovrapponibile a quello betocchiano, anche se si tratta di due metri differenti.

Chiare, fresche et dolci acque

La chiara, in sé immobile e dolce

Il solo sostantivo *caduta*, dunque, si lega a ben quattro aggettivi, senza contare l'ulteriore legame con il complemento di specificazione; al lemma successivo, *fronte*, si riferiscono i rimanenti due aggettivi, con l'aggiunta dell'avverbio in forma aggettivale, *veloce*. Da notare, inoltre, il successivo sintagma spezzato da enjambement tra i v. 17-18 «la labile / tua orma», in cui gli elementi si dispongono in maniera differente rispetto alla classica dittologia ad occhiale del tipo [determinante+determinato+determinante]. Nella poesia l'azione è ridotta all'essenziale; d'altra parte, come lo stesso titolo suggerisce, siamo di fronte ad una vera e propria *lauda*, un'ode dedicata alla descrizione dell'oggetto amato: dalla poesia della lode per la donna amata, lo «stilnovismo ribollente»¹¹⁵ di Betocchi si indirizza verso la luce, più volte citata come *medium* per l'epifania divina.

Un altro esempio connotato in tal senso, ma a questo si aggiunge anche una costruzione del verso retoricamente definita tramite l'accumulo per asindeto, è dato da *La sera di fiera*, in particolare dai vv. 17-20:

Ella senza paura; e grande,
ondoso, lento, bruno egli;
s'illuminano i suoi capelli
del lume che la luna spande.

La descrizione riguarda una coppia di amanti occasionali, che si ritrovano insieme di sera, grazie alla seduzione della donna, che «con il suo fianco incantatore» attira l'«egli» in questione. Il verso che interessa è il 18, ma la sequenza si apre sul finire del verso precedente: tutti gli aggettivi sono anteposti al sostantivo *egli*, posto alla fine del verso 18. L'asindeto sembra quasi scandire ritmicamente l'atto non detto, ma che tutto lascia supporre che sia avvenuto: il contesto è di buio, la donna è descritta precedentemente in termini lascivi, ella «brama, o ruvidi o lanuti, / ancor la carezza dei velli», e successivamente entrambi «van lentamente / per strade languide». La descrizione tutta allusiva e mai esplicita dimostra il probabile giudizio moralmente negativo dell'autore nei riguardi dell'atto estemporaneo e dettato da istinti – è il caso di dirlo – del tutto animaleschi. Ciò che qui interessa, però, è la costruzione del verso tramite l'accumulo asindetico dei diversi aggettivi, tutti riferiti al sostantivo *egli* che compare in punta di verso. Tale artificio retorico – l'accumulo a cavallo tra due versi – fa il paio con i vv. 9-10 di questa stessa poesia, che condividono la stessa disposizione degli elementi, anche se in questo caso si tratta di sostantivi:

Ma ella, che condusse agnelli,
pecore, manzi, porci irsuti

Nuovamente notiamo che la catena comincia sul finire del verso precedente, così come sono ugualmente assenti le congiunzioni tra i diversi sostantivi. Relativamente alla caratterizzazione

¹¹⁵ Cfr. RABONI 2005, p. 81.

morale del contesto, così come in precedenza avevamo sottolineato la sfumatura scura dei colori della strofa iniziale¹¹⁶, vale la pena di segnalare l'uso di un lessico generalmente improntato alla crudezza e alla durezza – anche in termini fonici - per tutto l'arco della poesia: compaiono, infatti, aggettivi come «rauco», «nera», «irsuti», «ruvidi», «lanuti», «bruno», «languide», e sostantivi come «ombra», «villano», «guazza», «manzi», «porci», «serpe»;

Per quanto riguarda, invece, la presenza di suffissi alterativi, essi dipendono sì dalle stesse ragioni di connotazione già dette, ma d'altra parte si inseriscono anche in quell'insieme di elementi che si possono considerare eredità di quel modello pascoliano che abbiamo visto influire significativamente anche a livello metrico. Leggiamo, quindi «albatrella» e «fiammelle» in *Dell'ombra*, «passerotto» in *Allegrezze dei poveri a Tegoletto*. Sono decisamente poche le parole interessate da queste variazioni morfologiche, ma comunque contribuiscono a rendere il sistema di *Realtà* improntato ad una descrizione di un mondo in minore.

Esistono, ovviamente, anche ragioni metriche – si ricordi che non esiste poesia della raccolta non strutturata in versi tradizionali, per di più di misura breve - che guidano tale costruzione retorica del verso, per cui un aggettivo o un suffisso in più costituisce soltanto ulteriore materiale fonico per completare la misura sillabica o addirittura per chiudere felicemente una rima in punta di verso. Di certo, però, la motivazione profonda sembra essere un bisogno incontenibile di specificazione: l'autore rifugge dalla presentazione degli oggetti *ex abrupto*, ma necessita di costante aggettivazione connotativa per dare vita a ciò che descrive. Se è vero che per Betocchi la poesia nasce da un «rinneamento di sé stesso»¹¹⁷, è altrettanto vero che è la percezione soggettiva dell'autore che filtra qualsiasi aspetto della realtà rappresentata in lirica; d'altra parte, se si trattasse soltanto di un'operazione di natura verista – la spersonalizzazione dell'autore punterebbe in questa direzione -, non si spiegherebbero le visioni che compaiono, ad esempio, nella poesia inaugurale della raccolta: non inganni, quindi, la definizione di realismo per la poesia di Betocchi, tanto più che raramente la critica si è accontentata di tale riduzione¹¹⁸:

Quello che definivamo realismo non tarderà a mostrare i suoi doppi fondi di poesia non parafrasabile *tout court* come la storia parallela e per episodi di chi ha imparato tutto dalla vita, dalla moralità quotidiana, dai rapporti familiari fortunati e dal duro lavoro: elementi essenziali e irrinunciabili per la comprensione del poeta, ma che non vorremmo considerati, come spesso è accaduto, complessivamente risolutivi.¹¹⁹

Connotazione, dunque, e non denotazione è la parola chiave per una corretta interpretazione della poesia del nostro; la *realtà* che *vince il sogno* è immancabilmente messa in pagina attraverso il velo degli occhi dell'autore. D'altra parte, più che di realismo vero e proprio, si è sempre cercato di trovare nuove categorie per incasellare una poesia che rimane un unicum nel panorama lirico italiano, così distante sia dagli stessi ermetici che vedono in Betocchi una sorta di padre spirituale, sia «dalla lezione dei lirici nuovi»¹²⁰ che costituiranno il nerbo della produzione poetica del Novecento nostrano. È quindi giusto tentare di trovare una sintesi che concili sia gli aspetti di quel primitivismo che lo spinge verso toni e situazioni popolareggianti e ottocenteschi, sia gli elementi di visionarietà estatica che gli permettono di intravedere veramente la presenza di Dio nel mondo; lo sforzo ermeneutico deve necessariamente spingersi a «capire la profonda veridicità, la natura essenzialmente, intimamente realistica del Betocchi estatico e visionario delle prime raccolte»¹²¹.

¹¹⁶ Cfr. p. 35 di questo documento.

¹¹⁷ Cfr. Betocchi in VOLPINI 1971, p. 4.

¹¹⁸ Cfr. RABONI 2005.

¹¹⁹ Cfr. M. Marchi in VIEUSSEUX 1981, p. 27.

¹²⁰ Cfr. MENGALDO PIN, p. 598.

¹²¹ Cfr. RABONI 2005, p. 79.

Un ulteriore aspetto particolare della poesia di *Realtà* – nuovamente imputabile all’ombra perennemente presente dei modelli pascoliano e dannunziano – è il gusto per la precisione nella citazione degli elementi vegetali ed ornitologici. Tale raffinatezza linguistica, che sfiora soltanto le vette del tecnicismo lessicale proprie prima di D’Annunzio e Pascoli e di Montale poi, fa il paio con le voci dialettali – poche – che già abbiamo avuto modo di incontrare, esattamente come avveniva per i tre poeti citati. Se Betocchi è poeta della realtà, è naturale accostargli la seguente riflessione:

La convergenza di dialettismo e tecnicismo è la premessa per una presa esattissima del linguaggio sulla realtà, la cui condizione in vero è la minuziosa osservazione *in loco* dei fenomeni resa con la voce viva del dialetto locale.¹²²

Il discorso vale solo in minima parte per Betocchi, cui non appartiene né un elevato grado di precisione tecnica nell’indicare gli oggetti e gli animali, né un uso così insistito del dialetto, pur essendo presente un discreto numero di regionalismi toscani. Più che a Montale, se proprio ad una delle tre corone del Novecento lo si voglia accostare, Betocchi è riportabile all’intimismo sabiano¹²³, che pur nutrendosi di una presa diretta sulla realtà tramite il linguaggio, rifugge da un lessico eccessivamente specializzato e rimane nell’alveo della tradizione. D’altra parte, se è vero che al poeta toscano è riconosciuta una linea di ascendenza «pascoliano-crepuscolare»¹²⁴, Betocchi lo dimostra anche grazie alla presenza di questi lievi tecnicismi legati alla sfera animale e – in parte decisamente minore – vegetale:

Tale dimestichezza con voci della descrizione della fauna e della flora transita nel Novecento, a comprovare una delle più fecondi innovazioni linguistiche pascoliane, da Govoni agli altri crepuscolari.¹²⁵

Pur con tali premesse, rimane la sensazione di una predilezione del nostro per le specie ornitologiche, che compaiono in numero considerevole e spingono ad una riflessione circa la natura simbolica di tali comparse, «animali-simbolo, veri e propri animali totemici»¹²⁶. La raccolta è permeata dall’insistita presenza degli uccelli, che compaiono in misura quasi maggiore – ma per lo meno equivalente – rispetto ai protagonismi umani; ciò non può che essere determinato dalla particolare valenza, in termini religiosi, che ricopre il cielo nel sistema simbolico di Betocchi: allineandosi alla tradizione cristiana, il cielo rappresenta la casa di Dio, il regno superiore verso cui il buon cattolico deve sempre protendere lo sguardo alla ricerca della fede. Non a caso, infatti, l’*alba* è sempre connotata tramite gli effetti che essa ha in cielo, piuttosto che sui suoi riflessi sull’universo terreno: è la *luce* e la sua diffusione ciò che interessa al poeta, non tanto gli effetti di illuminazione che essa può avere sul paesaggio terrestre. L’acme di tale presenza ornitologica è rappresentato, ovviamente, da *Ode degli uccelli* e non solo per la loro presenza nel titolo: la lirica, appunto una vera e propria *lauda*, è un omaggio alla vita di questi animali, sia in termini realistici sia con ben più importanti valenze simboliche, come rivelano le due quartine finali, vv. 25-32:

Indefinito vivere
degli uccelli! Essi
canta quest’ode, i messi
della vita che andremo a vivere:

quando risaliremo

¹²² Cfr. BOZZOLA 2014, p. 383.

¹²³ Cfr. MENGALDO PIN, p. 598.

¹²⁴ *Ibidem*.

¹²⁵ Cfr. BOZZOLA 2014, p. 384.

¹²⁶ Cfr. TARSİ 2008B, p. 56.

in fiumi azzurri
e in celesti sussurri
verso la volontà del cielo.

Gli uccelli sono qui esplicitamente assunti quali figure angeliche, che prefigurano l'ascesa al regno ultraterreno – il *cielo* - dopo la morte. Da notare, relativamente alla semantica dei colori di cui si è parlato, il regno di Dio si colora delle tinte positive dei «fiumi azzurri» e dei «celesti sussurri», dove, in quest'ultima, l'aggettivo *celeste* è sintesi tra la valenza più propriamente coloristica e quella etimologica relativa al *cielo*. Gli animali sono il tramite tra Dio e l'uomo proprio come gli angeli che rappresentano: il loro è un «indefinito vivere», in quanto si tratta di esseri non dotati di ragione, ma è anche un riferimento alla loro valenza divina e, in quanto tale, imperscrutabile dagli occhi umani. In forma di congedo - «Essi / canta quest'ode» - l'autore svela esplicitamente il doppio binario su cui l'interpretazione della presenza ornitologica va intesa per tutta la raccolta, accennando con un modulo dantesco alla «volontà del cielo». Al di là dell'aspetto simbolico, la poesia è interessante anche per la varietà delle specie chiamate in causa, caratteristica valida in generale per tutta *Realtà*: compaiono, infatti, un *passero* (v. 5), una *lodola* (v. 12), i *rosignoli* (v. 14), la *fenice* (v. 21) e il *cigno* (v. 24), tutti rappresentati tramite un'iconografia tradizionale. In particolare, ai vv. 21-24:

Arde l'uccel fenice
d'ardere, e nasce
l'uccel fenice: pasce
in sé il cigno duol che l'uccide.

il riferimento è scoperto per entrambi gli uccelli: per la fenice è impossibile tralasciare la sua particolare vita dettata da cicli scanditi dall'autocombustione e dalla rinascita, qui allusa con un bel gioco di parole dalla sintassi straniante, in cui il v. 21 non lascia presagire l'arrivo dell'infinitiva del verso successivo, limitata al solo verbo *ardere* che si presenta quindi in poliptoto assieme all'*arde* iniziale. Per il *cigno*, invece, la fonte non può che essere *Il lago dei cigni*, alluso tramite l'azione del cigno, che cova in sé stesso il dolore che lo spingerà al suicidio; ancora una volta la sintassi è tutto fuorché lineare, dato l'ordine non regolare che vede il verbo anticipato al soggetto subito seguito dall'oggetto che diventa soggetto della relativa. Per quanto riguarda il modello pascoliano, esso è presente sempre generalmente per l'intera raccolta, ma in questo caso, la presenza a breve distanza della *lodola* e dei *rosignoli* non può che essere un omaggio esplicito, sia per quanto riguarda la scelta delle due specie, sia per il loro accostamento. La poesia di Pascoli pullula in ogni raccolta di presenze ornitologiche¹²⁷ e nella *Prefazione* ai *Canti di Castelvecchio* leggiamo in particolare:

Canti d'uccelli, anche questi: di pettirossi, di capinere, di cardellini, d'allodole, di rosignoli, di cuculi, d'assiuoli, di fringuelli, di passeri, di forasiepe, di tortori, di cincie, di verlette, di saltimpali, di rondini e rondini e rondini che tornano e che vanno e che restano. Troppi? Facciano il nido, covino, cantino, volino, ché la crudele stupidità degli uomini li ha ormai aboliti dalle campagne non più così belle e dal sempre bel cielo d'Italia!

Betocchi ripopola le campagne – le sue campagne – di uccelli, rifunzionalizzandoli in termini cristiani, ma rendendoli pur sempre protagonisti della propria poesia. I riferimenti scoperti al modello pascoliano sono distribuiti lungo tutta la raccolta. Un esempio lampante è costituito da *Allegrezze dei poveri a Tegoleto*, in cui – oltre al *passerotto* del v. 19 – compaiono altri volatili che già animavano il cielo pascoliano:

vv. 43-48:

¹²⁷ Cfr., su tutti, G. Barberi Squarotti, *Simboli e strutture della poesia del Pascoli*, D'anna, Messina-Firenze 1966.

Pipistrello la nottola chiama,
dicono insieme – voliamo, è notte:
canta l'upupa che upupo ama
taccion nel solco le talpe e le botte.
Nera è la notte, nera e piena,
mamma la terra fa nera la schiena.

Gli uccelli comparivano già nella produzione pascoliana¹²⁸ - l'*upupa*, prima ancora che in Montale, è nel Foscolo dei *Sepolcri*¹²⁹-, come si poteva già intuire dalla loro caratterizzazione di vita notturna così cara al poeta emiliano. Stesso paesaggio notturno che compare anche in questa strofa betocchiana, in cui la notte stessa è esplicitata soltanto alla fine, ma è appunto anticipata dalla presenza degli animali notturni, immancabilmente umanizzati al punto che ai primi due viene attribuito anche una sorta di dialogo in discorso diretto. Il modello pascoliano, dunque, si applica non solo in termini di ripresa delle specie citate, ma anche a livello di creazione di paesaggio e di atmosfera notturna, elementi che ricalcano le famose ambientazioni dell'illustre predecessore e che creano, dunque, una sorta di orizzonte d'attesa nel lettore. Orizzonte che però, in Betocchi, è disilluso: la notte è poco connessa col mistero, ma certamente legata a valenze di morte, come già abbiamo notato; ma la poesia del nostro non è mai messa a totale disposizione di tali valenze come invece succedeva per quella pascoliana: in Betocchi ciò che prevale è sempre la luce. La presenza dell'elemento oscuro è necessaria proprio in quanto opposto, in una sorta di lotta tra yin e yang il cui risultato, però, non consiste nell'equilibrio delle forze, ma sempre e comunque – per lo meno nelle speranze dell'autore cristiano – nella vittoria dell'elemento positivo e legato alla luce.

Altro importante riferimento alla lirica pascoliana non può non essere riscontrato nei versi di *Nell'acqua d'aprile*, specialmente nella terza strofa, vv. 13-18:

Ma nulla vedi, e solo
dici: - tornerò presso
il bosco dell'assiolo,
il campo del cipresso;
e sui campi già arati
umidamente fiati.

Al di là della presenza dell'assiolo, gli elementi allusivi sono anche altri, a riprova di quanto Pascoli si costituisca modello imprescindibile per *Realtà*. Il *tu* di Betocchi è la pioggia, già presente ne *Il giorno dei morti*, lirica d'apertura di *Myricae*, in cui compare altresì il *cipresso*, a completare la funerea ambientazione del cimitero in cui si apre la poesia. Pur non essendo declinata in termini così scuri, *Pioggia d'aprile* è certamente un componimento tendente a tinte grigie, in cui la pioggia è presente ovunque a bagnare isole e fiumi nel perenne ciclo che guida l'acqua dalla terra al cielo. La stessa pioggia che diventa *lacrime* ne *Il giorno dei morti* ritorna, sempre in forma di «lagrime amare» (v. 17) in una poesia sempre di *Myricae* significativamente – sempre nell'ottica del recupero betocchiano – intitolata *Canzone d'aprile*, in cui per l'altro campeggiano nuovamente presenze ornitologiche. In Betocchi, la pioggia rimane tale, concreta pur nella sua – consueta – umanizzazione;

¹²⁸ Il pipistrello compare, ad esempio, nel *Canto primo* de *Il ciocco* nei *Canti di Castelvechio*: «e il sottile stridio dei pipistrelli: / dei pipistrelli che pendeano a pigne» La nottola è invece presente nei *Poemi conviviali*, in *La notte*: «e in terra e in aria rettili deformi, / nottole enormi; e qualche viso irsuto / di scimmia intento ad esplorar da un antro.»

¹²⁹ Cfr. vv. 81- 83: «E uscir dal teschio, ove fuggia la Luna / l'upupa, e svolazzar su per le croci sparse per la funerea campagna».

essa parla con discorso diretto e si dirige verso quei *campi* che compaiono sia ne *L'assiolo*, immancabile riferimento per la citazione della specie, sia in *Pioggia* – emblematico il titolo – sia in *Sera d'ottobre* – in cui i campi sono *arati* esattamente come in Betocchi –; ma l'umidità che trasuda dai «campi già arati / umidamente fiati» ricorda piuttosto l'ambientazione di *Lavandare*, in cui l'aratro è «dimenticato, tra il vapor leggero» (v. 3). La sestina betocchiana, dunque, ad una lettura attenta è completamente intessuta di allusioni al modello pascoliano, in questo caso specificamente limitato a Myricae: il debito nei confronti dell'illustre modello emiliano, quindi, non si limita soltanto alla versificazione nelle sue realizzazioni metriche, ma si allarga anche a questioni lessicali e alla creazione di atmosfere e ambientazioni. In ciò, il ricorso alla citazione di specie particolari di uccelli – l'assiolo su tutti – indirizza la memoria del lettore, che non può non leggere il grande modello dietro la composizione betocchiana; l'operazione è ardita, in quanto si viene a creare un certo stridore tra le aspettative che le allusioni a Pascoli necessariamente creano e il reale sviluppo della poesia di Betocchi. Tra i due autori, infatti, i punti di contatto si limitano esclusivamente ad aspetti di natura stilistica: il modello non intacca mai a livelli più profondi dell'aspetto formale la specificità tutta particolare della poesia di *Realtà*.

Ritornando al lessico legato agli uccelli, al fine di fornire un'idea generale e sistematica delle presenze ornitologiche in *Realtà*, presentiamo un sintetico spoglio delle occorrenze totali:

albatrella (*Dell'ombra*), passerotto, pipistrello, nottola, upupa (*Allegrezze dei poveri a Tegoletto*), uccelli, passero, lodola, rosignoli, fenice, cigno (*Ode degli uccelli*), uccelli, allodola (*Silenziosa ansia*), uccelli (*Quando al tempo ecc.*), assiolo (*Dell'acqua d'aprile*), colombe, uccelli (*D'autunno*), colomba (*Al giorno*), augello (*Canto per l'alba imminente*), colomba (*Elegia del novembre*).

A riprova di quanto si è detto sopra circa la – relativamente - limitata influenza di Pascoli su Betocchi, l'elemento ornitologico in quest'ultimo ha quasi sempre valenze positive, come già si era dimostrato notando l'identificazione degli uccelli con figure angeliche in *Ode degli uccelli*. Ad ulteriore riprova di questa valenza generalmente positiva, segnaliamo un gioco metaforico trasversale a tutta *Realtà vince il sogno*: se Dio è rappresentato dalla luce, la quale ha il proprio momento di massima presenza nell'alba che significativamente appare in cielo – la sede canonica di Dio -, ecco che metaforicamente la luce è dotata di ali. La luce è rappresentazione divina, la sua comparsa non è generalmente associata a nessun tipo di azione se non l'atto – che di per sé non comporta azione attiva – dell'illuminare; eppure, saltuariamente ad essa è legato un verbo di azione che emblematicamente coincide con l'atto di volare: il volo e le ali, da caratteristiche precipue degli uccelli, diventano metaforicamente *senhal* della luce, così come rappresentano il movimento ascensionale del fedele in un futuro rimandante all'aldilà. Sono tre i punti della raccolta in cui assistiamo a questa sovrapposizione a più livelli dell'elemento del volo;

- in *Ode per una cosa effimera*, ai vv. 37-40 leggiamo

trapassa e chiude l'ale

ogni luce del giorno

e già pensa al ritorno

l'alba meridionale.

La luce è qui dotata di ali, tanto più che al momento del tramonto – ma che programmaticamente rimanda subito al ritorno dell'alba – «ogni luce del giorno», soggetto ritardato al verso successivo del verbo, «chiude l'ale», come se l'intera giornata non fosse altro che un volo ininterrotto della luce, in una moderna riproposizione dell'iconografia classica in cui Elio guida il carro solare. D'altra parte, non è l'unico luogo della poesia in cui la metafora affiora: leggiamo infatti «dentro un'aria che vola»

(v. 11) e «E posi l'ala quando / sera è sulla campagna» (vv. 25-26), che anticipa esattamente la stessa situazione.;

- in *Alla danza, alla luce, ode*, ai vv. 7-10 si legge:

E come la luce dall'onda
Che s'apre orientale, fluisce,
tu voli, ed appendi a ogni fronda
le bende che il volo smarrisce;

Nuovamente il *tu* – in questo caso la *danza*, ma cui si sovrappone subito la *luce – vola*; è un volare che metaforicamente intende lo spandersi della luce nel cielo, tanto più che nella stessa poesia leggiamo anche «tale, tu danza invisibile / oli sui prati smeraldini» (vv. 5-6) e «Deh vola!» (v. 31) a riprova di una metafora veramente allargata per tutto il componimento;

- in *Domani* la terzina iniziale apre già al tema, che programmaticamente chiude la raccolta, della prefigurazione di un percorso per gli uomini in un “dopo” cristianamente inteso:

Se saran queste strade di sole
che un giorno (quando avremo ali)
ci porteran lontani;

Il *giorno* in questione non può che essere quello dell'ascensione al regno dei cieli, che avverrà, come da tradizione, dopo la morte: «quando avremo ali», esattamente come quelle degli «innumerevoli angeli» della poesia di apertura della raccolta. E ancora, nelle terzine conclusive:

In un aere senza il dolce azzurro
dove il sole è l'etern'onda
andremo via giulivi;

con stupend'ali senza sussurro
verso una riva gioconda
profondamente vivi.

La prefigurazione è la più tradizionale che si possa immaginare e insiste ancora una volta – l'ultima, la più importante – sull'elemento delle ali: il «dolce azzurro» che dalla terra rappresentava Dio ora non esiste più, come nel paradiso dantesco il divino è pura luce in cui le anime si muovono; le *ali* di cui le figure angeliche si servono, non più raffigurate da uccelli, ma ora propriamente diventate anime umane sono *stupende*. Programmaticamente l'intera raccolta si chiude sull'immagine di figure alate che ascendono al cielo, senza alcun riferimento alla morte terrenamente intesa, quanto piuttosto con continua allusione al trapasso cristiano: l'anima vola verso la luce, verso Dio e la vera vita che l'attende.

Quasi in forma di appendice, si segnalano pochi casi di presenze di interiezioni connotate in senso arcaico e già segnalate da L. Serianni¹³⁰ come ancora abbastanza comuni nella poesia ottocentesca così come nella «prosa più accademica ed affettata»; per quanto la poesia di Betocchi non rientri in questi due ultimi casi, è certamente influenzata dai modelli linguistici ottocenteschi, sia in termini di arcaismo – o meglio, «primitivismo»¹³¹ - sia in termini di gusto per la «semplicità

¹³⁰ Cfr. SERIANNI 2009, p. 173.

¹³¹ Cfr. MENGALDO PIN e RABONI 2005.

popolareggiante»¹³² che già abbiamo avuto modo di vedere declinato in vari aspetti. Sono ben tre – e sono tante considerata la cronologia di composizione delle poesie - le occorrenze di tali interiezioni, due delle quali in un'unica poesia:

- in *Alla danza, alla luce, ode*, leggiamo il già citato «Deh vola!» (v. 31) con la tradizionale valenza esortativa nei confronti di un *tu*, in questo caso la danza/luce; il modulo esortativo espresso tramite l'uso di questa interiezione si adatta perfettamente alla declinazione del verbo nella seconda persona dell'imperativo presente, tanto più che l'espressione risulta quasi appesantire meno il livello retorico del dettato. D'altra parte, non esistono particolari ragioni nella dinamica del discorso che ne obblighino il ricorso, così come un metro sufficientemente corto come il novenario non sembra aver bisogno di “zeppe” riempitive. L'unica ragione è, dunque, retorica, nell'ottica di un modo di poetare ancora legato – come più volte si ha avuto modo di notare – a stilemi ormai superati;

- in *La rosa venduta d'inverno* ritroviamo le altre due occorrenze, per altro in posizione isometrica, entrambe nei due distici finali delle sestine. Nuovamente siamo in presenza di due moduli esortativi nei confronti di un *tu*, che questa volta non è il protagonista della poesia: è la *rosa* che prega prima le *mani*, poi un *voi* generico, in un generale clima di patetismo esibito da parte di un protagonista – la rosa – umanizzato che dà sfogo al proprio dolore e alla propria malinconia:

vv. 11-12

deh! mani, scegliete pietose
me sola, tra le mille rose!

vv. 17-18

deh! già ch'io non posso più vivere
lasciatemi alfin morire!

Se nel primo caso la volontà esortativa sembra trovare significato effettivo nell'azione che si chiede di mettere in pratica – le *mani* possono effettivamente scegliere quella rosa tra le altre -, nel secondo, invece, domina la retorica del *pathos*: più che una richiesta, si tratta qui di una vera e propria lamentazione per il proprio destino, tanto più che la richiesta è di essere lasciati morire. In entrambi i casi, comunque, pur trattandosi di due novenari, la ragione metrica – unita al voler costruire un'anafora - sembra essere cogente: le due interiezioni, oltre ad appesantire il dettato in senso patetico – e, questa volta, inteso sia nel significato etimologico che in quello moderno – saltano subito agli occhi come stratagemmi di riempimento mascherati dall'anafora isorimica. Il processo di umanizzazione che costantemente Betocchi mette in atto, non può che condurre - soltanto a volte – a realizzazioni che cedono al sentimentalismo da melodramma, che proprio di tali interiezioni è solito servirsi¹³³.

Sintassi

Se tanto si è parlato della poesia di Betocchi in termini di metro e lingua, poco o nulla si è detto sulla sintassi in maniera precisa. Eppure, in una raccolta come *Realtà* che fa del verso medio-breve la misura standard – così come domina la strofa medio-corta -, la sintassi non può che avere un ruolo fondamentale nella definizione delle caratteristiche del linguaggio poetico dell'autore. Basti pensare

¹³² Cfr. MENGALDO PIN, p. 598.

¹³³ Cfr. Edoardo Buroni e Ilaria Bonomi, *Il magnifico parassita. Librettisti, libretti e lingua poetica nella storia dell'opera italiana*, Francoangeli editore, Milano 2010, p. 91.

al rapporto direttamente proporzionale che intercorre tra lo spazio metrico a disposizione e la potenziale ampiezza del discorso: al diminuire dell'uno non può che far seguito una diminuzione dell'altra. Quindi, a metro breve corrisponde necessariamente un discorso breve e ciò in termini meramente concreti e funzionali. Si prendano in considerazione i seguenti elementi: ▪ il metro dominante in *Realtà* è quello breve del settenario – seguito, nell'ordine, da novenari e ottonari¹³⁴ -; ▪ la strofa maggiormente rappresentata è la quartina¹³⁵ e comunque le strofe più lunghe non superano i sei versi; ▪ nella raccolta vi è una totale assenza di enjambements interstrofici – pur essendo presente, invece, un gran numero di enjambements interni alle strofe -. Di conseguenza, il discorso deve necessariamente adeguarsi a proposizioni che di media non superano le ventotto sillabe¹³⁶, dato che ciascuna frase si apre e si chiude sempre entro i limiti della strofa. La naturale ricaduta in termini sintattici si traduce, ad esempio, nell'alto numero di sostantivi assolutizzati tramite l'elisione dell'articolo, oppure nella presenza costante di figure sintattiche determinate da una gestione sostanzialmente libera dei nessi preposizionali, che si traduce in relazioni analogiche prive di connettivo. L'elisione va di pari passo con la tendenza alla giustapposizione d'immagine: per la raccolta d'esordio di Betocchi sarà perciò possibile parlare di stile *soustantif*¹³⁷, dal momento in cui il dettato si presenta caratterizzato da una presenza quasi esclusiva di elementi nominali – sostantivi e aggettivi -, mentre sono presenti in misura minore predicati e connettivi. A ciò si aggiunga una sistematica disposizione atipica dell'*ordo verborum*: sono innumerevoli, ad esempio, i casi di inversione dell'ordine SVO a favore di un procedere più latineggiante – e quindi più connotato in senso tradizionalmente poetico – del tipo SOV, così come non mancano le altre combinazioni possibili, come un ordine del tipo OSV o OVS; sono spesso presenti, inoltre, le classiche figure sintattiche dell'anastrofe e dell'iperbato, le quali più che a complicare il dettato sembrano essere dirette verso una connotazione in senso tradizionale della poesia: la raffinatezza che da sempre contraddistingue tali soluzioni sembra quasi diluirsi in Betocchi, data l'alta concentrazione di tali artifici retorici in tutto *Realtà*. Allineandosi con le situazioni già notate per metro e lessico, un'analisi condotta a livello sintattico non può che confermare – se non addirittura acuire – il giudizio di arretratezza – voluta o meno poco conta – dato per questa raccolta: i ritmi popolareggianti di cui *Realtà vince il sogno* si nutre, danno luogo ad una sintassi altrettanto poco naturale, proprio perché caratterizzata da quegli elementi allusivi della poetica più tradizionale e già abbandonati da tempo. Procediamo con ordine.

Vale la pena di soffermarsi su alcuni casi palesi di inversione dell'ordine normale delle parole; a tal proposito, generalmente si parla di ordine *normale* in relazione alla sintassi dell'italiano medio che fa del proprio differenziarsi dal latino – che in teoria autorizza, grazie ai casi, qualsiasi ordine delle parole si preferisca – punto centrale per una propria definizione di lingua nuova e diversa; ma in Betocchi, volendo analizzare la sintassi in termini spitzeriani –ricercando, cioè, cosa spicca di *anomalo* rispetto ad un sistema di fondo che definisca una *normalità* – ci si rende immediatamente conto di come tale normalità sia paradossalmente rappresentata da quell'ordine invertito che, in altri contesti, segnaleremmo come marcato. Date tali premesse, ecco una serie di casi che sveli il tono medio della poesia di *Realtà*.

Si veda, ad esempio, il componimento inaugurale, *Io un'alba guardai il cielo*, vv. 5-8:

Innumerevoli angioli neri vidi

¹³⁴ Cfr. **Tabella 1**, p. 9.

¹³⁵ Cfr. pp. 13-14.

¹³⁶ Il calcolo si basa su una quartina di settenari, che per la statistica di *Realtà* è la forma più presente.

¹³⁷ Cfr. Gyula Herczeg, *Lo stile nominale in italiano*, Le Monnier, Firenze 1967.

volanti insieme ad una plaga sconosciuta
recando seco trasparenti e vivi
diamanti d'ombra eternamente muta.

La quartina, pur non presentando clamorose deviazioni da una sintassi comprensibile, è interessante in quanto posta in apertura di raccolta e comprendente in sé molti aspetti del Betocchi di *Realtà*: per quanto riguarda l'ordine delle parole, si segnala al v. 5 una costruzione alla latina del tipo OSV, con soggetto – *io* – implicito; interessante l'allitterazione a cavallo tra i due versi iniziali «*vidi / volanti*» che crea il primo dei molti enjambements della raccolta. L'oggetto del verbo *vidi*, unico predicato della principale, è in apertura di strofa, quasi a focalizzare su di sé tutto il peso della partizione metrica: tanto più che il resto dei versi è costruito tramite il participio – *volanti* - e il gerundio – *recando* - entrambi riferiti proprio a quel complemento oggetto. Lo stesso gioco di anticipazione si nota tra i versi 7-8, in cui il complemento oggetto del gerundio – *diamanti* – è posposto rispetto ai suoi due aggettivi che compaiono in dittologia in punta del verso precedente, creando così il secondo enjambement forte – con rottura del sintagma [sostantivo+aggettivo] – della quartina; anche il complemento di luogo «ad una plaga sconosciuta» è anticipato e separato dal verbo che lo regge, «*recando*»: l'effetto che ne deriva è di una sintassi ingannevole, su cui il lettore si deve concentrare per capire il senso reale della proposizione. Sul finire, un altro caso di allitterazione sulla dentale con aggiunta di disseminazione fonica della nasale - «**diamanti d'ombra**» - è veicolato dall'unione dell'oggetto del gerundio con un suo complemento di specificazione, che a sua volta si lega all'aggettivo finale – *muta* – da cui è separato dall'avverbio. La caratteristica di questa quartina, così come dell'intero componimento, è una costruzione sintattica in accumulo di subordinate, che però non oltrepassano mai il primo grado, in questo caso rappresentato dalla relativa e dalla coordinata ad essa rette rispettivamente dal participio e dal gerundio; nonostante la prima poesia sia l'unica in endecasillabi o versi eccedenti, il dettato non sfocia mai in costruzioni ardite e troppo complicate. Da notare, infine, come l'accostamento della prima subordinata con la propria coordinata avvenga per asindeto, figura che spessissimo si incontra proprio in virtù di quella “mancanza di spazio” di cui si è parlato. Nella stessa poesia, riportiamo, sempre nell'ottica di individuare figure tese alla – relativa - complicazione della sintassi, la quarta strofa (vv. 13-16), anch'essa racchiudente diversi aspetti emblematici della sintassi di *Realtà*:

E apparvero, con le puntute ali
di bianco fuoco vivo drizzante e ardenti
gli angioli dalle vallate orientali,
le estreme piume rosee e languenti.

Qui la costruzione si fa più complicata: in apertura, dopo una congiunzione che giunge a seguito di un punto fermo e colloca, quindi, l'azione in continuità con il contesto visionario, abbiamo il verbo principale, *apparvero*. Il soggetto della principale è ritardato di ben due versi e compare soltanto al v. 15, *gli angeli* con il complemento di moto da luogo che generalmente si percepisce legato più al predicato che al soggetto, tanto che la frase disposta in ordine neutro, da prosa, sarebbe: *E dalle vallate orientali apparvero gli angioli*. Tra gli elementi della principale si frappone un inciso; aperto dal complemento «con le puntute ali», per altro riferito allo stesso soggetto della principale che ancora si deve palesare, è poi allargato da due attributi riferiti alle *ali*: il primo è una specificazione – propriamente *di fuoco* - complicata dalla presenza di due aggettivi – *bianco* e *vivo* – e di un participio con funzione aggettivale – *drizzante* –, tutti riferiti al sostantivo che fa effettivamente da complemento, il secondo è un semplice participio presente con funzione aggettivale che, però, è nuovamente allontanato dal sostantivo a cui si riferisce. Sul finale, appare quello che può essere inteso

come un ablativo assoluto o come un accusativo alla greca, che, giustamente, non presenta legami grammaticali, quanto piuttosto logici: «le estreme piume rosee e languenti» non può che riferirsi alle *ali* degli angeli. Da notare la costruzione alternata dei finali di verso: ai vv. 13 e 15 troviamo, infatti, un sintagma del tipo [sostantivo+aggettivo], mentre in punta dei vv. 14 e 16 si collocano due dittologie aggettivali. La strofa, letta in questo senso, giustifica giudizi critici come quello che segue:

Si comprende come a questa poetica «ingenua» inerisca spesso una tecnica non rifinita, con evidenti cadute prosastiche e puntelli, quasi volutamente approssimativa; vi si contrappongono talora, per compenso, veri e propri esercizi di bravura, al limite della saturazione manieristica [...].¹³⁸

In questo caso, il gioco insistito sulle figure della tradizione porta a dei risultati apprezzabili, ripuliti da quell'aura di pesantezza retorica che invece si scorge aleggiare sopra la gran parte dei componimenti rimanenti.

Proseguendo, è interessante l'ultima quartina di *Ode per una cosa effimera*, di cui riporto anche la strofa precedente per ragioni di comprensione, vv. 41-48:

Sei tu, dunque, lo splendido
cavaliere mattutino
che m'appare in cammino
che il suo cavallo abbevera:

abbevera alle limpide
ovunque acque tremanti
tra le fronde oscillanti:
poi s'impenna invisibile!

Per la penultima strofa, che qui ci interessa relativamente, notiamo soltanto le due relative sullo stesso grado di subordinazione – in quanto riferite allo stesso elemento grammaticale, il soggetto «cavaliere mattutino» - sono accostate per asindeto: in tal maniera si crea un corto circuito tra le aspettative logiche del lettore, abituato a riferire il *che* relativo alla parola che immediatamente lo precede, e i reali rapporti sintattici tra le proposizioni, per cui la seconda non è a sua volta relativa della prima. Passando all'ultima quartina: è interessante cercare di comprendere il valore del verbo di apertura, *abbevera*; normalmente inteso come transitivo in questa forma – e, infatti, precedentemente è il «cavaliere mattutino» che «il suo cavallo abbevera», nel senso di *farlo abbeverare* -, qui il significato è ambiguo: se lo si intende normalmente transitivo, come spiegare il secondo verbo che compare all'ultimo verso? Il soggetto di «poi s'impenna» deve necessariamente essere il *cavallo* del v. 44, dato che solitamente è l'animale che si impenna, il cavaliere al massimo può *far impennare* il cavallo. Delle due l'una: o l'ultimo verso rende implicito il soggetto dell'azione che coincide col *cavallo* – ma sembrerebbe necessario esplicitarlo proprio disambiguare –, mentre il soggetto di *abbevera* è normalmente il cavaliere, o il verbo *abbevera* del v. 45 rende implicito un *si* riflessivo, intendendo come soggetto il cavallo del verso precedente che sarà poi normalmente soggetto del *s'impenna* dell'ultimo verso. Quale delle due opzioni si preferisca, rimane il fatto che in almeno uno dei due verbi che compaiono si riscontra un uso irregolare del verbo stesso. A ciò si aggiunge la scoperta anastrofe del v. 46, a seguito di un enjambement tra l'aggettivo *limpide* e il referente *acque*, dove la disposizione “prosastica” del sintagma sarebbe stata *alle limpide / acque ovunque tremanti*. Tra questo verso e quello finale si frappone, a mo' d'inciso, un complemento di luogo che occupa

¹³⁸ Cfr. MENGALDO PIN, p. 598-599.

interamente il v. 47. Ancora una volta si nota come la complessità non sia data dall'effettiva discesa nei gradi della subordinazione, quanto piuttosto dall'accostamento – spesso per asindeto – di più subordinate e, eventualmente, dalla complicazione a livello di micro-sintassi, dominio a cui, per l'appunto, appartengono figure quali l'anastrofe e l'iperbato, così come la sistematica anteposizione dell'aggettivo rispetto al sostantivo cui si riferisce, di cui parleremo in seguito.

Per rendere più ampia la casistica degli ordini marcati delle parole, a seguire alcuni esempi.

- *Musici, giocolieri, bambini, gioia*, vv. 13-18:

Semplici, candidi, fuggitivi,
sui prati morbidi di brine,
danzano, volano giulivi
bambini in bianche mussoline.
Questo avveniva, fiorente aprile
querule l'acque eran, l'erba sottile.

Da notare, innanzitutto, la sintassi che si sviluppa per accumulo in asindeto: sono così costruiti evidentemente il v. 13, una sequenza di due aggettivi ed un participio con funzione aggettivale – ma che poi si riveleranno essere dei predicativi del soggetto retti da *danzano* -, e il v. 15, in cui notiamo accostati senza congiunzione i due verbi principali riferiti al soggetto che compare soltanto al v. 16, i *bambini*. Il ritardo del soggetto è da sempre un modulo retorico usato ai fini dell'innalzamento retorico - basti pensare al celeberrimo incipit foscoliano de *Alla sera* -, ma in questo esempio tali finalità si diluiscono a contatto con l'atmosfera di semplicità e di gioco spensierato dei bambini. In generale, le strategie di accumulo retorico si sposano a quello stile *soustantif* di cui si è parlato: uno stile che privilegia gli elementi nominali e, quindi, impressionistici, che all'azione incarnata dai predicati preferisce la connotazione aggettivale.

- *Allegrezze dei poveri a Tegoletto*, vv. 21-22:

alla stalla converge il bifolco
il bracciante pei campi s'avvia

Il distico è imperniato su un chiasmo che nel secondo verso ristabilisce un ordine più consueto delle parole, al contrario del primo che invece dispone gli elementi grammaticali secondo un procedere che vede prima il complemento di moto a luogo, poi il verbo e in ultima posizione il soggetto. Da notare come ad una costruzione così raffinata si accosta l'immane elemento di arcaismo, in questo caso la preposizione nella variante sintetica di *pei* dal sapore decisamente datato, e una scelta molto ricercata – ma l'allotropo è sia dotto che proprio del fiorentino -, come il verbo *convergere* riferito ad un unico soggetto col significato di *volgersi a*.

- *Quando al tempo ecc.*, vv. 13-16:

e sopra l'alto delle mura
grondava l'antica
erba la sua buia
acqua sulla pietra patita.

Ancora una volta siamo in presenza di una costruzione ingannevole per la comprensione del lettore: il soggetto, infatti, oltre ad essere posposto rispetto al verbo principale – *grondava* - è nuovamente ritardato al v. 15, in enjambement col proprio aggettivo «antica / erba»; ad esso si aggiunge subito

dopo il complemento oggetto, anch'esso con gli aggettivi anteposti a creare un sintagma spezzato da un forte enjambement: «la sua buia / acqua». La costruzione di soggetto e oggetto è dunque speculare e a distanza ravvicinata, per altro incastonata tra i due elementi di contorno, i complementi di luogo dei vv. 13 e 16, quest'ultimo interessato da un'allitterazione di stampo tradizionale, «**pietra patita**».

- *Ti dico: or ora si fece notte*, vv. 1-8:

Con i suoi concerti rari,
con le sibilline note,
sui campi di luce avari
si scosse l'immensa notte.

Movendo dai fianchi magri
l'erbe ancora luminose
s'alzava con i suoi vaghi
contorni di forme ombrose.

La prima quartina ricorre ancora una volta all'espedito del ritardo del soggetto, ma questa volta accompagnato dal verbo che slitta anch'esso al v. 4. I primi due versi presentano degli elementi che il lettore è costretto a lasciare in sospeso, non fosse per il titolo che in qualche maniera suggerisce chi possa essere – ed effettivamente sarà così – il referente. D'altra parte, l'ultimo verso riporta una situazione in linea con il sistema sintattico di *Realtà*, dato che il verbo è anteposto al soggetto, che, per altro, è preceduto anche dall'aggettivo, anche questo fenomeno tipico del Betocchi esordiente. La seconda quartina complica ulteriormente il dettato: il soggetto rimane la *notte*, ma è grammaticalmente inespresso per i quattro versi successivi alla sua comparsa; il verbo principale è nuovamente ritardato, compare infatti soltanto al v. 7, *s'alzava*, e anticipato da un gerundio – *movendo* – coordinato alla principale ancora una volta per asindeto. Per altro, il gerundio in questione frapponne tra se e l'oggetto – *l'erbe* – il complemento di moto da luogo, ad ulteriore complicazione del dettato, mai disposto linearmente. Da notare, infine, l'ennesimo enjambement che spezza un sintagma coeso del tipo [sostantivo+aggettivo], «vaghi / contorni». Notiamo – e vale per ogni luogo della raccolta – che l'ambiguità e la difficoltà di comprensione sono dettate da artifici che torcono la sintassi a livello di micro spostamenti, sempre e comunque interni alla strofa e che, quindi, si risolvono a distanza di pochi versi.

- *Il dormente*, vv. 17-18:

celano gridi amorosi
l'erbe d'argento.

Il distico rappresenta la media dell'*ordo verborum* di *Realtà*: l'ordine è del tipo VOS, ma abbiamo già visto che tutte le altre combinazioni sono attestate. Ciò detto, considerando che quasi ogni proposizione della raccolta presenta almeno un turbamento dell'ordine in cui le parole si dispongono, risulta subito chiaro il motivo per cui questa poesia è stata così spesso etichettata come attardata.

- *Alla danza, alla luce, ode*, vv. 13-15:

La chiara, in sé immobile e dolce
caduta argentina del fonte,
tu invidi, abbassando veloce

L'inizio di strofa gioca nuovamente su un inganno sintattico per il lettore: portato ad identificare il primo sostantivo, che compare nei primi due versi, come il soggetto della proposizione, al momento della comparsa del predicato, ovvero al terzo verso della strofa, egli deve riconsiderare la costruzione sintattica che fin lì si era fatto, intendendo come complemento oggetto quello che prima leggeva come soggetto.

- *Quando al tempo ecc.*, vv. 25-32:

solitari, sopra la terra,
la notte bruna,
con una goccia ferma
piangendo la scomparsa della luna,

ombre e desolazioni e come
sogni d'afflitti uomini
ed ondegianti chiove
di fantasmi melanconici.

Le due quartine condividono – ed è un caso raro in *Realtà* - un unico respiro sintattico: la seconda è interamente occupata da elementi nominali accostati per polisindeto, i soggetti di un verbo principale che effettivamente manca – o che forse è da identificarsi in un *ci sono* implicito-. La prima strofa, infatti, presenta una serie di elementi legati ai nomi che compaiono più avanti: un aggettivo – ma che considerando il verbo sottinteso diventa un predicativo del soggetto -, *solitari*, due specificazioni di luogo - «sopra la terra» - e di contesto - «la notte bruna», nuovamente accostato senza alcuna proposizione che espliciti la sua relazione logica con il contesto -, una breve subordinata costituita dal gerundio e dal suo oggetto, di cui il lettore deve interpretare la valenza. L'interpretazione logico-sintattica di questa quartina è totalmente demandata al lettore, cui si richiede di sciogliere le implicite relazioni tra gli elementi della frase per comprendere il senso della rappresentazione messa in pagina.

- *Al vento d'inverno in Roccastrada*, vv. 7-12:

Là, dove son romite
valli monotone, spente,
acque lacustri e trite
stagnandovi sonnolente
nasci, e per sete del mondo
balzi nel cielo profondo.

L'attenzione va posta sulla prima parte della strofa: la principale si riduce a «Là...nasci», ma il predicato è ritardato per ben quattro versi, nell'arco dei quali si frappongono due subordinate che specificano l'indicazione di luogo iniziale - «Là, dove...» -: per la prima non si presentano problemi di interpretazione, in quanto il dettato è lineare – pur invertendo l'ordine fra soggetto e verbo, «dove son romite / valli monotone, spente» -, mentre per la seconda il lettore è nuovamente ingannato dalla sintassi. Il secondo soggetto, infatti, «acque lacustri e trite», occupando un verso intero e venendo subito dopo il primo soggetto, sembra riferirsi al verbo *son* del primo verso; procedendo con la lettura si capisce che le *acque* sono soggetto di un'ulteriore subordinata retta da *stagnandovi*, che posizionandosi dopo il proprio soggetto crea un chiasmo con la subordinata precedente. Inoltre, risulta ambigua anche la valenza di *sonnolente*: è ancora un aggettivo o un predicativo di *acque* o è un

predicativo del soggetto di *nasci*? Una lettura attenta farebbe propendere per la dipendenza da *acque*, ma di certo l'ambiguità rimane. Le considerazioni arrivano tutte a posteriori: la lettura iniziale fatica a comprendere i legami tra le parti e il lettore necessita sempre di una o due letture successive per interpretare correttamente ciò che l'autore sta dicendo.

L'effetto che generalmente si ricava dalla lettura complessiva di *Realtà* è quella di una poesia che ingenuamente – ma tale ingenuità può essere intesa come «coltivata»¹³⁹ - tenta di innalzare il proprio livello stilistico tramite una retorica da antica poesia ottocentesca, i cui moduli sintattici più usati vengono riproposti in ogni componimento. Se si vuole accettare l'idea di un Betocchi semplicemente arretrato rispetto alla lezione della modernità, il giudizio si limita a questa considerazione. Al contrario, sembra esserci qualcosa di più: abbiamo spesso chiamato in causa le categorie di poesia popolare – o meglio popolareggiante - e primitiva. Per definizione, l'assunzione di un tono e di un punto di vista *popolareggiante* non può che essere azione attiva e consapevole; ecco, allora, che tale disposizione dell'autore nei confronti della sintassi sembra essere, almeno in parte, consapevole e ricercata. Tanto più che l'evoluzione cui il nostro andrà incontro durante i vent'anni successivi è radicale e ricercata, tanto negli aspetti formali quanto in quelli contenutistici. Sottesa a queste rese sintattiche, dunque, sembra esserci la stessa causa, intimamente connessa ad una visione cristiana del mondo rurale degli umili – per definizione, appunto, culturalmente arretrato -, che guida ogni aspetto formale della poesia di *Realtà*. Ciascun elemento formale, nel complesso, si rivela funzionale ad un determinato tipo di sistema poetico; quello di *Realtà* si rivela essere ben più vicino a rese novecentesche, in linea con quella poesia che Debenedetti – ma successivamente anche Baldacci e Mengaldo - ha definito *antinoecentesca* e che vede rappresentanti del calibro di Saba o Penna.

Per *Musici, giocolieri, bambini, gioia*, abbiamo mostrato una costruzione del verso per accumulo di elementi disposti in asindeto; generalmente, però, l'autore sembra preferire soluzioni meno lineari e raramente incontriamo un verso compiuto in sé stesso: la tendenza è quella di considerare la strofa come unità minima attraverso cui costruire il discorso. Ciò detto, la presenza di versi simili a quello citato per quella poesia (v. 13) è attestata, per esempio, nella coppia versale iniziale di *Al giorno*:

Il Cielo, l'Inferno

o il tormento delle passioni

in cui i soggetti del verbo che comparirà nel verso successivo sono elencati in apertura, generando una maggiore forza iconica: i due estremi dell'universo, per altro citati con l'iniziale maiuscola – e per *cielo* è un unicum – si stagliano come i due poli, morali e fisici, che da sempre guidano lo sguardo del credente, per definizione rivolto verso un *oltre*.

Identica situazione in *Alla danza, alla luce, ode*, vv. 21-22:

il daino, le cerva, le belve

leggere, nutrice silvestri

in cui il primo verso citato si dispone secondo una *climax* ascendente dall'iponimo all'iperonimo.

Stesso procedimento di elencazione dei soggetti si ritrova in *Di uno stagno campestre*, vv. 36-37:

Il sole e la luna e l'ombra

abitano perennemente quell'acqua

Questa volta è il polisindeto la figura che guida la costruzione del verso in cui si accumulano i sostantivi. Da notare anche come la successione dei lemmi avvenga prima con una coppia di contrari

¹³⁹ Cfr. MENGALDO PIN, p. 598.

– il *sole* e la *luna* – per poi citare l’effetto del primo – le *ombre* – per altro occhieggiante alla situazione di oscurità in cui proprio la *luna* appare.

Ma è in *Sera di fiera* che si collocano gli esempi più espressivi di costruzione di un accumulo per asindeto:

vv. 9-10

Ma ella, che condusse agnelli,
pecore, manzi, porci irsuti

Nel distico, la cui tensione è già chiarita in apertura dall’avversativo *ma* e dall’inizio dell’elenco spezzato sul nascere dalla fine del verso, è la vibrante a farla da padrone: il lemma *pecore* ne anticipa l’insistenza che sarà propria del secondo emistichio, per poi continuare con *manzi* in cui spiccano la presenza della nasale e il nesso *-nz-*, finendo con il sintagma *porci irsuti*, in cui l’aspetto fonetico è chiaro correlativo formale del referente semantico. L’elenco è ancor più significativo nel momento in cui si capisce l’elemento cui questi animali sono associati: la donna, dopo aver avuto a che fare con gli animali, «brama, o ruvidi o lanuti, / ancor la carezza dei velli», ma questa volta umani. Il soggetto maschile che già era comparso in precedenza, si viene dunque a sovrapporre alla schiera animalesca, ennesimo essere animalesco con cui la donna si trova a convivere. A riprova di ciò, nel momento in cui i versi sono dedicati alla descrizione di lui, ecco che il distico si struttura esattamente alla stessa maniera:

vv. 17-18:

Ella senza paura: e grande,
ondoso, lento, bruno egli.

L’accumulo è ora costituito da aggettivi che connotano la presenza maschile in termini decisamente poco lusinghieri: egli non è altro che un ennesimo *vello* di cui la donna si vuole cingere, poco importa se *ruvido o lanuto*.

A parte gli esempi citati, la sintassi di *Realtà* si distacca da questo tipo di soluzioni che comportino la presenza di versi autonomi e logicamente a sé stanti. Il verso fatica a costituirsi come elemento autonomo, venendo maggiormente inteso come parte integrante della strofa stessa, tanto più che, mentre non è data la possibilità di enjambements interstrofici, è, invece, relativamente alto il numero di quelli interessanti due versi interni alla strofa. Per di più, spessissimo si tratta di spezzature di legami molto forti del tipo [sostantivo+aggettivo], a riprova di come lo stacco tra la fine di un verso e l’inizio di un altro non sia percepito come inviolabile; al contrario, la totale mancanza di enjambements tra le strofe rivela l’altissima considerazione da parte dell’autore per le partizioni metriche: sono queste che scandiscono il procedere della poesia e la macro-strutturazione metrica ricopre un ruolo fondamentale. Di enjambements forti – che spezzino cioè un sintagma molto coeso –, tutti interni alle strofe, se ne contano 67, che su un totale di 681 stacchi – anche questi tutti interni alle strofe – costituiscono il 9,84%: questa è la percentuale degli stacchi interni alle strofe interessati da enjambements “forti”. L’enjambement è da sempre istituto metrico di largo uso e Betocchi ne inserisce mediamente uno ogni dieci o undici versi, sempre limitandoci agli enjambements che spezzino un sintagma forte, a creare un effetto a singhiozzo più pronunciato. Eccone un elenco completo¹⁴⁰:

trasparenti e vivi / diamanti, vie / stellate, malinconie / profonde, ignudi tremuli / pioppi, ultima / luce, splendido / cavalier, limpide / ovunque acque, albatrella / addormentata, raggianti sole / bruno, giulivi /

¹⁴⁰ Relativamente alla qualità, il 67,16% sul totale delle legature è cataforico, mentre il rimanente 32,84% è anaforico.

bambini, passero / solingo, chiara in sé immobile e dolce / caduta argentina, labile / tua orma, l'arcanie tue selve / inoblate, belve / leggere, ineffabile / danza, malinconico / autunno, armonico / canto, pigri / stagni, antica / erba, buia / acqua, vasta / ombra, romite / valli, spente / acque, selvaggio / nemico, schiume / marine, sonnifere / ombre, umida / terra, tumida / gemma, lenti / sogni, erte / mura, affascinante / ruga, verde / parola, fermi / aliti, città / lontanissime, terra silente / odorosa, bianca / l'onda, viso / fanciullesco, immemorabili / ombre, tetto / antico, spessi / sogni, sentimento / alto, nido / bianco, fiso / vol, erma / montagna, pianto / d'inverno, piazza / colma, labbro / fermo, bruna / ombra, vaghi / contorni, profondo / ricordo, chiaro / giorno, profumate / tenebre, paradiso / lunare, flessuosi / salici, blando / fiotto, implacabile / venuta, terra / bruna, indistruttibile / certezza, profondissima / luce, cieli / colmi, cari / colli.

L'unica eccezione è «pianto / d'inverno», ma, dato che il complemento di specificazione svolge praticamente la stessa funzione, è assimilabile a tutti gli altri. Occorre qui condurre un ragionamento. La strategia di ricombinazione inusuale dell'*ordo verborum*, osservata in precedenza e che si nutre, ad esempio, del ritardo del soggetto o del predicato, non può che dare luogo a fenomeni di inarcatura diffusi e pervasivi, considerando che la sintassi, così strutturata, è impossibilitata a concludere una proposizione nello spazio di un singolo verso. La strofa, dunque, se da un lato diventa l'elemento minimo attraverso cui il discorso poetico si struttura, dall'altro è costantemente interessata dai fenomeni di difficoltà sintattica che abbiamo visto: l'inarcatura è la naturale conseguenza stilistica di strategie formali che si trovano *a monte* rispetto al fenomeno stesso. D'altra parte, la maggior parte dei versi di *Realtà* si attesta sulla misura medio breve, per cui per forza di cose la presenza consistente di inarcature non stupisce. La sensazione che ne deriva è, ancora una volta, quella di scelte che puntino fermamente in direzione del *poetico*: gli enjambements "forti" di questo tipo sono presenti in ciascun componimento; inoltre, ciascuno di essi spezza sintagmi così coesi da creare un effetto di legato evidente e costante. Nel complesso, dunque, anche nei confronti di tale istituto metrico, la posizione dell'autore si configura atta alla creazione di un sistema orientato alla descrizione di un mondo *in minore*: atmosfere popolari si sposano ad una lingua che risente profondamente di soluzioni del passato, in netto contrasto con le scelte del Novecento rappresentato, su tutti, da Montale. D'altra parte, le premesse ideologiche proprie di Betocchi sono ben diverse: è l'ambiente cattolico del *Frontespizio* la culla della poesia di *Realtà*, che, a ben pensarci, non poteva presentarsi in altra maniera. La successiva produzione comprova *a posteriori* la natura consapevole della scelta operata per *Realtà*: in *Il vetturale*, ad esempio, è un dato di fatto che l'uso dell'enjambement maturi tramite una diversificazione delle situazioni in cui esso viene applicato; su tutte, ad esempio, tra le partizioni strofiche.

Oltre a quelli tesi a spezzare sintagmi così uniti, si trovano tanti altri esempi di strofe interessate da enjambements meno forti, ma comunque sempre presenti. L'effetto di legato è costante e si rafforza ulteriormente l'idea che la strofa sia intesa dall'autore come vera unità minima su cui costruire il proprio discorso poetico. Di seguito una serie di esempi che rendano la pervasività del fenomeno.

- *Dell'ombra*, vv. 1-4:

Un giorno di primavera
vidi l'ombra d'un'albatrella
addormentata sulla brughiera
come una timida agnella.

Oltre alla rilevante spezzatura tra i vv. 2-3, è evidente come la quartina sia costruita come se non ci fossero gli a capo versali. Ciascun verso dipende dal precedente e/o dal successivo. Ancora, successivamente nella poesia (vv. 21-24):

Così, talvolta, tra noi
scende questa mite apparenza,

che giace, e sembra che si annoi
nell'erba e nella pazienza.

In tal caso il fenomeno risulta ancora più evidente ed è rappresentativo del modo di procedere di *Realtà*.

- *Sulla natura dei sogni*, vv. 5-8:

Son essi i miei sogni, essi
i miei veri sogni notturni
che invano inseguo, desti
gli occhi già in sonno taciturni.

In questo caso, gli enjambements riguardano relazioni tra soggetto e predicativo del soggetto - «essi / i miei veri sogni» -, tra un elemento nominale e il pronome relativo che introduce la subordinata - «sogni notturni / che» e tra il participio e il nome che costituiscono un sintagma identificabile come un ablativo assoluto - «desti / gli occhi».

- *Silenziosa ansia*, vv. 1-6:

D'inesplicabil silenzio
sei tu circondata, o ansia
del mio cuore:

potranno dunque parole
esprimer l'ima fragranza
del silenzio?

Sono i sintagmi di specificazione ad essere separati dall'elemento specificato: ciò vale tra le coppie versali 1-2, 2-3, 5-6; dei due stacchi rimanenti, uno non presenta inarcature in quanto corrisponde allo spazio tra le due terzine, mentre l'altro separa il soggetto e l'ausiliare dall'infinito che quest'ultimo regge, «potranno dunque parole / esprimere».

- Interessanti le prime due quartine di *Quando al tempo ecc.*, che presentano una altissima concentrazione di enjambements, compresi degli esempi di inarcature fra sintagmi del tipo [sostantivo+aggettivo]:

Quando al tempo del malinconico
autunno, lontana,
spandeva un armonico
canto la solitaria campana,

volavano soffici e grigi
i nordici uccelli,
calando sui pigri
stagni in sonnolenti anelli.

Per quanto riguarda le inarcature accennate sopra, le si riscontrano tra i vv. 1-2, 3-4, 7-8; ma il resto dei versi presentano comunque enjambements di diversa natura, come i vv. 5-6, lo spazio tra i quali separa i due predicativi dal soggetto «soffici e grigi / i nordici uccelli». Esiste poi un legame tra versi

a distanza propiziato dagli stacchi che tra essi intercorrono: al v. 2, infatti, leggiamo l'aggettivo – ma ancora una volta potrebbe trattarsi di un predicativo – *lontana* riferito al soggetto del verbo *spandeva*, ovvero *campana*, che compare soltanto due versi dopo.

- *Alla danza, alla luce, ode*, vv. 25-30:

E allora le sùbite brame
ridesti, e lanci vorticosa
la tua insaziabile fame
di spazio, dal giglio alla rosa;
e splendi, qual sole effimero,
sui languidi color del mondo.

Da notare come in questa strofa le inarcature si frappongano principalmente fra verbo e complemento: tra i vv. 25-26 l'enjambement divide l'oggetto anticipato rispetto al predicato - «brame / ridesti» -, mentre tra i vv. 26-27 separa il verbo anticipato all'oggetto - «lanci vorticosa / la tua insaziabile fame» -, creando un chiasmo tra le due coordinate. Immediatamente successiva è l'inarcatura fra nome e specificazione – vv. 27-28, «fame / di spazio» -, mentre sul finale ritroviamo su due versi contigui il predicato e l'indicazione di luogo – vv. 29-30, «splendi, qual sole effimero, / sui languidi color» -, fra cui, per altro, si inserisce la similitudine. Strofe come queste, la cui quasi totalità dei versi è interessata da fenomeni di inarcatura, non sono per nulla infrequenti nel sistema di *Realtà*.

- *Elegia del novembre*, vv. 1-12:

Dall'immortale pace
sorge vergine morte
e reca, al fin d'autunno,
sulle vigne contorte
i venti senza pace
e il vel notturno.

Il puro firmamento
in più luoghi maltisce,
e delle stelle il raggio
cela tra ombrose strisce
con il suo sentimento
alto e selvaggio.

Nella prima strofa, costruita su due coordinate con lo stesso soggetto «vergine morte», notiamo subito la presenza dell'inarcatura fra i versi di apertura, che divide il moto da luogo figurato dal predicato - «Dall'immortale pace / sorge» -; proseguendo, tra i vv. 3-4 si colloca un inciso - «al fin d'autunno» - che costringe all'enjambement tra il predicato *reca* e il complemento «sulle vigne contorte»; da notare, inoltre, come gli oggetti del verbo siano ritardati e compaiano soltanto ai vv. 5 e 6. Nella seconda strofa la presenza delle inarcature si fa più fitta: ne notiamo degli esempi tra i vv. 6-7, in cui si separa il soggetto dal proprio predicato - «Il puro firmamento / ...maltisce» -, tra i vv.8-9, dove questa volta è l'oggetto anticipato – per altro interessato da anastrofe con il complemento di specificazione - ad essere diviso dal verbo - «il raggio / cela»; proseguendo, notiamo come anche gli

ultimi due stacchi siano interessati da altrettante inarcature: per lo stacco tra i vv. 10-11 l'enjambement è meno invasivo, in quanto separa due complementi indipendenti fra loro, mentre tra i vv. 11-12 l'inarcatura si percepisce maggiormente, dato che divide il sostantivo dai suoi aggettivi, «sentimento / alto e selvaggio».

Dagli esempi proposti, si percepisce come la presenza di inarcature sia costante lungo tutto l'arco di *Realtà*; quasi ciascun stacco versale della raccolta è interessato da enjambements, siano essi intensi, come quelli elencati in precedenza, o dalle ricadute più “morbide”. Ciò che conta è il generale effetto di staccato che ogni poesia della raccolta trasmette: verso breve e libera gestione della sintassi generano un dettato costantemente eccedente il verso, i cui unici confini – ma sono confini rigidissimi – sono rappresentati dalla strofa. L'enjambement è un naturale effetto di un'impostazione di questo tipo, ma al contempo diventa elemento concorrente alla definizione dello stile di *Realtà*.

Altro istituto classico che ritroviamo in *Realtà* è la dittologia, da Petrarca in avanti strumento retorico principe per la chiusura di un verso con elevazione stilistica. Infatti, proprio in clausola si collocano quelle betocchiane, come sostegno metrico e prosodico da un lato, ma anche come «emblema di codice»¹⁴¹ dall'altro. L'artificio è tra i più usati da Betocchi sia in *Realtà* che nel resto della sua produzione poetica, pur subendo, nel tempo, delle differenziazioni legate alla funzione che esso esercita nel contesto: se nella prima raccolta, infatti, ricopre un ruolo essenzialmente legato alla rima ed evocativo del codice lirico classicamente inteso, a partire dalle raccolte della maturità si intreccerà con le nuove valenze espressive del linguaggio più moderno e corporeo. Riporto di seguito l'elenco completo dei binomi¹⁴² della raccolta:

oscura e muta, trasparenti e vivi, alte e lente, drizzate e ardenti, rosee e languenti, alto e candido, fonde e muschiose, di nebbie e di sonno (*Io un'alba guardai il cielo*), soave e blando, fuggitive e solenni, beato e pur mesto (*Sulla natura dei sogni*), trapassa e chiude (*Ode per una cosa effimera*), fretta o pena (*Dell'ombra*), si vive e muore (*Musica, giocolieri, bambini, gioia*), fame e stenti, calmo e discreto, docile ed amorosa, le talpe e le botte, nera e piena, ginestre e sole, il monte e i piani (*Allegrezze dei poveri a Tegoletto*), languido e morto (*Il domente*).¹⁴³

Per quanto tali figure siano ben rappresentate in tutta la parabola artistica dell'autore, in *Realtà* si concentrano soprattutto in pochi componimenti, soprattutto in quello iniziale – che ne conta ben otto – e nel più lungo, *Allegrezze dei poveri*, che è anche il più famoso e rappresentativo della raccolta. Ciò potrebbe far pensare ad un uso stilisticamente consapevole dell'artificio retorico – e di certo in parte è così -, ma le ragioni profonde sembrano orientarsi maggiormente verso questioni innanzitutto rimico-prosodiche – le dittologie sono esclusivamente in clausola – e relative all'adesione al canone: anche in questo elenco non si riscontrano esempi di evidente innovazione, quanto piuttosto un costante riferirsi al codice lirico, che da sempre suggerisce la dittologia come strumento stilisticamente adeguato per la chiusura del verso. Tanto più che la maggior parte dei binomi è di natura aggettivale – perfettamente petrarchesca – e quasi nessuno di essi riporta una situazione ossimorica, insistendo, piuttosto, su lessemi che intrattengano tra di loro una relazione ai limiti della sinonimia. Risulta consona, dunque, la definizione di classicismo per questo aspetto – e più in generale per ogni aspetto – formale di *Realtà*, che ripescava artifici della tradizione a tutti i livelli senza il minimo intento di rifunzionalizzazione, sia essa parodica o innovativa: ciascun elemento del passato è quindi riutilizzato nella sua funzione originaria, come anche l'impiego delle dittologie lascia intuire.

La riflessione coinvolge anche istituti formali già accennati come l'iperbato e l'anastrofe, anch'essi abbondanti nel sistema di *Realtà* e classicamente impiegati come elementi di rottura della continuità

¹⁴¹ Cfr. FANTINI 2014, p. 465.

¹⁴² Con *binomi* si intenda l'insieme di dittologie ed endiadi accorpate, così come inteso da G. Nava nel commento ai *Canti di Castelvechio*, BUR, Milano 1983.

¹⁴³ Cfr. FANTINI 2014, p. 464.

del dettato con conseguente effetto di innalzamento retorico; ancora una volta le soluzioni sono si dimostrano coerenti con il sistema del libro intero. Si veda, ad esempio, *D'autunno*, vv. 19-20:

O dalle nubi campagne guardando
spinge, sull'ali colorate

L'iperbato in questione – anche se è più indicato parlare di un'inversione nell'ordine delle parole – si colora di sfumature che ancora una volta strizzano l'occhio alla tradizione passata: l'intera raccolta è disseminata di esempi di questo tipo, a riprova dell'organicità del sistema di *Realtà*. Se la tradizione del Novecento alto preferisce altre direzioni – pur senza dimenticare, specie nella prima metà del secolo, la lezione dannunziana e pascoliana –, Betocchi sceglie per sé una posizione stilisticamente defilata rispetto ad altre linee di tendenza.

Ancora, in *Ode degli uccelli*, vv. 23-24:

l'uccel fenice: pasce
in sé il cigno il duol che l'uccide

o in *Silenziosa ansia*, vv. 10-12:

non prima che i suoi flabelli
agiti l'alba ridesta
splende il mare

e in *Ella prima dell'alba attende*, vv. 19-20:

e vede solamente
d'inquiete bestie smarrite pupille.

Si tratta sempre di figure – in questo caso anastrofi – che risentono del sistema poetico che Betocchi ha costantemente in mente, il quale si traduce in una poesia costantemente rivolta a soluzioni del codice tradizionale, ottocentesco. La peculiarità di Betocchi, però, risulta nel momento in cui si cerca di contestualizzare la sua figura: pur essendo adeguata, appunto, l'etichetta di poeta *indipendente* – nel senso che non lo si riconosce in nessuna corrente poetica definita –, la sua poesia si caratterizza per un eclettismo di fondo – o meglio, libertà – che gli permette di accostarsi stilisticamente a Saba così come agli ermetici fiorentini degli anni '30. D'altra parte, la poetica soggiacente alla rappresentazione del mondo che traspare dai suoi testi può servirsi liberamente e di un dettato tendente alla tradizione – e in ciò ricorda il sabiano «fiore / amore» - e di soluzioni maggiormente orientate all'oscurità e all'immediatezza dei rapporti logici, indicate per la costruzione di immagini visionarie da predicatore estatico.

Altro aspetto che spinge lo stile di *Realtà* in questa direzione è la costante anteposizione dell'aggettivo rispetto al referente. Da sempre strategia tesa a connotare la lingua in senso poetico¹⁴⁴, l'uso che Betocchi ne fa sfiora i limiti dell'abuso: la presenza dilagante di tali forme «classiceggianti, per non dire fruste e elementari»¹⁴⁵ è talmente radicata nel sistema linguistico di *Realtà*, che una delle direttive della nuova poesia betocchiana sarà proprio indirizzata verso la depurazione da queste soluzioni così ingenuamente scontate. A riprova di ciò, ecco un elenco di esempi di anteposizione dell'aggettivo in *Realtà vince il sogno*:

spazioso aere, negletta cosa, spenti smeraldi, furioso stuolo, immenso lago, singolari fronde, rovesce vallate
(*Io un'alba guardai il cielo*), corporal mondo, nulla sapendo, turbinosa veste, mesta pazienza, rotti nuvoli,

¹⁴⁴ Cfr. BRUGNOLO 1984.

¹⁴⁵ Cfr. FANTINI 2014, p. 462.

profondo seme, lunghe giornate (*Sulla natura dei sogni*), pallido muto cielo, in vento mutato, ignudi tremuli pioppi (*Ode per una cosa effimera*), timida agnella, raggianti sole bruno, fioco cammino (*Dell'ombra*), mite calor meridiano, piena l'estate, giulivi bambini, bianche mussoline, fiorente aprile (*Musici, giocolieri, bambini, gioia*), dolce paese mio (*Allegrezze dei poveri a Tegoletto*), desiderabil vita, indefinito vivere (*Ode degli uccelli*), inesplicabil silenzio (*Silenziosa ansia*), labile tua orma, l'arcano tue selve, supplici erbe, bianco piede, ineffabile danza (*Alla danza, alla luce, ode*), malinconico autunno, armonico canto, solitaria campagna, nordici uccelli, sonnolenti anelli, vasta favola, romite querce, afflitti uomini (*Quando al tempo ecc.*), turre case, celestiale sgomento, romite valli, alta fame, dolce maggio, morente campagna (*Al vento d'inverno in Roccastrada*), piccola mesta serva (*Ella prima dell'alba attende*), celeste abbondanza, lenti sogni (*Vetri*), fanciullo sguardo, ebbri canti, verdi colombe, erte mura (*D'autunno*), affascinante ruga, verde parola (*Al giorno*), erta strada oscura, acuti gridi, povera donna, tristi zolle (*La messa disertata*), incerto passo, bianco seme (*Canto per l'alba imminente*), bianco fiore, i candidi ponti, solare palma (*23 gennaio: sole*), nuova paglia (*Se marzeggia, aprileggia...*), magico appello, trasparenti riflessi (*Di uno stango campestre*), immortale pace, ombrose strisce, alma roccia, pigra fanciulla (*Elegia del noembre*), ultimo carro, buio mondo, belle spose (*L'ultimo carro*), acute brine, tetro banco, calda sala (*La rosa venduta d'inverno*), bellissima fontana, verdi airole, bruna ombra (*Piazza dei fanciulli la sera*), rauco suon, estranea creatura (*La sera di fiera*), sibilline note, immensa notte, nero vento, lunghi flabelli (*ti dico, or ora si fece notte*), profumate tenebre, profondo ricordo, flessuosi salici (*Il dormente*), indistruttibile certezza, profondissima luce (*Della solitudine*), persuasivo candore, vano occhio (*Domani*).

La vastità dell'elenco – pur non completo¹⁴⁶ – da sola commenta il fenomeno stesso: a dir poco pervasivo e sistematico, indicativo del modo di intendere il linguaggio poetico da parte dell'autore. Tanto più che nuovamente urge una precisazione: per quanto si sia intesa questa disposizione invertita del sintagma come poeticamente connotata – e questo è vero – è altresì importante far notare come tale disposizione, lungi dal costituirsi come una serie di eccezioni rispetto ad una norma diversa, è piuttosto essa stessa la norma. Varrebbe quasi la pena citare le eccezioni a questa regola, ovvero le disposizioni sintagmatiche che vedano il sostantivo precedere l'aggettivo: a questo punto l'elenco sarebbe decisamente più breve, a riprova della natura «adeguatamente semplice e dimessa», per usare una formula che Debenedetti applicò a Saba, della poesia di *Realtà*. In aggiunta, se è vero che l'anteposizione dell'aggettivo funzionalizza quest'ultimo in chiave connotativa, un fenomeno di tale sistematicità non può che illuminare ulteriormente sulla *realtà* che per Betocchi dovrebbe *vincere* sul *sogno*: le soluzioni adottate dall'autore, infatti, suggeriscono a tutti i livelli un profondo soggettivismo – direi lirico – delle cui tinte la *realtà* immancabilmente si colora. Pur ponendosi in velata polemica con le contemporanee valenze orfiche ed oniriche di cui la poesia – da Campana a Montale stesso – si fa portatrice, il «realismo cristiano»¹⁴⁷ di cui la poesia di *Realtà* è intessuta sembra piuttosto necessariamente passare al setaccio della coscienza autoriale. E sono le spie linguistiche fin qui messe in luce che ce lo suggeriscono, a prescindere da qualsivoglia idea di poetica l'autore o il critico possano avere in mente: esattamente come Montale non rivelava o addirittura mentiva circa le «occasioni» da cui la poesia nasceva, forse anche Betocchi – più o meno consapevolmente – si allontana da quel «rinneamento di sé stesso»¹⁴⁸ che egli stesso aveva indicato come punto di partenza per la propria – iniziale – esperienza poetica.

Relativamente all'elenco di sopra, vale la pena di osservare il fenomeno nel contesto più ampio delle strofe in cui i sintagmi si trovano.

- *D'autunno*, vv. 1-6:

Beato autunno! il cui fanciullo sguardo
vaga tra le nuvole erranti:

¹⁴⁶ L'elenco non è completo per ragioni pratiche. Si è cercato di citare almeno un paio di esempi per componimento, così da rendere un'idea generale complessiva. Cfr. anche FANTINI 2014.

¹⁴⁷ Cfr. MENGALDO PIN, p. 598.

¹⁴⁸ Cfr. Betocchi in VOLPINI 1971, p. 4.

che pigro dorme sull'aroma tardo
dei mosti, e ascolta gli ebbri canti:
e siede su nubi di fuoco
suonando nei venti per gioco.

I questi sei versi, su cinque sintagmi del tipo [sostantivo+aggettivo], ben tre presentano un ordine con aggettivo anteposto - «beato autunno», «fanciullo sguardo», «ebberi canti» -, mentre soltanto due hanno un ordine con aggettivo posposto - «nuvole erranti», «aroma tardo» -. La strofa è emblematica per la descrizione del sistema di *Realtà* in questo senso: pur essendo, ovviamente, presenti ordini più naturali nella disposizione degli elementi del sintagma, l'anteposizione dell'aggettivo rispetto al sostantivo da cui dipende rimane la soluzione maggioritaria.

- *Ti dico: or ora si fece notte*, vv. 17-20:

e d'una cerulea spiga
guardo ornarsele la fronte;
come lentamente emigra
addormentato orizzonte

Nella quartina in questione, entrambi i sintagmi con sostantivo accompagnato da aggettivo si presentano con l'ordine invertito. Nel primo emistichio, per altro, l'inversione interna al sintagma si aggiunge ad un ordine non del tutto lineare dell'intera proposizione: il sintagma in questione - «d'una cerulea spiga» -, infatti, è anticipato rispetto al verbo reggente, «ornarsele», il quale, inoltre, non corrisponde al verbo reggente la principale, «guardo». La sintassi è tutt'altro che chiara: il soggetto della principale è un *io*, sottinteso, cui si lega il predicato *guardare* che apre, a sua volta, ad una infinitiva oggettiva retta da *ornarsele*; il soggetto di quest'ultima proposizione, che coincide con l'oggetto della principale, è «la mia persona» che compare nella strofa precedente (v. 15), mentre i restanti elementi nominali sono l'oggetto del verbo, «la fronte» e il complemento accessorio, «d'una cerulea spiga». Nella seconda parte della strofa, la lettura sembra semplificarsi, ma la mancanza di connettivi logici fa sì che rimanga una certa ambiguità di fondo: il lettore è comunque portato a considerare «addormentato orizzonte» - ed è questo il secondo sintagma interessato da un ordine marcato - come il soggetto del verbo *emigra*, predicato della proposizione che occupa interamente i veri finali ella quartina.

- *Domani*, vv. 4-12:

e non più mireremo dai cari
colli le case gioviali
che c'invitano ai piani:

appena un persuasivo candore
vedremo, delle montagne,
come le vene d'erba,

e il mare, dentro nullo colore,
come un vano occhio che piagne,
come una gemma acerba.

Per i sintagmi con aggettivo anteposto, leggiamo nell'ordine: «cari / colli», «persuasivo candore», «nullo colore», «vano occhio». Sono altresì presenti, per quanto in minoranza, sintagmi in cui il sostantivo precede l'aggettivo e sono «case gioviali» e «gemma acerba». In questi versi, il numero di esempi di disposizione marcata poeticamente è doppio rispetto ad esempi contrari e il dato è coerente con lo stile retoricamente più elevato che ben si adatta ad un componimento posto alla fine della raccolta: *Domani*, infatti, oltre a presentare quasi a mo' di sunto, gli elementi complessivi della poetica di *Realtà* – vi compaiono le *ali* che erano state sia degli uccelli che degli angeli, il panorama fatto di case, colli, montagne e mare, il cielo e l'idea di liberazione dal mondo terreno tramite il volo verso esso –, la poesia rimanda simbolicamente ad un oltre posto al di là dell'orizzonte entro cui si muovono sia la raccolta, che con il componimento appunto finisce, sia l'intera esperienza umana.

- *Sulla natura dei sogni*, vv. 21-32:

Io ignoro tutto; ché l'alba
me li rivela uniti insieme
danzanti, e non vuole che sappia
niente del loro profondo seme;

e lascia soltanto ch'io pianga
o rida lunghe giornate
camminando per la mia landa
tra l'altre cose rivelate:

come un oriente beato
eppur mesto illumina un cielo,
tinge di sé stesso il creato
d'un allegro, d'un triste velo.

Leggiamo: «profondo seme», «lunghe giornate», «d'un allegro, d'un triste velo», ma, al contempo, anche «oriente beato / eppur mesto», a riprova di come sia possibile parlare di fenomeni dalla presenza esclusiva: il sistema della raccolta è caratterizzato da delle linee di tendenza, che però lasciano spazio anche a soluzioni diverse. Ciò che conta per l'identificazione delle caratteristiche di detto sistema, però, sono proprio queste linee di tendenza generali, tra cui possiamo sicuramente includere tale preferenza per l'anticipazione dell'aggettivo rispetto al sostantivo a cui esso si accompagna. D'altra parte, non è poi molto lo spazio lasciato a disposizione a soluzioni che si discostino dalle scelte maggioritarie: questo stesso esempio dimostra, ancora una volta, come l'ordine del sintagma con sostantivo posposto sia di gran lunga più congeniale alla poesia di Betocchi, rispetto ad una collocazione più prosastica degli elementi. L'orientamento stilistico dei componimenti tende sempre verso una caratterizzazione in senso poetico del dettato: ciò si traduce in soluzioni stilistiche retoricamente sostenute e l'anteposizione dell'aggettivo a certamente inclusa fra esse.

Ennesimo elemento che scaturisce da quella costante situazione di compressione cui il dettato è sottoposto da cui scaturisce la costante tensione verso l'elisione e l'analogia, è un fenomeno che

definiamo in maniera simile all'accusativo di relazione¹⁴⁹ - una cosiddetta *struttura assoluta*¹⁵⁰ -, così come la presenza di sostantivi assoluti – questo in parte dovuto al nascente clima ermetico fiorentino – e una generale tendenza alla giustapposizione. L'uso che ne fa Betocchi è quello classico, in cui una seconda proposizione – o anche soltanto un sintagma – è legata ad un'altra senza l'uso di preposizioni. Ancora una volta ci viene in aiuto il primo componimento, vv. 15-16:

gli angioli dalle vallate orientali,
le estreme piume rosee e languenti.

Il secondo verso citato esprime esattamente ciò di cui si sta parlando: esso riporta una qualità relativa agli *angioli* del verso precedente, in quello che più propriamente definiremmo come un complemento di mezzo o compagnia. Ciò che conta, è l'assenza della preposizione che legghi le due preposizioni o he, anche solo, lasci intendere in che rapporto esse stiano. L'interpretazione è lasciata al lettore, costantemente immerso in un contesto in cui i rapporti sintattici rimangono impliciti.

Ancora, in *Ella prima dell'alba attende*, vv. 3-4:

una fanciulla scialba
viene, sciocchi capelli, smunte guance.

Siamo qui in presenza di un intero verso praticamente costruito sulla successione di ben due accusativi di relazione; il primo, inoltre, sembra quasi riportare un'eco dell'esempio manzoniano classico di accusativo alla greca «sparsa le trecce morbide / sull'affannoso petto». Casi di questo tipo non sono infrequenti in *Realtà*, che sistematicamente si affida all'analogia e alla giustapposizione. Si veda, nuovamente ad esempio, *Elegia del novembre*, vv. 19-21:

e la pigra fanciulla
che va cuore felice
coglie lungo la sponda

Il soggetto è separato dalla principale da una relativa, la quale necessariamente deve esprimere il pronome subordinante *che*, ma che invece tralascia ancora una volta di esplicitare la preposizione per il complemento di compagnia.

In ultima istanza vale la pena citare il verso inaugurale dell'intera raccolta,

Io un'alba guardai il cielo e vidi

in cui «un'alba» si configura come un indefinito complemento di tempo, ancora una volta senza alcuna preposizione adiacente. Da notare come il primo verso di *Realtà* contenga programmaticamente già tutti gli elementi che caratterizzano la raccolta: l'*io* poetico, che in spregio alle – poche – dichiarazioni di poetica da parte dell'autore, campeggia in prima posizione, l'*alba*, acme dell'epifania divina, i *verba videndi*, protagonisti nelle dinamiche di visioni estatiche di ogni componimento.

¹⁴⁹ Non sarebbe propriamente corretto parlare di accusativo alla greca, dal momento che per essere tale il sintagma dovrebbe presentare il participio concordato non col sostantivo ad esso legato, quanto piuttosto al soggetto della proposizione principale. Ciò detto, si adotta tale termine in quanto l'effetto sintattico che ne deriva è molto simile, tenendo per altro conto che tale fenomeno, così intimamente dipendente dalla morfologia classica legata ai casi, non sarebbe riproponibile in italiano.

¹⁵⁰ Per uno studio su questo tipo di strutture logico-sintattiche cfr. Gyula Herczerg, *Lo stile nominale in italiano*, Le Monnier, Firenze 1967; Lidia Lonzi, *Fraasi subordinate al gerundio*, in RENZI 1991, Vol. 2, pp. 571-592; Marco Maiocco, *Absolute participial constructions. A conservative approach to the syntax of Greek and Latin*, Edizioni dell'Orso, Alessandria 2005.

Molto più diffusa è invece la scelta di sopprimere di articoli, da un lato dipendente dalla pervasiva volontà di elisione ai fini dell'analogia per giustapposizione – così come da ragioni più meramente metriche –, dall'altro forse già influenzata dal nascente movimento ermetico fiorentino, da cui filtra la figura del sostantivo assoluto. Ancora una volta, il fenomeno non è originale, ma sembra, appunto, risentire di atmosfere – ma esclusivamente di natura stilistica – all'attività del primo Betocchi; ma d'altra parte, ciascun fenomeno stilistico in *Realtà* pecca in questo aspetto: il sistema formale si nutre di espedienti già noti, percorrendo strade già tracciate e non arrischiandosi mai a tentare qualcosa di veramente nuovo. Tenendo presente che situazioni di elisione dell'articolo sono presenti trasversalmente a tutta la raccolta, cerchiamo di sottolinearne alcune in esempi testuali non ancora portati all'attenzione; eccone un breve elenco in cui riporto sia i sostantivi che gli eventuali predicati – o altre parti del discorso – ad essi legati:

negletta cosa stava, come dentro valli (*Io un'alba guardai il cielo*), pallido muto cielo, schiarisci pupilla, coglie ombra (*Ode per una cosa effimera*), pipistrello la nottola chiama, mare non cura (*Allegrezze dei poveri a Tegoleto*), potranno parole esprimer, sale allodola (*Silenziosa ansia*), dormono [...] ombre (*Di uno stagno campestre*), esalano profumate tenebre, celano gridi amorosi (*Il dormente*).

Pur in questo elenco ridotto si percepisce la media della gestione degli articoli: e per ragioni metriche e per motivazioni stilistiche, Betocchi non ci pensa due volte a elidere la particella. Ancora una volta sono le strategie dell'indefinitezza a guidare l'analogia e la giustapposizione, da cui l'idea del sostantivo assoluto nasce. Ciò è tanto più vero quanto più si nota che nella raccolta sono presenti anche diversi esempi di plurali in luogo di singolari, stratagemma di largo uso presso la cerchia ermetica «con effetto evocativo di generalizzazione e indeterminazione»¹⁵¹.

l'acque treman, alle limpide ovunque acque tremanti (*Ode per una cosa effimera*), querule l'acque eran (*Musici, giocolieri, bambini, gioia*), dalle maremme (*Allegrezze dei poveri a Tegoleto*), tra gli imi cieli e l'erbe, in fiumi azzurri e in celesti sussurri (*Ode degli uccelli*), non prima dell'ore chiare (*Silenziosa ansia*), pei cieli inclementi, alle supplici erbe (*Alla danza, alla luce, ode*), spente acque lacustri e trite, urlì vittorie strane (*al vento d'inverno in Roccastrada*), che di brine odora, d'inquiete bestie smarrite pupille (*Ella prima dell'alba attende*), campagne guardando (*D'autunno*), fermi aliti maestosi, nascono le città (*Al giorno*), sotto l'ombra del faggio, sotto l'ombra universe (*La messa disertata*), cercando acque nel basso, l'erbe (*Canto per l'alba imminente*), letti inscrutabili, tenere erbe, l'ombra abitan, quell'acque, l'ombra d'oggi (*Di uno stagno campestre*), tra le nebbie (*Elegia del novembre*), suono di sonagliere (*L'ultimo carro*), acute brine, l'ombra (*la rosa venduta d'inverno*), esalan profumate tenebre, l'ombra del paradiso, l'erbe d'argento (*Il dormente*).

Come si può notare, non sono poi così pochi gli esempi di plurali in luogo di singolari in *Realtà*. Questo, così come l'uso del sostantivo assoluto già visto e una «generale libertà nel manovrare i nessi preposizionali»¹⁵², così come il sempre presente gusto per l'analogia e l'elisione, giustificano l'idea diffusa circa il rapporto tra Betocchi e l'ermetismo: d'altra parte, sia la geografia che la cronologia imporrebbero per lo meno di porsi la questione. Ciò detto, a parte gli elementi sottolineati in precedenza e «qualche prestito grammaticale»¹⁵³, ben poco hanno a che spartire le due poesie: di fondamentale importanza è il sostrato ideologico e culturale, in Betocchi così profondamente diverso da qualsiasi altra corrente poetica del tempo, da fargli meritare l'etichetta di *isolato*. Per quanto nelle liriche betocchiane persista indubbiamente «un poco della poetica ermetica»¹⁵⁴, è altrettanto innegabile come da questa l'autore di distanzi. Qualcosa in comune, però, rimane. Non è da ricercarsi in minuti particolari, quanto piuttosto tenendo in considerazione le categorie fortiniane di *difficoltà* e

¹⁵¹ Cfr. MENGALDO '900, p. 138.

¹⁵² *Ibidem*.

¹⁵³ Cfr. MENGALDO PIN, p. 398.

¹⁵⁴ Cfr. Betocchi in VOLPINI 1971, p. 4.

*oscurità*¹⁵⁵: entrambe le poetiche condividono una ricerca dell'*oscurità* intesa come «l'impossibilità di trovare per un testo una spiegazione letterale condivisibile»¹⁵⁶. D'altra parte, scriveva Celan,

La poesia è in quanto poesia oscura, è oscura perché è poesia.¹⁵⁷

e questo hanno in comune le due poetiche. Ora, il discorso va fatto dove effettivamente esso vale. Mi spiego. Una lirica come quella d'apertura, *Io un'alba guardai il cielo*, è certamente passibile di una riflessione di questo tipo, zeppa com'è di visioni angeliche che si stagliano su un cielo sfigurato. Ma in *Realtà*, oltre a liriche come questa, convivono anche espressioni poetiche diversissime, come *Allegrezze dei poveri a Tegoletto*, un vero e proprio inno al realismo cattolico dai toni quasi velatamente socialisti, che ben poco ha a che fare con l'*oscurità* poetica. Le due anime di Betocchi sono ben rappresentate da questi due testi: da un lato la visionarietà del poeta che intravede un dio immanente che si palesa attraverso le forze della natura, dall'altro il pragmatismo di chi ha vissuto la vita lavorando nei cantieri edili e vivendo sulla propria pelle il peso della vita. Con spirito francescano, l'autore dà voce alla propria spiritualità di credente che mai si dimentica di colorarsi di un umanesimo di fondo.

¹⁵⁵ Cfr. FORTINI 1991, BERARDINELLI 1991, MAZZONI 2005.

¹⁵⁶ Cfr. MAZZONI 2005.

¹⁵⁷ Cfr. Paul Celan, *Microliti*, Zandonai, Rovereto 2010, p. 69.

Il Vetturale di Cosenza, ovvero viaggio meridionale

E vivo e vero

*è chi ci vive in mezzo e ci cammina*¹⁵⁸

Introduzione

Nonostante tale raccolta entrerà poi a far parte di *L'estate di S. Martino* come quinta sezione poetica dell'opera, vale la pena considerarla come *corpus a sé stante*, sia in virtù della propria particolare storia editoriale, sia grazie al suggerimento di un critico betocchiano d'eccezione, già più volte chiamato in causa, come Giovanni Raboni, che identifica in questa pubblicazione il vero punto di svolta della parabola poetica di Betocchi.

Cominciamo dal primo aspetto. *Il vetturale di Cosenza ovvero viaggio meridionale* vede la luce per la prima volta nel 1959, in una piccola stamperia della provincia leccese¹⁵⁹, pubblicata per la collana *I quaderni del Critone*, una serie di fascicoli di natura poetico-letteraria, mai più consistenti di una trentina di pagine, uscite in quegli anni *a latere* di una rivista di approfondimento giuridico, *Il Critone*. I direttori della detta rivista furono Cesare Massa e Tommaso Santoro, avvocato e mecenate leccese, il quale compare come dedicatario in un paio di poesie della raccolta pubblicata come sezione nel 1961 – in particolare in *Sosta laziale, Stando con donne che cavano ghiaia da un fiume, in Ciociaria* -, mentre nella pubblicazione originale non vi è traccia di alcun tipo di dedica; per quanto riguarda la curatela de *I quaderni del Critone*, essa fu affidata a Vittorio Pagano¹⁶⁰, poeta e personalità di spicco del panorama culturale leccese. Il *libellum* di Betocchi fu stampato in edizione limitata di 200 copie numerate: pochi numeri sono tutt'ora reperibili in alcune biblioteche d'Italia¹⁶¹, mentre degli altri si sono perse le tracce, probabilmente regalati dall'autore stesso ad amici e conoscenti¹⁶². Risulta difficile cercare di cogliere il collegamento tra il poeta toscano – d'adozione – e questa piccola stamperia nel pieno del Salento, ma un legame deve pur esserci stato, anche se quasi sicuramente indiretto; se è vero che il nostro intratteneva un rapporto di amicizia col poeta napoletano – ma tarantino d'adozione – Michele Pierri¹⁶³, è molto più probabile che tale legame sia da identificarsi con Oreste Macrì, il quale già nel 1958 aveva pubblicato con lo stesso editore salentino il suo *Riepilogo del "Cimitero marino"* e che sarà poi dedicatario dell'intera sezione *Il vetturale di Cosenza* stampata all'interno di *L'estate di S. Martino*. D'altra parte, un'asse Firenze-Lecce era in fase di assestamento già da tempo, addirittura dagli anni del *Frontespizio*, contesto in cui Betocchi, nel biennio 1934-1935, entrò in contatto anche con Girolamo Comi altro esponente del nascente

¹⁵⁸ Cfr. *Sosta laziale* in BETOCCHI 1984, p. 259.

¹⁵⁹ La casa editoriale in questione è la Ed. Salentina di Pajano&C., Galatina (LE).

¹⁶⁰ Nella stessa collana che fu chiamato a curare pubblicò una propria versione di uno stralcio poetico *Da "Gli amori gialli"* di T. Corbière (1958), *Francese antico* (1958), *Calligrafia astronautica* (1958) e *Amore e morte di Tristano e Isotta*, cfr. VALLI 2003, p. 153.

¹⁶¹ La copia da me personalmente visionata è la n. 104 di 200, conservata nella Biblioteca comunale di Corsi (LE), inventariata nel fondo Antonio Verri con la segnatura GEN 851 BET. Data la rarità dell'esemplare, ne segnalò la presenza anche in queste altre biblioteche, oltre alle due Biblioteche Nazionali centrali: Biblioteca Roberto Caracciolo di Lecce, Biblioteca Girolamo Comi di Lucugnano (LE), Biblioteca del Dipartimento di Filologia classica e Italianistica dell'Università degli studi di Bologna, Biblioteca comunale Ariostea di Ferrara. Per un censimento completo degli esemplari presenti sul territorio nazionale si rimanda al sito dell'OPAC.

¹⁶² Ne sono una prova le parole di Raboni: «Questo libriccino (il primo – come posso rinunciare a ricordarlo – che ebbi la gioia di ricevere – e con «gli auguri di Natale» e «affettuosamente»... - dallo stesso Betocchi) si intitola *Il vetturale di Cosenza ovvero Viaggio meridionale* [...]», in RABONI 2005, p. 82.

¹⁶³ Un rapporto di amicizia basato su stima reciproca e collaborazione poetica, come testimoniato dalla fitta corrispondenza tra i due – i cui prodromi risalgono alla prima lettera datata 14 maggio 1950 - che porteranno lo stesso Pierri ad inserire una dedica a Betocchi nella sua poesia *Alba (Risposta a Carlo Betocchi)*, in *L'Albero*, fascicolo sesto, n. 17-18, dicembre 1953, p. 11. Cfr. anche Carlo Betocchi, *Quaderno di lettere a Michele Pierri*, La Finestra, Trento 2002.

movimento poetico pugliese¹⁶⁴. La suddetta linea d'intesa tra i due mondi poetici e le due città non fece che acuirsi ed allargarsi a più protagonisti durante gli anni '50, coinvolgendo le vecchie e nuove generazioni di ermetici toscani¹⁶⁵: tale sodalizio spiega la presenza di nomi come Alfonso Gatto, Piero Bigongiari, Luigi Fallacara, Mario Luzi¹⁶⁶ e, appunto, Carlo Betocchi nell'elenco delle pubblicazioni illustri per la collana di *I quaderni del Critone*. Come già si è detto, *Il vetturale di Cosenza*, da opera a sé stante, verrà poi inglobata come sezione nella raccolta migliore del Betocchi maturo¹⁶⁷, *L'estate di S. Martino*, pubblicata successivamente per Mondadori a Milano nel 1961. Tra le due pubblicazioni esistono, com'era logico aspettarsi, delle differenze notevoli, facilmente riscontrabili anche ad una prima e rapida collazione fra di esse. Innanzitutto, come già indicato da Raboni¹⁶⁸, il numero dei testi nell'arco di due anni aumenta, passando dagli undici originali ai sedici della pubblicazione definitiva: nessuno dei componimenti primigeni viene sostituito, ma semplicemente vengono aggiunti dall'autore testi che, molto probabilmente, furono composti durante lo stesso periodo¹⁶⁹, ma vennero scartati nella fase di allestimento della pubblicazione del '59. In seconda battuta, assistiamo, nella redazione successiva, alla scomparsa delle sottosezioni e all'assenza di distinzioni interne alla raccolta; inizialmente, invece, *Il Vetturale*, concepito come raccolta a sé stante, conosceva una strutturazione maggiore, con una divisione in sottosezioni e una specificità diversa per ciascun testo: a seconda della posizione, la lirica assumeva un peso differente nell'economia della raccolta. Con la pubblicazione del '61, venuto meno il bisogno di strutturare la raccolta in maniera più decisa – necessità che aveva portato ciascun componimento a costituirsi come tappa dal peso specifico definito all'interno, appunto, del *viaggio meridionale* –, le poesie si dispongono semplicemente una dopo l'altra; pur mantenendo il proprio significato nell'economia di successione spazio-temporale intimamente sottesa al concetto di *viaggio*, esse perdono quella specificità che era così marcata nella prima pubblicazione. Un raffronto tra i due indici potrà chiarire meglio l'evoluzione del *corpus*; sono segnate in corsivo solamente i titoli dei componimenti poetici, in tondo i titoli di sezione.

Il vetturale di Cosenza ovvero viaggio meridionale (1959)	Il vetturale di Cosenza ovvero viaggio meridionale, in L'estate di S. Martino (1961)
<i>Dedica scritta risalendo una valle d'inverno</i>	<i>Dedica scritta risalendo una valle d'inverno</i>
Incomincia il viaggio	<i>Treno notturno tra i monti toscani, Incomincia il viaggio</i>
<i>Treno notturno tra i monti toscani</i>	<i>Sosta laziale</i>
<i>Sera trasecolata d'albergo tra i monti Lepini</i>	<i>Incontro romano</i>
<i>Alla chiesa di Frosinone</i>	<i>Sera trasecolata ad albergo tra i monti Lepini</i>
<i>Verso Cassino</i>	<i>Alla chiesa di Frosinone</i>
<i>Ritorno a Campobasso</i>	<i>Vino di Ciociaria</i>
<i>Isernia</i>	<i>Stando con donne che cavano ghiaia da un fiume, in Ciociaria</i>
<i>Campobasso-Salerno</i>	<i>Sugli Aurunci</i>
<i>Classicismo salernitano</i>	<i>Verso Cassino</i>
<i>Il vetturale di Cosenza</i>	<i>Ritorno a Campobasso</i>
Conclusione del viaggio	<i>Isernia</i>
<i>Tornando tra i monti toscani</i>	<i>Campobasso-Salerno</i>
	<i>Classicismo salernitano</i>
	<i>Il vetturale di Cosenza</i>
	<i>Tornando tra i monti toscani, Conclusione del viaggio</i>

Tabella 5

¹⁶⁴ Cfr. PISANÒ 1996, pp. 7-40.

¹⁶⁵ Per ogni approfondimento cfr. VALLI 1990 e VALLI 2003.

¹⁶⁶ Per *I quaderni del Critone* uscirono: A. Gatto *La madre e la morte* (1959), P. Bigongiari *Il caso e il caos* (1961), L. Fallacara *Il di più della vita* (1961), M. Luzi *Trame* (1963). Cfr. VALLI 2003, p. 153.

¹⁶⁷ Cfr. MENGALDO PIN, p. 599.

¹⁶⁸ Cfr. RABONI 2005, p. 83.

¹⁶⁹ Cfr. STEFANI 1994.

Come si nota, mentre la prima redazione consta di una dedica in forma di lirica iniziale e di due sezioni titolate e distinte – *Incomincia il viaggio* e *Conclusione del viaggio* –, la seconda parifica ogni poesia sullo stesso livello, aggiunge cinque nuovi testi – *Sosta laziale*, *Incontro romano*, *Vino di Ciociaria*¹⁷⁰, *Stando con donne che cavano ghiaia da un fiume in Ciociaria* e *Sugli Aurunci*, tutti nella parte centrale della sezione – e trasforma quelli che un tempo erano titoli di sezione a sottotitoli dei componimenti che in origine li seguivano. D'altra parte, se la pubblicazione del '59 poteva "permettersi" di avere un tale livello di complessità nella strutturazione in quanto raccolta autonoma – pur trattandosi di soli undici testi –, è evidente che, nel divenire sezione di un'opera di maggior respiro come *L'estate di S. Martino*, si sia dovuta adeguare ad un processo di semplificazione interna. A fronte di tale procedimento, non si può negare che con l'autonomia sia andato perduto anche un certo grado di spessore; mi spiego: leggendo il libretto originale si ha come l'impressione di una poesia maggiormente legata all'occasione reale che ne determina la composizione e che, pur nella consapevolezza della propria semplicità, tenta di costruirsi un proprio spazio tra la schiera dei canzonieri – e, a ben vedere, di questo si tratta, essendo una successione ragionata su base cronologica e spaziale di testi -. Ritrovandosi inghiottita in una raccolta decisamente di più ampia portata, *Il vetturale* diventa essa stessa tappa all'interno dell'economia del *corpus* maggiore, vedendo in qualche maniera scomparire gli elementi di specificità e differenziazione interni che originariamente la caratterizzavano. Ciò detto, da qui in avanti sarà comunque presa in considerazione la seconda redazione, quella del '61¹⁷¹, sia in quanto è da considerarsi come "ultima volontà autoriale", sia poiché maggiormente corposa per la quantità dei testi presenti.

Per giustificare un tale interesse nei confronti di un «libriccino» – ecco il secondo aspetto citato in apertura –, occorre innanzitutto porsi un quesito semplice, ma dalla risposta significativa: in cosa consiste il *viaggio meridionale* a cui fa riferimento il titolo? La risposta alla domanda in questione getta un'importante luce sulla poetica di Betocchi: il detto *corpus* si configura come cartina tornasole con cui valutare il grado di evoluzione dell'autore nell'arco di quasi un trentennio¹⁷². Da *Realtà vince il sogno* (1932) il tempo passato è tanto¹⁷³: è trascorsa la stagione d'oro dell'ermetismo fiorentino, la poesia sta mutando di contenuto e di forma¹⁷⁴, per non parlare di eventi come la guerra, gli anni della ricostruzione e del boom economico italiano, tutto un mondo che trova cittadinanza in un numero di pubblicazioni sparse – raccolte nel volume complessivo *Poesie*¹⁷⁵, un «compiuto bilancio dei suoi primi venticinque anni di lavoro poetico»¹⁷⁶ – nell'arco di questa parabola temporale. Tale raccolta, *Poesie*, ha certamente il grande merito di riunire in un volume organico le liriche pubblicate in svariati contesti – siano essi giornali, riviste o piccoli opuscoli –, così come certifica, ancora una volta, l'abilità tecnica del Betocchi poeta – e penso soprattutto alla sezione *Tetti toscani* del '48-'54, in *Tetti*¹⁷⁷ –, ma di certo non è ancora testimone del sostanziale e radicale processo di mutamento che, a partire proprio

¹⁷⁰ Interessante la storia editoriale di questo testo, che rende l'idea di come lavorasse l'autore: inizialmente composta nel 1957 (cfr. STEFANI 1994), la poesia venne rielaborata successivamente; non venne accolto né nella prima edizione pugliese della plaquette, né nell'edizione del '61 di *L'estate di San Martino*. Comparve soltanto a partire da *Un passo, un altro passo* e fu la volontà autoriale a spingere gli editori successivi a ricollocarla all'interno di *L'estate*: «La poesia "Vino di Ciociaria" [...] andrà ricongiunta in futuro alle poesie de "Il vetturale di Cosenza, ovvero viaggio meridionale" comprese ne *L'estate di San Martino*», cfr. BETOCCHI 1984, pp. 613-614.

¹⁷¹ Ovviamente sempre nella versione contenuta in BETOCCHI 1984, pp. 255-273.

¹⁷² Per un'analisi della produzione giovanile di Betocchi come prefigurazione di fenomeni futuri cfr. TARSÌ 2008B.

¹⁷³ Per una cronologia attenta delle composizioni di Betocchi cfr. STEFANI 1994.

¹⁷⁴ Si pensi - oltre alla comparsa del Montale più maturo e moderno di *Le occasioni* (1939), ma soprattutto di *La bufera e altro* (1956) – che in questi anni sono in fase di incubazione pubblicazioni capitali per l'evoluzione della poesia italiana tutta, come *Nel magma* (1963) di Luzi e *Gli strumenti umani* (1965) di Sereni; ma se ne potrebbero citare all'infinito: *Laborintus* (1959) di Sanguineti., *Le ceneri di Gramsci* (1957) di Pasolini, *Foglio di via* (1946) di Fortini.

¹⁷⁵ Carlo Betocchi, *Poesie* (1930-1954), Vallecchi, Firenze 1955.

¹⁷⁶ Cfr. VOLPINI 1971, p. 61.

¹⁷⁷ Cfr. MENGALDO PIN, p. 599.

dai tardi anni '50, tratterà definitivamente le nuove direttive poetiche entro cui si muoverà il Betocchi maturo di *L'estate di S. Martino* e di *Un passo un altro passo*. Leggiamo *viaggio meridionale*: si tratta «come il titolo suggerisce con una precisione di per sé illuminante, il resoconto di un «vero» viaggio»¹⁷⁸; la raccolta si configura, quindi, come racconto – in forma poetica - di un'esperienza reale, in cui ciascuna poesia svolge funzione di tappa intermedia nel percorso di un'ipotetica linea – ma forse di circonferenza sarebbe meglio parlare, data l'evidente costruzione *a redditio* – che comincia con *Dedica scritta risalendo una valle d'inverno* – ma il vero inizio del viaggio, come suggerito dal sottotitolo, è la seconda poesia, *Treno notturno tra i monti toscani, Incomincia il viaggio* – e si conclude con *Tornando tra i monti toscani, Conclusione del viaggio*. Carlo Betocchi in quanto uomo, dunque, intraprese realmente questa esperienza - che poi il poeta riportò in poesia - disegnando un itinerario che dalla Toscana, punto di partenza geografico, ma anche biografico e simbolico, lo condusse verso sud, passando prima per il Lazio e la Ciociaria – la sezione da *Sosta laziale a Stando con donne che cavano ghiaia da un fiume, in Ciociaria* -, spingendosi verso il centro-sud – *Sugli Aurunci, Verso Cassino, Ritorno a Campobasso, Isernia* -, per poi puntare verso il sud più profondo, vera meta del viaggio reale e simbolico, passando per la Campania, verso la Calabria, a Cosenza.

Betocchi fa poesia con cose concrete, non poetizza mai cose viste o mal conosciute. I paesi che sono oggetto di canto li ha percorsi metro per metro, li ha conosciuti nel giro delle stagioni e nel commercio degli uomini [...], non parte mai dall'impressione, ma da una lenta verifica delle cose che di colpo si leva in vocazione¹⁷⁹.

Vale la pena tracciare l'itinerario reale su un'immaginaria cartina geografica in quanto la raccolta costituisce un passo fondamentale nella maturazione del Betocchi poeta: è la realtà che si fa poesia, ciò che Raboni descriveva come «un evento tanto semplice quanto sconvolgente, l'incontro fra un poeta realista e la realtà [...], la realtà comune, la realtà che è tale per tutti, che gli occhi di tutti possono vedere»¹⁸⁰; ma non si tratta della realtà religiosamente trasfigurata della prima raccolta: quel mondo così francescanamente affrescato, in cui la fratellanza creaturale permetteva all'autore di scorgere nei soggetti e nei *realia* più umili la presenza del divino immanente, cede il posto all'Italia degli anni '50, una realtà fatta di geografia, di direttive, di spazio e tempo, «cupamente desolata, di muri diroccati, di macerie»¹⁸¹.

Si legga a tal proposito i vv. 12-15 di *Alla chiesa di Frosinone*:

[...]. E tu, antica abside

che questi di Frosinone han lasciata

piena di crepe, o come nella tua polvere,

colpa, m'avvolgeresti. [...]

L'intenso gioco fonico sulla vibrante *r*, unito alla scelta lessicale improntata ad un realismo che sfocia quasi nell'espressionismo – *crepe, polvere, colpa* -, rendono bene l'idea del mutato atteggiamento autoriale. È l'oggettività più vera che si realizza nella poesia del nostro e si traduce nella messa in scena dello stesso mondo degli umili di trent'anni prima, ma questa volta senza veli, senza filtri, senza illusioni di sorta. D'altra parte è importante sottolineare gli elementi del passato che permangono, ponendo la lirica – così come l'intero libro – in equilibrio tra soluzioni più moderne e scelte più antiche; di queste ultime fanno parte le continue inversioni come *antica abside*, che per altro è un vocativo – altro elemento che guarda all'indietro -, così come l'apposizione in apertura del verso 15,

¹⁷⁸ Cfr. RABONI 2005, p. 82.

¹⁷⁹ Cfr. C. Bo, in *La Stampa*, 11 agosto 1961.

¹⁸⁰ Cfr. RABONI 2005, p. 82.

¹⁸¹ *Ibidem*.

che spezza nuovamente il ritmo a mo' di inciso e appesantisce retoricamente il dettato poetico. Questa è la nuova poesia di Betocchi: una lirica in bilico tra sforzi di ammodernamento e usi del passato, zavorre di cui l'autore non riesce – o non vuole – liberarsi.

Si è detto viaggio e reale e simbolico e proprio di operazione dal sapore dantesco si tratta: l'itinerario reale verso il meridione si traduce in discesa simbolica *ad inferos*, sia da parte di una poesia che riconosce il proprio processo evolutivo in chiave di marcato e "più vero" realismo, sia da parte di un poeta che apre gli occhi su ciò che davvero lo circonda, sulla "pattumiera dello spirito", su «una realtà, appunto, «meridionale»; una povertà non più allegra come quella contemplata [...] a Tegoletto»¹⁸². In altri termini, la raccolta

segna la fase matura di equilibrio tra io e natura, e anzi trasfusione vigilata da un'"anima" fraterna, che pietosa si piega sulla sorte delle genti meridionali senza Pitagora e senza tarantola, povere di tutto, rispetto alla "lussuria elegante" di Toscana.¹⁸³

Il simbolismo di fondo – ma si badi bene è un simbolismo che si nutre di oggettività concreta - si rinnova declinato nelle forme di una poesia che si fa carico della realtà sociale del meridione e la svela al mondo senza gli eufemismi e le visioni estatiche che tanto caratterizzavano la prima produzione betocchiana; tanto più che, nell'arco dei sedici componimenti, i lessemi gravitanti attorno alla sfera semantica di Dio¹⁸⁴ e del divino calano drasticamente¹⁸⁵, venendo impiegati esplicitamente solamente un'unica volta, in *Verso Cassino*¹⁸⁶. Ciò non significa che il Betocchi uomo abbia perso la fede, anzi essa traspare chiaramente in diversi punti della raccolta, ma il Betocchi poeta ora esita ad adoperarla come filtro attraverso cui leggere la realtà che lo circonda.

La conversione alle creature, o meglio l'indirizzarsi più specificamente alle creature, diversamente da un certo tipo di mistica cristiana tradizionale, diventa anche una maniera diversa di avvicinarsi a Dio. [...] L'avvicinarsi alle persone significa anche avvicinarsi ad una nozione meno privata della fede¹⁸⁷.

Occorre notare che tale processo – che più avanti si trasformerà in vera e propria abiura¹⁸⁸ - affonda le proprie radici in tempi lontani: i prodromi, infatti, sembrano già affiorare in Betocchi subito dopo la pubblicazione di *Realtà*, come i diversi cicli epistolari che il nostro scambia con diversi amici. Su tutte, da segnalare una lettera datata ai primi giorni del 1940 e indirizzata a Bargellini, in cui l'autore dichiara all'amico:

non vi potrai trovare né il mio già ben noto sentimento panico, né il mistico, né la cordialità amorosa [...]. Ti senti lieto soltanto nella tua solitudine, contro l'impenetrabile legno di Dio¹⁸⁹.

Ritroviamo quindi il Betocchi cristiano e peccatore, come in *Classicismo salernitano*, vv. 2-4:

mio cuore ascoltami: sei fitto

¹⁸² *Ibidem*.

¹⁸³ Cfr. O. Macrì in VIEUSSEUX 1981, p. 36.

¹⁸⁴ Il lavoro di rivisitazione a posteriori della propria poesia giovanile da parte di Betocchi ha quasi dell'incredibile. L'operazione si iscrive in un arco cronologico successivo – anni '70, cfr. STEFANI 1994 -, ma il percorso è graduale ed esponenziale verso una «rimozione dell'elemento religioso» (cfr. TARSÌ 2008A, p. 47): «da parte mia vorrei che se un tizio qualunque volesse preparare una scelta di mie poesie per un Oscar mondadoriano [...] riuscisse a far capire che se sembra che io mi riferisca qualche volta a Dio non è che un abbaglio: pensavo al cosmo», lettera priva di destinatario datata 21 marzo 1976, in STEFANI 1994, p. 56.

¹⁸⁵ Per un'analisi approfondita della religiosità in Betocchi cfr. MARCHI 2001 e LANGELLA 2003.

¹⁸⁶ Cfr. *Verso Cassino*, vv. 14-16: «[...] Da molto / tempo Giove sapeva che un giorno // avrebbe servito all'Onnipotente», BETOCCHI 1984, p. 266.

¹⁸⁷ Cfr. VOLPINI 1971, p. 46.

¹⁸⁸ Vedi nota 275 p. 111.

¹⁸⁹ Cfr. Carlo Betocchi – Piero Bargellini, *Lettere (1920-1979)*, a cura di M. C. Tarsi, Interlinea edizioni, Novara 2005, pp. 156-157.

nel peccato. Liberati. Segui
l'amore, fa che a lui t'adequi.

ma l'espressione, per quanto esplicitamente di «peccato»¹⁹⁰ si parli, non fa appello a termini marcatamente cristiani come, invece, accadeva in passato. E la stessa cosa accade per i personaggi che compaiono all'interno delle liriche: un tempo comparse sostanzialmente indifferenziate – ma sempre con le dovute eccezioni – nel panorama francescanamente creaturale dell'idillio toscano, si trasformano ora in personalità ben definite e, soprattutto, calate brutalmente nel contesto del tutto realistico che il poeta si ritrova ad attraversare. È esattamente ciò che accade in *Sosta laziale*, i cui protagonisti rientrano nell'identico bacino sociale degli *umili* a cui da sempre Betocchi ha attinto, ma sono, ora, tratteggiati alla Courbet; il dipinto che ne risulta è di miseria reale, di «angoscia polverosa», e nasconde anche un messaggio di poetica: «E vivo e vero / è chi ci vie in mezzo e ci cammina».

Vv. 9-16:

Ma di là dalla siepe, sulla via,
un carro e un presentimento d'estate
sollevan, pigri, un bianco
d'angoscia polverosa. E vivo e vero

è chi ci vive in mezzo e ci cammina,
il contadino e quella che si arresta,
la ragazza che dalla proda
guarda, e le si imbiancano i capelli.

Cambiano le tinte del ritratto sociale che occupa i versi del libro, ma rimangono sempre accenni ad uno stile da cui il nostro non riesce a staccarsi: l'evidente leopardismo del verso 9 ricalca i riferimenti alla triade Carducci, D'Annunzio e Pascoli che tanto caratterizzavano *Realtà*; trova ancora spazio una lettura simpatetica della realtà, come dimostra l'accostamento tra sfera del reale e quella morale tramite la dittologia *un carro e un presentimento d'estate*, accostamento che si evolve e rinuncia alla congiunzione per fondersi nell'espressione sinestetica *angoscia polverosa*, accompagnata dalla sostantivazione dell'aggettivo di colore – *un bianco* -. La lettura restituisce sempre questa poesia slanciata secondo due direttive opposte e che crea – laddove il testo porti al massimo grado di frizione questi due vettori – un effetto di tensione e di stridore.

Ma il cambiamento rimane comunque percepibile: così Raboni coglieva la mutata postura poetica dell'autore:

Al posto dei musicanti di cortile, dei giocolieri, degli angeli, ecco il bambino che non può andare a scuola perché aspetta, eternamente aspetta che la madre gli compri le scarpe; al posto del carrettiere antelucano, «terribilmente giocondo» come il suono delle sue sonagliere, ecco il vetturale «dal magro volto, dalla cicca in bocca» che dice di non sapere, che finge di non capire per imbrogliare sul prezzo della corsa il poeta che non di questo si duole ma dell'essere creduto – lui italiano, lui cristiano – «straniero»...»¹⁹¹.

¹⁹⁰ Sul tema della paura del peccato piuttosto che della morte specialmente nell'ultimo Betocchi cfr. TARSÌ 2008A. D'altra parte il lemma rimarrà presente fino alla fine, come dimostra il titolo della prima sezione di *Poesie del sabato*, appunto *Stanze del peccatore*. Cfr. anche Carlo Betocchi, *Il senso del peccato*, in *Il Popolo*, n. 236, 38 agosto 1959.

¹⁹¹ Cfr. RABONI 2005, pp. 82-83.

Per quanto in passato la volontà fosse quella di una poesia che veicolasse una *realtà* che vicesse il *sogno*, i risultati della maturazione umana e poetica di Betocchi non possono che gettare una luce diversa sulla prima raccolta; mentre, a partire dal *Vetturale* – ma la cosa andrà acuendosi con le raccolte successive –, l'autore dimostra una consapevolezza sociale e poetica decisamente maggiore che permetterà la nascita di una poesia – me lo si conceda – più credibile.

Rimane da sottolineare un'altra novità: se inizialmente il protagonista del versificare era il mondo, l'altro da sé rispetto all'io poetante che rimaneva fuori o, meglio, si annullava fondendosi con l'elemento circostante, ora la realtà è sempre raffrontata con il soggetto che osserva; ecco che l'abbandono della visione estatica e cristiana si concilia con la permanenza del sentimento religioso dell'autore: il filtro attraverso cui la poesia prende forma sono gli occhi dell'uomo che vive e che scrive, il quale non si annulla più a favore del creato che lo circonda¹⁹² e di cui si sente elemento indifferenziato, ma mantiene specificità e particolarità in quanto essere storicamente esistente. L'elemento di valore in tale cambiamento di sguardo è «l'aver saputo sviluppare gli elementi della propria poetica giovanile, minacciata dalla staticità dell'idillio, verso un discorso autobiografico spoglio e meditativo»¹⁹³. Raffrontando sezioni testuali precedenti e successivi alla “conversione” è possibile farsi un'idea del cambiamento di prospettiva a cui viene sottoposto l'io poetico.

L'annullamento cosciente della propria specificità di uomo è tema centrale nei versi (vv.13-18) che qui sotto propongo tratti da *Domani*, ultima poesia della prima raccolta:

In un aere senza il dolce azzurro
dove il sole è l'etern'onda
andremo via giulivi;

con stupend'ali senza sussurro
verso una riva gioconda,
profondamente vivi.

In *Realtà vince il sogno*, l'autore non parla mai di sé stesso né del proprio passato di uomo; se il soggetto è chiamato in causa, lo è esclusivamente in quanto creatura che si dissolve nella vita voluta da Dio. Al contrario, in *Il vetturale di Cosenza*, l'io poetico coincide con l'uomo Carlo Betocchi, con una propria specificità e storia passata. Emblematici, in tal senso, i versi 12-14 di *Isernia*, in cui l'autore accenna alla propria esperienza durante la Grande Guerra¹⁹⁴:

Mi han parlato col cuore, qui ad Isernia,
in tanti; e mi sentii inverdire, addosso,
gli stinti panni di guerra del quindici.

La biografia dell'autore diventa parte integrante della rinnovata poetica, l'io poetante è demiurgo e al tempo stesso attore del mondo che si fa verso. D'altra parte non è solamente la storia personale

¹⁹² Per il rapporto tra l'io e l'universo nell'ultimo Betocchi – il tema è però portante in tutta la produzione del nostro – cfr. DEL SERRA 1995.

¹⁹³ Cfr. MENGALDO PIN, p. 599.

¹⁹⁴ Betocchi, «fra quei ragazzi del '99», fu presente sul fronte del Piave durante il biennio 1917-1918, per poi partecipare come volontario alla campagna di Libia nel 1919. L'esperienza sarà motore della prosa *Partenza per la guerra* (1930), contenuta in Carlo Betocchi, *Memorie racconti, poemetti in prosa*, a cura di S. Albisani, Le Lettere, Firenze 2005 e per *Ritirata dell'esercito e L'anno di Caporetto* apparse su *Il Frontespizio* nel 1931; successivamente per *Dalla scuola alla guerra*, apparsa su *Il Frontespizio*, n. 4, 1935. Per la citazione precedente e l'argomento cfr. COSTA 2016 e PANICALI 2001.

dell'autore a trovare spazio in questa rinnovata poesia, ma la Storia *tout court*; è, quindi, la storia dei luoghi in cui il poeta si ritrova a passare: l'elemento circostante si colora di tinte realistiche anche in termini di specificazione geografica e temporale, come nel caso dei «monti sanniti» citati in *Verso Cassino*, di cui l'autore ricorda addirittura il passato remoto delle guerre intestine alla Repubblica romana del I sec. a. C.. Di seguito i vv. 1-3:

Sono a Cassino; mi avvicino a Isernia:

su, monti sanniti, non siate così

cipigliosi: non arriva Silla.

Altrettanto emblematico il caso del ricordo di una tragedia recente come il bombardamento subito da Isernia il 10 settembre 1943, a cui fanno riferimento i vv. 1-3 di *Isernia*, appunto:

M'han parlato col cuore, qui ad Isernia.

L'hanno pagato quattromila morti

il nuovo respiro della città.

Il vetturale di Cosenza ovvero viaggio meridionale costituisce, quindi, una tappa fondamentale nel percorso di maturazione artistica di Betocchi; tappa e non punto di arrivo: ciò perché ogni aspetto fin qui sottolineato si acuirà nel tempo e diventerà cogente per tutte le raccolte successive; il processo evolutivo dell'autore si configura, quindi, come graduale, ma al tempo stesso sostanziale e deciso verso la meta che a posteriori riconosciamo in *L'estate di S. Martino* e *Un passo, un altro passo*. I prodromi di tale cambiamento sono quindi da riconoscersi per intero in quegli elementi di specificità che rendono così fondamentale la raccolta in questione, punto di arrivo di un processo che affonda le sue radici proprio nell'arco di tempo che la precede:

Quello stacco [...] si può notare fin dalle ultime due parti delle *Poesie*; quelle che vanno dal '40 al '54, e comprendono dunque gli anni della guerra. La guerra mi orientò verso gli eventi vissuti e patiti in comune; [...] la mia fede è scesa sul terreno della responsabilità e dei giudizi rispondenti alla gran forza dei mutamenti e delle circostanze nuove. [...] Quelli (i versi) dell'*Estate di S. Martino* e di *Un passo, un altro passo* nascono nell'età più matura di un sessantenne; ed è naturale che, coerentemente con le esigenze concrete del mio spirito, ne portino distintissimo il segno.¹⁹⁵

Metrica

Per un poeta così intimamente legato ad una forma metricamente salda e tradizionalmente definita¹⁹⁶, un tale mutamento di prospettiva non poteva che giocarsi anche sul campo della tecnica versificatoria. Un discorso di maggiore completezza andrà fatto prendendo in considerazione l'intera raccolta *L'estate di S. Martino* di cui *Il vetturale* farà parte, ma già focalizzandoci su questa manciata di testi si potranno fare delle considerazioni propedeutiche alla comprensione dei risultati ottenuti con la produzione della maturità. La forma non è sparita, il verso rimane quello della tradizione – e tale rimarrà sempre in Betocchi –, con il suo numero definito di sillabe, le strofe sono ancora presenti nel loro aspetto consoni, ma ciò non vale per ogni componimento del *corpus*: si cominciano, cioè, a notare dei cambiamenti anche da questo punto di vista, delle piccole variazioni sul tema, delle avvisaglie circa la mutata sensibilità metrica: il verso si allunga, la rima non è più elemento consustanziale alla poesia, così come la formula sillabica comincia a non essere più rispettata – si sta andando inesorabilmente verso composizioni dal verso libero e sciolto –, le strofe si allungano nel numero di versi. *Il vetturale di Cosenza*, dunque, si muove in un contesto di transizione, con elementi

¹⁹⁵ Cfr. Betocchi in VOLTINI 1971, p. 10.

¹⁹⁶ Per un discorso generale sulla metrica di Betocchi cfr. FANTINI 2014, COLETTI 1990 e MENICETTI 2001.

che rimangono ancorati alla vecchia produzione ed altri che invece la proiettano in avanti, vettori che – a posteriori - indicano la svolta da imboccare.

Cominciamo dal verso. Se nella prima produzione la scelta si attestava nettamente sulle misure medio-brevi, *Il vetturale* sposta le percentuali di utilizzo verso l'alto: il verso lungo e scarsamente connotato dal punto di vista prosodico comincia ad essere il protagonista della poesia di Betocchi. Sono pur sempre prodromi del cambiamento, le percentuali di utilizzo rimangono comunque ben bilanciate e non mancano esempi di uso raffinato del verso, ma il cambiamento è in atto. Riporto di seguito il profilo versale de *Il vetturale di Cosenza* e subito dopo le percentuali in diacronia rispetto a *Realtà vince il sogno*.

Verso	n.	%
Endecasillabi	138	47,75
Decasillabi	34	11,76
Novenari	40	13,84
Ottonari	15	5,19
Settenari	14	4,84
Senari	6	2,08
Quinari	3	1,04
Quadrisillabi	1	0,35
Altri	38	13,15
Tot.	289	100

Tabella 6

Verso	Realtà vince il sogno		Il vetturale di Cosenza	
	n.	%	n.	%
Endecasillabi	66	7,69	138	47,75
Decasillabi	50	5,83	34	11,76
Novenari	232	27,04	40	13,84
Ottonari	210	24,48	15	5,19
Settenari	251	29,25	14	4,84
Senari	14	1,63	6	2,08
Quinari	23	2,68	3	1,04
Quadrisillabi	5	0,58	1	0,35
Altri	7	0,82	38	13,15
Tot.	858	100	289	100

Tabella 7

I riquadri evidenziati dimostrano il netto – e nuovo – sbilanciamento a favore soprattutto dell'endecasillabo, che da una scarsa percentuale di utilizzo, il 7,69%, schizza al 47,75%, di gran

lunga il verso più usato¹⁹⁷, sia relativamente a *Il vetturale*, sia nei confronti delle percentuali di *Realtà*: da verso ancillare della prima raccolta, l'endecasillabo passa decisamente a scelta principale della versificazione betocchiana. Se a ciò aggiungiamo che il 13,15% dei versi *altri* racchiude soprattutto misure superiori alle undici sillabe – 35/38 per la precisione – allora la percentuale di versi lunghi, in questo caso dalle undici sillabe in su, sale al 59,86%: ci si rende dunque conto di come la nuova poesia di Betocchi stia sempre più facendo ricorso ad un dettato di più ampio respiro, ad una costruzione versale tendente inequivocabilmente alla prosa.

Tutti i poeti che contano, in quegli anni, sono in viaggio verso la realtà (che voleva dire anche, lo sappiamo, e sempre più avrebbe voluto dire nel corso del fare successivo verso la «prosa» [...]).¹⁹⁸

Contestualmente ad una scelta così marcata in questa direzione, viene meno la necessità di una resa ritmica asservita ad un'idea di musicalità preesistente alla versificazione. Il verso perde quei caratteri di sonorità, legati ad una sensibilità prosodica passata ora in secondo piano, che tanto avevano contribuito a definire l'opera del nostro come «forma melica di rivisitazione neosettecentesca o ancor precedente»¹⁹⁹. Emblematica la poesia *Vino di Ciociaria*, costruita com'è su due strofe asimmetriche, senza rime, i cui versi si attestano nella maggior parte in misure dalle undici sillabe in su; il componimento è tra le prime prove di una poesia che si fa prosa, così radicalmente nuova rispetto al sistema precedente che l'autore la inserirà solamente nella pubblicazione del '61. Riporto i primi nove versi, consapevole che l'intera poesia risponde ai principi appena enumerati:

Ier sera, all'osteria – era nel piano,
fuori, la notte coronata di monti –
son passati tra noi discorsi d'altri tempi:
il vino era chiaro, e da quieti ospiti,
in quella sala, come sotto una pergola,
pensavamo alle foglie della vigna
che se ne vanno, ora ch'è autunno,
e da inebriati parlavamo del tempo,
come se sempre ci ombreggiassero

Solamente l'andare a capo definisce il passo citato come poesia: non sono presenti particolari turbamenti dell'*ORDO VERBORUM*, non si contano omissioni del verbo, non vi sono particolari figure retoriche – se non la metafora iniziale «la notte coronata di monti» e l'immagine metaforica dei discorsi che passano-, è assente la rima, non si segnalano particolari scelte lessicali. Ricordando che la detta poesia è inserita nella sezione solamente a partire dalla pubblicazione di *L'estate di S. Martino*, l'evoluzione poetica dell'autore risulta inequivocabile: «la danza era finita, persino la musica, in un certo senso, era finita»²⁰⁰. Lo stesso dicasi per *Isernia*, lirica già inserita fra i titoli della prima redazione e dai caratteri non dissimili alla poesia presentata in precedenza –per quanto mantenga le proprie specificità -: la principale caratteristica ascrivibile alle novità della raccolta è la struttura monostrofica, a cui si aggiungono le assenze di rime e di formula sillabica definita; la poesia si presenta, dunque, come un unico blocco costituito da una successione quasi esclusiva di

¹⁹⁷ Occorre, d'altra parte, considerare che nella poesia *Il vetturale di Cosenza*, si contano ben 43 endecasillabi, ovvero il 31,16% sul totale degli endecasillabi presenti.

¹⁹⁸ Cfr. RABONI 2005, p. 83.

¹⁹⁹ L. Baladacci in BETOCCHI 1984, Introduzione p. 18.

²⁰⁰ Cfr. RABONI 2005, pp. 83-84.

endecasillabi, la cui specificità poetica si esprime tramite una sintassi non regolare e un certo grado di tendenza all'elisione. Riporto i vv. 4-11:

Qui, dove fu la Fontana Fraterna,	1 4 7 10
or'è una piazza, vi giocano i bimbi.	2 4 7 10
L'antica via, dove il colle discende,	2 4 7 10
ricomincia dalla torre romanica.	3 7 10
Quattro, avvolti nel pallio, dissepoliti	1 3 6 10
seniori d'una nobile provincia,	2 6 10
ai quattro angoli della maschia porta	3 8 10
impongono: - Rispettate gli anziani!	2 7 10

Come si nota, i versi, tutti endecasillabi, presentano la più varia disposizione accentuale – eccezion fatta per la sezione ancora costruita come una successione di distici, molto più cantilenata - e distendono il materiale fonico in maniera discorsiva, per quanto non ai livelli riscontrati in *Vino di Ciociaria*; la sintassi, per quanto increspata qua e là – su tutti l'iperbato al v. 8 – procede linearmente, servendosi dell'altra novità stilistica che Betocchi comincia ad utilizzare sistematicamente a partire da *Il vetturale*, l'enjambement, in special modo, quando la poesia è divisa in strofe, quello interstrofico.

Come si è detto, però, la forma non è sparita. Le innovazioni stilistiche che da questo momento cominciano a manifestarsi – e che troveranno il proprio culmine nella sezione *Diarietto invecchiando di L'estate di S. Martino* – rimangono comunque ad una fase embrionale, sintomi di una sensibilità mutata, ma che non si è ancora costituita sistema sulla carta. A dimostrazione di ciò, basti innanzitutto pensare che il verso rimane nell'alveo della tradizione: è vero che l'utilizzo di versi estranei alla norma si attesta sul 13,15% , ma è altrettanto vero – e paradigmatico – che l'endecasillabo sia il verso principe di detta tradizione – per quanto sostanzialmente estraneo all'*usus* betocchiano del passato -, così come è sintomatico che il novenario, tra i versi più usati dal Betocchi di *Realtà* assieme a ottonario e settenario, rimanga comunque secondo in termini di percentuali di utilizzo – 13,84% -. Emblematica la poesia *Ritorno a Campobasso*, di cui riporto le prime due terzine costruite sul succedersi di un distico di novenari – nella prima entrambi pascoliani - e un endecasillabo:

Su, pensaci bene; ricordati,	2 5 8
di qui sei passato, su questo	2 5 8
scalino corroso il piede ponesti,	2 5 7 10
c'era quell'alberello triste,	1 6 8
al crocevia, sulla fontana,	4 5 8
la ragazza col secchio, dalla bruna	3 6 10

La poesia si dimostra certamente debitrice del vecchio *modus operandi* – e i due novenari pascoliani ne sono una lampante dimostrazione, così come lo è il lessema declinato al vezzeggiativo «alberello» -, ma la presenza di un verso lungo a fine terzina, una melica non più così allegramente – e non a caso uso questo avverbio – marcata, il rivolgersi dell'io poetico a sé stesso con lo scopo di innescare un ricordo personale: tutti questi elementi marcano la netta differenza col passato.

Rimangono altresì esempi del poetare “alla vecchia maniera”, almeno dal punto di vista metrico, come *Sera trasecolata ad albergo tra i monti Lepini*, poesia breve costruita su versi brevi; ma si tratta

comunque di un richiamo al passato che non riesce – non vuole – a scrollarsi di dosso le innovazioni proprie, a più livelli, della nuova raccolta:

Ahi! Stanza diseguale	2 6
nel freddo d'inverno	2 5
cui è canto il latrare	2 5
d'un cane... Anima	2 4
d'egoista, mie scabre	3 6
pareti,	2
o nucleo d'iniqua	2 5
stoltizia in cerca	2 4
di preda;	2
un ragno di tristezza	2 6
è in agguato	3
nel cubico gelo;	2 5
e il secolare stellato	4 7
pullula di canili	1 6
se ascolto.	2

Da questo lirica è possibile ricavare l'ambiguità de *Il vetturale*, sospesa a cavallo tra il rodato vecchio metodo e la spinta innovativa; la terzina tipica di testi antichi come *Silenziosa ansia* o *Domani* – costruita sulla successione di due versi più lunghi e uno breve – è solo un ricordo sbiadito, ma di cui traspaiono elementi riconoscibili: la formula sillabica un tempo replicata in maniera perfettamente regolare ora cede alla spinta del verso libero, ma rimane un elemento in parte ricorrente come il trisillabo finale di seconda terza e quinta strofa; gli schemi rimici così strutturanti sono ora del tutto spariti, se non per i sottili legami di assonanza tra i vv. 1-3-5 (*diseguale:latrare:scabre*), i vv. 8-9-10 (*cerca:preda:tristezza*) e i vv. 11-13, unica rima perfetta della poesia (*agguato:stellato*); il verso-frase del passato lascia spazio ad una sintassi totalmente indifferente alle pause metriche, con i forti enjambements tra i vv. 3-4, 4-5, 5-6, 7-8, 8-9; la prosodia marcatamente cantilenante di un tempo, fa fatica a suggerire lo stesso effetto pur in un testo dai versi così brevi. L'occasione è la permanenza notturna in un albergo freddo e inospitale - la sera è «trasecolata», nel senso di “fuori di cervello”²⁰¹, meravigliata, sofferta, la stanza è «diseguale» -: con studiata distorsione espressionista, la camera d'albergo si riempie di fantasmi provenienti dall'interiorità dell'io poetico, così come la notte e il cielo stellato si riempiono di latrati di cani, unico rumore percepibile in quel frangente, in un raffinatissimo gioco sinestetico. Il componimento costituisce una notevole prova espressionista, fornita da Betocchi nel descrivere una situazione claustrofobica all'interno di una stanza chiusa. È possibile anche intravedere una carica realista del testo, che, in questo caso, non si traduce in termini di descrizione della realtà circostante, ma si esprime attraverso una resa del tutto convincente delle sensazioni provate dal soggetto in quella situazione.

²⁰¹ Cfr. la voce *Trasecolare* nel GDLI.

Oltre al verso, anche la componente della partizione strofica restituisce il grado di ambiguità formale della raccolta, in perenne equilibrio tra adesione ai principi metrici del passato e proiezione verso il nuovo. La bilancia, in questo caso, sembra però propendere per l'ancoraggio alle modalità che furono, pur presentando delle innovazioni: su 16 testi definitivi, infatti, ben 14 ripropongono una costruzione imperniata sulla divisione in strofe – i due testi rimanenti sono i già citati *Vino di Ciociaria* e *Isernia* -. Di questi, però, solamente 6²⁰² presentano la divisione in quartine tanto cara a *Realtà vince il sogno*²⁰³; il resto si divide tra componimenti divisi in terzine²⁰⁴ – il cui numero (4 testi) aumenta in maniera consistente rispetto alla prima raccolta (1 o 2 a seconda di come si intende *Silenziosa ansia*²⁰⁵) -, in strofe da cinque versi²⁰⁶ (1), in distici²⁰⁷ (2) e un sonetto²⁰⁸, in apertura di raccolta. È possibile, quindi affermare, che *Il vetturale* sia testimone di un'apertura verso nuove forme metriche in precedenza scartate: per quanto parlare di sperimentalismo sia inadeguato, di certo è possibile individuare una ricerca di maggiore *varietas* da parte dell'autore, mentre in *Realtà vince il sogno*, componimenti suddivisi in quartine e odi/canzonette esaurivano quasi totalmente il panorama metrico della raccolta²⁰⁹. Inoltre, relativamente alle poesie suddivise in quartine, occorre comunque sottolineare le differenze rispetto al passato: questi sei componimenti, infatti, non suggeriscono la sensazione di una costruzione ragionata ed organizzata a più livelli, dal momento in cui l'unico elemento che permane è – appunto – la stessa divisione in strofe; vengono meno gli altri fattori che delineavano il profilo metrico del passato, come una formula sillabica replicata, uno schema rimico ricorrente, una sintassi rispettosa delle partizioni metriche. Soltanto *Sosta laziale* e *Il vetturale di Cosenza*, presentano almeno un accenno di strutturazione della formula sillabica, ma appunto di accenno si tratta:

- in *Sosta laziale* troviamo, nelle quartine, una sottotraccia di schema generalmente descrivibile come segue: ad una coppia di versi lunghi segue un verso più breve seguito nuovamente da un verso lungo; se per la seconda e terza quartina la formula corrisponde – [endecasillabo+endecasillabo+settenario+endecasillabo] -, prima e quarta differiscono tra loro e anche rispetto alle altre strofe – la prima [novenario+endecasillabo+senario+endecasillabo], la quarta [endecasillabo+endecasillabo+novenario+endecasillabo] -; di seguito la seconda strofa, vv. 5-8:

Il cuore con un palpito più nero
dell'antracite ha la speranza azzurra,
e guarda un altro treno,
di vetri fermi, che non parte più.

e la quarta, vv. 13-16:

è chi ci vive in mezzo e ci cammina,
il contadino e quella che si arresta,
la ragazza che dalla proda

²⁰² E sono *Sosta laziale*, *Alla chiesa di Frosinone*, *Stando con donne che cavano ghiaia da un fiume*, in *Ciociaria*, *Campobasso-Salerno*, *Il vetturale di Cosenza*, *Tornando tra i monti toscani*, il quale però presenta un verso isolato finale in chiusura.

²⁰³ In quella raccolta i componimenti divisi in quartine erano 17, che su 30 testi totali costituiscono più della metà, cfr. p. 13-14; in *Il vetturale*, invece, 6 su 16 corrisponde a poco più del 37%.

²⁰⁴ E sono *Incontro romano*, *Sera trasecolata ad albergo tra i monti Lepini*, *Verso Cassino*, *Ritorno a Campobasso*.

²⁰⁵ Cfr. pp. 17-18.

²⁰⁶ *Sugli Aurunci*, tre strofe da cinque versi ciascuna più un verso isolato in chiusura.

²⁰⁷ *Treno notturno tra i monti toscani*, *Classicismo salernitano*.

²⁰⁸ *Dedica scritta risalendo una valle d'inverno*.

²⁰⁹ 27 su 30, pari al 90%, cfr. pp. 13-14.

guarda, e le si imbiancano i capelli.

- in *Il vetturale di Cosenza*, l'accento di cui si parlava corrisponde all'uso esclusivo dell'endecasillabo, con l'unica eccezione del v. 25, dodecasillabo.

Il resto dei componimenti divisi in quartine presenta una situazione in cui domina il verso libero. Le stesse considerazioni si considerino valide sotto il profilo rimico: la pressoché costante presenza degli schemi rimici in *Realtà vince il sogno* è solo un ricordo; le soluzioni adottate, quando non corrispondenti al verso sciolto, comunque non si avvicina mai eccessivamente allo stilema del passato: solamente nei casi di *Stando con donne che cavano ghiaia da un fiume*, *i Ciociaria*, *Il vetturale di Cosenza* e *Tornando tra i monti toscani* ritroviamo sbiaditi – e mai convincenti – tentativi di richiami rimici ordinati:

- in *Stando con le donne che cavano ghiaia da un fiume*, in *Ciociaria*, soltanto nelle ultime tre quartine compare lo stesso schema a rime incrociate – **abba** in *coblas unissonans* - così caro al Betocchi che fu; di seguito la terza strofa, vv. 9-12:

la tua buccia il passo
affaticato di costoro,
come a ritroso il coro
rattristato che fanno.

- in *Il vetturale di Cosenza*, di gran lunga il componimento più lungo della raccolta, solamente le prime quattro strofe si strutturano secondo uno schema a rime alternate – **abab** in *coblas unissonans* -, anche questo inflazionato in *Realtà*; di seguito, ad esempio, la prima strofa – i cui rimanti in questione sono *langue:sangue* e *sgomenta:sonnolenta*, vv. 1-4:

Cavallino che vai, alba che langue,
piazza meridionale cui sgomenta
un fischio solitario come sangue
che fila da una piaga sonnolenta;

da notare, per altro, il processo di personalizzazione e umanizzazione degli elementi chiamati in causa nella poesia: il diminutivo alla vecchia maniera *Cavallino*, l'*alba* che umanamente *langue*. Il resto dei versi presenta qualche accenno di richiamo fonico, ma maggiormente ricorrente all'assonanza piuttosto che alla rima perfetta e comunque decisamente non schematizzato; ad esempio l'ottava strofa, vv. 29-32, in cui i rimanti insistono sulla vocale *a* accentata e sulla *e* come vocale atona finale:

Abbi pietà per questa magre gambe
di cavalli di piazza che frustati
risveglian l'alba; che non hanno stalle,
gli inquieti cavallucci, solo strade.

Decisamente più arcaica la strofa appena presentata: dall'elisione della vocale finale nel verbo *risveglian*, soluzione adottata sistematicamente in *Realtà*, al ritorno del diminutivo *cavallucci* e della costruzione sintattica con il soggetto in inciso ritardato rispetto al relativo *che*, il quale inizialmente sembra o riferirsi a *cavalli* o avere valore causale, per poi scoprirsi per quello che realmente è solamente procedendo con la lettura;

- *Tornando tra i monti toscani*, è l'unico testo in quartine che presenta lo schema a rime alternate – **abab** in *coblas unissonans* -, ad eccezione del verso finale isolato – comunque legato al primo semanticamente dalla coppia *ondose-mare* – e dei vv. 5-7 (*deformi:uomini*) – che, più che una rima

ipermetra, sembra presentare una situazione di parziale assonanza comune tra il verso piano (*deformi*) e quello sdrucchiolo (*uomini*) -.

Per i due testi in quartine rimanenti – *Alla chiesa di Frosinone* e *Campobasso-Salerno* - vige un regime di verso libero e sciolto, che comunque si intravede, come abbiamo dimostrato, anche nei testi interessati da un certo grado di costruzione metrica.

Come detto, sale il numero di componimenti organizzati in terzine, ma anche in questi testi vige un regime di libertà assoluta nel trattamento del verso – per tutti libero e sciolto – e di assenza di schemi rimici. Oltre agli esempi già mostrati di *Ritorno a Campobasso* e *Sera trasecolata ad albero tra i monti Lepini* – mostrati appunto per l’eccezionale statuto metrico almeno in parte tradizionale -, i due testi rimanenti – *Incontro romano* e *Verso Cassino* – confermano il generale scivolamento verso una metrica più libera e più moderna. La tenuta del testo, non più garantita dalla ricorsività della formula sillabica o dalla presenza di schema rimico, è garantita dal fluire continuo della sintassi e da intensi richiami lessicali, come si mostrerà in seguito. Nel primo caso, si assiste di conseguenza allo spasmodico uso dell’enjambement interstrofico, istituto che nel sistema di *Realtà vince il sogno* non trovava diritto di cittadinanza; ciò conferma ulteriormente l’effetto di una metrica oramai solo per l’occhio, che da fondamenta della vecchia poesia si riduce a mero artificio per lo più di natura grafica: le strofe sono tra loro divise soltanto nella pagina, non più anche sintatticamente. Il risultato che ne deriva è di un acuto stridere fra metro e sintassi, un continuo singhiozzare del procedere sintattico della lirica, spezzato sistematicamente sia tra verso e verso – ma di questo già vi era notevole traccia nel primo libro dell’autore – sia tra strofa e strofa. Ne è un esempio lampante *Incontro romano*, in cui spiccano enjambements molto forti tesi a spezzare il sintagma [sostantivo+aggettivo] che si distende, quindi, a cavallo tra due strofe, oltre ai normali enjambements interni alle strofe stesse:

vv. 1-7

Costei che in filobus, vecchia
madre laziale, ha le mani
gonfie e il polso come di bronzo

dissepolto; e che nel suo umile sogno
che odora di remoti stallatici
guarda anche qui la vita tra le ciglia

socchiuse, come fosse al solleone
e lo stesso fenomeno si ripete lungo tutto l’arco della poesia

vv. 10-13

la morta paglia a spiovente sui tetti
delle care nidiate, madre
di figli che han gli anni della morte

lontana, sui campi di guerra

a dimostrazione di come il fenomeno sia endemico e sintomatico del nuovo poetare di Betocchi: per quanto, infatti, esso sia in parte catalizzato dalla forma breve della terzina e il verso utilizzato non sia

tra i più lunghi – ma comunque oscillante tra la misura dell’ottonario e dell’endecasillabo -, lo ritroviamo trasversalmente presente in ogni luogo de *Il vetturale*, indipendentemente dalla forma metrica adottata. Per continuare con le terzine, ecco esempi tratti da *Verso Cassino*:

vv. 6-13

[...]. In certe gabbie gli uccelli cantano

così; così, come questi giovani, son rapidi
certi furetti. E guardo
gli antemurali dei colli

di pietra, posti dinanzi all’oscuro
Appennino. Tutt’è maculato, apertamente,
come e pecore di un gregge di molto

cammino.

Da notare, inoltre, la qualità degli enjambements presi in considerazione: per la grande maggioranza, infatti, è possibile parlare di inarcatura *anaforica*, dato che il *rejet* consiste soprattutto nel determinante che rimanda ad un determinato che si identifica con il *contrerejet*: «bronzo // dissepolto», «ciglia // socchiuse», «morte // lontana»; l’effetto che ne deriva è di maggiore spaesamento e più accesa sorpresa sintattica: a fine verso, infatti, la proposizione era grammaticalmente completa, ma procedendo con la lettura si è costretti a rivalutare l’intonazione generale della frase, data l’aggiunta di un ulteriore nuovo elemento. Il procedimento, come si è detto, non risparmia nemmeno i componimenti con partizioni di maggior respiro come le quartine; di seguito una rapida carrellata di esempi, in cui riporto solamente *rejet* e *contrerejet* distesi su due strofe:

E vivo e vero // è chi ci vive in mezzo (*Sosta laziale*), E sembra // che siamo soli, E sembra, // il mondo, non altro che suono (*Alla chiesa di Frosinone*), che sull’alto // capo, e ripercorre // la tua buccia (*Stando con donne che cavano ghiaia da un fiume, in Ciociaria*), e le saggine // nei campi, e la viva salute // del mio viaggio (*Campobasso-Salerno*), soave e saggia // d’arte, e non sa // dice ciò che gli chiedo (*Il vetturale di Cosenza*), lenta oscura guerra // predicano, mentre s’attrista // la pianura (*Tornando tra i monti toscani*).

Altra novità della raccolta è la presenza di due testi precedenti per distici, *Treno notturno tra i monti toscani* e *Classicismo salernitano*. In entrambi i casi siamo in presenza di distici accoppiati in rima baciata, ma nel primo testo notiamo anche l’esclusiva presenza di endecasillabi, mentre nel secondo il verso è libero. La forma è un’evidente omaggio a Laforgue, il quale frequentemente si servì di distici a rima baciata, già omaggiato come dedicatario – o forse è il caso di usare il futuro, dato che il testo era tra quelli già presenti nella redazione del ‘59 – nell’ultima lirica della sezione *Dalla verde persiana*, appena precedente *Il vetturale di Cosenza ovvero viaggio meridionale* all’interno di *L’estate di S. Martino*.

Treno notturno tra i monti toscani – in origine posto in apertura della sezione *Incomincia il viaggio*²¹⁰ – si presenta come una successione di sette coppie di distici di endecasillabi a rima baciata in cui ogni strofa innova la rima, ad eccezione di seconda e sesta strofa, che condividono la rima (*vallata:distanziata, farfalla:abaglia*) e l’ultimo distico solamente in assonanza parziale

²¹⁰ Cfr. **Tabella 5**, p. 70.

(*vita:illuminata*); vale qui il discorso già condotto in termini più generali circa l'innalzamento delle percentuali d'uso dell'endecasillabo, così come vale altresì l'etichetta di ambiguità già impiegata a livello di raccolta: a fronte di un deciso scarto a favore degli aspetti più moderni della nuova poesia, non mancano esempi di richiami, da parte dell'autore, non solo al proprio passato, ma più generalmente – ed è questo il caso – a stilemi e soluzioni proprie di un modo di fare poesia di cui le nuove scelte autoriali non sono più debitorie. La formula sillabica rispettata, uno schema rimico sempre in vigore – e per di più con un'altissima percentuale di rime perfette – e una ripartizione in distici che strizza l'occhio al modello di Laforgue sovvertono il generale clima di mutato atteggiamento; essi rimangono pur sempre elementi d'eccezione ad una regola che impone, invece, un uso rifunzionalizzato di tali elementi, svuotati del primigenio valore fondante.

Betocchi non manca di dimostrare un alto grado di consapevolezza autoriale riguardo le direzioni imposte al proprio percorso poetico e ciò è dimostrato anche dal titolo apposto a *Classicismo salernitano* – sei coppie di versi liberi a rima baciata -, componimento che intrattiene fitti legami con il Betocchi del passato, con la Commedia dantesca e con una forma ancorata, al pari di *Treno notturno*, al precedente di Laforgue. «Vorrei rifarmi ad Eliot, che [...] rifacendosi a Dante, ha restituito alla pietà il trono che le spetta. E ora capisco perché [...] non a Rimbaud abbia guardato, ma a Laforgue»²¹¹. Apertura maggiormente caratterizzata in chiave classicista di un verso latino non poteva certo esserci; con estrema raffinatezza, la scelta ricade sullo stesso verso del Salmo 113 – «In exitu Israel de Aegypto» - che Dante mette in bocca alle anime penitenti sul «vasello snelto e leggero»²¹² che procede verso la spiaggia del Purgatorio²¹³: il filtro della Commedia indirizza subito la lettura verso la figura del peccatore penitente in cui l'io poetico si identifica da subito, anche e soprattutto grazie al richiamo dantesco; il tema è sviluppato tramite un'apostrofe dell'io verso il proprio cuore, il *tu* ideale a cui il monologo interiore si rivolge.

Vv. 1-4

In exitu Israel de Agypto
mio cuore ascoltami: sei fitto

nel peccato. Liberati. Segui
l'amore, fa che a lui t'adequi.

Betocchi riesce a condensare in un solo verso la propria esperienza personale di cristiano e di poeta; il penitente è chiamato in causa tramite un riferimento letterario che si trascina dietro altri elementi presenti nella fonte e che rinvigoriscono implicitamente i tratteggi con cui è disegnata la figura dell'io peccatore.

Vv. 5-12

Ma sei debole; e vai lungo il lunato
e montuoso lito, e innamorato

abbracci il quieto, sempiterno mare.

Di paese in paese vai a parlare

²¹¹ Cfr. *Diario della poesia e della rima*, in *Poesie del sabato*, Mondadori, Milano, 1980, Appendice, p. 114; cfr. anche L. Baldacci in BETOCCHI 1984, Introduzione, p. 15.

²¹² Cfr. Purg. II, v. 41.

²¹³ Cfr. Purg. II, v. 46.

lungo il lido col mare. E veneranda
immagine, ogni scoglio ti rimanda

lo stesso affanno, dallo stesso sito,
come piangendo di quello che ha udito.

In Dante come in Betocchi, l'ambientazione è quella della spiaggia, luogo di emendazione dei peccati sia per il primo che per il secondo; ma nel nostro traspare una sfumatura diversa nella semantica legata al mare, che sarà confermata dal procedere della lirica: già nel componimento precedente – *Campobasso-Salerno* – il mare era presentato come punto di approdo reale e metaforico, nel primo caso, del viaggio tra Sannio ed Irpinia, nel secondo, del viaggio autunnale della vita terrena, identificandosi quindi con un'idea sfumata di morte²¹⁴. Un dissolversi che coincide con la pace dei sensi, con la liberazione del fardello terreno e l'ascesa al cielo cristiano, le cui caratteristiche corrispondono al «quieto, sempiterno mare» del v. 7; il mare, in qualità di *IMAGO MORTIS*, è sempre presente a fianco dell'io, «di paese in paese» è una condizione insita alla vita stessa, così come la circolarità ineluttabile del moto ondoso che lambisce gli scogli è un movimento di eterno ritorno dell'uguale. Siamo di fronte ad un'alta prova poetica da parte dell'autore, il quale riesce a fondere la propria esperienza personale con quella di ogni lettore, veicolandola tramite il richiamo dantesco: il peccato, il viaggio reale e quello metaforico della vita, l'angoscia per un corpo che invecchia e che continuamente si confronta con elementi che si configurano come *MEMENTO MORI* sempre presenti; a ciò si aggiunga, poi, il discorso di poetica che Betocchi porta avanti in liriche come queste, sospese a cavallo tra modernità e passato, tra vecchio modo di fare poesia e nuove soluzioni adottate nell'arco dell'intera raccolta.

Non sfugge alla tendenza di ambiguità di statuto metrico anche il sonetto proemiale della raccolta, *Dedica scritta risalendo una valle d'inverno*, che, d'altra parte, sembra rispondere a quell'esigenza di scompaginazione di una regolarità comunque fornita alla poesia che era stata propria di *Realtà vince il sogno*, raccolta in cui abbiamo già dimostrato la presenza sistematica di costruzioni perfette se non per un elemento scaleno, fosse esso relativo alla formula sillabica o allo schema rimico. La poesia in questione riprende quel *MODUS OPERANDI*, costituendosi come sonetto di endecasillabi perfetti, ma in cui lo schema metrico subisce delle deviazioni dalla norma: **AABAABAB ACACAC**, in cui per altro le rime perfette sono solo le sequenze *chiudendo:chiudendo* (vv. 1:13), *coltello:fratello* (vv. 2:5), *fraterno:eterno* (vv. 9:11), *luna:una:cruna* (vv. 10:12:14), il resto si considerino assonanze, in alcuni casi solamente parziali. Si noti la soluzione canonica, direi petrarchesca, adottata per la sirma, mente è evidente una maggiore libertà per le rime della fronte, almeno nei primi quattro versi. Al contrario di una metrica in parte rispettosa del canone – sia in riferimento alla forma sonetto, sia ai vecchi stilemi betocchiani –, la sintassi si snoda sinuosamente tra gli stacchi metrici, con enjambements sia tra versi interni alle strofe, sia tra le stesse partizioni; si veda, per il primo caso le quartine, mentre per il secondo valga l'esempio del passaggio tra le terzine:

vv. 1-4:

Nell'ombra del mio spirito chiudendo

²¹⁴ Si leggano a tal proposito i versi finali della poesia: «Ed io tra la morte e la viva salute // del mio viaggio, nel pigro andare di stazione / in stazione, mi staccavo come / una corteccia dal vecchio tronco, / lasciavo che l'anima cedesse, // nel sole d'ottobre, a scaglie, come / corteccia di pino, all'intimo odore / del suo mutarsi in aria balsamica, / finché dai monti sboccai sul mare.», in BETOCCHI 1984, p. 269.

lame di fiume ferro di coltello,
degli inverni nevosi le invenzioni
di gelidi segmenti angoli e vento,
vv. 9-14:
dove non fa mai notte ed è fraterno
lume di giorno ad albore di luna
e il vento è padre di un ignudo eterno

essere e seguitare ad una ad una
cime di *monte* che si van chiudendo
nell'ombra del mio spirito a una cruna.

L'interessante e complessa costruzione sintattica sarà presa in esame successivamente; per ora mi limito a sottolineare l'alto numero di articoli elisi che crea un'atmosfera da lirica ermetica, priva di concretezza e piuttosto costruita tutta nel campo dell'indeterminatezza e dell'astratto. Il diario di viaggio si apre con una poesia che fa dell'indefinito il suo punto di approdo.

Per quel che riguarda l'istituto della rima, abbiamo già indirettamente trattato l'argomento in precedenza, dimostrando come anche sotto questo aspetto la tendenza generale non sia più quella di una vigile costruzione del testo fondato su elementi di ricorsività: l'uso delle rime perfette, così come quello delle assonanze, si riduce drasticamente, a favore del verso sciolto. Su sedici componimenti, infatti, soltanto quattro presentano uno schema rimico strutturato – *Dedica scritta risalendo una valle d'inverno*, *Treno notturno tra i monti toscani*, *Classicismo salernitano*, *Tornando tra i monti toscani* –, a cui si aggiungono due testi in cui esso compare soltanto in parte – *Stando con donne che cavano ghiaia da un fiume*, in *Ciocciaria*, *Il vetturale di Cosenza* –; inoltre, come si nota in riferimento alla **Tabella 5**, tali testi costituiscono *enclaves* delimitate all'interno del contesto caratterizzato dal verso sciolto, quasi come se il ricorso allo schema rimico in un testo trascinasse con sé la necessità di un appoggio all'uguale, determinando l'assenza di testi a schema rimico regolare isolati: nella gran parte delle occorrenze, esiste una sorta di vischiosità legata all'*usus*, che giustifica la presenza dei testi citati in posizioni per lo più adiacenti. Riporto, inoltre, per esteso le sequenze di rime/assonanze presenti nei testi citati:

chiudendo:coltello:vento:fratello:gelo:fraterno:eterno:chiudendo, invenzioni:monte:monti:, luna:una:cruna (*Dedica scritta risalendo una valle d'inverno*), argento:sento, vallata:distanziata, erto:deserto, scintilla:famiglia, abissi:precipizi, farfalla:abbaglia, vita:illuminata (*Treno notturno tra i monti toscani*), donne:ripercorre, fiume:lume, passo:fanno, costoro:coro (*Stando con donne che cavano ghiaia da un fiume*, in *Ciocciaria*), Aegyptio:fitto, segui:adegui, lunato:innamorato, mare:parlare, veneranda:rimanda, sito:udito (*Classicismo salernitano*), langue:sangue, sgomenta:sonnolenta, stazione:oblivione, Crati:fucilati, estasiante:stanghe, fitto:zitto, tribolazione:stazione, corri:sogni, scopri:adopri (*Il vetturale di Cosenza*), ondose:cose, terra:guerra, deformati:uomini, noi:annoi, come:some, vista:attrista (*Tornando tra i monti toscani*).

Il loro esiguo numero parla di per sé; volendo esprimere delle percentuali, considerando i rimanti inclusi in poesie dagli schemi metrici ben delineati o anche solo accennati – i sei testi citati in precedenza –, soltanto 78 versi sono interessati da un legame rimico²¹⁵, che sul totale di 289 della raccolta costituiscono il 26,99%. Se per *Realtà vince il sogno* era possibile condurre una riflessione generalizzata e sistematica circa il sistema rimico della raccolta, in *Il vetturale di Cosenza ovvero*

²¹⁵ Intendo, in una sequenza rimica, il singolo verso a cui il rimante appartiene; ad esempio, nella sequenza *luna:una:cruna* conto tre versi interessati da rima. Considerando la presenza di sequenze rimiche in cui numero di versi interessato è anche maggiore di due, ciò significa che su 78 versi il numero di rime sarà meno della metà del numero dei versi contati.

viaggio meridionale la presenza di rime è ormai un'eccezione alla regola. Il testimone di legante testuale è passato alla sintassi, che, incurante delle partizioni strofiche, si assume il compito di assicurare la tenuta tra le parti del testo, sopperendo alla mancanza degli elementi che un tempo se ne accollavano la responsabilità, come formula sillabica e schema rimico. Sul piano stilistico, tale considerazione, legata ad un più generale abbandono delle soluzioni del passato – anche, come già visto, a livello di prosodia – tratteggia i prodromi dell'«epigrafe tombale di una musica che fu e che è stata sacrificata»²¹⁶.

Lessico

Una menzione particolare merita, certamente, il lessico di questa raccolta, anch'esso proiettato verso nuovi orizzonti: anche in questo caso, si intravede una discesa alla scoperta del reale, della quotidianità viva che i personaggi affrescati in ciascun componimento si ritrovano a dover affrontare, che si traduce in due direttive identificabili con quelle già sistematizzate da S. Bozzola, l'abbassamento prosastico e l'immissione di vocabolari speciali²¹⁷; non che prima – *Realtà vince il sogno* - mancassero riferimenti alla realtà, ma l'atteggiamento era sempre quello del vagheggiamento di forme popolareggianti, il che si traduceva in un tratteggio che ispirasse pietà e compassione verso questo mondo sì povero e derelitto, ma pieno di dignità in quanto popolato da creature di Dio che cristianamente accettano la sofferenza in quanto volontà del divino. Il panorama del dipinto era, quindi, costellato di vezzeggiativi e diminutivi, di lessemi provenienti da una realtà ancora di stampo tardo ottocentesco, come se la mano che conduceva il pennello fosse quella di un attardato che riconosceva in Pascoli – nel primo Pascoli - l'unico modello – e non siamo poi così lontani dal vero -: ecco comparire sulla pagina la rima *albatrella:agnella* e le *fiammelle* in *Dell'ombra*, tutto un repertorio ornitologico di pascoliana memoria, dal *pipistrello* e l'*upupa* di *Allegrezze dei poveri a Tegoletto* ai *rosignoli*, la *fenice* e il *cigno* di *Ode degli uccelli*, così come sono onnipresenti i *fanciulli* o le *colombe*. All'altezza di *Il vetturale di Cosenza ovvero viaggio meridionale*, il contesto è totalmente mutato e la modernità sferza con durezza il mondo ancora rurale del sud Italia: il progresso squarcia con prepotenza l'idillio a cui eravamo abituati. Basti pensare al dittico *Treno notturno tra i monti toscani* e *Sosta laziale*: il primo, come già detto, si presenta come trasognata notte trascorsa in viaggio, in cui le impressioni dell'autore legate ai monti e alla luna si mescolano a pensieri di fine imminente - «ma l'orlo è certo ed un fiume l'abbaglia» - nell'armonia dei distici baciati. Il secondo, è un fulmine a ciel sereno:

vv. 1-4

Il treno è fermo, il Westinghaus
emette il rauco soffio, e l'antracite
nera, a lunghi mucchi,
palpita solitaria tra i binari.

Il viaggio in treno compie una sosta appunto in Lazio e la prima quartina descrive in termini decisamente realisti ed espressivi la situazione generata dalla locomotiva: i nuovi protagonisti sono il *treno*, la locomotiva chiamata con il nome della compagnia ferroviaria americana produttrice, l'*antracite* emessa dalla caldaia, i *binari* su cui corre il treno stesso. In quattro versi si ha subito la misura di quanto sia mutato il bacino lessicale a cui l'autore attinge e di quanto sia diverso l'uso che

²¹⁶ Cfr. L. Baldacci in BETOCCHI 1984, Introduzione, p. 17.

²¹⁷ Cfr. BOZZOLA 2014, p. 379.

egli ne fa: sono spariti i diminutivi, sono spariti gli elementi del quadro impressionista a favore di uno stile veramente realista. Non solo è il progresso che si dà in poesia, ma, come poi l'economia generale del testo spiegherà, esso è già tratteggiato con ombre negative – il *soffio* è *rauco*, l'*antracite* è *nera* con forte enjambement e *a lunghi mucchi* – in quanto polarmente opposto alla realtà rurale e popolare che rimane pur sempre depositaria di una dignità e di un valore che Betocchi considera fondamentali. Ciò detto, non si può fare a meno di accorgersi che un qualcosa della vecchia patina sentimentalista rimane anche in un testo come questo: un sintagma come *rauco soffio* ricopre certamente un ruolo fortemente espressivo, ma porta con sé un retaggio antico, dato anche l'aggettivo preposto²¹⁸; inoltre, ancora una volta ci troviamo di fronte ad una umanizzazione dell'elemento inanimato: in questo caso è l'*antracite* che *palpita*, verbo che anticipa il sostantivo – questa volta non metaforico – del verso successivo *Il cuore con un palpito più nero*, con la presenza quindi di un poliptoto tra verbo e sostantivo.

vv. 9-16

Ma di là della siepe, sulla via,
un carro e un presentimento d'estate
sollevan, pigri, un bianco
d'angoscia polverosa. E vivo e vero

è chi ci vive in mezzo e ci cammina,
il contadino e quella che si arresta,
la ragazza che dalla proda
guarda, e le si imbiancano i capelli.

Il *Ma* del v. 9 introduce subito al cambiamento di prospettiva: ora siamo dalla parte di coloro che il progresso lo vedono soltanto passare come il treno sui binari, ma da esso non ricevono altro che polvere; anche la distribuzione lessicale lo certifica: nella prima metà di poesia trovano posto i vocaboli più moderni, il *treno*, il *Westinghaus*, l'*antracite*, i *binari*, mentre nella seconda metà, quella dedicata al mondo arcaico «al di là della siepe», ritornano i lessemi più poveri e rurali, il *carro*, l'*estate*, il *contadino*, la *ragazza*.

Un simile discorso si può condurre per la poesia successiva, *Incontro romano*, in cui l'ambientazione è totalmente immersa nel contesto di realtà moderna che l'autore si trova ad attraversare: siamo a bordo di un mezzo di trasporto pubblico della capitale e l'occhio cade su una passeggera anziana, appoggiata al tubo di sostegno del mezzo, che molto ha a che spartire con le madri²¹⁹ di *Partenza per la guerra*²²⁰. Da sempre, infatti, in Betocchi la figura materna ritorna in tutta la sua produzione ad «incarnare un modello di fede priva di incrinature, di piena accettazione della vita»²²¹. La fotografia che l'io ci descrive è motivo di riflessione che chiama in causa l'esperienza della guerra – in cui la donna ha perso i figli – cui si intreccia un sentimento di sacro rispetto misto ad un certo grado di patriottismo, certamente non declinato in termini retorici. Ciò che interessa in questo frangente, è la comparsa in poesia di elementi umili della moderna realtà circostante che si uniscono, altresì, a ricordi del passato rurale della donna: dal *filobus* ai *corsetti*, dalla *vuota canna di nichel* ai *campi di guerra*, dai *remoti stallitici* alle *stoppie*, dalla *paglia* alle *aie*. Sono due mondi, il prima e il dopo, vissuti dalla

²¹⁸ Cfr. BRUGNOLO 1984.

²¹⁹ Sull'importanza della figura materna in Betocchi cfr. RAMAT 2002 e lo studio archetipico di Macrì in VIEUSSEUX 1981.

²²⁰ Cfr. Carlo Betocchi, *Memorie, racconti, poemetti in prosa*, a cura di S. Albisani, Le Lettere, Firenze 2005, pp. 38-39.

²²¹ Cfr. TARSI 2008B, p. 60.

protagonista del componimento, due realtà che si distendono sulla pagina grazie all'uso attento di sostantivi tratti da due bacini lessicali opposti. La poesia è il microcosmo in cui leggere il macrocosmo della raccolta: al vecchio sistema lessicale, che si stempera e scolorisce, se ne affianca uno nuovo che lascia spazio alla realtà descritta in termini puramente oggettivi. Non è certo una novità per la poesia europea, ma di certo lo è – e non parlo solo di questo caso, ma della tendenza più generale che in questi anni per Betocchi si afferma – nell'economia dell'evoluzione del nostro, che appare anche sotto questo aspetto così diverso dall'autore delle origini.

Volendo proporre una casistica relativa all'uso di lessemi inscrivibili alla sfera del moderno e del reale così come abbiamo imparato ad intenderlo, limitandoci agli elementi antropici, ci si rende conto che il trend è pervasivo e trasversale.

Innanzitutto i toponimi, il cui numero aumenta esponenzialmente sia nei titoli che nei testi, a riprova di quell'aderenza del testo all'occasione reale che lo ha generato – il viaggio -; oltre, quindi, alla titolazione intesa come una serie di metaforiche “puntine da disegno” fissate sulla carta regionale tese a fissare la progressione spaziale della raccolta -

in successione nei titoli troviamo *monti toscani, Sosta laziale, Incontro romano, monti Lepini, Frosinone, Ciociaria, Ciociaria, Aurunci, Cassino, Campobasso, Isernia, Campobasso-Salerno, Classicismo salernitano, Cosenza, monti toscani* –

ritroviamo anche all'interno del testo indicazioni precise circa la spazialità entro cui l'azione poetica – che spesso si riduce a sola riflessione autoriale, lirica nel senso più legittimo del termine – si situa, luoghi e tempi reali che il viaggiatore si trova ad attraversare fisicamente o tramite il processo memoriale -

Italia (*Incontro romano*), Frosinone (*Alla chiesa di Frosinone*), monte di Pàtrica (*Vino di Ciociaria*), Esperia, Ausonia, Aurunci, Liri, Garigliano, Ciociaria (*Sugli Aurunci*), Cassino, Isernia, Appennino (*Verso Cassino*), Isernia (*Isernia*), Sannio, Irpinia (*Campobasso-Salerno*), Crati monti calabresi, Toscana (*Il vetturale di Cosenza*) -;

è una poesia costruita su eventi reali e luoghi fisici, identificabili, in cui la storia personale del poeta, così come quella del luogo stesso, si può collocare agevolmente. Mi riferisco, per esempio, al caso di *Isernia*, in cui l'autore subisce un moto di rimembranza che scaturisce dalla vista della città bombardata

vv. 13-14

[...] e mi sentii inverdire, addosso,
gli stinti panni di guerra del quindici

e in cui intravediamo un gioco citazionistico inusuale la cui fonte non solo è scoperta, ma anche esplicitata:

vv. 15-17

quando infittivan reggimenti
come di foglie, è canto d'Ungaretti,
su cui passava l'autunno.

Il passo è interessante dal momento in cui risulta avulso dal sistema betocchiano: se è vero che la poesia del nostro non fu mai al riparo da riferimenti fin troppo palesi alle grandi voci del passato – impossibile non scorgere le ombre di Pascoli, D'Annunzio e in parte di Carducci in alcune prove di *Realtà vince il sogno* – è altresì vero che in questo caso il gioco è paradossalmente più raffinato;

nonostante in questo caso si tratti di vero e proprio citazionismo, la fonte non solo è esibita, ma esplicitata tramite l'inserzione del nome di Ungaretti, prevenendo elegantemente ogni possibile effetto derivante dall'uso di una così celeberrima ed abusata espressione: d'altra parte, nell'immaginario poetico italiano – e all'altezza del '59-'62 ormai anche popolare –, parlare della Grande Guerra non può che trascinare con sé almeno parte delle suggestioni de *Il porto sepolto* e *l'Allegria*.

Un discorso ancora più coerente circa la considerazione dei luoghi incontrati dall'autore attraverso le loro specificità storico-culturali si può fare per *Vino di Ciociaria*, in cui, oltre ai toponimi già visti, compare anche il nome di un altro poeta, De Libero; questa volta, però, la funzione è diversa: se con Ungaretti il riferimento era all'esperienza universale – o meglio nell'universalità dei confini italiani – della guerra, ora la citazione del nome proprio è operazione ancillare alla definizione culturale della peculiarità reale del luogo Ciociaria, esattamente come il riferimento al monte di Pàtrica²²² lo è nei confronti della identificazione spaziale del contesto reale entro cui l'autore si muove. È, per dirla in parole povere, ancora una volta uno stratagemma per ancorare la poesia all'esperienza reale, sia essa intesa in termini spaziali, temporali e culturali.

Vv. 12-15

E sentivo il monte di Pàtrica, come torso da lungi,
vivo, di un autoctono iddio
irsuto di castagni, alle cui ombre
certo ruzzano ancora i miti di De Libero.

Ancora una volta in punta di verso, come un *aleph* di borgesiana memoria, il nome di De Libero riduce sinteticamente in un punto la natura fisica e poetico-culturale del luogo in questione; con un nome Betocchi inchioda in quel finale di verso la specificità della Ciociaria in uno stile coerente con la propria lirica: se l'atmosfera generale della prima parte di *Vino di Ciociaria* è, infatti, trasognata e sospesa in un giro di ricordi e riflessioni sul tempo che passa - «pensavamo alle foglie della vigna / che se ne vanno», «parlavamo del tempo», «uno stracco vento di mare / entrava silente dietro i tardi avventori» - ecco che il riferimento a De Libero acquista una seconda valenza e riesce a fondersi con la lirica presente del nostro e a conferirle maggiore pregnanza ed effetto, dato che la poetica di De Libero si snoda tra i poli dell'ermetismo meridionale – quello, per intenderci, della *poesia pura* di Gatto e Quasimodo – e un saldo legame con la propria terra, tramite un «forte linguaggio lirico-realista, nel quale vive grandiosamente il paesaggio solenne e fosco [...] riempiendolo di un senso vigoroso del reale»²²³, sposandosi coerentemente all'operazione di matrice realista di Betocchi. Nel raffinatissimo gioco allusivo, «i miti di De Libero», oltre a connotare culturalmente lo spazio – e l'operazione, a questo livello interpretativo, è quello di fornire un passato artistico alla regione – forniscono un filtro attraverso cui leggere il luogo di Ciociaria, che per l'autore – e di conseguenza per il lettore in grado di cogliere sui diversi piani la valenza dell'operazione -, si colora gioco forza delle stesse tinte scovate tra i versi del poeta laziale. La Ciociaria di Betocchi, di conseguenza, sfuma in quella di De Libero, e da questa trae una potenza iconica maggiore, come se i versi del poeta laziale ancora si rincorressero - «ruzzano ancora» - sotto le «ombre» degli «irsuti castagni» che l'autore scorge dall'«osteria» che fa da ambientazione per la poesia.

²²² Il suddetto monte, il Cacume, appartiene, appunto, alla catena dei monti Lepini, entro i cui confini geografici si trova Patrica, appartenente per intero alla provincia di Frosinone, in piena Ciociaria.

²²³ Cfr. voce *De Libero, Libero*, in GDE, Vol. VI, p. 111.

Altri nomi che compaiono nella raccolta, ricoprenti la stessa funzione di *MEMENTO* per la storia della geografia attraversata, sono:

- «Silla», che compare in *Verso Cassino* al v. 3: il poeta si rivolge direttamente ai monti sanniti, esortandoli a non essere accigliati - «cipigliosi» - per il suo arrivo come se fosse un altro Silla, appunto; il riferimento dotto è, ovviamente, di matrice classica: chiamando i monti «sanniti», già si richiama l'antica popolazione dei Sanniti, contro cui proprio Silla condusse una serie di campagne – la cosiddetta guerra sociale – durante il I sec. a. C.²²⁴. Il gioco allusivo al passato classico della regione prosegue anche al v. 15 dove compare Giove, ora al servizio del dio cristiano come creatore di fulmini. D'altra parte, il tema della distruzione arrecata al territorio dalla guerra – inaugurato, appunto dal riferimento storico - è certamente centrale nel componimento in cui il panorama è dominato dalla presenza del «convento diroccato, / rifatto»: non è affatto infrequente in *Il vetturale di Cosenza ovvero viaggio meridionale* la presenza della guerra, i portavoce della quale sono i suoi stessi effetti sul paese, segnato appunto da macerie e rovine;

- i «fratelli Bandiera», citati al v. 8 della lirica che dà il nome alla raccolta: proprio nei pressi di Cosenza i due patrioti vennero fucilati dal potere borbonico, ma la funzione all'interno del componimento differisce da quella usualmente ricoperta dai nomi propri; in tal caso, infatti, i personaggi, che con la loro presenza hanno connotato il luogo in questione, sono ora accompagnati da un'«antica oblivione», che contribuisce a tratteggiare l'ambiente della «piazza meridionale» a tinte fosche, mentre sullo sfondo si delinea già la tematica di questione sociale: è il sud segnato dalla guerra, che ha perso memoria delle proprie radici, o meglio, ha perso memoria del processo di unificazione risorgimentale della penisola che i fratelli Bandiera personificano. La *questione meridionale*, che qui assume una valenza centrale, acquisisce intensità nel dopoguerra: a fronte di un sud Italia prostrato dal peso della guerra ed incapace di rialzarsi - «sulla carrozzella porti i sogni // i sogni devastati, la nazione / che fèbrica sul Crati» -, che mai riesce a giovare della modernità che soltanto lo sfiora – e lo abbiamo visto in *Sosta laziale* -, l'altro versante d'Italia, il nord, è rappresentato da una «lussuria elegante, che in Toscana / sì ben nascosta stai» che necessariamente si confronta con l'altra faccia della medaglia - «qui ti scopri» -, ma che preferisce tentare, per quanto vanamente, di non dover rivolgere il proprio sguardo verso ciò che non vuole vedere, «Ed invano a nasconderti t'adopri, / lussuria del peccato, sei italiana». Tra un sud che rinnega la propria appartenenza all'unità nazionale e un nord che con il proprio atteggiamento forse giustifica tale rifiuto, l'appello ad una fratellanza in nome dell'universalità che tutti ci accomuna arriva dall'antico poeta cattolico che ancora respira tra le pieghe del nuovo abito indossato in *Il vetturale*, ma che ormai sembra aver perduto fiducia nel mondo creaturale che un tempo aveva cantato: è una speranza gridata interiormente e che non arriva a destinazione, l'altro, pur anch'esso uomo e peccatore come l'io, segue il corso del *secol pien d'errori oscuri et folti*, sordo e cieco di fronte alla condizione di peccato – originale e non solo – che accomuna tutti gli uomini:

vv. 33-44

Ed intanto a cassetta il vetturale
dal magro volto, dalla cicca in bocca,
strabico l'occhio e le parole ladre,
insiste per confondermi: e non sa,

²²⁴ Per approfondire la questione si veda qualsiasi manuale di storia romana ad esempio L. Bessone, R. Scuderi, A. Baldini, *Manuale di storia romana*, Monduzzi editore, Bologna 2011.

dice, ciò che gli chiedo, la tariffa;
e vuole il doppio per la stessa corsa
che fa pagare la metà a chi sa
ciò ch'io non so... Ma io non son forestiero,

io son te stesso, il tuo stesso peccato!
Su svelto, andiamo, rifrusta il cavallo,
ingannami! Sbrighiamoci a 'sto fitto,
al trotto, di peccati, patimento.

L'autore «formula nel suo personaggio-immagine la pietà per questa faccia del peccato che è al di là del tempo, inferma egualmente in ogni uomo»²²⁵. È un riconoscersi all'insegna dell'«universalità del peccato», per altro nel contesto «topico dell'alba, qui però non più lucente, ma «che langue»»²²⁶.

Per quanto riguarda i lessemi appartenenti alla sfera del reale, eccone una rapida carrellata:

treno (*Treno notturno tra i monti toscani*), treno, Westinghaus, rauco soffio, antracite, binari (*Sosta laziale*), filobus, stallatici, corsetti, guerra, canna di nichel (*Incontro romano*), stanza, pareti, canili (*Sera trasecolata ad albergo tra i monti Lepini*), orologio, clessidra, abside (*La chiesa di Frosinone*), osteria, pergola, guerra, rovine, finestre, abitacoli (*Vino di Ciociaria*), flauto, cofane di ghiaia (*Stando con donne che cavano ghiaia da un fiume, in Ciociaria*), lacche (*Sugli Aurunci*), treno, convento diroccato, gabbie, antemurali (*Verso Cassino*), scalino, fontana, secchio, rovina di muro, ferro, scarpe (*Ritorno a Campobasso*) Fontana Fraterna, piazza, torre romanica, pallio, porta, panni di guerra, reggimenti (*Isernia*), stazione (*Campobasso-Salerno*), piazza meridionale, stazione, stanghe, carrozzella, stalle, cassetta, vetturale, cicca, forestiero (*Il vetturale di Cosenza*).

Come detto, anche a livello lessicale il vettore di tendenza punta decisamente verso la realtà, verso l'oggettività più propriamente definita. Scompare qualsiasi forma di alterazione del sostantivo a cui la prima raccolta ci aveva abituato, l'oggetto è fissato alla pagina con precisione e incontrovertibilità, senza retorica o filtro di sorta; banalmente, il treno si chiama «treno» e corre sui «binari», le donne trasportano «cofane di ghiaia», il bambino aspetta che la madre gli compri le «scarpe», si viaggia tra le «stazioni» e, se in carrozza, il «vetturale» siede a «cassetta» con in bocca una «cicca». Non inganni la banalità della considerazione: si provi a schedare il lessico di *Realtà vince il sogno* e si vedrà come la situazione sia sostanzialmente diversa; siamo in presenza di un'operazione fondamentale di riscoperta del reale per come veramente esso si presenta agli occhi del poeta, il quale ora rinuncia alla messa in pagina della *visione* – che per quanto vera potesse essere considerata sempre visione rimaneva – e conduce i processi di sublimazione metaforica sempre a partire dal dato reale esplicito. Ad esempio, se le asperità del terreno possono essere metaforicamente indicate come «gobbe ondose» (*Tornando tra i monti toscani*, v. 1) non sfugge, tuttavia, il dato di partenza reale, tanto più che lo stesso verso recita «Ritorno ai monti, le cui gobbe ondose». Ad esclusione delle prove più criptiche della sezione – *Dedica scritta risalendo una valle d'inverno, Treno notturno tra i monti toscani e Classicismo salernitano* –, in cui, e questo è un dato importante, il paesaggio reale sfuma quasi del tutto a favore del dato figurato, che predomina nel componimento dalle caratteristiche più spiccatamente ermetiche, la totalità dei testi fissa sulla pagina nomi precisi, luoghi reali. Vediamo in tal senso *Treno notturno tra i monti toscani*:

Un segreto vicino un fil d'argento
che cammina sui monti ed io lo sento

²²⁵ Cfr. A. Gatto, in *Il giornale del mattino*, 19 giugno 1969.

²²⁶ Cfr. TARSÌ 2008B, p. 62.

nell'alta luna è un'ombra la vallata
il treno va la vita è distanziata

a gobbe d'orizzonte e leva un erto
capo di dromedario nel deserto

palpebra stanca, dormi, in te scintilla
non sai di dove un'avida famiglia

di stelle a tanta luna e negli abissi
ignorando la quiete e i precipizi

l'abituro che passa è una farfalla
ma l'orlo è certo ed un fiume l'abbaglia

come in fondo nel cuore della vita
anche l'anima è tutta illuminata.

Innanzitutto occorre mettere in luce la stretta relazione tra la forma in distici e il contenuto retoricamente più sostenuto: la sintassi non conosce pause forti e si costruisce tramite l'accumulo continuo di proposizioni sia con la presenza di congiunzioni – «l'abituro che passa è una farfalla / ma l'orlo è certo ed un fiume l'abbaglia» - sia tramite l'asindeto – «è un'ombra la vallata / il treno va la vita è distanziata» -. Generalmente risulta complicato capire di cosa effettivamente ci stia parlando, considerando anche la continua aggiunta di nuovi soggetti all'interno della sequenza descrittiva: *un segreto, un fil d'argento, la luna, la vallata, il treno, la vita, il capo di dromedario, la palpebra, le stelle, la luna, l'abituro*. La lirica si nutre decisamente di atmosfere oniriche che vengono in tal modo richiamate anche dalla forma: la sintassi costruita per accumulo, il continuo susseguirsi di immagini e protagonisti senza un reale procedere logico, i continui salti da un quadro all'altro senza soluzione di continuità tra i diversi distici. Un'indicazione certa ce la fornisce il titolo: siamo quindi di fronte alla descrizione trasognata di un momento di viaggio notturno, quando il panorama esterno si tinge di sfumature indistinte, così come le associazioni diventano immediate – «e leva un erto / capo di dromedario nel deserto», «l'abituro che passa è una farfalla» -, l'intera scena è filtrata dall'io poetico sognante; il *fil d'argento* potrebbe essere la linea ferroviaria che metaforicamente «cammina sui monti», il «capo di dromedario» potrebbe sottintendere un qualche rilievo sullo sfondo, l'intera scena successiva dell'*abituro* e dei *precipizi* starebbe a significare la situazione di viaggio. Il tutto si chiude coerentemente con un approdo all'interiorità dell'io, tramite il riferimento al *cuore della vita* dove *l'anima*, così come nel distico precedente lo era *l'abituro*, è *tutta illuminata*.

A ciò si aggiunga la natura di alcune scelte lessicali che si configurano come tecnicismi, alle volte quasi macchiati da un eccesso di precisione; è questo il caso di «antracite» - anche se questo è semplicemente il vocabolo corretto per indicare il carburante della locomotiva -, «Westinghaus» - marchionimo più che tecnicismo -, «proda», «canna di nichel», «clessidra», «abside», «lacche», «antemurali», «pallio». Se non vale la pena, considerato l'anno di uscita della raccolta relativamente alla storia della Poesia, soffermarsi troppo sugli elementi di realtà umile presenti nella sezione, occorre invece sottolineare le – poche – scelte formali all'insegna della ricercatezza – le quali alle

volte rispingono indietro, verso lidi arcaici, la lingua utilizzata, siano essi latinismi o dialettismi - e dell'innovazione, includendo sostantivi, aggettivi, avverbi e predicati:

assiepa il gelo, albore di luna (*Dedica scritta risalendo una valle d'inverno*), erto capo, abituro (*Treno notturno tra i monti toscani*), proda (*Sosta laziale*), stallatici (sostantivo per "di stalla"), stratempi, costei romita (*Incontro romano*), sera trasecolata, scabre pareti (*Sera trasecolata ad albergo tra i monti Lepini*), da lungi, ruzzano, grevi (*Vino di Ciociaria*), cofane di ghiaia (*Stando con donne che cavano ghiaia da un fiume, in Ciociaria*), iperboli, nemi (*Sugli Aurunci*), cipigliosi, favella, zufola, zufolo (*Verso Cassino*), pallio, seniori, inverdire (*Isernia*), saggine, pampini (*Campobasso-Salerno*), In exitu Israel de Aegypto, lito, sempiterno (*Classicismo salernitano*), sgomenta (verbo, terza pers. sing.), oblivione, macilento, tribolazione, febbrica (probabile neologismo betocchiano²²⁷ per "essere febbricitanti"), fabbrica, adopri (*Il vetturale di Cosenza*).

È evidente che, per quanto siano diffusi lungo tutto l'arco della raccolta, le ricercatezze formali di questo tipo non costituiscono la media del sistema, che, anzi, si configura come tendente alla semplificazione e alla semplicità; si badi bene, l'effetto, pur essendo ricercato, non costituisce un'emulazione di stilemi e toni del parlato più popolare: la direzione è quella della prosa, nei termini di una discesa naturale e priva di affettazione verso un'espressione più moderna e meno legata al canone poetico. Dati due allotropi, la scelta tende a ricadere su quello meno marcato, più comprensibile, più congeniale al contesto secondo una «lenta progressione della lingua letteraria verso lo standard della lingua nazionale»²²⁸: non è più il tempo di forme che tentino di ricalcare quei moduli popolareggianti – e non realmente popolari - di poesia tardo ottocentesca, così come si è abbandonato quell'atteggiamento compassionevole – ma nell'accezione negativa del termine – nei confronti della realtà umile e rurale protagonista del vecchio modo di fare; le cose, come appaiono alla vista dell'artista così sono riportate su carta: a ciò contribuisce, oltre alla mutata natura poetica dell'autore, anche la – nuova – valenza sociale che il testo assume nel panorama del secondo dopoguerra per Betocchi. Esso rimanda sempre ad un discorso di carattere universale che trascende le particolarità, ma si intreccia con il piano reale delle situazioni descritte, che non cedono mai pregnanza di significato: le donne lavoratrici in Ciociaria ci parlano, sì, dell'inviolabile ed eterna legge divina per cui il genere umano è da sempre – e per sempre – afflitto da fatica e sofferenza, ma ci comunicano anche di loro stesse e delle proprie particolari fatiche e sofferenze, ci denunciano l'endemica povertà del meridione e delle condizioni di sfruttamento che questa comporta per coloro che qui vivono, messaggio che coincide perfettamente con quello veicolatoci dall'immagine del bimbo che aspetta – ed è un'attesa eterna, universale, è un'attesa dettata dall'impossibilità di azione a causa della propria condizione profonda – che la madre gli compri le scarpe per andare a scuola. È un infinito andirivieni tra il particolare e l'universale, in cui l'elemento che rimanda a significati più generali non rinuncia mai ad avere pari valore.

Un'ultima considerazione riguarda gli aspetti fonomorfologici della scelta lessicale operata dal nostro. Come dimostrato in precedenza, *Realtà vince il sogno* traboccava di forme desuete e saldamente legate ad un sistema linguistico lungi dal poter essere definito moderno. Anche in questo senso, il cambiamento è evidente, soprattutto prendendo in considerazione l'assenza – e in questo caso essa costituisce una *mise en relief* rispetto al sistema delle prime prove betocchiane – di tutta quella serie di fenomeni individuati nel primo capitolo. Partendo da tale presupposto, marcando cioè la differenza in virtù dell'*absentia*, è comunque possibile individuare alcuni tratti che persistono in *Il vetturale*, così come è possibile sottolineare un trattamento di segno opposto per alcuni elementi grammaticali. In riferimento alla classificazione operata da Serianni²²⁹, segnaliamo i – pochi – fenomeni marcati e definibili come arcaici ancora presenti in Betocchi a quest'altezza; è proprio il

²²⁷ Costruito come variante scempia di *febbrica*, già presente in un testo molto apprezzato dall'autore, i *Fioretti di san Francesco*. Cfr. FANTINI 2014, p. 461.

²²⁸ Cfr. BOZZOLA 2014, p. 377.

²²⁹ Cfr. SERIANNI 2009.

loro numero esiguo a fornire un corretto suggerimento interpretativo circa la generale situazione de *Il vetturale*:

interiezioni: Ahi! (*Sera trasecolata ad albergo tra i monti Lepini*), ahi (*Il vetturale di Cosenza*); **[dimostrativo+relativo]**, generalmente assente nel '900: Costei che (*Sosta laziale*); **protonia:** eguali (*Il vetturale di Cosenza*); **scempie in latinismi marcati:** fabrica, fèbrica (*Il vetturale di Cosenza*); **afèresi sillabica:** 'sto fitto (*Il vetturale di Cosenza*); **apocope vocalica, verbale e nominale:** son (diffuso ovunque, ma forse dovuto alla metrica e a influssi toscani), van (*Stanno con donne che cavano ghiaia da un fiume, in Ciociaria*), Or (*Verso Cassino*), or'è, m'han parlano, mi han parlato, infittivan, (*Isernia*), ingiallivan, festeggiavan, (*Campobasso-Salerno*), patir (*Il vetturale di Cosenza*), l'ore, l'ali (*Alla chiesa di Frosinone*), Ier sera (*Vino di Ciociaria*), tutt'è (*Verso Cassino*).

La breve, ma completa, panoramica offerta – assieme alle altre fin qui esaminate - è sufficiente a marcare le distanze: si cerca di rendere la lingua più pulita, tentando di depurarla da qualsiasi elemento datato e non più congeniale ad un sistema che si vuole presentare come connotato da una lingua più naturale; per quanto i risultati più eclatanti e stabilmente presenti saranno riscontrabili in *Un passo, un altro passo* – ma siamo già nel 1967 -, è certo che «la situazione lessicale comincia a mutare: la patina classicheggiante e spiccatamente letteraria si riduce in modo consistente, spariscono gli allotropi poetici, spariscono voci verbali della tradizione»²³⁰. D'altra parte, è importante cogliere e sottolineare lo statuto ambiguo della poesia del nostro; elementi del passato rimangono ad ogni livello: rimangono versi canonici e strofe precise, rimangono lessemi datati e situazioni di sovrapposizioni marcate tra realtà e interiorità, permangono costruzioni sintattiche appesantite da una disposizione non naturale dei sintagmi o da un accumulo di proposizioni retoricamente connotato, così come si continuano a notare situazioni di microsintassi come l'anteposizione dell'aggettivo, continue inversioni, figure come iperbati e anastrofi all'insegna della complicazione. La volontà – o almeno la tendenza – di cambiamento e ammodernamento rimangono in tale contesto accennate e soltanto in parte realmente attuate; ma comunque le direttive verso cui Betocchi vuole spingere la propria poesia sono chiare fin da ora. Basta, infatti, leggere una dichiarazione di poetica formale come l'epigrafe alla prima sezione di *Poesie del sabato* – ma datata probabilmente già 1957²³¹ - per rendersi conto della direzione presa dalla lingua: «Canto una storia morale / nel più basso dei linguaggi». Pur non raggiungendo i risultati di modernità di raccolte di poco successive – fra tutte *Nel magma* e *Gli strumenti umani*²³² -, di certo la nostra sezione si fa notare in termini di evoluzione verso approdi coerentemente in linea con il contesto generale della poesia italiana del secondo dopoguerra. Il discorso vale soprattutto in termini diacronici relativi soltanto a Betocchi: la poesia che ritraccia le direttive dell'*ecumene* che conta è certamente un'altra; ciò non toglie, però, che si debba comunque riconoscere alla poesia di Betocchi un valore più alto rispetto a semplici constatazioni del tutto interne alla storia personale dell'autore, per lo meno riconoscendo la sua presa d'atto e il suo tentativo di “adeguamento” rispetto al cambiamento che stava avvenendo nel panorama poetico italiano. Per la definizione di Betocchi come poeta marginale di certo molto contò la prima raccolta, indubabilmente arretrata sia in termini assoluti che relativi alla data d'uscita; ma ancora maggiore fu il peso di una mancata sistemazione dell'autore all'intero del generale processo di sistemazione della poesia del '900 che nel corso secolo più volte sarà intrapresa. Purtroppo, la produzione del nostro sicuramente non aiutava in questo senso, dato che ciascuna etichetta a cui si è cercato di ridurlo rispecchiava sempre, almeno in minima parte, qualcosa di vero; dal poeta dell'idillio attardato, al cattolico francescanamente creaturale, dal padre spirituale della generazione ermetica fiorentina, al cantore della vecchiaia nei termini di una fisicità decadente: tutto vale. La constatazione, però, più

²³⁰ Cfr. FANTINI 2014, p. 460.

²³¹ Cfr. STEFANI 1994 e TARSI 2008A, p. 61. A tal proposito, è riconosciuta la tendenza da parte dell'autore a rielaborare materiale più antico nelle produzioni moderne.

²³² Cfr. AFRIBO-SOLDANI 2012.

che relegarlo come *oggetto non identificato* ai margini della mappa poetica italiana, avrebbe piuttosto dovuto rendere merito all'ecllettismo e all'intenso percorso di maturazione che la sua poesia lascia cogliere.

Sintassi

Parimenti a quanto osservato ad altri livelli di analisi, la spinta è indirizzata verso la prosa, verso un linguaggio «sempre più avviato ai limiti della perfetta semplicità»²³³ in termini di liberazione dalle imposizioni dettate – in passato – sia dal codice poetico che dalla forma metrica. Abbiamo già, in parte, notato alcuni fenomeni riguardanti la gestione del materiale sintattico in relazione ai confini metrici, come l'aumento degli enjambements interstrofici, prova di un rapporto più conflittuale fra metro e sintassi. Il primo aspetto perde tendenzialmente pregnanza, definendosi semplicemente come stacco grafico piuttosto che come reale tappa nella successione logico-sintattica del discorso poetico: conseguentemente, se prima il passaggio fra partizioni metriche è pressoché costantemente rispettato dalla sintassi, nella “nuova poesia” esso è sistematicamente violato dal periodo che deborda nella strofa successiva. Ciò è tanto più provato quando non capita soltanto in componimenti caratterizzati da strofe brevi, ma anche in quelli formati dalle classiche quartine come da partizioni anche più lunghe. Il fenomeno evolutivo appare evidentissimo se si confronta un qualsiasi testo di *Realtà vince il sogno* con uno metricamente equivalente tratto da *Il vetturale*:

Silenziosa ansia (vv. 1-9)

D'inesplicabil silenzio
sei tu circondata, o ansia
del mio cuore:

potranno dunque parole
esprimer l'ima fragranza
del silenzio?

Non prima dell'ore chiare,
cantano nella foresta
dolci uccelli;

Ritorno a Campobasso (vv. 6-12)

c'era quell'alberello triste,
al crocevia, sulla fontana,
la ragazza col secchio, dalla bruna

testa rivolta nel bianco
cieco d'un'impavida rovina
di muro, su, in un cupo spicchio

d'azzurro; e la rapida occhiata,
e quel picchio, ricordi? di bambino
che d'un ferro batteva lo scalino

Soffermandoci soltanto sull'aspetto metro/sintassi, affiorano palesi le differenze; a partire dagli enjambements interni alla strofa, di cui non solo cresce il numero nella poesia più tarda, ma cambia e migliora anche la qualità: se nella prima, infatti, generalmente il sintagma che si ritrova a cavallo di due versi non è mai troppo coeso in partenza, tanto che pare quasi fuori luogo parlare di “sintagma” – [sostantivo+compl. di specificazione] tra i vv. 2-3 e 5-6, [soggetto+verbo] tra i vv. 4-5 –, in *Ritorno a Campobasso*, ma il discorso si può – si deve – estendere a qualsiasi altra poesia de *Il vetturale*, i

²³³ Cfr. VOLPINI 1971, p. 73.

sintagmi spezzati sono decisamente tra i più coesi, spesso si tratta di [sostantivo+aggettivo] – vv. 9-10, 10-11. Considerando, poi, le legature a cavallo di due strofe, ecco che si marca la differenza tra i due stili: l'antica poesia non presenta fenomeni di questo tipo, ogni terzina è un elemento concluso in sé stesso, in cui il procedere sintattico si apre e si interrompe entro i limiti metrici e senza sospensioni; nella moderna poesia, invece, il procedere logico ha bisogno di spazio, non può limitarsi alle misure imposte dalla forma metrica, anzi, se ne serve per creare effetti a singhiozzo tra gli spazi bianchi: «bruna // testa», «spicchio // d'azzurro». In *Il vetturale*, su un totale di 62 stacchi metrici tra strofe, il 56,45% è interessato da enjambements interstrofici²³⁴, con una media di 2,19 per poesia; ma il dato non deve ingannare, poiché non va letto solamente in chiave assoluta: se raffrontato con i numeri di *Realtà vince il sogno*, in cui su 154 stacchi metrici soltanto 2 presentano un abbozzo di enjambement – e ciò corrisponde al 1,3%, mentre non ha senso calcolare la media di presenza di enjambements per poesia –, i numeri de *Il vetturale* assumono un peso decisamente importante, a sottolineare l'estrema evoluzione stilistica che Betocchi affronta tra le due fasi produttive.

Un altro aspetto importante che marchi la distanza tra un prima e un dopo, riguarda elementi di micro sintassi²³⁵ relativi alla disposizione del nesso [determinante+determinato], che si esplica in sintagmi di tipo [sostantivo+aggettivo]. Come abbiamo già dimostrato, la lingua di *Realtà* preferiva una disposizione con aggettivo generalmente preposto al nome, coerentemente ad un'idea di poesia che prevedesse l'utilizzo di moduli marcati in senso lirico, specialmente nell'esempio dell'anteposizione del possessivo²³⁶; la nuova lingua della nuova poesia, come più volte detto, punta decisamente verso soluzioni più vicine alla prosa e ciò comporta l'abbandono di scelte troppo marcate in senso poetico²³⁷. Ciò non significa che non permangano anche in *Il vetturale* disposizioni dei nessi arcaiche, anzi, ma è interessante notare come si situino soprattutto in testi dal marcato sapore arcaico o più tradizionalmente legati ad un codice lirico in senso lato: è proprio questo, assieme ad altri aspetti, che contribuisce a rendere tale sapore. Ecco che in un testo come *Treno notturno tra i monti toscani*, suddiviso in distici a rima baciata, compaiono sintagmi con aggettivo preposto - «alta luna», «erto / capo», «avida famiglia», «tanta luna» -, mentre è solamente uno il sintagma con ordine inverso - «palpebra stanca» -. Lo stesso dicasi per *Classicismo salernitano*, l'altro testo diviso in distici baciati: anche qui i sintagmi presentano l'aggettivo preposto - «mio cuore»²³⁸, «lunato / e montuoso lito», «quieto, sempiterno mare», «veneranda / immagine» - e l'effetto che contribuiscono a creare – anche grazie alla prefigurata suggestione del titolo, nonché al verso proemiale in latino – corrisponde ad un generale innalzamento di tono verso una lirica, appunto, più sostenuta. Anche il testo proemiale della sezione, il sonetto *Dedica scritta risalendo una valle d'inverno*, è caratterizzato da una patina d'ermetico indefinito, cui concorrono, oltre ad una serie di elementi propri del linguaggio più propriamente ermetico²³⁹, anche la presenza dell'ordine marcato del sintagma in considerazione: «vaghi monti», «fraterno / lume». Il testo citato ci fornisce l'opportunità di sottolineare un altro fattore di novità e differenza tra il Betocchi delle origini e quello de *Il vetturale*: il testo, infatti, risulta essere un unicum per la sezione in termini di costruzione stilistica e sintattica del materiale poetico. Vale la

²³⁴ Per un elenco dettagliato vedi p. 84.

²³⁵ Cfr. SERIANNI 2009.

²³⁶ Cfr. BRUGNOLO 1984, p. 168; si può parlare di una «sorta di tecnicismo della *sola lingua poetica*, più esattamente: *della sola lingua della lirica* (all'interno della quale costituisce ora presumibilmente il polo non marcato, neutro): dove l'opposizione primaria e pertinente non è tanto con la lingua d'uso, ma con la restante lingua letteraria (caratterizzata prevalentemente *dalla prosa*)».

²³⁷ Il discorso vale in generale per tutta la poesia italiana del Novecento e diventa particolarmente determinante a partire dal secondo dopoguerra. Per un discorso generale cfr. AFRIBO-SOLDANI 2012 e RABONI 1968.

²³⁸ Sul valore del possessivo preposto inteso come «vocativo lirico» (SERIANNI 2009, p.180), marca di linguaggio poetico nel '900, cfr. BRUGNOLO 1984.

²³⁹ Cfr. MENGALDO '900, *Il linguaggio della poesia ermetica*, pp. 131-157.

pena riportarlo per intero per rendersi conto di quanto questa composizione risenta ancora pienamente delle influenze della poetica toscana e, più specificamente, ermetica.

Nell'ombra del mio spirito chiudendo
lame di fiume ferro di coltello,
degli inverni nevosi le invenzioni
di gelidi segmenti angoli e vento,

nell'ombra del mio spirito un fratello
cercando altro fratello, monte a monte,
e per valli cui rode e assiepa il gelo
spingendomi fin sotto i vaghi monti

dove non fa mai notte ed è fraterno
lume di giorno ad albore di luna
e il vento è padre di un ignudo eterno

essere e seguire ad una ad una
cime di monte che si van chiudendo
nell'ombra del mio spirito a una cruna.

Innanzitutto, appare immediatamente una costruzione più sorvegliata rispetto alla media più prosaica della raccolta: dalla forma sonetto – di soli endecasillabi - alla costruzione circolare data dall'anafora di «nell'ombra del mio spirito» - che compare in zone scoperte della lirica, in apertura delle due quartine e all'ultimo verso -, dalla presenza di rime più o meno complete interne alle strofe a mo' di schema rimico – *chiudendo:vento, coltello:fratello:gelo, monte:monti, fraterno:eterno:chiudendo, luna:una:cruna* – ai richiami a distanza, fonici o lessicali – *chiudendo:chiudendo, fratello/fraterno, inverno/gelo* -, così come è maggiormente sostenuto e diffuso un alto grado di diffusione fonica a contatto - «*lame di fiume ferro di coltello*», «degli *inverni nevosi* le *invenzioni*», «cercando altro *fratello*», «*lume di giorno ad albore di luna*» -. A ciò si aggiunga l'effetto di sospensione massima data dalla particolare situazione sintattica: dov'è, infatti, il verbo principale nella lunga proposizione che da sola occupa l'intero sonetto? Il primo verbo che si incontra è in un modo indefinito, il gerundio «chiudendo», il quale, per definizione, non può reggere la proposizione principale; il resto della prima strofa è caratterizzato da una sintassi completamente nominale, il cui «uso spinto, abrupto e brachilogico»²⁴⁰ è caratteristica precipua del linguaggio ermetico²⁴¹, così come lo era già precedentemente al v. 2 «lame di fiume ferro di coltello», accostamento che a dir poco «spicca per arditezza»²⁴² e suggerito anche dall'omofonia, oltre alla volontà di costruire una metafora continuata

²⁴⁰ Cfr. MENGALDO '900, p. 140.

²⁴¹ Per una casistica più estesa vedi p. 106.

²⁴² Cfr. MENGALDO '900, p. 140.

tra le *lame* che richiamano poi il *ferro di coltello*. A seguire, dopo la comparsa di un altro gerundio indefinito - «cercando» -, cominciano a comparire predicati di modi finiti, ma sono sempre introdotti da un connettore subordinante: il resto della lirica si sviluppa infatti per una serie di subordinate e un successivo accumulo di coordinate alla subordinata; in «e per valli **cui** rode e assiepa il gelo» i due predicati sono introdotti dal pronome subordinante, del quale, per altro, facciamo fatica a comprendere il valore: probabilmente è da intendersi come *in cui*, anche se propriamente l'assenza davanti a *cui* della preposizione sta a sottintendere *a cui*, ma, d'altra parte, anche una tale «generale libertà nel manovrare i nessi preposizionali» rientra in quella «massa di fenomeni stilistici»²⁴³ propria della poetica ermetica. Subito dopo un altro gerundio, «spingendomi» e ancora una volta l'ambiguità tinge di sé il processo interpretativo: il pronome enclitico vale come complemento oggetto – e allora «il gelo» è soggetto del verbo e spinge l'io poetante «fin sotto i vaghi monti» - o vale come particella riflessiva del verbo spingersi – e allora è l'io soggetto dell'azione -? Qualsiasi sia la risposta – e forse la sospensione del giudizio in tal caso è la scelta giusta per restituire il giusto tono al componimento -, manca ancora una principale; la proposizione successiva, infatti, è ancora una volta introdotta da un avverbio con valore subordinante, il «dove» che regge il presente in terza persona singolare «fa mai notte» cui si lega una coordinata – quindi subordinata di pari grado - «ed è» seguita da un'altra coordinata con pari valore, «e il vento è padre». Successivamente compaiono i due infiniti sostantivati in dittologia «essere e seguire», il secondo dei quali regge l'accusativo «cime di monte» a cui si lega l'ultima preposizione della lirica, subordinata anch'essa e recante lo stesso gerundio del primo verso – a cui per altro segue l'elemento anaforico già individuato -: «**che** si van chiudendo»; anche il complemento «a una cruna» risponde a spinte di uguale natura, tramite un «uso *pase-partout* della preposizione *a* [...] in luogo di altre preposizioni o [...] di nessi più analitici»²⁴⁴, così come non mancano «plurali in luogo di singolari con effetto evocativo di generalizzazione e indeterminazione»²⁴⁵ come «di gelidi segmenti angoli», «i vaghi monti», «cime di monte» e nemmeno sono assenti usi marcati del sostantivo assoluto senza articolo come in «è fraterno / lume di giorno» o di latinismi marcati come «albore». L'intero componimento, dunque, si presenta come prova ermetica, come omaggio in forma proemiale a quei *monti toscani* in cui comincia e si conclude il viaggio di cui la raccolta si fa testimone; d'altra parte, lo stesso Betocchi non nega, pur essendo «nato, solo nato, in Piemonte», di essere «veramente fiorentino» e di ciò aveva largamente dato prova in *Realtà vince il sogno*, che degli elementi qui individuati abbonda.

Come si è detto, però, il testo preso in esame così diffusamente conferma con la sua presenza eccezionale una regola di segno opposto: il tono generale de *Il vetturale*, pur non disdegnando qua e là soluzioni affini a quelle viste poco sopra, si affida ad una lingua sintatticamente piana e prosaica, adagiandosi nell'alveo del percorso che l'intera poesia italiana in quegli anni sta tracciando. La resa poetica si costruisce, dunque, secondo chiare costruzioni sintattiche che difficilmente si discostano da moduli perfettamente comprensibili. Troviamo, dunque, costruzioni per accumulo di coordinate alla principale come in *Sosta laziale*, in questo caso accostate per polisindeto:

vv. 1-4

Il treno è fermo, il Westinghaus
emette il rauco soffio, e l'antracite
nera, a lunghi mucchi,

²⁴³ *Ibidem*, p. 137.

²⁴⁴ *Ibidem*, p. 138.

²⁴⁵ *Ibidem*.

palpita solitaria tra i binari.

O in *Verso Cassino*, dove però domina l'accostamento per asindeto:

vv. 1-3

Sono a Cassino; mi avvicino a Isernia:

su, monti sanniti, non siate così

cipigliosi: non arriva Silla.

In entrambi i casi il modo dominante è quello finito dell'indicativo presente, tempo principe per la descrizione di cui si nutrono queste due strofe di apertura. Vale lo stesso quando siamo in presenza di tempi passati – ma sempre in modi finiti che identificano la/le principale/i -, generalmente accostati ad una situazione di ricordo da parte del poeta; vedasi *Campobasso-Salerno*

vv. 1-4

Il Sannio era ricco di querce

poi cominciarono i noccioli

dell'Irpinia: e sempre tra i monti.

Ingiallivano le stoppie e le saggine

e *Ritorno a Campobasso*, in cui il modulo esortativo dell'imperativo è a base di un'apostrofe del poeta a sé stesso

vv. 1-5

Su, pensaci bene; ricordati,

di qui sei passato, su questo

scalino corroso il piede ponesti,

c'era quell'alberello triste,

al crocevia, sulla fontana

Non mancano costruzioni più ardite, giocate sull'accumulo di una serie di elementi, di cui il primo è subordinato e gli altri si accodano come coordinate sullo stesso piano – al massimo troviamo relative di secondo grado, ma non di più -; vedasi *Incontro romano*, in cui intravediamo un gusto per l'analogia ottenuta tramite apposizioni e accusativi alla greca e in cui la struttura sintattica per accumuli trova risoluzione in un finale fattore *incapsulatore* che riassume tutte le premesse date in precedenza. In questo caso conta il pronome «costei» - già facente parte della principale come complemento oggetto dislocato – cui si aggiungono progressivamente proposizioni relative o **accusativi alla greca**²⁴⁶ - sempre intesi in senso lato, come *strutture assolute* - o apposizioni:

vv. 1-9

²⁴⁶ Circa l'accusativo alla greca, si rimanda alla nota 149 p. 66.

Costei che in filobus, vecchia
madre laziale, ha le mani
gonfie e il polso come di bronzo

dissepolto; e che nel suo umile sogno
che odora di remoti stallatici
guarda anche qui la vita tra le ciglia

socchiuse, come fosse al solleone,
tra le stoppie: **gonfio il seno** di vecchi
corsetti, come pur di stratempi

Da notare la subordinata di secondo grado – massimo della poesia - «che odora di remoti stallatici» che si lega al sostantivo «sogno», così come la subordinata comparativa «come fosse al solleone, / tra le stoppie» legata alla subordinata «che...guarda». Il procedimento di accumulo prosegue fino ad arrivare all'elemento conclusivo, che risente per altro di un modulo proprio della lingua parlata come la dislocazione²⁴⁷ con raddoppiamento del complemento oggetto retto dal verbo principale:

vv. 13-18

lontana, sui campi di guerra:
costei, romita, d'aie e di messi
tripudio e d'azzurro di monti,

cara Italia la chiamo, e guardo,
e mi par sacra la vuota canna di nichel
cui, dubitosa, come me si sostiene.

Tecnicamente «costei» fa già parte della principale «cara Italia la chiamo» come, appunto, complemento oggetto dislocato poi ripreso dall'anaforico «la»; ad esso - «costei» - si aggiungono le due apposizioni «romita» e «tripudio» - con un anastrofe che divide i due complementi di specificazione retti entrambi dallo stesso sostantivo, «d'aie e di messi» «d'azzurro di monti» -. Per concludere, alla principale si legano due coordinate – le uniche alla principale - «e guardo» e «e mi par», cui segue un'altra subordinata relativa «cui...si sostiene». A dispetto della difficoltà nell'esprimere correttamente i legami sintattici, la costruzione dell'*ORDO VERBORUM* risulta piuttosto semplice, con subordinate che non superano il secondo grado – subordinate di subordinate – e un gioco finalistico verso l'elemento incapsulatore anaforico riassuntivo dell'intera lirica che ricorda da vicino alcune prove del Montale maturo²⁴⁸. Ennesima prova del generale abbassamento retorico della

²⁴⁷ Cfr. D'ACHILLE 1990 e BERRUTO 1986.

²⁴⁸ Cfr. P. V. Mengaldo, *L'opera in versi di Eugenio Montale*, in *La tradizione del Novecento. Quarta serie*, pp. 67-115 e BOZZOLA 2006. Per uno studio approfondito sulla figura sintattica dell'incapsulatore anaforico cfr. W. D'Addio

disposizione sintattica verso il prosaico ce lo fornisce *Vino di Ciociaria*, forse il componimento che più si avvicina agli scritti di prosa vera e propria contenuti nella sezione *Canto dell'erba secca*²⁴⁹, immediatamente successiva a *Il vetturale* nell'indice di *L'estate di S. Martino*. Si riporta la prima strofa:

Ier sera, all'osteria – era nel piano,
fuori, la notte coronata di monti –
son passati tra noi discorsi d'altri tempi:
il vino era chiaro, e da quieti ospiti,
in quella sala, come sotto una pergola,
pensavamo alle foglie della vigna
che se ne vanno, ora ch'è autunno,
e da inebriati parlavamo del tempo,
come se sempre ci ombreggiassero:
uno stracco vento di mare
entrava silente dietro i tardi avventori:
e sentivo il monte di Pàtrica, come torso da lungi,
vivo, di un autoctono iddio
irsuto di castagni, alle cui ombre
certo ruzzano ancora i miti di De Libero.

La poesia comincia quasi alla maniera di un racconto breve – più in generale un testo in prosa -, con una lunga tirata del tutto prosaica a descrizione della situazione su cui si innesterà il processo memoriale della seconda strofa. La parte citata è costruita tramite l'accumulo e l'accostamento continuo di segmenti sintattici facenti capo ciascuno ad un gruppo di frasi di cui una principale e le altre ad essa coordinate: alla prima «Ier sera...son passati» si affianca per asindeto una nuova «il vino era chiaro», cui segue un'altra coordinata retta da «pensavamo», mentre tra le due si frappone un inciso sullo stesso piano temporale della principale – indicativo imperfetto – a descrizione dell'esterno «era...la notte»; il sostantivo «vigna» è legante per la prima subordinata della sezione, la relativa «che se ne vanno» a cui si coordina l'inciso di specificazione temporale «ora ch'è autunno». Segue un'altra coordinata alla principale – questa volta con congiunzione coordinante «e» - retta da «parlavamo», cui si aggiunge la seconda subordinata, comparativa in questo caso, che presenta infatti il congiuntivo «se ci ombreggiassero»; ennesimo cambio di soggetto con nuova principale «uno stracco vento...entrava», proposizione cui si lega «e sentivo», ultima coordinata con valore di

Colosimo, *Nominali anaforici incapsulatori: un aspetto della coesione lessicale*, in *Dalla parte del ricevente: percezione, comprensione, interpretazione*. Atti del XIX congresso internazionale della Società di Linguistica Italiana (Roma, 8-10 novembre 1985), a cura di T. De Mauro, S. Gensini & M. E. Piemontese, Bulzoni, Roma 1988, pp. 143-151; M. E. Conte, *Condizioni di coerenza. Ricerche di linguistica testuale*, a cura di B. Mortara Garavelli, Edizioni dell'Orso, Alessandria 1988; M. Carpaneto, *Sul linguaggio dei testi scolastici di storia: il meccanismo dei nominali incapsulatori anaforici*, «Itals», 3, 8, pp. 33-51; B. Mortara Garavelli, *Il discorso riportato*, in RENZI 1991, Vol. 3, pp. 427-468.

²⁴⁹ Si ricordi che le prose della sezione indicata sono una novità in quanto contenute in una raccolta poetica, ma la produzione prosaica di Betocchi ha radici antiche e legate, innanzitutto, alla propria esperienza bellica. Cfr. Carlo Betocchi, *Memorie racconti, poemetti in prosa*, a cura di S. Albisani, Le Lettere, Firenze 2005.

principale da cui si dirama, dopo una serie di apposizioni rette dai participi predicativi dell'oggetto, una subordinata relativa «ruzzano» introdotta dal pronome «alle cui». Ancora una volta, la costruzione sintattica, a dispetto della lunghezza della strofa, si basa sul principio dell'accumulo che non preveda una discesa lungo la scala delle gradazioni delle subordinate rispetto alla principale di riferimento: si individuano soltanto una o due subordinate, spessissimo con natura di relative, la cui relazione con la principale si attesta, tutt'al più, al secondo grado di subordinazione, senza mai scendere ulteriormente. Trasponendo – lo si conceda – in termini sintattici le definizioni fortiniane²⁵⁰, il risultato ottenuto è più assimilabile al concetto di *difficoltà* – piuttosto che a quello di *oscurità* -: lo scoglio, cioè, per il lettore è dato semplicemente dall'accumulo in larghe premesse retoriche di materiale sintatticamente sullo stesso livello, senza alcun intento “oscurantista” perseguito tramite una potenziale discesa del dettato poetico nei meandri di una subordinazione continua. Ad una lettura sufficientemente attenta, non sfuggirà mai il senso primo dell'espressione di Betocchi; ciò che forse si mancherà di capire è l'occasione generatrice, il significato più profondo, le analogie più ardite – per quante poche ce ne siano -, ma il significato è sempre rintracciabile e comprensibile: metaforicamente, la sintassi betocchiana fornisce semplicemente un «enigma provvisorio, fondato su un divario di conoscenza che la parafrasi può colmare»²⁵¹. Nonostante si possa intravedere nell'esempio citato una – minima - forma di paratassi in funzione della *brevitas*, essa non può certamente essere assimilata alla funzione ricoperta dalla sintassi nominale intravista in *Dedica scritta*: in questo caso – *Vino di Ciociaria* -, la costruzione di «frasi brevi allineate perlopiù asindeticamente, senza intercorrenti legami di subordinazione», pur essendo sostanzialmente «in funzione del descrittivismo»²⁵², non sembra più rispondere ai principi di una lingua poetica, quella per intenderci propria di *Realtà*, che ormai – *Estate* si data 1961 – risulterebbe del tutto innaturale, utile al massimo ad intenti di parodia o effetti di mimesi di uno stile passato, non più realmente poetico, ma efficacemente etichettabile come “poetese”. È, piuttosto, una «via sintattica della simulazione del parlato», un insieme di soluzioni tese allo «svilimento dello stile, portato verso la sprezzatura e il parlato»²⁵³; soluzioni a cui appartengono anche elementi propri della frizione metro/sintassi, come l'enjambement «era nel piano, / fuori, la notte» che simula un processo memoriale interiore come se in esso ci fosse una pausa, un attimo di esitazione per ricordare meglio, sussulto che viene poi riportato dall'ipotetica voce narrante in prima persona. Ciò è tanto vero quanto più notiamo, contrariamente, un complicarsi sintattico nel corso della seconda strofa, interamente dedicata al riemergere dei ricordi – e sono ricordi tanto personali quanto dell'intero genere umano quando riguardano la guerra -:

Ma stamani, scrivendo questa memoria
d'una sosta, non facile a me, all'osteria,
grevi ancora le tempie di vino notturno,
a certe sere ripenso, passata appena la guerra,
di polverose rovine, di vuote finestre,
di pietre aguzze tremolanti
sugli abitacoli

²⁵⁰ Cfr. FORTINI 1991.

²⁵¹ Cfr. MAZZONI 2005, p. 168.

²⁵² Cfr. BOZZOLA 2014, p. 368.

²⁵³ *Ibidem*, p. 371.

così ingenui di speranze e incantati
allora i passeggi, i gridi,
gli sguardi verso le pianure.

È la memoria messa in pagina, di cui viene rispettata la natura di processo altalenante e tanto più contraddittorio quanto più i ricordi si fanno dolorosi: in opposizione alla strofa precedente, compare l'accusativo alla greca «grevi...le tempie», si fanno strada turbamenti dell'ordine delle parole – da notare gli aggettivi anteposti a marcare la *gravitas* della situazione descritta –, cambi di soggetto repentini al limite dell'anacoluto e a cavallo di due versi come «e incantati / allora i passeggi»; il tutto retto da un unico verbo principale «ripenso a» reggente la serie nominale di complementi ermeticamente retti dalla preposizione «di» e aventi funzione di qualificazione dativo «certe sere»: «di polverose rovine», «di vuote finestre», «di pietre aguzze».

Altra lirica vicina alle soluzioni di *Vino di Ciociaria* è *Isernia*, il cui procedere iniziale presenta una successione di distici sintatticamente distinti e accostati in accumulo asindeticamente:

vv. 1-7

M'han parlato col cuore qui ad Isernia.

L'hanno pagato quattromila morti

il nuovo respiro della città.

Qui, dove fu la Fontana Fraterna,

or'è una piazza, vi giocano i bimbi.

L'antica via, dove il colle discende,

ricomincia dalla torre romanica.

Il tono è retoricamente più sostenuto, corroborato dal continuo ricorso al forte segno interpuntivo e da un uso etimologico del verbo essere tra i vv. 4-5, dove «fu» e «or'è» valgono per *esserci*. D'altra parte, si individua subito – e l'alternanza è interessante – un modulo tipico dell'italiano parlato come la dislocazione a sinistra del complemento oggetto²⁵⁴, già incontrato in altre liriche: «L'hanno pagato quattromila morti / il nuovo respiro della città», in cui il pronome cataforico è sdoppiamento dell'accusativo del verso successivo. L'effetto che ne deriva è di una voce narrante che vuole pronunciare un discorso carico di retorica – in accezione positiva – per la tragedia del bombardamento di Isernia, ma che al contempo si avvicina all'ascoltatore, al lettore, grazie a moduli propri dell'espressione parlata comune, quasi come se questi fossero più indicati per esprimere il dato reale – il numero dei morti – e di maggiore impressione; mentre si riservano i contenuti più metaforici a soluzioni più sostenute. Non mancano, infatti, in tali “sezioni riservate” di testo altre figure retoriche legate all'*ordo verborum* tese, appunto, ad innalzare lo stile quando necessario, come ai vv. 8-9:

Quattro, avvolti nel pallio, dissepoliti

seniori d'una nobile provincia

²⁵⁴ Cfr. D'ACHILLE 1990 e BERRUTO 1986.

in cui, oltre all'iperbato, notiamo altri elementi di connotazione "verso l'alto" come il termine dotto «pallio», l'enjambement a spezzare il sintagma coeso – per altro con anteposizione dell'aggettivo – e il latinismo crudo «seniore».

Lo stesso fenomeno di discesa verso il parlato lo leggiamo in *Il vetturale di Cosenza*, ai vv. 29-32:

Abbi pietà per queste magre gambe
di cavalli di piazza che frustati
risveglian l'alba; che non hanno stalle,
gli inquieti cavallucci, solo strade.

Delle due l'una: o il «che» è causale e «gli inquieti cavallucci» è l'unico soggetto – ma allora il «che» dovrebbe essere accentato -, oppure siamo nuovamente in presenza di un fattore mimetico della lingua parlata, dato che «gli inquieti cavallucci» è l'unico soggetto del verbo avere e il «che» assume un valore indefinito e *polivalente*²⁵⁵ – e propendiamo per questa ipotesi -.

Se è vero che nei confronti dello stile di *Realtà* la lingua de *Il vetturale* subisce un netto spostamento "in avanti" – e ciò in termini di storia del linguaggio poetico, senza necessariamente intendere un giudizio di valore -, si può sostenere che «fenomeni dell'anastrofe e dell'iperbato sono certamente in corso d'estinzione»²⁵⁶, eccezion fatta per sezioni testuali scopertamente marcate in senso retorico; ecco una casistica completa di fenomeni di inversione dell'ordine naturale della sintassi, quando non propriamente anastrofi ed iperbati, nella raccolta:

degli inverni nevosi le invenzioni; per valli cui rode e assiepa il gelo (*Dedica scritta risalendo una valle d'inverno*), d'aie e di messi / tripudio e d'azzurro di monti (*Incontro romano*), era nel piano, / fuori, la notte (*Vino di Ciociaria*) sull'alto / capo delle donne; e ripercorre / la tua buccia il passo; gli antemurali dei colli / di pietra (*Verso Cassino*), su questo / scalino corroso il piede ponesti; e quel picchio, ricordi? di bambino, che d'un ferro batteva (*Ritorno a Campobasso*), quattro, avvolti nel pallio, dissepoliti / seniori (*Isernia*), ed invano a nasconderti t'adopri (*Il vetturale di Cosenza*), lenta oscura guerra / predicano (*Tornando tra i monti toscani*).

Rimangono evidentemente poche le concessioni a stilemi retoricamente così connotati in senso arcaico, così come non superano mai un certo numero – basso – le analogie o i costrutti sinestetici dal sapore ermetico come quelle in parte già visti *supra*:

lame di fiume; ignudo, eterno / essere e seguire (*Dedica scritta risalendo una valle d'inverno*), gobbe d'orizzonte; un fiume l'abbaglia (*Treno notturno tra i monti toscani*), palpito più nero; speranza azzurra; angoscia polverosa (*Sosta laziale*), ragno di tristezza (*Sera trasecolata ad albergo sui monti Lepini*), lume / di silenzio (*Stando con donne che cavano ghiaia da un fiume, in Ciociaria*), s'illumina d'agguati (*Sugli Aurunci*), sgomenta / un fischio solitario (*Il vetturale di Cosenza*).

Per quanto sia fin troppo facile liquidare gli spogli come attardate soluzioni ancora legate a correnti di fondo ermetiche – e qualcosa di vero di certo c'è – è anche vero che il loro uso, basso nei numeri e limitato sostanzialmente a definiti componimenti, non lo giustifica del tutto. È qui forse il caso di ricorrere nuovamente alla teorizzazione fortiniana²⁵⁷, dal momento in cui simili stratagemmi sembrano concorrere in minima parte ad una rincorsa all'*oscurità*: pur rimanendo consapevoli che – generalmente – la poesia di Betocchi non presenta ostacoli insormontabili in termini di comprensione, è pur vero che ad alcune *iuncturae* si sposa bene l'aggettivo *oscura*. Ciò detto, rimanga chiaro che la

²⁵⁵ Cfr. BERRUTO 1986, CORTELAZZO 1972 e D'ACHILLE 2003.

²⁵⁶ Cfr. BOZZOLA 2014, p. 365.

²⁵⁷ Cfr. FORTINI 1991.

definizione si applica esclusivamente a queste situazioni, del tutto legate al *micro*-sistema linguistico. Relativamente al *macro*, rimane la sensazione di chiarezza e comprensibilità, in cui lo scoglio interpretativo è, al contrario, dettato da elementi di *difficoltà* e, quindi, facilmente superabile una volta inteso di cosa si stia parlando.

L'estate di S. Martino

*E ascoltiamo il suono dell'erba secca:
nulla è più simile di quello, oggi, alla voce umana.*²⁵⁸

Introduzione

L'estate di S. Martino (1961) segna senza dubbio il punto più alto della carriera artistica dell'autore, così come allo stesso tempo, ad uno sguardo a posteriori, si presenta come sostanziale punto di svolta per la parabola poetica betocchiana, sia in termini stilistici che più strettamente contenutistici. Il «capolavoro del poeta»²⁵⁹ costituisce un netto cambio di paradigma per quanto riguarda l'atteggiamento nei confronti della vita e di quella *realtà* che lo accompagna fin dagli esordi; i temi che trovano cittadinanza nelle otto sezioni – di cui una costituita da tre brani in prosa – in cui la raccolta si struttura tradiscono questa mutata postura; d'altra parte la critica non ha mai mancato di sottolineare questa transizione – perché di scivolamento graduale si tratta, non di rivoluzione – come fondamentale per la comprensione e la definizione della personalità poetica di Betocchi:

Da una poesia canora, giocata su toni popolari, ad una poesia meditativa, asciutta, incentrata essenzialmente sui temi della vecchiaia e della pazienza, [...] un passaggio, presentato da Betocchi come “naturale” sviluppo di una vicenda umana, l'affacciarsi cioè del poeta alla vecchiaia con le conseguenze (soprattutto psicologiche) che essa comporta, ma che in realtà già mostra i segni di un'incrinatura più profonda e irrimediabile.²⁶⁰

Che di «naturale sviluppo di una vicenda umana» si possa parlare è dimostrato proprio dalla comparsa, o meglio, dall'acutizzarsi della presenza di tematiche prima assenti o soltanto accennate: la vecchiaia, dunque, e la pazienza con cui l'uomo l'affronta, anche se spesso essa non si traduce in reale accettazione del corso della vita, ma tende a sfociare in un risentimento misto a nostalgia per il sé del passato; lo dimostra la poesia – *Dedica a un ragazzaccio* – con cui si apre la sezione più significativa in questo senso, *Diarietto invecchiando*:

vv. 1-7:

O tu che passi fischiando, e inconscia
ti palpita la vita nella gola,
spensierata in quel fischio,
e in quei tuoi sensi che, forse, non sanno
della tua melodia, quel che consola:
uno, che ormai è già vecchio, e che t'ascolta,
t'ammira, banale come sei

Il personaggio «che ormai è già vecchio» non è altro che il poeta stesso, il quale si rivolge al *ragazzaccio* del titolo²⁶¹, incarnazione della gioventù dell'autore stesso; il poeta si scaglia in termini che quasi sfociano nell'aggressività, contro questo giovane colpevole di lasciarsi sfilare la giovinezza tra le dita, distratto e spensierato, non consapevole degli anni che sta vivendo. D'altra parte, la consapevolezza – che si traduce in saggezza – è tradizionalmente propria degli anni della senilità; di conseguenza questa presa d'atto non può che avvenire quando ormai è troppo tardi, dando vita a ciò che, alla prova dei fatti, non è altro che un'amarissima espressione di rammarico. Ciò che colpisce è che il “cristiano” Betocchi non declina questo sentimento in termini di monito o di rimpianto nei toni,

²⁵⁸ Cfr. BETOCCHI 1984, p. 278.

²⁵⁹ Cfr. MENGALDO PIN, p. 599.

²⁶⁰ Cfr. TARSÌ 2008A, p. 41.

²⁶¹ Non si può non riconoscere nell'incipit un richiamo all'*Ulisse* sabiano, v. 1: «O che sei sì triste ed hai presagi».

per così dire, patetici di un lamento fine a sé stesso: l'autore si scaglia contro il sé stesso giovane, carico di risentimento verso una condizione che ora non gli appartiene. Più che la carità cristiana, sembra essere una certa quota di invidia rancorosa a guidare la composizione poetica: l'anima dell'autore è letteralmente lacerata dall'acquisita consapevolezza. Il trapasso è marcato:

Il Poeta non è più in estasi ammirativa, come davanti agli angeli e giocolieri delle prime poesie [...]. Qui il vecchio si divora vivo il "ragazzaccio" con l'alibi della logica tipica. Il quale è ridotto a un mero testimone ignorante della "vera gioventù", che è "ricchezza" del "vecchio" sapiente (che sa).²⁶²

D'altra parte, non si può non notare come l'atteggiamento dell'io poetante non sia unilaterale: la seconda sezione del componimento introduce una visione più dialettica e mediata e qui si riconosce, a mio parere, la qualità della poesia del nostro, mai sbilanciata partigianamente per un singolo aspetto della propria interiorità. Lungi dal presentare una visione tinteggiata esclusivamente nelle tonalità di bianco e nero, la poesia si colora delle sfumature più ampie, introducendo una contrapposizione dialettica che il *ma* avversativo ad inizio del v. 8 disvela quasi con un *coup de théâtre*. Ecco l'ancora di salvezza per il vecchio ormai alle soglie del disfacimento:

vv. 8-15:

ma non per ciò che sei, e che spento
cadrà; ma perché un'altra
più vera gioventù da te s'attesta
mentre tu passi, allegro fischiando;
eterna, e cui è ricchezza,
in lui che tu non sai, irriducibile,
il mostrarsi potata,
quasi morta, come vigna d'autunno.

L'ammirazione che questa anziana persona sembrava incoerentemente avere per il ragazzo *banale* è giustificata dalla natura figurale del giovane: egli già cova in sé il germe, o meglio, il seme della «vera gioventù», quella *eterna* di cui anche l'anziano può fregiarsi. È la giovinezza data dalla saggezza, che a sua volta necessariamente discende dall'esperienza. D'altra parte, la caducità della «più fresca etade» generalmente intesa – ecco l'educazione cristiana che si fa spazio – non può che far riflettere sul reale valore da assegnarle, tanto più che il giovane «spento / cadrà», esattamente come l'inarcatura lascia «cadere» il predicato del rejet. Il rancore generato dalla disparità di condizione che aveva dato vita alla tirata quasi polemica della prima parte si stempera nella seconda, tentando – e il servile non è scelto a caso – di appigliarsi ad una speranza di resistenza, come un'agave montaliana in balia, questa volta, degli anni che passano. Tale opposizione gioventù-vecchiaia non è nuova per la sensibilità betocchiana: già nella poesia d'apertura di *Tetti toscani*, la cui stesura sembra risalire addirittura ai primi anni '40²⁶³, il tema della «frattura tra età fanciullesca e maturità»²⁶⁴ era affrontato²⁶⁵, per quanto si trattasse di un affioramento poco convinto, i cui toni ben poco avevano a che fare con la carica emotiva di quelli moderni. È proprio in virtù di questo atteggiamento

²⁶² Cfr. O. Macrì in VIEUSSEUX 1981, p. 45.

²⁶³ Cfr. STEFANI 1994.

²⁶⁴ Cfr. TARSI 2008B, p. 61.

²⁶⁵ «Al suo tempo di suoni / concordi appartengo. // Vi batte la fanciullezza / un nido di rimpianti, / seco l'età matura / amicizie di morte. // Fra l'uno e l'altro suono / è l'eco della piazza, / di gridi desolati / nei silenzi del sole.»; *Ad una campana*, in *Prime e ultimissime*, Mondadori, Milano 1974, p. 149. Cfr anche BETOCCHI 1984, p. 161.

ambivalente – si legga dialettico - dell'autore nei confronti della propria condizione di anziano che Raboni scrive:

Credo che pochi poeti italiani, e non solo in questo secolo, abbiano dato voce con tanta semplicità e grandezza, con così tranquilla violenza, allo squallore e alla gloria della vecchiaia, al dramma miserevole e stupendo dell'uomo che giorno dopo giorno, di fronte a sé stesso, muore.²⁶⁶

Si è detto *tentando* in quanto uno sguardo di più ampia portata non può che illuminarci in tal senso: l'inesauribile voglia di vita che da sempre Betocchi ha dimostrato di avere si scontra irrimediabilmente con le leggi di natura, che necessariamente vanno accettate e assecondate. *Diarietto invecchiando* – ci si insiste in quanto sezione più profonda e intimamente legata al poeta – è testimonianza di «resistenza al male senile, anteriore all'accettazione anche e soprattutto spirituale»²⁶⁷, ma non restituisce mai la sensazione di un'avvenuta pacificazione nell'animo del poeta. Tanto più che, come si è detto, *L'estate* costituisce anche un punto di partenza – e non solo di arrivo - per questa nuova poesia, che già abbiamo intravisto nel capitolo su *Il vetturale*, la quale tenderà ad acuire i propri punti salienti in raccolte come *Un passo, un altro passo* e, più in generale, in tutta la produzione degli anni settanta²⁶⁸; in essa si profila «il prepararsi di una crisi destinata a deflagrare nel momento in cui nella vecchiaia del poeta irrompe la tragedia familiare»²⁶⁹, ovvero la dipartita della moglie dopo un'agonia durata anni, nonché quella della madre²⁷⁰. Questo nuovo afflato poetico sembra dunque nutrirsi di altri catalizzatori e, per quanto l'animo del poeta rimarrà sempre intimamente speranzoso, i componimenti testimoniano uno spostamento verso sponde differenti:

All'agevole adesione a uno scenario-pentagramma in cui le note e gli accordi si andavano a distribuire leggeri si è sostituita l'esplorazione dei «vecchi pertugi dell'anima».²⁷¹

Occorre altresì sottolineare che il percorso è lungo e si snoda attraverso diverse tappe intermedie, ciascuna delle quali rappresentata da una raccolta poetica; ma la direzione è chiara: una progressiva discesa verso i meandri dell'interiorità stanca e deteriorata di un uomo anziano, che soltanto ora sembra scoprire i disagi e gli ostacoli che la vera *realtà* gli impone di affrontare. Sembra, dunque, che il passaggio per il poeta che amava definirsi realista sia proprio in direzione di un ben più maturo atteggiamento oggettivo nei confronti del reale: per quanto già *Il vetturale* ne era stato testimonianza – tanto più che verrà incorporato in *L'estate* come sezione autonoma -, il passo che Betocchi compie nella raccolta del '61 è ulteriore, in quanto presuppone una completa assunzione dell'*io* a ruolo di protagonista. Ciò non soltanto perché la realtà diventa poesia solamente dopo un'interiorizzazione e una rielaborazione della stessa da parte del soggetto²⁷², ma anche e soprattutto in quanto – e in tal senso *Diarietto invecchiando* è ancora una volta esempio paradigmatico – l'esplorazione del sé diventa tema centrale – per alcuni tratti anche esclusivo – degli sforzi poetici dell'autore. Se la poesia primigenia del nostro, con *Realtà*, era nata, per stessa ammissione dell'autore, da un «rinneamento di sé stesso»²⁷³, ora questo stesso

²⁶⁶ Cfr. RABONI 2005, p. 89.

²⁶⁷ Cfr. O. Macrì in VIEUSSEUX 1981, p. 31.

²⁶⁸ Rappresentata dalle raccolte *Prime e ultimissime* (1974) e *Poesie del sabato* (1980), che di fatto costituiscono le ultime raccolte poetiche dell'autore.

²⁶⁹ Cfr. TARSÌ 2008B, p. 55.

²⁷⁰ Già deceduta nel 1956, secondo quanto si apprende indirettamente dalla dichiarazione di Betocchi stesso nella *Giustificazione della raccolta* in *Prime e Ultimissime*. Cfr. BETOCCHI 1984, p. 614.

²⁷¹ Cfr. M. Marchi in VIEUSSEUX 1981, p. 28.

²⁷² Si veda a tal proposito il capitolo precedente, in particolare l'Introduzione.

²⁷³ Cfr. Betocchi in VOLPINI 1971, p. 4.

poeta che s'era cancellato dallo spettacolo del mondo per celebrarne integralmente il mistero non tacerà più niente di sé, dei suoi patimenti, dei suoi smarrimenti, dei suoi rimorsi.²⁷⁴

Siamo dunque di fronte ad una consistente frattura – in ogni caso non simultanea, ma graduale -, le cui avvisaglie sono rintracciabili in epoca decisamente posteriore, tra l'atteggiamento di panismo inclusivo sotteso alle prime prove, per cui era non solo possibile, ma doveroso parlare di poetica francescana, e questo nuovo distacco dalle cose, che ora si presentano per come veramente sono, senza filtri di sorta.

A proposito di filtri: la critica ha da sempre evidenziato come, per il primo Betocchi, la fede fosse ben più che un aiuto di fronte alle difficoltà della vita. Al contrario, con l'avvento degli anni della maturità – ma si legga senilità - il poeta si sposta progressivamente verso una quasi totale perdita di Dio, che già adombra le premesse di quella che in futuro assumerà i connotati di un'abiura, di una rinuncia allo scudo della fede:

Che sforzo per non andare più avanti né a impressioni, né a sentimenti. Lo scrivere ci costa duro come il riconoscerci. Quel celeste filo che scendeva dal cielo e al quale bastava appigliarci, sparito. Celeste è tutto il cielo, trasparente e vuoto. E se anche v'è un'allegria che si perpetua tra esso e la neve, tu sai che razza d'allegria è, e come t'ingannasse.²⁷⁵

I *sentimenti* e le *impressioni* di un tempo sono svanite. È la volontà di *riconoscerci* che ormai guida la stesura di ciascuna poesia; mentre per quanto ancora *azzurro* – si ricordi il valore estremamente positivo che la tinta aveva in *Realtà* – il cielo è ormai del tutto «trasparente e vuoto», privo, così come il mondo terreno, della presenza divina. Il processo è tanto graduale quanto sistematico: esso affonda le proprie radici nel passato immediatamente successivo a *Realtà*, raccolta in cui ci venivano tratteggiate delle «passeggiate sicure e trepide che sottintendevano un grazie a Dio ad ogni rima»²⁷⁶, e si acuisce nel corso di anni segnati da traumi personali – la morte della moglie – e, per così dire, *universali* – l'alluvione del '66²⁷⁷ – che spingono l'uomo verso un'accettazione, questa volta del tutto laica, delle leggi del divenire naturale:

Alla mia età, almeno così capita a me, ed anche a causa delle esperienze che sopporto, ci si perde nell'idea di che cos'è l'universo, che a me che ho perduto l'idea di Dio e tutto ciò cui mi ero ancorato in passato, sembra della stessa natura nostra, e pronto ad accoglierci nel nostro mutamento.²⁷⁸

L'uomo di Betocchi, che da *L'estate* coincide con l'*io*, è solo. Il conforto un tempo proveniente dal cielo è irrecuperabile, alla stregua di una condizione di candore primigenio andata perduta con l'esperienza della vita. Il passo testé citato, però, necessita ancora una volta di una lettura più dialettica: se è vero che *L'estate* certifica la scomparsa di Dio come presenza immanente nella realtà circostante, è altrettanto vero che il passo sembra suggerire un certo atteggiamento che, se non “francescano”, è forse definibile come “universalizzante”; rimane, cioè, una traccia, per quanto sbiadita, di quel volersi annullare nel tutto che già era presente in *Realtà*: la differenza consiste nel fatto che, ora, questo afflato non necessita del *medium* divino, ma si declina totalmente in termini laici, i quali sottintendono un riferimento ad una comunità chiamata in causa dalle prime persone plurali che compaiono nel passo - «natura nostra», «accoglierci» -. Un paragone fruttuoso si può,

²⁷⁴ Cfr. RABONI 2005, p. 85.

²⁷⁵ Cfr. Piero Bargellini – Carlo Betocchi, *Lettere (1920-1979)*, a cura di Maria Chiara Tarsi, Interlinea edizioni, Novara 2005, pp. 156-157.

²⁷⁶ Cfr. M. Marchi in VIEUSSEUX 1981, p. 28.

²⁷⁷ Si ricordi che Betocchi visse stabilmente a Firenze dal 1953 al 1986, al civico n. 61 di Borgo Pinti. Cfr. la poesia omonima in BETOCCHI 1984, p. 207. L'informazione è fornita dallo stesso Bargellini in P. Bargellini, E. Guarnieri, *Le strade di Firenze*, 4 voll., Bonechi editore, Firenze 1977-1978, vol. 3, p. 117.

²⁷⁸ Lettera di Betocchi a Carlo Cassola, 29 febbraio 1976, rintracciabile nel fondo Carlo Betocchi dell'Archivio Contemporaneo “Alessandro Bonsanti” del gabinetto G. Vieusseux a Firenze.

forse, instaurare tra questa nuova prospettiva laica di Betocchi e il mondo così privo di qualsiasi forza metafisica di Leopardi. L'associazione non è originale²⁷⁹ e di certo andrebbe approfondita con maggiori ricorsi testuali – ma già solo la costante presenza del leopardiano «vaga» può in parte suggerire un tale influsso -; ciononostante, passi come quello citato in precedenza, proveniente da una scrittura privata dell'autore e perciò del tutto credibile – al contrario delle dichiarazioni esplicite di poetica che occorre sempre sottoporre alla prova testuale -, ci suggeriscono l'adesione da parte di Betocchi ad una visione, se non materialista, di certo laica della realtà. Questa parziale sovrapposizione dei due atteggiamenti poetici è certificata – per quanto in maniera indiretta – anche dal giudizio critico di Luzi, che parlando del nuovo Betocchi – ma la formula sembra tratta da un contributo redatto su Leopardi – riconosce in esso un «abbattimento del piedistallo antropocentrico»²⁸⁰. Lo stesso autore, inoltre, ci suggerisce il paragone quando in epigrafe della sezione in prosa *Canto dell'erba secca* compare una citazione dallo *Zibaldone*: «...uno che per far versi si nutrisse solamente di versi, sarebbe come chi si cibasse di solo grasso per ingrassare»²⁸¹. È evidente che la citazione riguarda il nuovo orientamento dell'autore nei confronti della prosa – di cui si parlerà in seguito -, ma in questa sede rimane indicativo che lo stesso poeta faccia riferimento a Leopardi, per altro citando l'opera in cui il Recanatese dà più libero spazio alle riflessioni di natura filosofica. Ciò detto, Betocchi rimane, sotto sotto, un cristiano: questo continuo riferirsi all'assenza di Dio, spesso senza nemmeno mai nominarlo, tradisce un dolore per questa perdita e, al contempo, una sottesa volontà di recupero, un tentativo di ritrovare la fervida e lucida fede del passato. L'operazione si rivela ardua e di difficile compimento: il divino tende a assumere aspetti diversi, a connotarsi più in generale con l'altro da sé, «Dio sfugge, è inafferrabile, non più riconoscibile in un Dio persona»²⁸². La frattura rimarrà per sempre insanabile e assumerà, nel corso del tempo, le connotazioni sempre più cupe di chi sembra aver perso la speranza, «l'immagine di un vecchio stupendo, vedovo di Dio»²⁸³:

Ha detto: «Io sono quello che sono»
e tu non temere mai nulla: poiché,
se tu credi, non sarà tua l'esistenza,
ma sua: né sarà mai protetta, tuttavia,
come tu speri e credi: anzi, gettata
nelle fosse. Chi crede in Dio
si appresti ad essere l'ultimo
dei salvati, ma sulla croce, ed a bere
tutta l'amarrezza dell'abbandono.
Poiché Dio è quello che è.²⁸⁴

Spie di tale atteggiamento futuro sono già ravvisabili pienamente anche in *L'estate*, che nuovamente si mostra più come punto di avvio che di arrivo. Si legga, ad esempio, *E ne dondola il ramo*, ultima

²⁷⁹ Per quanto non così praticato; si segnala soprattutto SANTERO 2005, che ragiona sulla base delle informazioni circa le diverse redazioni dei testi fornite da STEFANI 1994. TARSI 2008A parla di una «presenza costante» di Leopardi in Betocchi (p. 59), mentre di tutt'altro avviso è DOLFI 1986, che però non dispone della fondamentale ricognizione di STEFANI 1994.

²⁸⁰ Cfr. M. Luzi in VIEUSSEUX 1981, p. 24.

²⁸¹ Il pensiero di Leopardi è riferito ad Alfieri, che «nella Vita chiamava la prosa la nutrice del verso». Cfr. p. 29 del manoscritto dello *Zibaldone*.

²⁸² Cfr. TARSI 2008A, p. 56.

²⁸³ Cfr. S. Albisani in Carlo Betocchi, *Poesie del sabato*, Mondadori, Milano 1980, Prefazione, p. 18.

²⁸⁴ Carlo Betocchi, *Poesie del sabato*, Mondadori, Milano 1980, p. 101-102.

lirica della seconda sezione, *La pazienza*: nel componimento compaiono vecchi *lietmotiv* come il richiamo a Dio e la presenza degli uccelli, ma è emblematico come essi risultino rifunzionalizzati alla luce della nuova postura autoriale.

Vv. 1-4

E sempre siamo a dirTi: - Padre, aiutaci!

O, in noi gemendo: - Affliggici, mio Dio!

Che siamo quali dondolan sui rami
gli uccelli, noi, sul ramo della vita.

I pochi versi rendono pienamente la misura dello scarto: Dio non è più entità chiamata in causa soltanto in contesto di omaggio proprio di una *lauda* francescana alla natura; così come gli uccelli non sono più simbolo di guide angeliche pronte a mostrare la via del paradiso – vedi *Domani* – al buon fedele. La lirica muta in moto di preghiera, il soggetto che glorificava la natura lascia spazio ad un ben più tragico «noi gemendo»: è un grido di aiuto reiterato - «sempre siamo a dirTi» - che evidentemente non trova risposta, da parte di un'umanità in bilico come *uccelli* che questa volta – e il valore simbolico si fonde con un realismo più convincente - «dondolan sui rami». Gli uomini, lungi dal privilegio edenico che in precedenza mantenevano, si riducono ora a «Feriti sempre / da qualche piaga, di cui si riempie / la nostra umanità» (vv. 8-10).

Si diceva della perdita della condizione primigenia: con essa se ne vanno anche gli anni della giovinezza, in *L'estate* intesa anche come la stagione della bellezza del corpo; ma la questione riguarda soprattutto la vecchiaia, tanto più che la precedente considerazione è suggerita *in absentia*: si descrive sempre e soltanto un corpo vecchio e macilento, contro cui si riflette la perdita di agilità di un tempo. Quello della corporeità concreta è uno dei temi nuovi e al contempo portanti della raccolta: pur rimanendo sempre presente una consistente carica simbolica nei testi di *L'estate* – per cui il fisico in disfacimento è simbolo della vecchiaia e della caducità per esteso -, il corpo in Betocchi si fa ora carne viva, facendo coincidere in un singolo elemento «un punto estremo della soggettività e un punto estremo dell'oggettività»²⁸⁵. Più che di carne viva, però, è più indicato parlare di ossa e pelle, o per lo meno così fa il poeta ogni qualvolta si trovi a trattare il tema della corporeità in *L'estate*: esattamente come l'autore anche il lessico *invecchia*, non nel senso di un ritorno al passato, quanto piuttosto nei termini di una costante allusione alla sfera semantica della *secchezza*. Si veda, su tutte, il primo componimento della sezione di prose *Canto per l'erba secca*, il cui titolo stesso è spia di tale atteggiamento:

Finalmente un'altra estate; e non importa che, magari, altri malanni ci attendano. Ma è ridicolo pensarci, per oggi. Le nostre umane carcasse godranno il sole: le mie ossa gli faran da castello; il mio cuore ne brucerà.

L'uomo che invecchia vede sé stesso invecchiare e proietta la sua interiorità sul mondo esterno, il quale diventa, dunque, popolato di *carcasse* e *ossa*, rinsecchito dal sole battente; la direzione di questo sguardo costituisce un elemento fondamentale per la definizione della lirica di *L'estate*: se prima la visione trasfigurata comportava uno sguardo verso l'esterno, in cui si riconosceva la presenza di Dio e la possibilità di simbolizzare la realtà a partire da sé stessa, ora il primo movimento è l'introspezione. Lo sguardo – metaforico, beninteso – procede innanzitutto verso sé stesso: è il riconoscersi come corpo invecchiato che apre alla simbolizzazione del mondo esterno in virtù di questa acquisita sensibilità; tanto più che al posto di «angioli neri» ora compare un panorama, frutto di una visione distopica proiettata nel futuro, in cui si affastellano immagini – e basta tentare di

²⁸⁵ Cfr. RABONI 2005, p. 85.

rappresentarle in un disegno per rendersi conto del tono a dir poco macabro – di *carcasse* e di *ossa*. Ancora, dallo stesso brano:

Mi guardo come sono: son bell'e secco. Mi ha seccato il sole. M'ha da seccare il sole. Mi piaccio così: terra soda, erba secca.

Il passo in questione si rivela qui come prosa ritmica: ogni proposizione si configura come verso – dai quinari ai settenari – ed è impossibile non notare l'allitterazione regolare e scandita sul suono della nasale *m*. È proprio questo ricorrere ad artifici stilistici più propriamente di natura poetica che marca l'importanza del procedere introspettivo: il protagonista è l'io, che è al contempo soggetto e complemento dei predicati che compaiono; la presenza dei punti scandiscono la comparsa delle *m*, che anche a livello visivo - essendo tutte ad inizio frase, per cui maiuscole - costituiscono il vero protagonista ritmico e simbolico – è il pronome riflessivo che si ripete - del passo.

Relativamente al tema della *secchezza*, essa compare come trasversale all'intera raccolta; tanto più che la ritroviamo nella sesta sezione di *Diarietto invecchiando*, dove il poeta è sfibrato come corteccia secca che si stacca dall'albero, vv. 1-9:

Già son vecchio, e dopo
un cibo un po' grave
dormicchio sulla sedia
e poi non bene riavuto
mi fo sulla porta.

Come scorza si stacca
dal tronco, o la foglia
si fa, nell'alidore, languida,
apparisco alla luna.

L'incipit lascia pochi dubbi, tanto perentoria è la presa di coscienza da parte dell'io in relazione alla propria condizione di anzianità. Interessante notare le strategie foniche che, oltre ad avere una funzione di raccordo tra le parti – ruolo che in Betocchi ricoprono da sempre – fanno anche nascere una lieve suggestione di fonosimbolismo: dominante in questi versi sono le sonorità dure della doppia gutturale *-cch-* – *vecchio*, *dormicchio*, *stacca* -, della gutturale semplice in nesso consonantico – *grave*, *scorza*, *tronco* – e della vibrante *r* diffusa in tutto il passo. Che le sonorità legate ai nessi con vibrante *r* diano adito ad un tono, per l'appunto, *grave* è assodato; ma l'aspetto più interessante è notare come il nesso *-cch-* non possa non legarsi direttamente – e simbolicamente – all'idea di secchezza con cui, in Betocchi, si accompagna sempre la condizione di vecchiaia. Interessante notare come persistono, anche all'altezza di *Diarietto*, elementi propri di una lingua ancora fortemente influenzata dalla lingua madre dell'autore, ovvero il toscano; oltre ai regionalismi marcati – «dormicchio» e «mi fo» su tutti -, permane altresì una disposizione sintattica marcata in senso poetico: su tutti spicca il v. 4, in cui l'inserzione di un inciso in punta di verso - «non bene riavuto», che per altro inverte al proprio interno la posizione del predicativo con quella dell'avverbio - spezza il naturale fluire della frase.

La metafora naturale con cui il corpo è rappresentato non è nuova nel sistema di *L'estate*; già era comparsa in *Il vetturale*, nei vv. 9-15 di *Campobasso-Salerno*:

[...] nel pigro andare di stazione
in stazione, mi staccavo come

una corteccia dal vecchio tronco,
lasciavo che l'anima cedesse,

nel sole d'ottobre, a scaglie, come
corteccia di pino, all'intimo odore
del suo mutarsi in aria balsamica

Evidentemente la strategia formale si riconosce nell'uso di lemmi-spia che veicolano l'associazione corpo/albero: in entrambe le situazioni, infatti, compaiono *vecchio* – in *Diarietto* complemento predicativo del soggetto di prima persona, in *Il vetturale* aggettivo del *tronco* da cui la corteccia simbolicamente si separa -, il verbo *staccarsi*, per quanto coniugato in diversa maniera, e il *tronco*. In entrambe le occorrenze il poeta paragona il proprio invecchiare – ed è un invecchiamento descritto nei termini tutti concreti della corporeità – allo staccarsi della corteccia dal tronco di un albero. Se nel primo caso la parola è *scorza* – al contempo toscanismo per *corteccia* e dantismo esibito -, nel secondo è *corteccia*, che compare due volte a distanza ravvicinata. Ancora una volta, *Diarietto* spinge oltre le tendenze già sperimentate²⁸⁶: non a caso, infatti, la scelta ricade su *scorza* e, mentre in *Campobasso-Salerno* la sonorità sembra meno dura e più sfumata – per quanto comunque la vicinanza di *staccavo*, *vecchio*, *tronco* contribuisca nella direzione opposta – nel passo di *Diarietto* si costruisce un distico dal sapore pienamente dantesco – più precisamente *infernale* - e del tutto inserito nella logica di fonosimbolismo rimandante al concetto di secchezza: «Come *scorza* si *stacca* / dal *tronco*». Ancora: l'esempio più antico si scopre legato ad una sensibilità che privilegia un certo animismo di fondo - «lasciavo che l'anima cedesse» - e l'immagine descritta si colloca in un contesto di «sole d'ottobre»; *Diarietto* si dimostra nuovamente proteso verso l'estremizzazione di questi concetti: se da un lato, infatti, l'anima è sparita per lasciare il posto ad una corporeità del tutto concreta e decisamente poco edificante – nella prima strofa il *vecchio* autore sonnacchia per la digestione di «un cibo un po' grave» -, dall'altro ciò che conta non è più che ci sia il sole o la luna, quanto piuttosto l'insistenza sul panorama arido rappresentato dal termine *alidore*, ovvero aridità, siccità, secchezza della terra.

Non solo in *Diarietto* ritroviamo questo ricorrere a tali riferimenti alla sfera della secchezza, così come quest'ultima non è necessariamente ed esclusivamente dipendente dal calore del sole. Per entrambe le affermazioni valga come esempio *Canto d'estate*, componimento che compare nella seconda sezione dell'opera, *La pazienza*:

vv. 1-13:

Così, come boccheggiano nel sole
appena nato, sdraiato sui tetti,
ad una ad una, queste bocche d'embrici
rossastre, antiche, dalla schiena calda;

la scorsa primavera andar virenti
le vidi di muschiose fioriture,
nate all'alido; e il sole le riarse,
bevero guazze, poi le rase il gelo

²⁸⁶ Tant'è vero che Macri parla proprio di un «acuirsi del motivo della secchezza». Cfr. VIEUSSEUX 1981, p. 31.

d'inverno anch'io, quasi lo stesso,
come un'arida schiena che sopporta
pesi scottanti, geli inveterati,
nell'esistere mio nudo e costruito

forse a null'altro, spero nel fiorire

Come si nota, permane il riferimento al sole: la poesia nasce da una similitudine tra il poeta – la cui comparsa è ritardata fino al v. 9 – e gli *embrici* di montaliana memoria – ma di normale toscanismo si tratta –; tramite il mutare della presenza del muschio sulle tegole si esplica il passare delle stagioni: nato in primavera «all'alido» - qui a rappresentare la secchezza del laterizio di cui i coppi sono composti -, seccato dal sole in estate - «il sole le riarse», in riferimento alle «bocche d'embrici» -, bagnato dalle piogge autunnali - «bevvero guazze» - e nuovamente rinsecchito, per quanto questa volta dal freddo - «poi le rase il gelo / d'inverno». Ecco, quindi, che anche il gelo invernale può legarsi alla condizione di secchezza e aridità che caratterizza l'essere del poeta ogni volta che egli parla di sé stesso. Tanto più che il paragone si chiude proprio con la comparsa del poeta. Esattamente come nelle *Riviere* montaliane, la chiusa – anche se qui si tratta soltanto della chiusa del paragone, dato che la poesia continua per altre due strofe – è all'insegna della speranza di segno positivo, rappresentata dalla volontà dell'autore di *ri-fiorire*: l'augurio è che il ciclo di rinascita naturale proprio del succedersi delle stagioni possa valere anche per sé stesso. D'altra parte, l'identificazione della corporeità del poeta con la concretezza delle tegole è ai limiti della sovrapposizione perfetta: la *schiena*, sineddoche dell'autore stesso, è *arida* esattamente come il laterizio dei coppi; essa «sopporta / pesi scottanti», in una metafora costruita sull'accostamento sinestetico in cui l'aggettivo rimanda direttamente alla stagione estiva, così come «geli inveterati» rimanda da un lato all'inverno, dall'altro alla vecchiaia stessa.

Concomitante a questo ripiegarsi su sé stesso da parte dell'autore, è un'apertura più sincera verso la concretezza del mondo²⁸⁷. Ciò non confonda circa il soggettivismo di cui si parlava poco sopra: che Betocchi sia poeta sempre diviso tra queste due anime è noto, lo ripete Raboni²⁸⁸ e lo rivela l'autore stesso quando scrive di dividere «il mio cuore fra i due grandi canoni che possono servire di base alla costruzione della poesia, poesia soggettiva, poesia oggettiva»²⁸⁹. Se l'oggettività di un tempo premeva sulle valenze simboliche della realtà circostante, ora essa si presenta non solo in termini concreti, ma anche caratterizzata da una «geografia che si restringe ad ambiti domestici»²⁹⁰: è la sfera del quotidiano e dell'intimità di tutti i giorni a trovare spazio tra i versi del Betocchi maturo. Una concretezza che alle volte può scompaginare il quieto vivere del poeta e che si presenta, in *Lavori d'aprile*, come l'improvviso apparire di una scena che ciascuno di noi ha vissuto – mentre si può affermare con buona sicurezza che non è cosa di tutti i giorni osservare volare nel cielo uno stuolo di angeli -, ovvero dei lavori pubblici a delle tubature sotterranee:

Or siamo chiari, freschi, nuovi, vergini,
le nostre case son dadi di sole
e dove l'ombra ai vicoli sprofonda

²⁸⁷ Vedi il capitolo precedente.

²⁸⁸ Vedi nota 285.

²⁸⁹ C. Betocchi in *Poesie del sabato*, Mondadori, Milano 1980, Appendice, *Diario della poesia e della rima*, p. 113.

²⁹⁰ Cfr. VOLPINI 1971, p. 88.

dagli alti vetri batte giù un riverbero

tremulo, sopra una griglia oscura, od una
chiave di volta di vecchio portale.

Musica nuova è a noi questo clamore
di macchine il cui strepito ci offende.

È la mattina e spaccano i selciati,
mettono a nudo i tubi sotterranei,
è la città che vibra, che si scuote,
che si scompone, si denuda, mostra

le viscere, dà lavoro a chi ne vuole.

Siamo fatti per vivere: ed io ho un cuore
vecchio, ma che si spacca al nuovo,
anche se poco possa sopportare.

Il componimento merita una lettura più approfondita. Costruito su quattro quartine di endecasillabi, con le sole tre eccezioni di due dodecasillabi ai vv. 5 e 13, in posizione isometrica, e un novenario al v. 15. Occorre però rivalutare lo statuto di eccezionalità alla luce del contesto novecentesco che prevede la possibilità di considerare regolari dei versi lievemente eccedenti come i vv. 5 e 13; tanto più che entrambi presentano al loro interno una sdrucchiola, cosa che suggerisce un effetto di “rubato” nella lettura. Inoltre, il primo ha comunque un passo endecasillabico di 1^a 4^a e 7^a, mentre il secondo, ignorando l’accento – comunque debole – in quinta sede, sarebbe da considerarsi quasi come endecasillabo dattilico con accenti di 2^a e 7^a. Lo stesso novenario presenta un ritmo da endecasillabo mutilo – 1^a 6^a 8^a - dal sapore ungarettiano. È la concretezza del quotidiano di cui si diceva: essa si fa spazio in Betocchi in una forma antica – la quartina -, ma che qui conosce uno sviluppo diverso rispetto a *Realtà*. Non siamo più in presenza di una sintassi che rispetta le partizioni strofiche, quanto piuttosto di un metro permeabile al fluire della stessa, prescindendo dalla divisione in strofe; se, infatti, la partizione strofica consta di [4+4+4+4], volendo dividere la poesia in arcate sintattiche otterremmo [6+2+5+3], con due forti enjambements interstrofici – tra i vv. 4-5 e 12-13 - che sottolineano questa scollatura tra metro e sintassi. La poesia si apre di mattina – significativamente non all’*alba* -: la situazione di euforia per la vita che rinasce è descritta dall’accumulo retoricamente connotato del primo verso «Or siamo chiari, freschi, nuovi, vergini» – di chiara ascendenza petrarchesca – e prosegue fino al v. 6, per essere rotta - così come simbolicamente la quartina è rotta a metà dalla sintassi – dalla *musica* dei lavori stradali, che nel corso del verso subito si trasforma in «clamore / di macchine». Se il contesto di quiete richiede un elenco ordinato e limitato alla misura del verso – non si registrano enjambements interni alla prima strofa -, l’inizio dei lavori scombina anche il rapporto fra metro e sintassi della zona di apparizione, così come l’accumulo retorico per accostamento di relative dei vv. 11-13 si slega decisamente dai toni serenamente petrarcheschi del verso iniziale. Per quanto la sintassi, in fondo, non sia per nulla complicata – e vedremo²⁹¹ che questa è caratteristica precipua della nuova poesia betocchiana – essa di certo si configura come correlativo formale dello scompaginamento portato dai lavori stradali. Stessa funzione ricoprono anche le figure

²⁹¹ Ma lo abbiamo già visto nel capitolo de *Il vetturale di Cosenza, ovvero viaggio meridionale*.

foniche presenti nel componimento. Se, infatti, alcune sonorità si disseminano distesamente proprio in concomitanza del *riverbero* in un gioco che potremmo definire fonosimbolico - «*dadi di sole / dove*», «*sprofonda / dagli alti vetri*», «*riverbero / tremulo*», «*chiave di volta di vecchio*» -, con il sopraggiungere in scena dei lavori stradali i suoni si inaspriscono, servendosi maggiormente di nessi in consonanti geminate e doppie e, quindi, concentrandosi in minor spazio - «*clamore / di macchine il cui strepito ci offende*», «*spaccano i selciati, / mettono a nudo i tubi sotterranei*», «*è la città che vibra, che si scuote, / che si scompone, si denuda, mostra / le viscere*» -. A ciò si aggiunga, poi, che l'accumulo è costruito per asindetico e sottintende, quindi, una lettura più rapida in cui i suoni si affastellano e si accavallano a rendere perfettamente la situazione di stridore disagiata che, sul finale della poesia, scopriamo apportare da parte dei lavori al «cuore / vecchio» del poeta. Ciononostante, il componimento si tinge dei colori propri di un inno alla vita e alla *joie de vivre*, in particolare in incipit, dove il richiamo alla più famosa canzone petrarchesca non può che gettare una luce positiva sull'intera poesia.

Oltre alle considerazioni stilistiche, vale la pena di soffermarsi ulteriormente su questo cambio di prospettiva, descrivibile come un movimento di apertura verso la realtà propriamente detta. Coerentemente con questa nuova postura, anche l'elemento del paesaggio subisce un netto rinnovamento: *Realtà*, lo abbiamo visto, rimane ancorata non soltanto a panorami trasfigurati dall'afflato visionario della poetica di quel primo Betocchi, ma anche ad un'idea di paesaggio liricamente inteso come *idillio*²⁹²; per cui sono facilmente identificabili i canoni di una natura generalmente benigna – Dio è ancora presente nelle cose – nei confronti dell'uomo, così come la descrizione si costruisce sempre su cardini ricorrenti: il momento dell'alba, la luce *bianca* del giorno – e del divino – che sorge, un cielo azzurro che raramente minaccia tempesta, elementi naturali – alberi e animali, uccelli soprattutto – che troverebbero facilmente ragion d'essere nel più classico dei *loci amoeni*. *L'estate di S. Martino*, oltre ad allargare geograficamente i confini dell'esperienza poetica – emblematico il sottotitolo di sezione *viaggio meridionale* -, introduce, in linea con un'attenzione quantitativamente e qualitativamente maggiore all'elemento concreto, ambientazioni più realistiche. Il fatto che gli *angeli* spariscano dal cielo mattutino è, ovviamente, indicativo in questo senso, ma c'è di più: ciò che si intende sottolineare è la comparsa sulla pagina della realtà vissuta di tutti i giorni, il paese, le strade, le macerie, l'esperienza dei soggetti – come la guerra per il poeta stesso²⁹³ -, persone reali. Non che i protagonisti cambino: è lo stesso mondo degli umili di *Realtà*, ma questa volta lo sguardo è impietoso. Se al massimo, prima, si poteva leggere di un «giallo e tozzo [...] campanile»²⁹⁴, pur comparando nuovamente una chiesa – *Alla chiesa di Frosinone* -, essa è ben più realisticamente «piena di crepe» e di «polvere»²⁹⁵. Parallelamente ad un processo di allargamento dei confini geografici di pertinenza delle poesie, notiamo un processo di ancoraggio del testo ad una topografia definita e situata: si tratta di una tendenza già riscontrabile in *Realtà*, in cui, però, ci si limitava a nominare due soli toponimi nella titolazione di due componimenti²⁹⁶, mentre quando si parla di una *strada* o di una *piazza* l'articolo indeterminativo è d'obbligo – per quanto, nel sistema simbolico di Betocchi, esse si presentino nel testo come *la strada* o *la piazza* -. Con *L'estate*, il ricorso a toponimi e ad indicazioni temporali precise diventa sistematico e una ricognizione sulla titolazione lo dimostra in via preliminare: *In Borgo Pinti, Lavori d'aprile, Per San Pietro e Paolo* – ovvero nel giorno di S. Pietro e Paolo -, *Per Pasqua: auguri a un poeta, Una giornata a Greve, Domeniche in Albis, L'estate di S. Martino*, per non parlare dell'intera sezione *Il vetturale di Cosenza* per cui il

²⁹² Cfr. MENGALDO PIN, p. 599.

²⁹³ Si legga, in tal senso la poesia *Isernia* da *Il vetturale*. Cfr. p. 75-76.

²⁹⁴ *Allegrezze dei poveri a Tegoletto*, v. 6.

²⁹⁵ *Alla chiesa di Frosinone*, v. 14.

²⁹⁶ *Allegrezze dei poveri a Tegoletto, Quando al vento d'inverno in Roccastrada*.

discorso vale in maniera precipua²⁹⁷-. La lirica è fissata in uno spazio e in un tempo concreti ed identificabili anche ricorrendo alla biografia dell'autore; in ciò si modifica, quindi, il processo di simbolizzazione degli elementi rispetto alle prove giovanili: se in *Realtà* il simbolo è già tale in partenza, ovvero compare da subito come oggetto metafisico privo di reale valore concreto, ora i *realia* sono innanzitutto tali, sta allo sguardo soggettivo del poeta renderli elementi di rimando ad un discorso universale. Qui si consuma uno degli scarti di maggior peso della raccolta: Betocchi non rinuncia ad uno sguardo metafisico sulle cose, continuerà sempre a dare «“vasto spazio” al simbolo»²⁹⁸, ma, ora, il valore concreto di ciascun oggetto ha posizione preminente, né smette di esercitare tale valore all'interno della logica del discorso. Si legga a tal proposito *Appena di mattina*:

Appena di mattina era un glu-glu
tra certo e incerto, dentro, fra le crepe
dei muri, che saliva, era d'amore
un canto, un bisbiglio, un sottomesso
murmure, quello che la vita vuole,
quello che cresce e sottostà, o d'erba,
o parole, o d'aurore, o di principio
e fine, un amor di colombi era,
nell'alba, a un mio destarmi,
tutt'una cosa, e un amoroso
ripersela...

Siamo in presenza delle due anime di Betocchi, la più antica delle quali è rifunzionalizzata dalla nuova postura poetica: innanzitutto il titolo, recante significativamente *mattina* e non *alba*. Parola, quest'ultima, che compare altresì al v. 9, ma nascosta nel fluire del discorso – per altro indiviso in un'unica strofa di versi liberi e sciolti -, priva di qualsivoglia valore *altro*, ma semplicemente legata al risveglio del poeta. Persiste la presenza del Pascoli più evocativo, grazie al *murmure* che va a sostituire, o meglio, a cercare di interpretare il «glu-glu» del primo verso, occasione di scrittura dell'intera lirica: il poeta si sveglia e sente questo rumore, per cui la poesia si costruisce con questo accumulo di coordinate in cui l'autore tenta di capire a cosa corrisponda quel rumore. Ciascun tentativo si traduce in un significato che egli attribuisce a quel suono realmente percepito; ma è emblematico che l'ultima – anticipata però da quel «d'amore / un canto» (vv. 3-4) – faccia derivare il suono dal tubare di due colombi fuori dalla finestra della camera: nulla di «più potentemente disadorno, più “prosastico”»²⁹⁹ e nulla di meno metafisico, un'esperienza che almeno una volta è capitata a tutti, ma al contempo nulla di più romantico in senso lato. L'*alba* ora è semplice *mattina*, mentre il *murmure* pascoliano non è altro che il verso di due colombi. Ciò nulla toglie al generale clima di positività che investe la poesia: è l'amore il vero catalizzatore e del *glu-glu* e dei tentativi di spiegazione; ma è un amore tutto terreno e sublunare, che nulla a che vedere con la presenza del divino, tanto più che, appunto, l'*alba* ricopre una posizione marginale e non si accompagna a visioni di sorta.

²⁹⁷ Ma di cui abbiamo già parlato nel capitolo precedente. Si tenga, inoltre, presente che la tendenza affonda le proprie radici in testi cronologicamente più antichi; nella raccolta *Notizie*, ad esempio, troviamo il titolo *Varcando l'appennino nell'anno 1940* (cfr. BETOCCHI 1984, p. 131), oppure, nella stessa raccolta, *Taccuino di Valmonte, 1943* (cfr. BETOCCHI 1984, p. 141) e *Lungo la Casilina, 1945* (cfr. BETOCCHI 1984, p. 153).

²⁹⁸ Cfr. RABONI 2005, p. 85.

²⁹⁹ *Ibidem*.

Ulteriore dimostrazione della nuova disposizione autoriale nei confronti del vero consiste nella presenza della volontà dedicatoria: *Dediche* è il titolo della terza sezione della raccolta, in cui si concentrano i componimenti più propriamente dedicatori dell'opera, ma lo stesso *Diarietto* si apre con una poesia – ed è l'unica della sezione a presentare un vero e proprio titolo – dal titolo *Dedica ad un ragazzaccio*. Non che prima del '61 la poesia di Betocchi non comprendesse testi con funzione dedicatoria, ma è pur vero che tutti gli esempi antecedenti a *L'estate*³⁰⁰ sono dedicati a generici personaggi privi di contorni definiti; in *Dediche*, invece, non solo la dedica è spesso scissa dal titolo propriamente detto, ma essa necessita anche di una ricerca tesa ad identificare la persona reale e storicamente definita cui la poesia è dedicata. Inoltre, il sistema delle dediche non si limita alla sola sezione omonima, ma risulta trasversale all'intera raccolta. Scorrendo nell'ordine le poesie³⁰¹ con una dedica esplicita e d'autore appena successiva al titolo, leggiamo:

- *L'opera comune, per dedica all'amico poeta, critico, lettore*: titolo della prima sezione dell'opera, composta da una singola poesia per altro non a sua volta titolata. Rimane ignota l'identità dell'*amico*, anche se forse si tratta di Oreste Macrì, dato che la descrizione gli si adatta e che risulterà poi dedicatario in altre occasioni interne a *L'estate*; d'altra parte, il discorso vale altrettanto per Carlo Bo, di conseguenza risulta difficile capire a chi l'opera sia effettivamente dedicata.

- *La pazienza, A Carlo Bo*: la dedica investe l'intera seconda sezione della raccolta; l'amicizia tra Betocchi e Bo risale ai primissimi tempi di attività poetica del nostro e prosegue lungo tutta la sua vita³⁰²;

- in *Dediche, Per Pasqua: auguri a un poeta, a Giorgio Caproni*: poesia esplicitamente dedicata a Caproni, con cui Betocchi intrattiene una relazione d'amicizia, certificata dal fitto epistolario³⁰³ cominciante fin dal 1936; per altro, Betocchi fu anche recensore del primo volume pubblicato da Caproni *Come un'allegoria*³⁰⁴;

- in *Dediche, Una giornata a Greve, a Rina Tirinnanzi*: il legame tra Betocchi e Rina Tirinnanzi – che ospitò il poeta nella sua casa di Greve, nel Chianti – è propiziato da Domenico Giuliotti, intellettuale cattolico di inizio '900; per la personalità di Giuliotti si rimanda alla voce omonima nel DBI³⁰⁵: qui basti sapere che il suddetto, già in contatto con la cerchia fiorentina di Papini e Bargellini, conobbe Betocchi nel contesto del *Frontespizio*, in cui pubblicò un articolo intitolato *Casini il parrocchiano*. Rina Tirinnanzi, maestra proprio in Greve, fu amanuense e curatrice delle opere di Giuliotti per la pubblicazione;

- in *Dalla verde persiana, O vaga notte, a Giovanni Scheiwiller pel suo 70° anno*: il dedicatario fu critico d'arte ed editore a Milano, nonché collaboratore – in quanto nipote – di Hoepli. È nota la sua

³⁰⁰ E sono: in *Altre poesie, Alla sorella* (cfr. BETOCCHI 1984, p. 96), *All'amata* (cfr. BETOCCHI 1984, p. 98), *Alla moglie* (cfr. BETOCCHI 1984, p. 104), *Alla dolorosa Provvidenza* (cfr. BETOCCHI 1984, p. 126); in *Notizie, Alla sera* (cfr. BETOCCHI 1984, p. 138), *Al figliolo* (cfr. BETOCCHI 1984, p. 155); in *Tetti toscani, Ad una campana* (cfr. BETOCCHI 1984, p. 161), *A Emilia* (cfr. BETOCCHI 1984, p. 170), *Per l'ultima nata* (cfr. BETOCCHI 1984, p. 181), *Alla mamma* (cfr. BETOCCHI 1984, p. 184).

³⁰¹ Non includo in questa disamina le dediche presenti nella sezione *Il vetturale di Cosenza*, di cui ho già parlato nel capitolo precedente.

³⁰² Come dimostra il corposo numero di recensioni e articoli di Carlo Bo su Betocchi lungo tutta la sua vita. Si veda, a tal proposito, la bibliografia presente in Appendice di CIVITAREALE 1994, pp. 136-158 e, ovviamente, TARSÌ 2008c. Cfr. anche le numerose lettere che i due si scambiarono, ancora inedite e conservate presso il fondo Carlo Betocchi dell'Archivio Contemporaneo "Alessandro Bonsanti" del gabinetto G. Vieusseux a Firenze.

³⁰³ Cfr. Carlo Betocchi – Giorgio Caproni, *Una poesia indimenticabile. Lettere 1936-1986*, a cura di Daniele Santero, Maria Pacini Fazzi editore, Lucca 2007.

³⁰⁴ *Ibidem*.

³⁰⁵ Cfr. DBI, voce *Giuliotti, Domenico*, vol. 57 (2001), pp. 56-60.

data di nascita (1889), per cui è possibile risalire all'anno di composizione della lirica, 1959. Sarà soltanto il figlio Vanni a pubblicare Betocchi per la sua casa editrice³⁰⁶, ma evidentemente i rapporti tra il poeta e la famiglia esistevano già da tempo;

- in *Diarietto invecchiando, a I. L. Salomon*: la dedica investe, nuovamente, l'intera sezione; il personaggio in questione è un certo Isidore Lawrence Salomon, poeta statunitense traduttore di Betocchi e dei *Canti orfici* di Campana per il pubblico americano. Dell'opera di Betocchi pubblicò a New York una traduzione intitolata *Poems* nel 1964³⁰⁷.

Vale ora la pena di chiedersi se ad una poesia così diversa nei toni e nelle finalità corrisponda un effettivo mutamento della lingua. Non esiste una risposta univoca, ma è comunque possibile identificare dei vettori di tendenza per ciascun livello di analisi. In breve, ad esempio, se è vero che a livello lessicale *L'estate* ancora risente della presenza di soluzioni marcate rivolte al passato, ciò non vale completamente per la sintassi della raccolta; sarà su questo aspetto che un'analisi linguistica percepirà maggiormente lo stacco tra il vecchio Betocchi di *Realtà* e il nuovo poeta che da *L'estate* – ma, lo abbiamo visto, già da *Il vetturale* – comincia a maturare. La risposta, dunque, va maturata attraverso un procedimento di negoziazione³⁰⁸ che tenga conto volta per volta della situazione testuale. Ciò non significa che *L'estate* non costituisca un sistema coerente anche in termini linguistici, ma è necessario altresì riconoscere delle differenze tra ciascuna sezione. Ad esempio, *Diarietto* costituisce un unicum sia relativamente alla raccolta sia per l'intera produzione dell'autore fino a questo momento; a riprova di questa "autonomia" – essa infatti compare alla fine della raccolta³⁰⁹ –, la sezione presenta una situazione, che è anche formale, differente rispetto alla media della raccolta. D'altra parte, *L'estate* raccoglie testi la cui stesura copre un arco temporale ampio, «dal 1943 al 1961, ma con netta prevalenza di quelli vicini o a ridosso della data più bassa»³¹⁰. La raccolta si presenta, dunque, come sistema formalmente coerente e progressivo, in cui sono identificabili i punti più arretrati e più avanzati sia in termini cronologici sia in quelli di un'evoluzione formale che comunque è in atto, di cui *Diarietto* rappresenta, appunto, il momento più radicalmente più nuovo; internamente a questi limiti i componimenti si affiancano con una coerenza formale tale da percepire la raccolta come un sistema organico. Sarebbe, però, ingenuo da parte del lettore aspettarsi che *L'estate* rappresenti cristallinamente la maturazione poetica di Betocchi secondo un vettore di crescita che sottintenda naturalmente un procedere "in avanti" sia cronologico che formale: la sorveglianza dell'autore sulle proprie raccolte è massima, anche e soprattutto in termini strutturali.

Il fatto è che Betocchi esercitò nella composizione delle sue ultime raccolte poetiche una precisa strategia di esclusione e recupero, nel tentativo, sempre dissimulato, di costruirle, all'altezza dell'*Estate di San Martino* e di *Un passo, un altro passo*, secondo un andamento progressivo e coerente, accogliendo quindi testi anche di molti anni anteriori ma che risultavano coerenti con l'impostazione della raccolta.³¹¹

Tanto è vero che, ad esempio, una raccolta successiva come *Poesie del sabato* presenta sezioni in cui testi coprono un arco temporale ben più ampio: ad esempio *Stanze del peccatore* raggruppa componimenti la cui composizione si ascrive tra il 1932 e il 1973; mentre la stesura delle poesie di *I*

³⁰⁶ Cfr. *Scheiwiller a Milano 1925-1983, immagini e documenti*, a cura di Chiara Negri, Scheiwiller Libri, Milano 1983.

³⁰⁷ L'informazione si ritrova in rete: sfogliando l'edizione elettronica del *Catalog of copyright entries. Third series: 1964: January June*, a p. 108 ci si imbatte inaspettatamente nella voce *BETOCCHI, Carlo*, che ci informa anche che la raccolta in questione, tradotta appunto da Salomon, uscì per le edizioni Clark & Way. La notizia compare anche in *Encyclopedia of Italian Literary Studies*, a cura di Gaetana Marrone, Routledge Taylor & Francis Group, New York 2007, p. 205.

³⁰⁸ Mutuo il concetto da U. Eco, *Dire quasi la stessa cosa*, Bompiani, Milano 2003.

³⁰⁹ In realtà *Diarietto* è la penultima sezione di *L'estate*; ma l'ultima sezione, *Conclusione*, consta di una singola poesia, *Un grido*. In termini di rilevanza relativa, dunque, *Diarietto* si configura come la sezione finale della raccolta, mentre *Conclusione* si assume il ruolo di commiato, strutturalmente sottolineato proprio dalla promozione a sezione autonoma.

³¹⁰ Cfr. L. Stefani in *BETOCCHI 1984, Note ai testi*, p. 609.

³¹¹ Cfr. *TARSI 2008B*, p. 64.

resti del corpo si attesta tra il 1940 e il 1978³¹². Per qualsiasi considerazione che tenga conto della cronologia dei testi betocchiani, dunque, l'attenzione dev'essere massima e non può prescindere dal fondamentale contributo di L. Stefani³¹³ condotto direttamente sulle carte autografe dell'autore conservate al gabinetto G. Vieuxseux. Che Betocchi sia un poeta molto attento a questo aspetto di strutturazione formale tesa ad una coerenza della raccolta ce lo conferma lui stesso in una *Nota per l'Estate di San Martino* poi rimasta inedita:

Io credo che anche un libro di poesia sia una storia, e poche cose invidio a Ungaretti quanto l'aver posto in cima ai suoi libri il titolo "Storia di un uomo".³¹⁴

È indicativo il fatto che Betocchi sostituisca l'ungarettiano *Vita di un uomo* con *Storia di un uomo*. L'urgenza è la volontà di tracciare una storia personale che al contempo si fonda con l'elemento circostante, da sempre caratteristica precipua della propria poetica. Ma l'uomo Betocchi, proprio a partire da *L'estate*, necessita sempre più di costruirsi degli spazi poetici propri, che concentrino su di sé l'attenzione e facciano dell'interiorità personale il vero campo d'indagine della riflessione poetica. La nuova poesia di Betocchi può, quindi, definirsi a tutti gli effetti come *lirica* nel senso che

il suo contenuto è il soggettivo, il mondo intero, l'animo che riflette, che sente e che, invece di procedere ad azioni, si arresta al contrario preso di sé come interiorità e può quindi prendere come unica forma e meta ultima l'esprimersi del soggetto.³¹⁵

Metrica

Una prima dimostrazione all'affermazione che *L'estate* è raccolta che risente ancora in parte di stilemi propri del vecchio Betocchi viene immediatamente da un'analisi metrica. Le considerazioni si avvalgono di principi già espressi nel capitolo precedente³¹⁶, ma la situazione della raccolta appare, ovviamente, più sfaccettata della singola sezione. Che il processo assuma le tinte di un graduale allontanarsi dalle forme chiuse di *Realtà* è un dato di fatto, ma di certo la linea di demarcazione tra le due fasi poetiche dell'autore non è così netta: in Betocchi permane sempre una dialettica di fondo tra le novità dei libri della maturità e le soluzioni più antiche che tanto caratterizzavano i componimenti di *Realtà*. Ciò non significa che *L'estate* sia una raccolta pressoché identica alle precedenti, anzi. Ma la frattura tra i due sistemi è percepibile soltanto parzialmente dai risultati di una disamina dei metri della raccolta del '61; ciò a riprova di una «ipotesi di una parziale continuità nella poesia betocchiana»³¹⁷ che sembra giocare su diversi livelli, pur tenendo ben presente che le differenze ci sono e sono anche marcate sotto più punti di vista. Di sicuro la metrica de *L'estate* si trova ancora a cavallo tra scelte innovative, come il verso libero e sciolto adottato per alcuni componimenti, e scelte più conservative, come le quartine o le altre strofe che ancora sono presenti in ampio numero³¹⁸. Lo stesso *Diarietto*, ad esempio, in alcune zone mantiene una divisione in strofe e addirittura un accenno di formula sillabica. D'altra parte, *L'estate* è anche la prima raccolta poetica in cui Betocchi sceglie

³¹² Cfr. L. Stefani in BETOCCHI 1984, *Note ai testi*, p. 610.

³¹³ Cfr. STEFANI 1994.

³¹⁴ Cfr. STEFANI 1994, p. 143.

³¹⁵ Cfr. G. W. F. Hegel, *Estetica*, Einaudi, Torino 1997, p. 1160.

³¹⁶ Cfr. p. 76.

³¹⁷ Cfr. TARSÌ 2008B, p. 64.

³¹⁸ La presenza di quartine legate da ampie inarcature è attestata anche nel Luzi di *Avvento notturno*. D'altra parte, i due sono legati da profonda amicizia e stima reciproca da sempre e qualche scambio di natura stilistica deve certamente essere avvenuto.

di inserire una sezione di tre brani totalmente in prosa³¹⁹, *Canto dell'erba secca*, sul cui finale si legge:

Oh, da vecchio, andarsene con i lunghi passi della prosa! E nessuno che possa lamentarsene. Diranno: - Com'è cambiato! È diventato un altro!³²⁰

Di certo la direzione suggerita sembra essere quella della prosa: il dettato si distende, il verso si allunga, le canoniche divisioni in strofe reggono meno all'urto dell'espressione dell'interiorità e si rendono più permeabili al fluire del discorso. Ma, ancora una volta, le considerazioni vanno calibrate con attenzione a seconda della sezione a cui esse si riferiscono, proprio a causa di quell'incoerenza cronologica di cui risente la raccolta e di cui si è accennato.

Una prima panoramica sull'uso del verso in *L'estate* può aiutare a comprendere la natura bifronte di questa raccolta. Riporto il profilo versale dell'intera raccolta seguito dalle percentuali delle singole sezioni. Successivamente compare un confronto tra le percentuali totali di *Realtà* e quelle di *L'estate*.

Verso	n.	%
Endecasillabi	509	38,27
Decasillabi	102	7,67
Novenari	148	11,13
Otonari	131	9,85
Settenari	299	22,48
Senari	46	3,46
Quinari	20	1,5
Quadrisillabi	4	0,3
Altri	71	5,34
Tot.	1330	38,27

Tabella 8

Verso	L'opera comune		La pazienza		Dediche		Dalla verde persiana		Il vetturale di Cosenza		Diarietto invecchiando		Conclusione	
	n.	%	n.	%	n.	%	n.	%	n.	%	n.	%	n.	%
Endecasillabi	21	100	166	44,62	59	46,45	13	6,53	138	47,75	112	36,84	0	0
Decasillabi	0	0	20	5,38	15	11,81	7	3,52	34	11,76	25	8,22	1	5,56
Novenari	0	0	39	10,48	26	20,47	9	4,52	40	13,84	34	11,18	0	0
Otonari	0	0	28	7,53	9	7,09	39	19,6	15	5,19	39	12,83	1	5,56
Settenari	0	0	97	26,08	9	7,09	125	62,81	14	4,84	39	12,83	15	83,32
Senari	0	0	10	2,69	5	3,94	3	1,51	6	2,08	22	7,24	0	0
Quinari	0	0	6	1,61	0	0	2	1,01	3	1,04	9	2,96	0	0
Quadrisillabi	0	0	1	0,27	1	0,79	0	0	1	0,35	1	0,33	0	0

³¹⁹ Per quanto quei brani – o per lo meno parti di essi – si configurino come prose dal forte senso del ritmo, le cui proposizioni spesso coincidono con misure versali ben definite.

³²⁰ Cfr. BETOCCHI 1984, p. 284.

Altri	0	0	5	1,34	3	2,36	1	0,5	38	13,15	23	7,57	1	5,56
Tot.	21	100	372	100	127	100	199	100	289	100	304	100	18	100

Tabella 9

Verso	Realtà vince il sogno		L'estate di San Martino	
	n.	%	n.	%
Endecasillabi	66	7,69	509	38,27
Decasillabi	50	5,83	102	7,67
Novenari	232	27,04	148	11,13
Ottonari	210	24,48	131	9,85
Settenari	251	29,25	299	22,48
Senari	14	1,63	46	3,46
Quinari	23	2,68	20	1,5
Quadrisillabi	5	0,58	4	0,3
Altri	7	0,82	71	5,34
Tot.	858	100	1330	38,27

Tabella 10

Coerentemente con lo scivolamento dell'espressione verso una distensione più fluida del dettato, il verso che risulta maggiormente utilizzato nella raccolta è proprio l'endecasillabo; ciò si traduce in due elementi di novità: se da un lato il discorso si allunga proprio per il maggior numero di sillabe disponibili – e ciò apre, ad esempio, alla possibilità di evitare le tante elisioni che caratterizzavano *Realtà* –, dall'altro il ritmo si struttura più liberamente, abbandonando i pattern accentuali forzati propri dei versi brevi. È da questo cambiamento versale e ritmico³²¹ che nasce l'idea del Betocchi che si lascia alle spalle le atmosfere meliche dei primi componimenti, virando verso una poesia che ci fa dimenticare «anche il ritmo scolpito: è la cosa che canta da sè»³²². Sono lontani i componimenti strutturati in strofe e formule sillabiche che si ripetono alla perfezione: la forma che traspare dalla raccolta della maturità è meno restrittiva, ma sembra piuttosto accompagnare in maniera più naturale il disporsi del discorso sulla pagina. Al di là del dato statistico circa le percentuali di impiego, infatti, contano soprattutto le modalità di impiego ed è qui che si gioca il vero scarto; tanto più che stiamo comunque sempre parlando del verso principe della tradizione poetica italiana e a ciò si aggiunga che in seconda e terza posizione, in termini di frequenza d'uso, troviamo nuovamente settenari e novenari, a loro volta seguiti dall'ottonario. A riprova di ciò, basta osservare la **Tabella 10**: accostando i dati di *Realtà* e di *L'estate*, si nota come settenari e novenari siano in entrambe le raccolte tra i versi più utilizzati. Il discorso, dunque, si conduce sempre e comunque entro i limiti di una poesia che si riconosce continuamente nella presenza dei versi della tradizione e della memoria del poeta stesso.

Un solo dato – oltre ovviamente all'intensa crescita del numero degli endecasillabi - lascia intravedere l'effettivo cambiamento avvenuto e, soprattutto, la direzione in prospettiva della nuova poesia di Betocchi, ovvero l'alta percentuale – sempre relativa – dei versi *altri*, tanto più che sotto quel numero (5,34%) si nascono praticamente soltanto versi la cui misura eccede le undici sillabe. Ciò a

³²¹ «E invece, adesso, la danza era finita, perfino la musica, in un certo senso era finita o almeno s'era fatta così grave, s'era così abbrunata [...]», cfr RABONI 2005, pp. 85-86.

³²² Cfr. De Robertis citato da M. Marchi in VIEUSSEUX 1981, p. 28.

testimoniare nuovamente come la tendenza, da parte del verso, sia quella di scivolare sempre più verso un andamento che ricordi vagamente un procedere prosastico, privo sia di una strutturazione prosodica troppo impositiva – e l’endecasillabo rimane un verso sufficientemente variabile prosodicamente –, sia di un ferreo controllo relativamente al numero di sillabe. Per quanto la percentuale totale della raccolta sia in gran parte dovuta alla presenza elevata di tali versi specialmente in *Il vetturale* e in *Diarietto*, rimane comunque indicativo che in tutte le altre sezioni – ad eccezione di *L’opera comune*, rappresentata però da una singola poesia – siano identificabili versi eccedenti la misura dell’endecasillabo. Di contro, è vero che nelle sezioni precedenti alle due citate, anche cronologicamente più avanzate, tali versi eccedenti si palesano comunque in contesti di verso lungo, in cui i versi eccedenti spiccano molto meno di quanto potrebbero. In *La pazienza*, ad esempio, compare un dodecasillabo in *Canto d’estate* – v. 16, «oscure, ripetute lungo la linea» - costituita per intero da endecasillabi; per altro, il verso in questione, dato che in esso non ci sono sinalefi, graficamente risulta anche più corto degli endecasillabi che lo circondano e d’altra parte l’accentazione è coerente con quella di un endecasillabo perfetto. Un effetto diverso ha la comparsa del dodecasillabo in *E ne dondola il ramo*, circondato com’è da versi anche graficamente più brevi; esso compare al v. 14, nella quarta quartina:

empiamo l’aria con l’ali
 degli opposti pensieri: con che disegni
 fallaci, se pur nati sinceri,
 ti disegnamo, divina pace

Stesso effetto – del secondo esempio - hanno i versi eccedenti che compaiono in *Una giornata a Greve*, in *Dediche*: nella terza sezione del componimento, a breve distanza, vv. 34 e 37, si notano rispettivamente un verso di tredici sillabe ed un dodecasillabo, circondati d settenari, novenari e decasillabi:

vv. 30-38

Ti chiesi che cos’erano
 Quei fiori il cui indaco svaniva,
 raro, sulla gialla sterpaglia,
 tra muraglie di calce,
 presso la rete corrotta dell’orticciolo
 dai pochi cavoli, dietro casa,
 brucati dalla grandine.
 MI rispondesti: - Son fiori di radicchio,
 così li chiamai da bambina!

Ma è in *Diarietto* che, come spesso accade, si segnalano gli usi più evidentemente stridenti con una metrica tradizionale del Betocchi passato. Spicca, su tutte, la sottosezione XVII, di cui si riportano la terza, la quarta e la quinta quartina costituite praticamente di soli versi eccedenti – con l’eccezione dell’endecasillabo al v. 10 -:

tu peccasti, tu fornicasti per averla,	1 3 7 12
nella sua forma perfetta, mondo concluso:	1 4 8 12
ma la vita te ne libera, e t’impone	3 7 11
la sconcia vecchiaia come tua libertà.	2 5 7 12

Ama la tua penitenza, la tua vera	1 4 7 11
gioventù, che venerasti in tua madre,	3 7 10
ama il mutarsi della tua condizione	1 4 8 11
da felice, credi tu in infelice? Stai	3 5 7 12
procedendo nel vero, stai rinnovandoti,	3 6 8 11
la vera bellezza non era difforme	2 5 8 11
dal tuo dolore di perderla: non hai perduto	4 7 13
che false speranze, ora che invecchi e sai.	2 5 6 9 11

Ben 11 versi su 23 eccedenti l'endecasillabo presenti in *Diarietto* si concentrano in questa sottosezione, che ben poco ha di formalmente poetico e molto di simile, invece, ha con le prose di *Canto dell'erba secca*. Il dettato si distende, senza una gabbia prosodica che costringa la stesura a rispettare certi ordini di parola, senza ritmi poco naturali imposti, rimanendo nell'alveo di un verso che comunque si mantiene poco sopra l'endecasillabo, ma libero di eccedere quanto vuole.

È doveroso equiparare le conclusioni all'effettiva percentuale relativa alla presenza di tali versi, che si mantiene comunque bassa; ciò non toglie che la loro presenza sia ben distribuita, a testimonianza di come Betocchi, che in *Realtà* praticamente non ne usa³²³, si stia progressivamente avviando verso risultati formali che verso la fine della propria attività poetica sfoceranno in componimenti quali, per citarne solo un paio, *Tra l'eterno concreto e l'inconcreto*³²⁴ o quelli di *L'età maggiore*³²⁵ o i cui versi superano tutti le undici sillabe. Qualsiasi si riflessione si conduca circa il verso di *L'estate* deve necessariamente confrontarsi con la poesia di *Realtà*: in tale confronto la raccolta più moderna presenta scuramente degli elementi di innovazione formale che tendono alla liberazione dalle imposizioni di una metrica restrittiva. Ciò detto, *L'estate* rimane innegabilmente una raccolta con un'evidente costruzione metrica ragionata e meticolosa, specialmente se raffrontato al contesto di secondo Novecento in cui essa vede la luce. Betocchi, per lo meno fino a questa raccolta, rimane un poeta che fa della metrica una delle colonne portanti della propria poesia.

Si diceva delle modalità d'uso; ciò che cambia è, appunto, il modo in cui i versi vengono impiegati: in *L'estate* sparisce l'idea di formula sillabica fissa come elemento fondante di ciascun componimento, si riducono drasticamente le rime, vacilla la strofa come colonna portante del componimento. È a questo livello di espressione formale che la raccolta del '61 si differenzia metricamente con le precedenti: essa risente di una maggiore libertà di impostazione, pur mantenendo certi elementi del passato come le quartine o alcuni abbozzi di formula sillabica reiterata. Ancora una volta, la poesia di Betocchi si trova a far convivere in sé elementi del passato e innovazioni e soltanto verso la fine della sua vita e della sua produzione poetica l'autore compirà un passo ulteriore verso l'emancipazione dalle forme cui tanto si era dimostrato legato.

Relativamente alla situazione del verso e dell'isostrofismo, si è detto della importante riduzione delle costrizioni cui il verso era sottoposto in passato. Di contro, la gran parte dei componimenti di *L'estate* preferisce adottare una costruzione basata sulla successione di versi liberi e, spesso, anche sciolti. La

³²³ In riferimento alla **Tabella 10** e, ancora prima alla **Tabella 1**, occorre sottolineare come quei 7 versi *altri* siano soprattutto versi dal numero di sillabe minore di quattro, mentre i versi eccedenti l'endecasillabo sono sostanzialmente soltanto quelli che compaiono *Io un'alba guardai il cielo*.

³²⁴ Cfr. Carlo Betocchi, *Poesie del sabato*, Mondadori, Milano 1980, p. 95; cfr. anche BETOCCHI 1984, p. 481.

³²⁵ Cfr. Carlo Betocchi, *Poesie del sabato*, Mondadori, Milano 1980, pp. 72-73; cfr. anche BETOCCHI 1984, pp. 458-459.

grande maggioranza dei componimenti costruiti con una formula sillabica regolare è costituita da quelle poesie che si servono esclusivamente di un'unica misura versale, per cui non sembra nemmeno corretto parlare di formula sillabica vera e propria. Per quanto la presenza dei versi della tradizione sia massiccia, *L'estate* si discosta dalle modalità di impiego del verso proprie della produzione passata: la sensazione è che manchi quell'attenzione spasmodica di un tempo alla costruzione tecnico formale del testo; se da un lato il dato è indicativo circa il mutato atteggiamento dell'autore in questi termini, d'altro canto è anche emblema di come la poesia cambi dal proprio interno: se la regolarità nella versificazione – che poi si traduce in ripetitività e circolarità – viene a mancare, il risultato è una poesia che suona subito come maggiormente mossa, vivida, difficilmente riducibile ad astrazioni schematiche sulla carta. Il poeta sembra essersi liberato di un'idea a priori della costruzione del testo, scegliendo di volta in volta se e come costruire tecnicamente il testo. Ciò che ne deriva, in termini complessivi, è una raccolta che presenta i segni di una transizione, da cui, cioè, si possono trarre sia esempi che risentono del vecchio modo di fare, sia poesie che da questi si distaccano, aprendo nuovi atteggiamenti alla base della liberazione formale cui la poesia di Betocchi andrà incontro nelle successive raccolte. Per citare qualche esempio, vale la pena di osservare innanzitutto l'unica poesia costruita su una formula sillabica regolare e basata sulla successione di metri diversi, ovvero *Ballata serale*:

Ricordati quel rosa che rifolgora
e fulmina lontano, e ti sbalestra
l'occhio sulle colline mentre invecchia
sui tetti, oramai, la sera;

ormai è la sera, parlottano i crocchi
giù nella strada, le beate fonti
l'occulta sgorgan acqua in seno ai monti,
l'età propizia annera;

l'età che annera mentre tu non preghi,
e incerto il balestruccio ha sotto l'ali
tasselli azzurri, tanfo di spedali,
e alcun che si querela:

eh! la querela parla ai davanzali,
sgorga dalle finestre, si fa notte,
mezza la strada mezza il ciel l'inghiotte,
quasi mette alla vela;

quasi alla vela l'umana superbia
mette la barca della sua stanchezza
cui è paradiso qualche viva brezza
che in sé, quasi, l'annega...

La poesia è costituita da cinque quartine di endecasillabi e settenari, disposti secondo una successione che prevede il settenario in posizione di chiusura di partizione, del tipo [endecasillabo+endecasillabo+endecasillabo+settenario]. Si tratta di uno dei più complessi casi di gioco formale creati dall'autore, che acquista anche maggior rilievo se si pensa che compare in una raccolta del '61. Per quanto il titolo suggerisca la forma ballata, la disposizione dei versi ricorda maggiormente un'ode saffica come tante se ne sono viste in *Realtà*, con la successione di tre endecasillabi e un settenario a sostituzione del quinario che la metrica barbara utilizzava per il finale di strofa. Tanto più che lo schema rimico in questa poesia si presenta come regolare e costruito più sull'unità costituita dalla strofa, piuttosto che sull'intero testo: **ABBx DEEx FGGx GHHx ILLx**. D'altra parte, proprio inseguendo la traccia fornita dal titolo, è possibile riconoscere un abbozzo della struttura canonica della canzone, considerando il settenario come *refrain*, ripreso dalla volta di un singolo verso che ad esso corrisponde, e i primi tre versi di ciascuna quartina come le mutazioni, caratterizzate però dall'innovazione delle rime in ciascuna strofa e dalla presenza del primo verso sempre irrelato, ad eccezione della quarta strofa in cui rima con i due versi rimanti fra loro della strofa precedente. Ad una struttura versale che ricorda da vicino i riferimenti alle odi saffiche di cui la prima raccolta era piena, si sovrappone una costruzione rimica che rimanda alla ballata duecentesca, in entrambi i casi con le normali deviazioni dalla norma dovute sia al clima del Novecento, sia al *modus operandi* dell'autore stesso. Tale raffinatezza e attenzione nella costruzione formale – da notare anche come ciascuna strofa cominci citando elementi del verso finale di quella precedente, in una perfetta riproposizione delle *coblas capfinidas* – sono del tutto inusuali per *L'estate*: il testo, dunque, è emblematico di come la raccolta riunisca materiale dalle più varie epoche di composizione ed è lecito pensare che *Ballata serale* faccia parte di quel numero di testi composti in epoca passata, quando ancora l'autore manteneva uno spiccato gusto per il gioco formale.

Oltre a *Ballata serale*, che, come si è visto, rappresenta un caso limite e manierista di costruzione formale, rimangono una serie di testi per cui è possibile ravvisare un rispetto per una formula sillabica regolare, ma soltanto in virtù dell'uso esclusivo di una sola tipologia versale; in questo elenco di testi si comprendono sia componimenti divisi in strofe, sia poesie costruite su un'unica tirata monostrofica. Sempre escludendo *Il vetturale*, per i primi si vedano, sottolineando quando si presentano le solite due o tre eccezioni alla regolarità di base, *Opera comune* – sette terzine di endecasillabi -, *Un fumo d'inverno* – sei quartine di settenari con eccezioni -, *Canto d'estate* – sei quartine di endecasillabi con eccezioni -, *Sull'ore prime* – sonetto di endecasillabi con eccezioni -, *Lavori d'aprile* – quattro quartine di endecasillabi con eccezioni -, *Io, la formica* – cinque quartine di endecasillabi con eccezioni -, *A sé stesso, di sera, la vigilia di Natale* – sonetto di endecasillabi -, *Per pasqua, auguri a un poeta* – sette terzine di endecasillabi -, *Versi ad Emilia*, prima parte – sonetto di endecasillabi -, *Domeniche in Albis* – due strofe più un verso isolato al centro di settenari con eccezioni -, *Nel cortile di quand'ero ragazzo* – sei quartine di settenari -, *O vaga notte* – sei quartine di settenari con eccezioni -, *L'estate di San Martino* – tredici terzine più un verso isolato di settenari con eccezioni -, *Una mattina* – tre quartine di settenari -, *Nell'orto* – due quartine ciascuna seguita da un verso isolato di settenari con eccezioni -, *Giunta l'alba* – sei quartine di ottonari -, la sezione di *Diarietto XI* – tre quartine più un verso isolato di endecasillabi -. Per le poesie monostrofiche, invece, si vedano *Per San Pietro e Paolo* – unica strofa di endecasillabi con eccezioni – e le sezioni di *Diarietto XII* – unica strofa di endecasillabi -, XIII – unica strofa di endecasillabi con eccezioni -, XIV – unica strofa di endecasillabi con eccezioni -, XV – unica strofa di endecasillabi con eccezioni -. Escluse le poesie citate qui sopra, gli altri componimenti di *L'estate* si costituiscono come successione più o meno divisa di versi liberi, mentre della rima ci si occuperà più avanti.

Esistono anche dei casi che si pongono a cavallo tra il verso libero e la strutturazione di una formula sillabica, che rimane soltanto allusa. È questo il caso della sezione XX di *Diarietto*, in particolar modo per le due terzine iniziali:

Qui non c'è altro, non c'è terra,
non c'è che anima,
non c'è che lotta tra il bene ed il male,

questo è paese di sassi,
e d'erbe da pecore,
prendetevi tutto, anche quello che scrivo,

m'appoggio a un olivo,
sono in paese cristiano,
esisto tra la vita e la morte, sola

vita cercando, d'anima, e verità.

Nei primi versi, infatti, si assiste ad una successione definibile in termini generali come [verso lungo+verso breve], senza però mai dar luogo ad una regolarità ulteriore; non solo, infatti, la misura versale oscilla senza coerenza dal quadrisillabo – sdruciolò, al v. 2 – al dodecasillabo – vv. 6, 9 e 10 –, ma per di più questo abbozzo di regolarità viene meno nella terza ed ultima terzina, a riprova di come non venga mai inteso come perno su cui costruire formalmente il componimento.

Considerando, ora, l'istituto della rima, occorre sottolineare come anche sotto questo aspetto l'atteggiamento di Betocchi sia ambivalente. Per quanto, infatti, la tendenza sembra essere quella di una progressiva svalutazione della rima, per lo meno in termini di percentuali di utilizzo, tuttavia è indicativa la presenza di componimenti che intendono ancora la rima come istituto fondamentale per la strutturazione del testo. Per quanto riguarda il panorama relativo a questi ultimi, si passa da situazioni limpide, in cui testi presentano uno schema rimico riconoscibile e chiaro, a componimenti che non presentano alcuna velleità di costruzione di schemi di questo tipo; interessanti sono le poesie di mezzo, ovvero quelle situazioni ibride in cui non è certamente possibile riconoscere uno schema operante e funzionante, ma non è nemmeno corretto constatare l'assenza della rima come istituto necessario al procedere della lirica, dato che si intravede un abbozzo in cui paradossalmente sembrano prevalere gli elementi di scardinamento di una logica di fondo, piuttosto che quelli tesi alla creazione di una regolarità. Si rafforza, dunque, l'idea che la rima non sia più quell'istituto metrico così caro all'autore³²⁶, quanto piuttosto una ricercatezza formale utilizzata con molta più parsimonia e attenzione. La sensazione è che il poeta voglia evitare eccessiva ripetitività ed esagerate cadenze, eliminando – o comunque riducendo – ogni elemento che possa spingere nel verso opposto: la direzione è ancora una volta quella della prosa e necessariamente tale operazione si traduce in una negazione del proprio passato poetico, così intimamente dipendente da questo genere di istituti. Relativamente ai componimenti ibridi, ovvero per i quali l'individuazione di uno schema rimico non sia né immediata né univoca, si riporta qualche esempio, tralasciando l'interessante caso di *Ballata serale* già trattato sopra.

³²⁶ Si ricordino le parole dello stesso Betocchi, che definisce la rima come «avamposto della poesia»; cfr. Carlo Betocchi, *Poesie del sabato*, Mondadori, Milano 1980, Appendice, *Diario della poesia e della rima*, p. 112.

- *Fratello erbivendolo*: la poesia si compone di sei strofe di numero di versi variabile, tutti gravitanti attorno alla misura del settenario; circa le rime, le strofe presentano tutte uno schema rimico quasi sovrapponibile – ad esempio le prime due: **abbcdde** e **abbcccb** -, ma senza mai sfociare realmente in un regolare schema rimico: vv. 1-14

O fratello erbivendolo
che la tau merce gridi
dal traballio dei nidi
d'erbe del tuo carretto;
voce, nella mattina,
della non peregrina
necessità:

che lo stonato canto
su dal vicolo levi,
e par risollevi
dalle calde nottate
tra il concio l'insalate,
gli orti dalle brinate,
e delle nevi

Nella strofa successiva lo schema rimico si innova ulteriormente – **abbbddbe**, con **e** riducibile per assonanza a **d** -:

o del comune esistere
richiamo quotidiano,
- Donne, c'è l'ortolano!...
Voce che senza danno,
come il cammin ti porta,
vieni di fuori porta
con il profumo strano
dei ringorghi di roggia.

Il componimento abbozza soltanto uno schema rimico, riuscendo soltanto ad avvicinarsi alla regolarità del passato; ciononostante, vale la pena di contarlo tra i componimenti che presentano uno schema, in quanto pur rimanendo un abbozzo di certo si discosta da situazioni – ben più rappresentate nella raccolta – di totale assenza di rima.

- *Io, la formica*: il componimento si divide in cinque quartine di endecasillabi, ciascuna delle quali si struttura con uno schema rimico individuabile, che però non si ripete nelle altre strofe, pur essendoci rime che si ripetono nelle diverse sezioni. Volendo rendere lo schema complessivo, esso si presenta come **ABBB CDCD EEEA AEEA EEEF**. Interessante notare come gli schemi della terza e della quinta strofa quasi coincidano: se nella quinta esso si presenta come **EEEF** con **F** irrelata, nella terza **A** rima con il primo verso della poesia. Ciò è indicativo, dato che la prima strofa inverte la disposizione delle rime di terza e quinta e si presenta come **ABBB**: di conseguenza il v. 1 rima col v. 12 - *pare:pane* -, creando un sistema di riferimenti che incrociano le loro posizioni e che permettono

di tenere legate la strofa iniziale, quella centrale e quella finale. La seconda strofa presenta uno schema a rime alternate del tipo **CDCD**, mentre la strofa 4 a rime incrociate **AEEA**, senza condividere rime tra loro.

- *Domeniche in Albis*:

Giorni d'azzurro vivo
e di tegole rosse,
e il mondo è come fosse
un infinito abbrivio
d'anima su quei colori
fin dov'esso s'estenua

questi sono i miei amori

la mia persiana verde
da cui schiusa si perde
la veduta, non l'anima,
perché l'anima vede
sempre ciò ch'essa crede
nei suoi bianchi fulgori.

Si tratta di una lirica di 13 versi suddivisi in tre strofe rispettivamente di sei, uno e ancora sei versi. La misura versale coincide quasi esclusivamente con il settenario, se non fosse per i vv. 5 e 7 (ottonari) e il v. 10 (settenario sdrucchiolo). Ignorando le partizioni grafiche imposte dalla stampa, sembrerebbe delinearsi una canzonetta monostrofica con sirma indivisa e fronte divisa in due piedi da due versi ciascuno, in uno schema del tipo **abba d_sed_sffghhd**, in cui segno solo le eccezioni al settenario. Interessante notare come gli unici due ottonari della lirica siano in rima fra loro, così come uno dei versi irrelati – rima **g** -, corrisponda al verso sdrucchiolo, notoriamente di difficile statuto rimico - anche se Betocchi usava servirsene spesso, reintegrandoli correttamente nello schema -. Le rime sono tutte perfette, mentre sono soltanto due i versi irrelati: ciò sembra legarsi alla vecchia strategia metrica tesa a creare una struttura base corretta per poi inserire qualche elemento di rottura, in questo caso sia a livello di formula sillabica – ottonari rimati e lo sdrucchiolo – sia a livello di schema rimico, anche se di per sé le rime irrelate della sirma non rappresentano un'infrazione alla forma canzone.

- *Sottosezione V di Diarietto*:

Prima s'è perso un po' di tempo per via,
poi ci si ritrova; e siamo soli.
Sembra sia giunto il momento,
e si dice: - Stiamo per arrivare.

Ma poi ci si rivolta, e il lungo
cammino s'invidia, che fu
tutto perduto pel punto
d'arrivo che non si sa più,

ora, quale tesoro sia.

Ma che da questo altro punto
non c'è più via, e che soltanto
c'è il lento, lento silenzio che aspetta.

Il testo si divide in tre quartine di versi liberi, con un'ibrida situazione rimica: se, infatti, per la seconda quartina vale uno schema a rime incrociate del tipo **abab**, le altre due non presentano schemi altrettanto regolari, ma il v. 1 rima col v. 9 - *via:sia* -, il v. 3 è in assonanza parziale col v. 11 - *momento-soltanto* - ed il v. 10 è in rima identica col v. 7, mentre è in totale assonanza con il primo rimante **a** della seconda strofa al v. 5 - *lungo:punto:punto* -. La necessità di un qualche legame di natura fonica più forte tra le strofe a distanza sembra essere dettata proprio dalla presenza delle strofe stesse: al contrario di quanto spesso accade nei testi indivisi, dove la presenza di rime anche a distanza è tutt'altro che scontata, nei testi classicamente suddivisi in strofe la garanzia di unità è fornita anche da rime e richiami fonici a distanza. Si nota, inoltre, una sorta di struttura circolare riguardante la formula sillabica dell'intero testo, del tutto priva di regolarità e come al solito molto varia al proprio interno, ma caratterizzata da un'apertura ed una chiusura all'insegna del verso lungo, mentre i versi corti si concentrano specialmente nella seconda quartina.

- *Un grido*, unico componimento della sezione finale *Conclusione*:

Mi ci vuol più pazienza;
mi ci vuole una scienza
che, avuta da bambino,
se invecchio l'avvicino

di nuovo: questa debilità
che non so che sarà
di me che sempre sono
una creatura, un uomo,

un grido!

Un grido... o un'allegria
da ciarpame di nido
che i piovaschi han conciato
eppure è qui, rinato,

forse risorto... un misero
grido di felicità,
un grido di bisogno
che non cerca ritorno,

che col mio giorno va.

La poesia consta di 18 versi suddivisibili in due sezioni speculari di nove versi, ciascuna strutturata in due quartine più un verso isolato. Ancora una volta ci troviamo in presenza di un componimento caratterizzato dalla presenza quasi esclusiva del settenario, ad eccezione dei vv 5 (decasillabo), 9 (trisillabo), e 15 (ottonario). A proposito dello schema rimico, esso si basa a grandi linee sulla successione nelle quartine di distici a rima baciata, ma per meglio comprendere i richiami rimici a distanza lo rendiamo graficamente con **a7a7b7b7 c10c7d7d7 e3 f7e7g7g7 h7c8d7d7 c7**. Mentre la prima parte si comporta regolarmente, con le due quartine che presentano uno schema rimico perfettamente sovrapponibile, la seconda scardina la perfezione della successione delle rime nei due distici iniziali di ciascuna quartina; così facendo, però, l'autore costruisce una trama fonica a distanza tesa a legare ulteriormente il testo: mentre i primi versi delle due quartine rimangono irrelati – vv. 10 e 14 -, i secondi si legano a rime della prima parte, dato che il v. 11 rima con l'isolato v. 9 – *grido:nido* - e il v. 15 rima con il distico baciato ai vv. 5-6 – *debità:sarà:felicità* -.

- *Sull'ore prime*:

Son l'ore prime, le solite, le ore
che la vita me ne ha chieste tante;
l'ora che al già Risorto, che «non è
più qui», tien dietro l'Angelo, distante

e vicino alla vita: che un motore
stacca in fondo alla ia la sua fatica,
e parte: e ch'io resto, solo, all'antica
vicissitudine, cui non val arte

di sorta, altro che il principiante, e sia
come sia, con quel gettar di dadi
che è già scontato, che sé stesso oblia,

che va crescendo d'effetto per gradi,
vola il colombo, si schiara la via,
o vita come lenta persuadi.

Il componimento si configura, almeno graficamente, come un sonetto. Sono però presenti alcune irregolarità nei versi, come la presenza di due decasillabi ai vv. 10 e 14 – per altro rimati fra loro - e di un endecasillabo tronco al v. 3. Anche lo schema rimico non corrisponde al quello che ci si aspetterebbe di trovare in un sonetto tradizionale: **ABCB ADDE FgF GFg₁₀**; sono solo le terzine a presentare una distribuzione canonica delle rime, pur tenendo presente che proprio qui si situano i due decasillabi che minano l'equilibrio della formula sillabica. Nelle quartine, invece, se la prima propone un abbozzo di schema su rime alternate – ma in cui è proprio il verso tronco che scompagina la successione -, la seconda presenta soltanto un distico centrale a rima baciata, anche se il v. 8 è in assonanza con la rima **B**, per cui forse lo schema della seconda quartina andrebbe riscritto come **ADDB** eliminando, quindi, almeno una delle due rime irrelate. D'altra parte, questi cambi di schema rimico tra quartine sono attestati a partire già dai sonetti dannunziani; inoltre, rimane il fatto che questa poesia si presenta come sonetto e, a prescindere dalle lievi irregolarità che vi si possono riscontrare – normali per un sonetto novecentesco -, è da considerarsi tale.

L'estate, lo si è detto, include anche componimenti aderenti ad una costruzione rimica caratterizzata dalla tendenza massima alla regolarità; rimane difficile capire quanto e se tale aspetto dipenda da una maggiore lontananza della data di composizione rispetto a quella di pubblicazione³²⁷, anche considerando che il leggere la presenza di schema rimico come dato consequenziale all'antichità della poesia potrebbe risultare una forzatura critica. Rimane vero che con il procedere delle pubblicazioni la forma poetica si avvicina sempre più alla prosa, perdendo i connotati più tradizionalmente poetici, ma è altrettanto indicativo che anche in sezioni indubitabilmente molto vicine alla data di uscita della raccolta, come *Diarietto* o *Il vetturale*, permanga la presenza di componimenti che fanno della regolarità rimica -o per lo meno della ricerca di essa - un perno fondamentale. Per quanto il numero di tali testi rimanga esiguo nella raccolta, se ne riconoscono comunque alcuni esempi.

- *Versi ad Emilia*: il componimento si presenta diviso in due sottosezioni; relativamente soltanto alla prima, si segnala la presenza di un sonetto di endecasillabi dalla formula sillabica praticamente perfetta – se non fosse per il fatto che la fronte è costruita su tre rime invece che sulle canoniche due -, del tipo **ABBA CBBC DED EDE**. Rimangono comunque delle difformità rispetto alla norma che lo schema riduce a rime perfette. Innanzitutto, per la fronte, notiamo la presenza di versi sdrucchioli – v. 3 (*erano*), v. 6 (*ricordano*) - la cui sillabe finali coincidono con quelle dei versi piani con cui dovrebbero rimare – v. 2 (*Settignano*), v. 7 (*piano*) -; per quanto di per sé l'accento cadrebbe prima, impedendo una rima canonica, tenendo conto della regolarità dello schema e dello statuto ibrido dello sdrucchiolo che spesso Betocchi usa come polivalente ai fini della rima, uniformiamo il tutto per restituire uno schema comunque regolare. D'altra parte, la rima **C** (*emigrati:esaltati*) è in parziale assonanza – ma sulla vocale atona – con la rima **A** (*colti:sepolti*), per cui l'innovazione è parzialmente assorbita e questo è un elemento che spinge nella direzione dell'uniformità. Nella sirma le rime perfette si riducono a favore delle assonanze, così come la presenza di uno sdrucchiolo – v. 9 (*rivivere*) - complica ulteriormente la situazione. Ciononostante, rimane la tendenza alla costruzione dello schema, con la rima **D** che comprende i rimanti *rivivere:recise:dire* e la rima **E** che include *corrotto:folto:molto*. La totale uniformità allo schema è lungi dal realizzarsi, ma un sonetto con un tale grado di tendenza alla perfezione formale in una raccolta dalla data di pubblicazione così avanti nel secolo rimane comunque un esempio degno di nota.

- *Giunta l'alba*: il componimento consta nella successione di sei quartine di ottonari con schema a rime alternate del tipo **abab**. Dato questo sostrato di regolarità, assistiamo ad un meccanismo che ricorda da vicino la tendenza che in *Realtà* agiva profondamente: ovvero l'inserzione di pochi elementi tesi allo scardinamento di una coerenza di fondo. Nell'esempio corrente, notiamo sia la presenza di versi difformi dall'ottonario – v. 18, settenario, vv. 1 e 23 ottonari sdrucchioli -, sia la presenza, in ovvia concomitanza con i versi sdrucchioli, di assonanze in luogo di rime perfette. Ad eccezione di questi pochissimi luoghi, la poesia rimane un esempio perfetto di formula sillabica sempre rispettata e di schema rimico sempre operante. Per quanto riguarda le zone di aderenza alla regolarità, si riportano la seconda e la terza quartina, vv. 5-12:

questo canto solitario	1 3 7
cui un bisbiglio s'accompagna	3 7
di sollecito operaio	3 5 7
lungo le vie senza campagna,	1 3 4 7
questa increspatura d'alba,	1 5 7

³²⁷ Per ogni approfondimento in tal senso cfr. STEFANI 1994.

pure linea invertibrata	1 3 7
come l'onda mite e scialba	1 3 5 7
su una spiaggia abbandonata;	3 7

Da notare come l'esclusiva presenza dell'ottonario comporti un andamento prosodico ripetitivo e cantilenante, del tutto imperniato sul modulo con accenti di in terza e quinta sede. L'inerzia ritmica che si viene a creare nel corso della lettura è così pervasiva che, ad esempio, nel computare il v. 9 si sarebbe portati a segnare anche l'accento ausiliario di *increspatura*, appunto in terza sede. Unica eccezione è costituita dal v. 8, in cui i due ictus adiacenti in terza e quarta sede creano un effetto di ribattimento ritmico che smuove un andamento di per sé lineare; da notare come tale eccezione si ripeta soltanto – e nella stessa modalità – al v. 17, «vecchio cuore, arida foglia», a riprova di come il testo sia diretto discendente di *Realtà* sotto diversi aspetti: gli accenni all'alba, la forma in quartine, una formula sillabica pressoché uniforme, l'uso del verso medio breve, le rime regolari e una prosodia cantilenante. Per quanto riguarda le rime che per la presenza di sdrucchioli si riducono ad assonanze, in entrambi i casi lo sdrucchiolo si conclude con un rimante dalla sonorità decisamente affine a quello piano; tra i vv. 1 e 3 la rima è *miagola:disfanno*, i cui rimanti condividono la vocale tonica *a* e quella successiva atona *o*. Per l'ultima quartina, di cui si riporta il testo, le sonorità dei due versi in questione sono ulteriormente rese equivalenti dalla presenza del nesso palatale *-gli-*, oltre alla condivisione della vocale tonica in *o*.

fatti avanti sulla soglia
del tuo esistere concreto,
e preparati a raccogliere
dal morire a te il tuo credo

Come si è detto, per il resto dei componimenti di *L'estate*, Betocchi non si preoccupa di costruire uno schema basato sulla successione regolare delle rime; rimane il ricorso a strategie foniche di varia natura, che alle volte comprendono anche l'uso della rima a distanza, ma nulla che possa far pensare anche solo ad un abbozzo di regolarità. Per quanto sia molto comune nella raccolta riscontrare il verso sciolto nei componimenti in cui è assente anche una strutturazione in strofe, sono dati anche esempi di poesie – per altro non pochissime - divise in strofe in cui la rima, o meglio un uso regolare di essa, manchi. È questo il caso, ad esempio, della sottosezione II di *Diarietto*, costituita da una successione di quattro quartine di versi liberi e sciolti, la cui misura oscilla tra il settenario e il novenario, senza un ordine nella disposizione di questi ultimi:

vv. 1-12

Erano, dice, figure,
quelle che facevo un tempo,
ombre, gioco e lamento
di ciò che presto muore...

E questi sibili duri,
che ascolto, da morituri
rincorrersi lungo
la foglia passa della vita,

che cosa sono? Altre,
dicono, illusioni.

Ma tutto sta nel precedere
ciò che sarà, o nel lasciare

Come si diceva, la disposizione dei versi non segue un criterio stabilito e così nemmeno la rima. Pur essendoci dei versi rimati – ma sempre in semplice assonanza -, la loro presenza è parte di un generale disegno fonico che faccia da legante per il testo senza, però, trasformarsi in gabbia formale. In tale contesto di libertà formale, infatti, acquista più valore una coppia di versi rimati a distanza piuttosto che una rima baciata. Tale artificio vale soprattutto per quei testi che si presentano indivisi, in cui il rischio di perdita di orientamento è alto, per cui la rima si assume il compito di guidare la lettura e legare a distanza parti del testo. Ciò accade, ad esempio, in *In borgo pinti*, componimento di un'unica strofa di 26 versi senza il minimo abbozzo né di formula sillabica, né di schema rimico. A fronte di tale situazione di eteronimia nell'omogeneità indistinta della successione continua dei versi, alcuni di essi rimano a distanza, ponendo in qualche maniera dei punti fermi, degli agganci che nel corso della lettura possono evitare un senso di spaesamento e legare il testo a distanza, rime o assonanze che siano; si leggono, infatti, legami tra i vv. 1, 8, 12 – *uno:frastuono:suono* -, tra i vv. 5, 17, 16 – *cicala-grondaia-ciacala* -, tra i vv. 14, 19, 22, 25, 26 – *nasce-banale-darne-pane-uguale* -. Per quanto si tratti soltanto di suggestioni sonore, è questa trama fonica, questo filo invisibile che istituisce delle connessioni a distanza e che crea la sensazione di unitarietà per un testo così lungo e variegato.

Proseguendo con gli esempi di testi divisi in strofe, ma in cui risulta assente uno schema rimico, si segnala la sottosezione VI di *Diarietto* – già citata più volte -, composta da tre strofe di numero diverso di versi, questi ultimi liberi e sciolti. Oltre a questa, sempre in *Diarietto*, si trova la sottosezione XVII, costruita sulla successione di quattro quartine di liberi e sciolti con un alto numero di versi la cui misura supera le undici sillabe. Il componimento, di cui si citano le prime due quartine, non si serve né di formula sillabica, né di rime, pur rimanendo legato ad una forma, la quartina, tanto cara al passato dell'autore:

Ora che non la possiedi, ora l'ami,
la bellezza ora sai quello che avresti
pagato, non già per non perderla,
ma perché lei non ti dimenticasse:

tu peccasti, tu fornicasti per averla,
nella sua forma perfetta, mondo concluso:
ma la vita te ne libera, e t'impone
la sconcia vecchiaia come la tua libertà.

Da notare come la successione dei versi veda la presenza di due endecasillabi in apertura, seguiti da un novenario sdrucchiolo cui segue un altro endecasillabo; nella seconda strofa, tre versi da tredici sillabe – vv. 5,6 e 8, quest'ultimo tronco – si accompagnano ad uno di dodici. Nemmeno i due versi sdrucchiolo e tronco, solitamente trattati molto liberamente nelle associazioni rimiche, risultano essere rimati: *Diarietto* spinge sempre più avanti le innovazioni di *L'estate*, rendendo veramente la sensazione di una prosa resa poesia con il semplice andare a capo delle frasi. In virtù di questa conclamata natura innovativa della sezione in questione, occorre piuttosto cercare esempi di testi in strofe senza rima in sezioni precedenti. Tra le prime poesie di *La pazienza*, troviamo *I fossi della bassa*, costruita sulla successione di cinque quartine di versi liberi e sciolti.

I fossi della bassa
menano acque fangose
da cui spuntano cimoli
gementi di rossi salci:

vanno lenti, dondolandosi,
come quelli che non han da fare,
ma intanto cercan nel tempo
qualcosa che affretti il vivere.

Oh tra le ponde erbose
d'un così bel verde e fresco
come passa squallidamente
la piena, con la sua fiducia!

Come lesta, con i suoi affari
che vanno a finire in niente,
tribolando veementemente
le piante radicate al fondo.

E come, lo sguardo di chi passa,
vi si posa e ritrae, e come sempre
tradisce il patire del giusto
fino a farlo morire in sé.

La misura versale oscilla, sempre senza una disposizione ordinata, tra il settenario e il decasillabo, mentre sono identificabili richiami fonici a distanza che nuovamente si assumono il compito di mantenere legate sezioni del testo altrimenti unite soltanto dalla sintassi: si segnalano, infatti, le rime tra i vv. 1 e 17, *bassa:passa*, i vv. 2 e 9, *fangose:ondose*, e tra i vv. 10, 13 e 14, *squallidamente:niente:veementemente*. Ancora una volta, sono le sporadiche rime a distanza a guidare l'orientamento della lettura del testo, in tal caso facilitato dalla divisione in strofe; quello che conta, però, è che in *L'estate* la forma quartina non necessariamente si sposa alla presenza di uno schema rimico, tutt'altro: che una forma così presente in *Realtà* diventi passibile di un tale grado di modifica – di cui si capisce la portata confrontando queste quartine con quelle della prima raccolta, sempre e comunque rimate – costituisce un dato emblematico per tarare l'evoluzione formale dell'autore nell'arco di trent'anni di attività poetica.

Stesso discorso vale, sempre in *La pazienza*, per *Alla finestra, d'inverno, all'ora della prima messa*, componimento che consta di quattro quartine di versi liberi e sciolti, ancora più refrattari alla rima.

Ciel vago, d'alba, tra nuvolo
e sereno: come d'anima cielo
qua di mite coraggio, e d'ombra
là, che in viaggio si disanima:

campo del moto fisso delle
stelle, che van di vetro in vetro
a scomparire; e dell'inquieto
e senza meta andar dell'ombre:

e tu che guardi, o esistere
cui amarsi è già corrompersi;
e che ti specchi in questo dubbio
e certezza, e nascere e morire:

pietà, ma non si sé: specchio
non del cupido esigere:
ma fede, o alba del cristiano,
che crede all'immolarsi, ed alla vittima.

Sono rintracciabili, infatti, legami a distanza come il poliptoto *ombra-ombre* tra i vv. 3 e 8 o il ricorrere a lessemi con nessi in geminata come *delle-dubbio-specchio* nei vv. 5, 11 e 13, ma nient'altro contribuisce all'idea della presenza anche soltanto di un abbozzo di schema rimico in questa poesia. La sintassi e la retorica, invece, contrariamente alla poesia precedente in cui le quartine mantenevano una propria autonomia sintattica, fanno da contraltare a questo aspetto rimico: è il fluire continuo del dettato poetico che, disinteressandosi delle pause metriche, si accolla il compito di mantenere unito il testo, che si presenta, infatti, come un'unica proposizione senza punti fermi. Le strofe rimangono divise dai due punti che compaiono ad ogni finale di partizione – ad eccezione, ovviamente, dell'ultima – e, d'altra parte, la poesia descrive una serie di elementi che si offrono alla vista dell'io che osserva – come da titolo, ma è un osservare anche e soprattutto metaforico – dalla finestra; d'altra parte, la visione è complessiva, mai frammentata, è un polittico in cui ciascuna strofa corrisponde ad un pannello, ma la cui osservazione non può prescindere da quella delle altre. Interessante notare come il testo si configuri come esempio di transizione sotto ciascun livello di analisi: se formalmente avviene quanto detto, anche in termini di contenuto il testo risulta ambiguo e a cavallo tra una vecchia, serena sensibilità cristiana ed un nuovo, più cupo approccio alla vita. Tanto è vero che l'*alba* rimane elemento identificativo di un momento di sospensione, di passaggio tra il mondo sensibile e quello divino, ma gli elementi positivi che in tale momento si presentano sulla scena sono sempre accompagnati dal proprio doppio negativo - che è poi la cifra stilistica più evidente del componimento -: si legge, infatti, «tra nuvolo / e sereno», «qua di mite coraggio, e d'ombra / là», «dell'inquieto / e senza meta andar dell'ombre», «esistere / cui amarsi è già corrompersi», «dubbio / e certezza», «nascere e morire», «crede all'immolarsi, ed alla vittima». Sembra, insomma, che la ieratica certezza nella fede, che accompagnava la stesura di ogni prova di *Realtà*, lasci ora – ma già lo faceva in *Il vetturale* - spazio ad un atteggiamento più dialettico, più conscio delle sfaccettature della vita e dell'esistere.

Come ultimo esempio si segnala *Per pasqua: auguri a un poeta*, uno dei pochi componimenti divisi in strofe diverse dalle quartine. La poesia consta, infatti, di sette terzine di endecasillabi sciolti, con l'eccezione del v. 6, decasillabo, dei due endecasillabi sdrucchioli ai vv. 5 e 8 e di quello tronco al v. 7. Vale la pena di leggere l'intera poesia, ancora una volta esemplificativa del momento di passaggio che *L'estate* rappresenta:

Giorgio, quante croci sui monti, quante:
fatte d'un po' di tutto, di filagne
che inclinate si spaccano, di scarti,

ma croci che respirano nell'aria,
in vetta alle colline, dove i poveri
hanno anch'essi un colore d'azzurro,

la simile cred'io l'ebbe Gesù,
non già di prima scelta, rimediata
tra i rimasugli d'un antro artigiano,

commessa con cavicchi raccattati,
eppure estrosa, ed alta, ed indomabile
e tentennante com'è la miseria:

ecco la nostra Pasqua onde ti manda
il mio libero cuore quest'auguri
pensando che non è per l'occasione

ma per quella di sempre, che ti salva
dalle occasioni, del cuor che non soffre
che del non amare, e sempre sta in croce

con un cartiglio fradicio che in vetta
dice: È un poveraccio questi che vuole
ciò che il mondo non vuole, solo amore.

L'assenza di richiami rimici anche a distanza – ad eccezione di qualche assonanza sparsa qua e là, probabilmente casuale più che ancillare di una strategia fonica -, è controbilanciata dalla sintassi: il testo si configura, infatti, come un'unica arcata sintattica che percorre l'intero componimento, senza punti fermi e con l'aggiunta di un discorso diretto nell'ultima terzina. Logicamente, la poesia si divide in due tra quarta e quinta terzina; una prima parte descrittiva, che vede la presenza di croci sui monti paragonate a quella di Gesù per povertà di materiali, metaforicamente legata al mondo dei poveri, quest'ultimo sempre connotato in maniera positiva - «hanno anch'essi un colore azzurro» non può non rimandare alla semantica dei colori propria di *Realtà* - nonostante la povertà della miseria e del mondo costituito da *scarti*. La seconda parte chiarisce l'augurio pasquale del titolo, che si precisa non essere occasionale e cioè legato alla contingenza, ma trasversale all'intera esperienza dell'esistenza umana: la Pasqua è intesa come salvezza e redenzione per i cuori che, nonostante il panorama circostante, vogliono «solo amore», unica azione degna della salvezza rappresentata metaforicamente dalla croce. D'altra parte, Betocchi – e lo abbiamo visto bene con *Il vetturale* – ha scoperto la realtà e le lascia spazio nella sua rinnovata poesia: purtroppo amare “porta alla croce”, dato che il mondo esterno non lo riconosce come valore e lo condanna; il «cartiglio fradicio» posto «in vetta», infatti,

esplicita la posizione della realtà circostante tramite il discorso diretto. Il vecchio spirito cristiano dell'autore non è ancora del tutto sopito: al mondo reale che schiaccia ed umilia i poveri – e così ha fatto da sempre, come la vicenda di Cristo racconta -, Betocchi, il credente, contrappone i valori propri della carità cristiana, incarnati e testimoniati da Gesù stesso, il cui cuore, così come quello di tutti i poveri, «non soffre / che del non amare». Ciò detto, la differenza con *Realtà* rimane netta: non è un cristiano qualunque, indefinito e perciò identificabile con la voce dell'universo intero, che parla, ma è l'uomo Carlo Betocchi, il quale scrive citando in apertura il dedicatario di questo scritto, ovvero il poeta ed amico Giorgio Caproni³²⁸, che per altro compare nella dedicatoria premessa al testo stesso. Inoltre, se *Realtà* descrive un mondo connotato moralmente e religiosamente in maniera così intensa da trasfigurarsi, ora la lettura è maggiormente disincantata di fronte ad un mondo che comunque è fatto di morti e macerie - «quante croci sui monti, quante» -, di materiali e concretezza - «fatte d'un po' di tutto, di filagne /che inclinate si spaccano, di scarti» -, non più di angeli e luce.

Consideriamo ora l'aspetto formale della strutturazione del testo in strofe. Come per ogni altro aspetto, una panoramica di *L'estate* rivela subito come nella raccolta convivano una varietà – anche se non troppo elevata - di forme e usi, testimoni dello statuto ambiguo – proprio perché vario – di questa fase poetica dell'autore, non ancora indipendente dal proprio passato, ma tuttavia fermamente deciso per un cambio di direttive. Capita, ad esempio, di trovare due poesie vicine che si caratterizzano per una forma del tutto opposta, l'una richiamante, appunto, modalità del passato, l'altra più spinta verso l'innovazione – sempre relativamente al sistema poetico dell'autore - del verso libero e sciolto. È questo il caso di *Nel cortile di quand'ero ragazzo* e *Appena di mattina*, tratte da *Dalla verde persiana*: la prima è costituita dalla successione di sei quartine di settenari con schema rimico **abba**, mentre la seconda è una tirata monostrofica di versi liberi e sciolti.

O cortile nel sole!
 ombra e sole che rendi
 quello di cui tu splendi
 alla quiete che vuole.

Come i tetti si librano
 in frastagli fantastici
 io ne vedo sui lastrici
 i fantasmi che liberano.

Passo passo scavalco
 quelle aree terrazze
 dove fu di ragazze,
 ed ora è d'ombre il canto.

È il mio piede che è pazzo
 o l'azzurro s'arrende?

Appena di mattina era un glu-glu
 tra certo e incerto, dentro, fra le crepe
 dei muri, che saliva, era d'amore
 un canto, un bisbiglio, un sottomesso
 murmure, quello che la vita vuole,
 quello che cresce o sottostà, o d'erba,
 o parole, o d'aurore, o di principio
 e fine, un amor di colombi era,
 nell'alba, a un mio destarmi,
 tutt'una cosa, e un amoroso
 ripersela...

³²⁸ Per l'amicizia tra i due, testimoniata dal fitto scambio epistolare così come da reciproche dediche di testi, cfr. Carlo Betocchi – Giorgio Caproni, *Una poesia indimenticabile. Lettere 1936-1986*, a cura di D. Santero, Maria Pacini Fazzi, Lucca 2007.

Un filo a piombo pende
dal mio cuor di ragazzo.

Pesa il mio cuore: salta
la mia anima: vivo
come quello che scrivo,
di qualcosa che esalta

e che mortifica. Ave,
o dolcissima chiave
della mia eternità:
o mio piombo che sa.

La differenza in termini formali di *Nel cortile quand'ero ragazzo* è netta e giustificata dal contenuto: la forma così chiusa del primo esempio è correlativo formale del richiamo al passato che la poesia veicola. Lo sguardo è rivolto al passato sotto ogni aspetto di espressione poetica: a cominciare dall'uso esclusivo dei settenari – il verso più utilizzato (62,81%) della sezione³²⁹ –, per altro caratterizzati da un forte grado di ripetitività accentuale con accenti in terza e sesta sede – spesso anche in prima - predominanti che creano un deciso senso cadenzato di cantilena, tanto più se in una strofa di soli sdrucchioli come la terza: «Còme i tètti si lèbrano / in frastàgli fantàstici / io ne vèdo sui làstrici / i fantàsmi che lèberano». A ciò si aggiunge la presenza della rima, elemento inscindibile per il procedere ritmico della poesia, per altro inserita nelle ben note quartine, e l'assenza pressoché totale di enjambements tra strofe, caratteristica tipica delle poesie di *Realtà*. Al contrario, *Appena di mattina* presenta sia un contenuto di moderna quotidianità che già abbiamo intravisto in precedenza, sia di una forma – la singola strofa di versi liberi e sciolti – che comincia a comparire in Betocchi soltanto in alcuni componimenti di *Notizie*³³⁰ e in altri della prima pubblicazione de *Il vetturale* del '59 e che, quindi, si configura come tra le più recenti acquisizioni metriche dell'autore. D'altra parte, i componimenti che constano di una strutturazione in una singola strofa non sono poi molti, dato che, considerando tutte le sezioni della raccolta, il loro numero è di soli diciannove componimenti su un totale di settantacinque poesie. Di questi, soltanto due sono presenti in *Dalla verde persiana – Appena di mattina e Sere paesane* -, un altro ne *Il Vetturale di Cosenza*³³¹ - *Isernia* -, mentre cinque sono in *La pazienza – Memorie comuni, In borgo Pinti, Dai tetti, La via più popolare, Per San Pietro e Paolo* – e ben undici in *Diarietto invecchiando – Dedica a un ragazzaccio* e le sezioni III, IV, VII, VIII, IX, XII, XIII, XIV, XV, XVI -. A ciò si possono però aggiungere anche le tre sezioni di *Una giornata a Greve*, in *Dediche*, poesia divisa, appunto, in tre sezioni, ciascuna delle quali consta di un'unica ed indivisa strofa. Interessante, tra questi, *Memorie comuni*, che alla singola strofa accosta l'uso del verso breve:

Quella era vita da poveri.
Non avevamo pensieri
che da poveri. Come mangiare,

³²⁹ Cfr. **Tabella 9**, pp. 123-124.

³³⁰ E sono: *Saggezza, Ma quando in Toscana, Odi il gallo, Lungo la Casilina, 1945*, cfr. BETOCCHI 1984, p. 133, 135, 136, 153.

³³¹ Anche se *Vino di Ciociaria* si avvicina, essendo costruito su due sole strofe di molti e lunghi versi.

domani; e speranze
 che mitigavano l'affanno.
 Oh l'affanno era ricco
 di speranze. Pareva un campo,
 tra il sì e il no, quando
 lo guarda il contadino,
 dubbiando, ma altri, che passi,
 si rallegra delle farfalle.
 Nelle diverse prospettive,
 vivendo la nostra vita
 da poveri, chi noi fossimo,
 e ricchi di quali parole,
 nessuno sapeva.
 Si maturava la ricchezza
 nel semplice vivere
 di qualche lavoro,
 di patimento e speranza.
 E il suo volto era remoto,
 e il più remoto Iddio
 era quello che pregavamo.

I versi variano dalla misura minore del senario a quella più lunga del novenario e del decasillabo; non esiste formula sillabica replicata, così come non si nota uno schema rimico propriamente detto, ma permangono lievi strategie di legame, necessarie per mantenere la coesione anche formale in un testo così lungo. In tal senso, si distribuiscono i tre versi sdrucchioli del componimento: innanzitutto il primo verso, che subito immette la cadenza sdrucchiola nell'orecchio del lettore, che quindi non stenterà nel riconoscerla – e nel riconoscerla come collegata agli altri – nei vv.14 e 18. Se sparisce la gabbia ritmica dettata dall'uso esclusivo dello stesso verso, o comunque di una formula sillabica che implichi accostamenti di versi e ritmi reiterati nel corso delle strofe, permane un'intelaiatura che soggiace al componimento: per quanto leggera – e proprio perciò non percepita come invadente – essa contribuisce da un lato alla coesione testuale, dall'altro alla movimentazione ritmica del dettato, differenziando lievemente la cadenza finale dei versi in questione. Stesso scopo hanno i richiami fonici e lessicali a distanza, che in contesto di assenza della rima, si assumono il ruolo di tracciare un sentiero fonico in cui il lettore li possa riconoscere: notiamo, infatti, la rima interna tra i vv. 1, 3 e 14 *poveri:poveri:poveri*, quella tra i vv. 4, 7 e 20 *speranze:speranze:speranza*, un'altra rima interna tra i vv. 8 e 10 *quando:dubbiando* e il richiamo lessicale a distanza tra i vv. 6, 15 e 17 *ricco-ricchi-ricchezza*. L'uso di versi brevi, per quanto apra alla presenza di qualche enjambement – vv. 2-3 «Non avevamo pensieri / che da poveri», vv. 6-7 «Oh l'affanno era ricco / di speranze», vv. 13-14 «vivendo la nostra vita / da poveri» -, limita il ricorso ad una sintassi complessa e lascia spazio a continui accostamenti di coordinate e di brevi proposizioni intervallate da frequenti punti fermi. Coerentemente con lo sguardo rivolto al passato, il componimento propende per un dettato alla vecchia maniera, in cui esso difficilmente si distende per lunghi tratti e con eccessivi gradi di subordinazione.

Diversa è la poesia *In borgo Pinti*: innanzitutto per la forte presenza dell'endecasillabo – ben 18 su 26 versi totali -, la cui conseguenza è un disporsi più ampio del dettato poetico, che acquisisce in distensione e fluidità tanto quanto lo fa in subordinazione e complessità. Riporto la poesia a partire dal v. 12.

Io so infatti che è vero, umile suono
d'un artigiano: e che il resto è finzione.
E so da quale orgasmo, forse nasce;
da che lima impaziente,
che sparge a terra secca mota o ruggine
da un parafango, un tubo, una grondaia.
So che è cosa banale,
ma lo sento intanarsi dentro l'anima,
compagno vivo, qual raschio d'un tarlo,
o di pennino a un antico poeta,
che torna a farsi vivo, qual può darne
la dura vita a chi in un buco scrive,
oggi, di stanza, giorno dopo giorno,
queste povere carte, o per il pane
cifre sopra un registro: tutto è uguale.

Al contrario della poesia vista precedentemente, siamo qui in presenza di uno sguardo tutto incentrato sul presente, tanto più che il titolo riporta la via fiorentina in cui il poeta soggiorna dal 1953 al 1986; il componimento è una forte presa di posizione a favore della realtà viva e vera del lavoro, sia esso di artigiano o di poeta, le mansioni si equivalgono in termini assoluti: è la fatica «per il pane» ad accomunare gli uomini e a demarcare la linea di separazione tra la realtà e la *finzione*. Per quanto il tema del lavoro fosse già intimamente presente in *Realtà* – si legga, ad esempio, *Allegrezza dei poveri a Tegoletto* -, nella nuova poesia betocchiana esso si libera dell'impronta cristiana che in passato la caratterizzava. È nell'intimità profonda del poeta che il tema si sviluppa, che appunto si *intana*, perdendo i connotati religiosi di un tempo, ma mantenendo quelli di un afflato universalistico e comunitario laico – almeno nella maggioranza dei casi - che Betocchi porterà sempre con sé. Sono casi come questi che lasciano trasparire gli influssi, o meglio i legami con la lirica leopardiana³³²: sullo sfondo leggiamo la tessa *social catena* che, sul finire della produzione recanatese, tenta di fornire una possibilità di riscatto per l'uomo in balia della vastità del nulla che si cela dietro le cose – e, d'altra parte, l'immagine del poeta che faticosamente scrive «queste povere carte» può forse rimandare alle *sudate carte* leopardiane; parallelamente in Betocchi, scomparsa dai cieli la figura di un Dio di un tempo – come da conclusione di *Memorie comuni*: «e il più remoto Iddio / era quello che pregavamo» -, tanto immanente quanto rassicurante, ciò che rimane è la possibilità di riconoscersi come uomini nelle esperienze comuni di povertà, lavoro, fatica e sofferenza. A livello più strettamente metrico, il componimento vale come esempio principe di poesia concepita come un monoblocco indiviso: il verso si allunga, attestandosi sulla misura dell'endecasillabo e permettendo alla sintassi uno svolgimento più ampio e fluido, la prosodia rinuncia ad una schematicità pronunciata e ripetitiva, così come l'assenza di rime – pur persistendo una sottile trama fonica giocata più sulla condivisione di timbri vocalici che su vere e proprie assonanze – evita la sensazione di ricorsività e ciclicità propria

³³² Cfr. nota 279, p. 112.

della lirica rimata. Gli unici elementi che distinguono il componimento da un brano di prosa sono l'andare a capo e la presenza di versi che comunque rimangono nell'alveo della tradizione poetica. La strofa indivisa è apice del percorso formale di Betocchi, che, da cultore della quartina rimata e con formula sillabica strettamente rispettata, negli anni della maturità "scopre"³³³ la prosa, tanto da inserire una sezione – *Canto dell'erba secca* – di sole prose poetiche.

Vale la pena insistere su questa forma metrica: per quanto tali componimenti non costituiscano che una parte minima delle modalità metriche di organizzazione della poesia³³⁴, essi sono i luoghi in cui più scopertamente Betocchi applica i nuovi principi formali che guidano la propria composizione poetica e dove maggiormente si individuano gli influssi della prosa sull'attività di poeta. Al contrario dei testi sopra citati, le sezioni di *Diarietto* strutturate in questa maniera si caratterizzano generalmente – con le solite eccezioni - per un minor numero di versi e per una scelta pressoché esclusiva del verso lungo; per quanto la sezione non presenti una disparità così accentuata tra le percentuali di utilizzo dei versi – come invece accade per altre sezioni, come ad esempio in *Il vetturale* e in *Dediche*³³⁵ -, è pur vero che la grande maggioranza dei versi brevi presenti nella sezione è impiegata nelle sottosezioni divise in prose, mentre in quelle costruite su un unico blocco di versi il verso breve compare come *variatio* ritmica a fronte di una presenza quasi totale del verso lungo. A tal proposito, si riporta la sezione VIII, costruita esattamente in questa maniera:

Ed ecco, da vecchi incomincia

quel sognacchiare notturno

vago, senza senso, che ne mena

qua e là, poiché le corrotte funzioni

esigono anch'esse uno spasso:

e riappaiono quivi gli amici

perduti, tra un vagare

sonnambulo, nella stupidità

dell'esistere arreso.

Ma anche qui v'è un fare non incosciente

perché è come quando il barcaiolo

del vecchio traghetto sull'Arno,

che sosta alla riva,

sciaguatta in fondo alla barca

con la gottazza, e scarica l'acqua

oltrebordo nel fiume,

ove riprende a correre,

³³³ Le virgolette sono d'obbligo, in quanto la frequentazione della prosa da parte dell'autore ha radici remote: già dai tempi del *Frontespizio*, infatti, Betocchi era solito pubblicare proprio sulla rivista toscana prose di diversa natura, così come in seguito non mancheranno pubblicazioni di articoli su giornale o di raccolte di prose d'autore come la ben nota *Notizie di prose e di poesia*, Vallecchi, Firenze 1947; cfr. *Prose liguri*, a cura di P. Mallone, San Marco dei Giustiniani, Genova 2003; "...La pagina illustrata...". *Prose e lettere fiorentine di Carlo Betocchi*, a cura di M. Baldini, Società Editrice Fiorentina, Firenze 2004; *Diario fiorentino*, a cura di M. Baldini, trascrizione di F. Lombardi, Bulzoni, Roma 2010.

³³⁴ Anche se non irrilevante, dato che 19 testi su 75 totali costituiscono pur sempre poco più del 25% e per quanto riguarda la raccolta con *Il vetturale* escluso, la percentuale sale ben al di sopra, attestandosi al 30,52%. Cfr. **Tabella 11**, p. 149.

³³⁵ Cfr. **Tabella 9**, p. 123-124.

la vecchia acqua marcita fra le doghe,
se pur la barca è lì ferma,
tra i giunchi e la fanga.

Notiamo subito come l'assenza di forti legami fonico-lessicali sia in parte assorbita dalla sitassi: strutturandosi ancora una volta in chiave di subordinazione – «*perché* è come quando...*che* sosta...*ove* riprende...» - si assume il compito della tenuta testuale, distendendo il dettato in due lunghe proposizioni che di fatto dividono, anche in termini di contenuto, il testo in due parti. Una prima parte introduce il testo quasi *in medias res*, con quel «Ed ecco» in apertura che se da un lato introduce immediatamente il lettore nel vivo della riflessione, d'altro canto certifica, da parte dell'autore stesso, una presa di coscienza profonda circa la propria condizione; tanto più che l'intera poesia si ambienta in uno scenario onirico, di dormiveglia, che favorisce il comparire di ombre e di ricordi. È in tale contesto che la poesia prosegue con la seconda proposizione, aperta ed interamente retta dalla similitudine dei vv. 11-12 - «*perché* è come quando il barcaiolo / del vecchio traghetto sull'Arno» -, da cui si dipanano le diverse proposizioni, coordinate e subordinate, che esauriscono il componimento. La poesia si caratterizza per l'uso di varie tipologie versali, per altro non ponendo mai a contatto il simile con il simile: osservando la prima parte, ad esempio, già si scopre come all'interno di una varietà controllata di misure - dal settenario all'endecasillabo - tuttavia è forte la variazione per cui è quasi sempre evitata la sequenza di due o più versi uguali - nell'ordine: novenario, ottonario, decasillabo, endecasillabo, novenario, decasillabo, settenario, endecasillabo, settenario -. A fronte di una presenza costante del verso breve, gli enjambements non possono che moltiplicarsi: ne ritroviamo di forti - che spezzano cioè legami del tipo [sostantivo+aggettivo] - soltanto nella prima parte, tra i vv. 2-3 - «sognacchiare notturno / vago» -, 6-7 - «amici / perduti» -, 7-8 - «vagare / sonnambulo» -. Mente quelli di natura più debole, ma non per questo meno rilevanti, si distribuiscono lungo l'intero arco del componimento, praticamente ad ogni stacco versale: sono dei più vari, tra i vv. 1-2 - tra soggetto e verbo «incomincia / quel sognacchiare» -, 3-4 - tra verbo e complemento «ne mena / qua e là» -, 4-5 - nuovamente tra soggetto e verbo «le corrotte funzioni / esigono» -, 8-9 - tra sostantivo e complemento «nella stupidità / dell'esistere arreso» -, 11-12 - nuovamente tra sostantivo e complemento «barcaiolo / del vecchio traghetto» -, 14-15 - tra verbo e complemento «sciaguatta in fondo alla barca / con la gottazza» -, 15-16 - ancora tra verbo e complemento «e scarica l'acqua / oltrebordo nel fiume» -. Il componimento è tra le più complesse rappresentazioni del processo memoriale da parte del soggetto nella produzione betocchiana; interessante notare come il tema sia svolto a partire da una considerazione sulla vecchiaia e su comportamenti tipici della persona anziana: l'accenno al «sognacchiare notturno» ricorda da vicino i versi «e dopo / un cibo un po' grave / dormicchio sulla sedia» della sezione VI, dove però la presa di coscienza e l'espressione di una propria condizione di anzianità non era occasione per la descrizione di un procedimento di carattere memoriale. Nella sezione in questione, invece, il lettore accompagna immediatamente l'autore in questa discesa nella propria interiorità, a partire dal verso iniziale, il cui attacco immediato ricalca con efficace realismo stilistico il procedere del ricordo. Esso nasce improvvisamente e inaspettatamente da un momento qualsiasi di libertà del pensiero, qui rappresentato dal verbo *sognacchiare*³³⁶, iponimo marcato ed alterato dal verbo *sognare* - il cui uso sostantivato è probabile innovazione betocchiana, per quanto probabilmente tratto dal parlato toscano -, in qualche maniera parafrasato dai versi successivi come un sognare ad occhi aperti nelle ore di

³³⁶ Il GDLI segnala sia l'uso transitivo che intransitivo; in entrambi i casi il significato si adatta perfettamente alla situazione descritta. Per il primo, infatti, si legge: «Vedere, immaginar in un sogno»; per il secondo: «Fare sogni di breve durata per lo più durante un sonno leggero e discontinuo». Per l'uso del verbo sostantivato, il dizionario indica un unico esempio, che è proprio il verso di Betocchi. D'altra parte, lo stesso dizionario indica dei precedenti in Tozzi e Cagna, a riprova del valore decisamente espressionistico che questo termine può assumere.

veglia notturna, un dormire «vago, senza senso»; è un vagare della mente a briglia sciolta, necessario *spasso* per la condizione di vecchiaia che traspare dalle «corrotte funzioni» del v. 4. È tale movimento del pensiero che schiude i ricordi: così ricompaiono «amici / perduti» e ricordi del passato, all'interno del processo memoriale così tipico e connaturato alla condizione di vecchiaia, un sodalizio che è tragicamente sintetizzato nella *iunctura* a cavallo dei vv. 8-9 «stupidità / dell'essere arreso». A questo punto si apre la seconda sezione del testo, introdotta ed interamente dipendente dalla similitudine che qui si colloca: il procedimento memoriale non è del tutto incosciente, ma si lascia intravedere una qualche forma di ruolo attivo da parte del soggetto, se non nella scelta dei ricordi, nella catalizzazione del processo stesso. Il tutto è «come quando il barcaiolo / del vecchio traghetto dell'Arno» – e da notare il ricorso, all'interno della similitudine per esemplificare il processo memoriale, ad un ricordo *tout court* della vita fiorentina del poeta, in un gioco di circolarità e rimandi – che rimuove l'acqua dalla propria barca in maniera tale da poter procedere il viaggio lungo il fiume. L'acqua, correlativo oggettivo dei ricordi, appesantisce la barca, metafora in cui si identifica parte del soggetto stesso – l'altra parte è il barcaiolo, la parte cosciente dell'essere – e il barcaiolo se ne deve disfare per poter procedere col viaggio sul fiume, nonostante la barca sia in realtà «ferma / tra i giunchi e la fanga», immagine che sottende l'ennesima descrizione della condizione della vecchiaia. Il tutto sembra descrivere una qualche forma di procedimento terapeutico di natura psicanalitica: la barca dell'essere è appesantita dai ricordi, che in tal caso assumono una valenza anche negativa – l'acqua nella barca è infatti descritta come «la vecchia acqua marcita fra le doghe» – di cui occorre in qualche maniera sbarazzarsi, sia in termini di abbandono che di rielaborazione, se si vuole riprendere il viaggio della vita. I ricordi possono configurarsi come zavorra che marcisce sul fondo della barca e impedisce una navigazione normale: la parte cosciente del soggetto, il barcaiolo, deve cercare di alleggerire la barca, lavorando appunto sui ricordi/acqua che la appesantiscono. Sul finale, però, fa ancora una volta la sua comparsa la vecchiaia, in questo caso quasi a bloccare ogni velleità di ripresa del viaggio da parte del soggetto: la barca, infatti è «ferma, / tra i giunchi e la fanga»: la condizione del soggetto è oramai di totale immobilità, invischiato com'è nelle difficoltà date da un percorso troppo ostico e una barca appesantita dall'acqua marcita. Il processo augurato dalla similitudine della seconda parte della lirica si rivela velleità priva di possibilità per il soggetto stanco e invischiato nella condizione di anzianità da cui sembra non poter uscire, come certificato dall'unica assonanza baciata – che fa le veci di un rima - posta appunto in chiusura: *ferma:fanga*. Essa certifica la conclusione del componimento in termini formali, in qualche maniera chiudendo ad ogni possibilità di progressione testuale e quindi di riscatto. In ultima analisi, vale la pena di sottolineare la precisione linguistica con cui Betocchi, anche in questa fase di produzione poetica, si esprime; in questo caso, si fanno notare specialmente le scelte lessicali: oltre al già citato *sognacchiare*, adattissimo verbo per descrivere la situazione corrente, si segnalano anche *sciaguatta* e *gottazza*. Per il primo, più propriamente usato in termini intransitivi in riferimento al movimento di un liquido in un recipiente, si veda il significato più adatto al contesto, ovvero «smuovere l'acqua immergendovi le mani, le braccia»³³⁷; a ciò si aggiunge il secondo, strumento con il quale il barcaiolo per l'appunto *sciaguatta*: trattasi di un «grosso mestolo (per lo più in legno) usato per raccogliere l'acqua entrata in un'imbarcazione e ributtarla in mare»³³⁸, per cui termine migliore non poteva essere scelto. Infine, vale anche la pena sottolineare come all'uso connotato in senso quasi espressionistico del verbo *sognacchiare*, si affianchi un altro toscanismo, *fanga*, connotato in tal senso: è bene, infatti, ricordare come il termine indichi “qualcosa in più” rispetto al normale fango, orientando il testo nuovamente in senso espressionista.

³³⁷ Cfr. la voce *Sciaguattare* nel GDLI.

³³⁸ Cfr. la voce *Gottazza* nel GDLI.

Si è detto che *Diarietto invecchiando* è la sezione che presenta il maggior numero di componimenti indivisi; d'altra parte, la sezione in questione è anche l'unica costruita a mo' di poemetto, in cui le sottosezioni non sono tanto poesie singole – pur mantenendo ciascuna di esse una propria identità autonoma –, quanto singole tappe del procedere di quello che si configura come una progressione di riflessioni accomunate da un ripiegarsi dell'autore sulla propria interiorità e sul tema della vecchiaia. Tanto più che l'unica sottosezione che presenti un titolo – *Dedica a un ragazzaccio* – ci appare come un sostanziale prologo, il quale riporta, per l'appunto, una *dedica* iniziale. Tale modalità di progettazione e strutturazione del macrotesto avrà fortuna nel Betocchi maturo: sono, infatti, costruite in questo modo cinque delle sette sezioni di *Un passo, un altro passo - A cucì e scuci*, *Un passo, un altro passo*, *Nel giardino di Susanna*, *Da più oscure latebre*, *In piena primavera, pel Corpus Domini*, dove il verso si allunga a tal punto da perdere qualsiasi connotazione di riconoscibilità –, l'intera raccolta *Ultimissime* – con le sezioni *Di quando in quando*, *Il vecchio: stravaganze, sventura, destino*, *II, III* –, così come anche piccole parti – per lo più tritici di poesie – di *Poesie del sabato*, a riprova di come la forma “poemetto” sia molto più congeniale allo stile del Betocchi maturo, meno legato a rime e formule sillabiche, ma affascinato dagli stilemi. Proseguendo con gli esempi, citiamo, sempre da *Diarietto*, la sezione VII, importante in quanto presenta una sostanziale novità per il panorama poetico del nostro, ovvero un discorso, accanto all'onnipresente tema della vecchiaia, di natura metapoetica.

Tu, poesia, come serpe in letargo
tardi a destarti, quando siamo vecchi,
e non si sa se son sogni le gemme
che invece ributtano dal cuore secco,
e non si sa se anche questo non sia
già come l'ombra di un ramo fiorito:
o tu che fai compagnia all'età
che s'attarda e s'arrocola
freddolosa ed incredula,
e che in desiderio e spavento
sei sempre più sola, poesia e patimento.

Innanzitutto, occorre notare come a livello macro testuale si realizzi ciò di cui si accennava prima, ovvero una consequenzialità pur nell'autonomia di ciascun componimento di *Diarietto*; se la sezione precedente, infatti, si concentrava sulla vecchiaia declinata tramite il riferimento al sonno e alle notti - «Insensate le notti, / e insensata la vecchiaia», VI, vv. 10-11 – e la successiva riprendeva le due tematiche con la descrizione di una situazione onirica - «Ed ecco, da vecchi incomincia / quel sognacchiare notturno», VIII, vv. 1-2 -, la sezione in questione non ha nulla a che vedere con le modalità con cui i temi – che sono pressoché gli stessi per l'intero *Diarietto* – vengono presentati. VII è una *enclave* del tutto indipendente all'interno di un dittico in cui la vecchiaia fa il paio con la notte e con i sogni, a dimostrazione di come *Diarietto* si configuri sì come progressione coerente di una riflessione ad ampio spettro circa e dentro l'interiorità del poeta, ma anche di come ciascuna tappa di tale progressione, le sottosezioni numerate appunto, mantengano sempre un ampio margine di autonomia in cui esse si possono diversificare le une dalle altre, movimentando il procedere della sezione. L'intero componimento è rivolto in apostrofe alla poesia personificata, come già chiarito subito dall'attacco «Tu, poesia». La sottosezione in questione si gioca sulla presentazione della poesia stessa come intimamente legata alla condizione di vecchiaia del poeta; l'autore scandisce il procedere tramite l'anafora delle due apostrofi – «Tu, poesia», v. 1, «o tu che», v. 7 -: così come l'autore

invecchia e si ripiega – sia fisicamente che metaforicamente – su sé stesso, anche la poesia si nasconde nel profondo, non più capace di sgorgare con naturalezza dall'intimità del poeta. Il componimento si serve di similitudini forti in questo senso: dal «serpe in letargo», animale spossato ma soltanto in letargo, appunto, ancora in grado di esprimere qualcosa se opportunamente stimolato, al «tu che fai compagnia all'età», ad intendere una poesia che è poi definita *sola* e *spaventata* così come la generale condizione di vecchiaia dell'autore; condizione che è ancora forse in grado di esprimere un guizzo – che è poi guizzo poetico – sotteso alle «gemme / che ributtano dal cuore secco»; ma tale guizzo, inteso come genuino fluire della sensibilità in parola poetica, è ancora una volta messo in dubbio e presentato piuttosto come residuo di giovinezza in cui la poesia viveva con maggiore spontaneità, che è solo «ombra di un ramo fiorito». A fronte di un disfacimento fisico più volte constatato e descritto da Betocchi – già a partire da *Il vetturale* il tema è presente -, anche la poesia segue un corso di ripiegamento su sé stessa, tanto da fornire esempi, come questo, in cui tale ripiegamento si traduce in espressione metapoetica e tautologica proprio del movimento verso l'interno da cui anche la poesia stessa è coinvolta. Interessante il gioco di assonanze e rime in due luoghi della poesia: tra i vv. 2-4 si sottolineano le assonanze giocate sulle geminate, palatale e nasale, *vecchi:gemme:secco* – così come la struttura in anafora replicata dei vv. 3 e 5 «e non si sa se» è giocata sull'allitterazione della sibilante – e tra le coppia versale 10-11, entrambi terminanti in dittologia nominale in rima *desiderio e spavento:poesia e patimento*. Da sottolineare anche i v. 8-9, anch'essi legati da una vicinanza fonica delle due sdruciole – *arrotola-incredula* - e costruiti in analogia strutturale su due elementi, nel primo caso due verbi – «che s'attarda e s'arrotola» -, nel secondo due predicativi - «freddolosa ed incredula» - riferiti al soggetto della relativa, ovvero l'età sottintesa dal pronome *che*. La presa d'atto di uno stato dell'essere invecchiato, che procede di pari passo con una poesia che si è impigrita, sfiorita, come pallido riflesso di una – presunta – maggiore consapevolezza artistica del passato, passa altresì per un dettato poetico che è ancora del tutto integro e coscienziosamente strutturato: una singola strofa divisa in due tronconi sintattici, scandita, nel suo procedere logico, dall'anafora dell'apostrofe, da raffinati giochi fonici di assonanze e allitterazioni, da dittologie alternate tra verbi e sostantivi, da assonanze tra sdruciolli e da rime in dittologia, di certo non lascia l'impressione di un poetare di minor rilievo, né da punto di vista di una tecnica formale, né, tanto meno, da quello di un'analisi del contenuto.

Tale considerazione vale per ogni luogo di *L'estate*: un abbandono delle forme e dei versi tradizionalmente propri del primo Betocchi – ma abbiamo visto che il giudizio va ricalibrato sulla base effettiva fornita dagli spogli – non comporta necessariamente una perdita di raffinatezza o abilità tecnica, anzi. Il dettato acquisisce, piuttosto, in naturalezza e sottigliezza, liberandosi di tutti quegli artifici che spesso spingevano il testo verso un'espressione eccessivamente retorica ed ingessata, priva di quella vivacità stilistica che rendono i testi maggiormente appetibili al lettore moderno.

Per completare una panoramica sulle forme in *L'estate* – escludendo *Il vetturale* -, occorre capire in quali altre maniere si strutturino i testi della raccolta. Oltre ai componimenti costruiti su una singola strofa, di cui abbiamo parlato, non sono poi molte le tipologie strofiche in cui le poesie si dividono. Si fanno notare, innanzitutto, una serie di testi che si dividono in strofe irregolari, diverse l'una dall'altra per numero di versi e sono: *La panca contadina* – due strofe di tredici e otto versi -, *Fratello erbivendolo* – sei strofe di sette, sette, otto, otto, cinque e tre versi - *Dai campi* – tre strofe di otto, sette e cinque versi-, *Una giornata a Greve* – divisa in tre sezioni di quattordici, quindici e quattordici versi -, *Al fratello e alla sorella* – tre strofe di cinque, sei e quattro versi -, *Domeniche in Albis* – tre strofe di sei, uno e sei versi -, la sezione di *Diarietto VI* – tre strofe di cinque, quattro e sei versi -. A questi si aggiungono tre sonetti, *Sull'ore prime* e *A sé stesso, di sera, la vigilia di Natale*, la prima parte di *Versi ad Emilia*, e testi divisi in terzine come *L'opera comune*, *Per Pasqua: auguri a un*

poeta, *L'estate di San Martino*, la sottosezione di *Diarietto XX*. Rimane comunque evidente una costruzione coerente e geometrica anche per questi testi in cui le strofe presentino un numero di ersi diverso tra loro. Il Betocchi di *L'estate*, per quanto si allontani evidentemente da *Realtà*, rimane comunque un poeta metrico e geometrico, per cui il gioco formale non scompare mai del tutto.

Escluso *Il vetturale* ed esclusi i testi citati sopra, ogni altro componimento di *L'estate* si divide in quartine, più o meno seguite od intervallate al proprio interno da dei singoli versi isolati di passaggio o di conclusione, che non alterano la struttura base indubitabilmente ammiccante alla quartina. Ciò significa che, a fronte dei 34 testi che presentino una strutturazione diversa dalle quartine, sono ben 27 i testi che fanno della quartina la strofa utilizzata, ovvero il 45,76% del totale. Quasi la metà, dunque, è rappresentata soltanto da testi suddivisi in quartine, mentre il restante 54,24% è rappresentativo sia di tutte le altre forme metriche potenzialmente utilizzabili – di cui non tutte sono ovviamente utilizzate – sia delle forme diverse dalla quartina effettivamente impiegate dall'autore, che abbiamo visto annoverare ben quattro tipologie – ovvero singola strofa, terzine, sonetto e strofe difformi per numero di versi -. Volendo ipotizzare, solo per comodità di raffronto, che queste quattro tipologie differenti si spartiscano in maniera equivalente la percentuale del loro impiego complessivo, se ne dedurrebbe che ciascuna tipologia ha una percentuale di utilizzo pari al 13,56% sul totale della raccolta. Il ragionamento ci porta a riconoscere come la quartina sia di gran lunga la forma preferita dell'autore anche all'altezza di *L'estate*, che, pur presentando notevoli differenze con la raccolta d'esordio, mantiene costantemente legami col passato. Per confrontare in maniera immediata le due raccolte, si veda la tabella seguente.

Tipologie	Realtà vince il sogno		L'estate di San Martino	
	n.	%	n.	%
Quartine	17	56,67	27	45,76
Odi/canzonette	10	33,33	0	0
Terzine	2	6,67	4	6,78
Monostrofe	0	0	18	30,52
Sonetti	0	0	3	5,08
Altro	1	3,33	7	11,86
Tot.	30	100	59	100

Tabella 11

Con le percentuali sott'occhio si colgono subito due punti importanti per la comprensione di *L'estate* e la sua sistemazione all'interno della linea evolutiva dell'autore, in parte già esplicitati in precedenza; innanzitutto, appare evidente come l'innovazione apportata dai testi indivisi al proprio interno non abbia un impatto così ridotto, anzi: essa si configura, piuttosto, come uno dei punti di svolta metricamente importanti per la poesia di Betocchi, assieme all'accresciuta presenza dei testi strutturati in altro modo. In seconda istanza, la raccolta si presenta come ancora intimamente legata a modulazioni formali del passato, che ancora non hanno esaurito la propria azione nel sistema poetico dell'autore e risultano ancora vitali agli occhi del poeta. D'altra parte, occorre nuovamente ricordare come *L'estate* raccolga materiale molto eterogeneo in termini cronologici, spesso riveduto soltanto in parte e che mantiene le proprie caratteristiche macro testuali, come, appunto, la strutturazione metrica. Andando a restringere i confini dell'analisi da cui trarre i dati delle percentuali d'uso alla sezione indubitabilmente più recente, ovvero *Diarietto invecchiando*, si capisce subito che è questa a tenere basa la percentuale delle quartine in *L'estate*, per quanto la percentuale interna alla singola

sezione sia soltanto poco al di sotto della totale; calcolando che 8 testi su 21 sono divisi in quartine, essa corrisponde, infatti, al 38,1%. Il motivo è che è proprio *Diarietto* a presentare il maggior numero di testi indivisi, che, come già accennato, sono ben 11, mentre si conta soltanto un testo diviso in terzine ed un altro in strofe irregolari. Ora, considerando che *Diarietto* è la sezione più innovativa dal punto di vista formale dell'intera raccolta, ma al contempo essa presenta ben 8/21 testi divisi in quartine e su 304 versi totali soltanto 23 sono quelli non canonici – mentre la somma di novenari, ottonari e settenari ammonta a 112 versi³³⁹ -, se ne deduce che *L'estate di San Martino*, per lo meno in termini formali, rappresenta soltanto un punto di passaggio, un indicazione di direzione futura, mentre è ben lungi dall'essere punto di arrivo di un percorso formale che nel suo finale sia realmente di segno opposto rispetto a quello di partenza. Quali sono, sempre prendendo *Diarietto* come punto di riferimento in quanto più avanzato rispetto alle altre sezioni, dunque gli elementi che ci fanno distinguere l'avvenuta progressione formale dell'autore? Scartando la tara rappresentata dai dati relativi a ciò che è "uguale" al passato – e li abbiamo appena visti – ciò che rimane sono gli elementi di novità; e sono: un elevato numero di endecasillabi – 112/304, equivalenti da soli alla somma di novenari, ottonari e settenari -, la presenza, già sottolineata, dei testi indivisi e la grande maggioranza di testi costituiti da versi liberi e sciolti. Per quanto riguarda la formula sillabica, essa risulta totalmente assente dalla sezione, mentre relativamente alle rime sono solo due – I e XI - i testi in cui si riconosce la presenza costante della rima, più altri due quelli in cui la rima compaia soltanto in una strofa - V e IXX -. Sono questi elementi a marcare la differenza con la poesia passata ed è su queste basi – nonché su quelle di lessico e sintassi, anch'esse in mutamento – che si legge la maturazione, anche in chiave di prospettiva futura, dell'autore in termini formali.

Lessico

Si è più volte affermato che *L'estate* costituisce un punto di svolta, un momento fondamentale per intravedere il mutamento in atto della poesia di Betocchi, cartina tornasole su cui misurare tale trasformazione; se è vero che dal punto di vista metrico la raccolta intrattiene rapporti ancora sufficientemente vividi con il passato di *Realtà*, sul piano lessicale cominciano a delinearci gli elementi che, al contrario, proiettano il libro del '61 verso prospettive di sviluppo future e in contrasto con le tendenze di un tempo. Ciò non significa che non siano riscontrabili tracce evidenti di modalità stilistiche direttamente ereditate dalla sensibilità autoriale degli esordi; ma rimane un dato di fatto – riscontrabile tramite spogli incrociati – che queste tracce rimangano, appunto, tali, senza mai raggiungere un peso statistico tale da influenzare il sistema. Una prima considerazione, dunque, si può subito esprimere considerando l'assenza – o meglio, la presenza molto ridimensionata – di tutti quei fattori lessicali, schedati nel primo capitolo, che tanto contribuivano a rendere *Realtà* la raccolta che è; tendendo di tracciare delle linee di tendenza generali, dunque, si ottiene che: ▪ diminuiscono sensibilmente tutti gli esempi di una fonomorfologia legata parimenti a modalità linguistiche del passato, a rese di atmosfere popolareggianti e a imposizioni di natura metrica – dove possibile -; ▪ diminuiscono drasticamente, fino quasi a sparire, allotropi dotti e latinismi; ▪ spariscono – del tutto o soltanto in parte – alcune trame semantiche, i *file rouges* che percorrevano l'intero libro di *Realtà* istituendo una linea interpretativa sempre valida ed attiva – come ad esempio quella relativa agli uccelli -. A fronte di questi punti che definiscono il sistema linguistico di *L'estate* in negativo, si individuano linee di tendenza che, invece, mantengono vecchie abitudini o ne istituiscono di nuove: si creano, ad esempio, nuovi bacini lessicali da cui i testi, in maniera trasversale all'intera raccolta, attingono – ad esempio quello legata alla secchezza e alla vecchiaia -, si mantiene qualche riferimento

³³⁹ Cfr. **Tabella 9**, p. 123-124.

alla costante semantica dei colori tanto attiva nella raccolta d'esordio, così come permane l'influsso del toscano su diversi livelli di resa linguistica. D'altra parte, in *L'estate* si riscontra anche una permanenza del gusto per la precisione lessicale, che, di tanto in tanto, propizia l'inserzione di un lessico settoriale così come di vocaboli rari e dotti, che magari già comparivano in D'annunzio e Pascoli. Anche a livello lessicale, dunque, la raccolta si disvela come sempre in bilico fra tendenze passate e spinte future; ciò è tanto più vero se si considera, ancora una volta, come il libro si costituisca di materiale cronologicamente eterogeneo³⁴⁰: non è raro, dunque, trovarsi di fronte a componenti che, anche a breve distanza, presentino una configurazione linguistica, se non agli antipodi, certamente difforme. Ciò detto, per lo meno a questo livello di analisi – così come per quello sintattico –, la raccolta, più che sembrare saldamente ancorata a stilemi praticati in passato, sembra piuttosto sbilanciarsi verso soluzioni nuove in cui si percepisce l'influsso e il peso della “scoperta” della prosa³⁴¹:

Quando, due anni dopo, lessi *L'estate di San Martino*, [...] a colpirmi fu appunto, ricordo, la radicale, irrimediabile vastità del mutamento [...]. E invece, adesso, la danza era finita, persino la musica, in un certo senso, era finita o almeno s'era fatta così grave, s'era così abbrunata, che non era certo il caso di stupirsi e fra *Il vetturale* e lo stupendo *Diarietto* spuntava una prosa-prosa [...].³⁴²

Occorre inoltre sottolineare un procedimento che abbiamo già visto in opera ne *Il vetturale*: in concomitanza all'adagiarsi della lingua alle soluzioni della prosa, assistiamo ad una discesa del linguaggio nel reale³⁴³; se da un lato, infatti, la poesia si riempie di *realia*, di oggetti, personaggi e situazioni caratterizzati dal più vivo realismo descrittivo – senza per questo mai rinunciare alla valenza simbolica di tali compare³⁴⁴ –, dall'altro non bisogna dimenticare come il cambiamento sostanziale di tematica cui *L'estate* va incontro sposti decisamente l'asse delle scelte lessicali verso parole relative all'io nella sua corporeità. Ancora una volta, è a *Diarietto* che occorre guardare per avere un'idea precisa di quanto in là la nuova raccolta si spinge: l'io, che coincide perfettamente con l'autore, con la persona reale appesantita oramai anche dall'attività poetica stessa - «qual può darne / la dura vita a chi in un buco scrive», *In borgo Pinti*, v. 23, è fatto di carne e ossa, è un'entità visceralmente viva e attaccata alla vita, tanto da cantare con crudo realismo le brutture cui va incontro un uomo – un corpo – che affronta la vecchiaia. La realtà con cui Betocchi si confronta a partire soprattutto da *Diarietto* è quella scomoda dell'invecchiamento, ma il punto focale non sta soltanto qui: il mondo che ora l'autore mette in pagina è, al pari di una *waste land* eliotiana, desolato, privo della presenza divina di un tempo, correlativo oggettivo dell'aridità che colpisce le carni del poeta stesso. Lo stesso procedimento di discesa *ad inferos* – e non solo di moto a luogo si tratta – presuppone una presa di coscienza da parte dell'io da cui non si torna indietro e l'abiura, il rinnegamento di ciò che è che valgono la vita e la poesia stessa, è dietro l'angolo: (XX, vv. 4-6)

questo è paese di sassi,

e d'erbe da pecore,

prendetevi tutto, anche quello che scrivo

Entrando nel dettaglio, occupiamoci ora della questione della precisione lessicale. Per quanto nella raccolta non si riscontrino soluzioni sistematicamente tendenti verso una retorica poetica in senso tradizionale, sono tuttavia ravvisabili alcune punte di estrema precisione lessicale – che certe volte sfociano nella ricercatezza – che certamente spiccano in riferimento al contesto di espressione media.

³⁴⁰ Cfr. STEFANI 1994.

³⁴¹ Cfr. nota 333, p. 144.

³⁴² Cfr. RABONI 2005, pp. 85-86.

³⁴³ Cfr. l'Introduzione a questo capitolo.

³⁴⁴ *Ibidem*.

Tali vette linguistiche non sono poi molte e intrattengono intime relazioni con il testo che le ospita: spesso, infatti, il contesto in cui tali parole si trovano, mette in atto una serie di strategie tese all'innalzamento retorico del dettato, vuoi in quanto componimento più arcaico, vuoi per precisa scelta stilistica. A ciò si aggiunga che per alcune occorrenze, la precisione lessicale dipende interamente dal fatto di essere tratte di peso dalla lingua madre – per quanto acquisita - dell'autore, ovvero il toscano. D'altra parte,

La convergenza di dialettismo e tecnicismo è la premessa per una presa esattissima del linguaggio sulla realtà, la cui condizione in vero è la minuziosa osservazione *in loco* dei fenomeni resa con la voce viva del dialetto locale³⁴⁵

e un discorso di questo tipo valeva per autori come D'Annunzio e Pascoli, campioni dell'appropriatezza lessicale ottenuta spesso con il ricorso a voci dialettali di diversa natura. In una raccolta che, come *L'estate*, abbassa il proprio sguardo dalle «angeliche fanfare»³⁴⁶ ad una realtà decisamente più terrena e più concreta, la “presa” del linguaggio sulle cose dev'essere salda.

Si segnalano, dunque, le occorrenze nell'ordine di apparizione e citando il contesto in cui esse si situano.

- *Un fumo d'inverno*, prima lirica della sezione *La pazienza*, vv. 1-8:

Sui bassi tetti,
tra le mura gialle
un camino ha le spalle
rinvoltate nel fumo,

e in un grumo di sogni
dell'infanzia stecchita
rattrappisco le dita
ai pèneri d'uno scialle;

Il testo rientra nel novero di quelli divisi in quartine: ad una preferenza per il metro corto – su 24 versi, 20 settenari, 2 senari, un ottonario ed un quinario – si affianca una costruzione rimica con una tenuta abbastanza costante, caratterizzata dalla presenza di un distico centrale a rima baciata. Ciò che interessa, in questo contesto, è il lemma *peneri*, che il dizionario definisce come «lembo non tessuto dell'ordito della tela che presenta file alternate a nodini, in forma di frangia»; è interessante notare come poi si aggiunga, tra parentesi, che esso – il lembo - «può trovarsi negli scialli, nelle coperte, nei tappeti, nelle tende, negli asciugamani, a scopo ornamentale»³⁴⁷. Ciò a riprova della precisione con cui l'autore è in grado di scegliere le parole più adatte. D'altra parte, tale forma dotta non è nuova al panorama letterario della tradizione; difatti, pur presentandosi con significati diversi rispetto a quello per cui se ne serve il nostro, il lemma è riscontrabile già in D'Annunzio - «nella fossa campanaria penzolavano le funi, i peneri delle corde unte e consunte: funi del cielo?»³⁴⁸ - e, con significato ancora diverso, Pascoli - «Ho visto... / ... / i pioppi a mezz'aria man mano / distendere un penero verde / lunghesso la via che si perde / lontano.»³⁴⁹ -. Interessante notare, inoltre, come proprio il GDLI

³⁴⁵ Cfr. BOZZOLA 2014, p. 383.

³⁴⁶ Cfr. RABONI 2005, p. 89.

³⁴⁷ Cfr. la voce *Penero* in GDLI.

³⁴⁸ Cfr. G. D'Annunzio, *Via crucis, Via necis, Via nubis*.

³⁴⁹ Cfr. G. Pascoli, *Canti di Castelvecchio, Il ritorno a San Mauro, Le rane*, vv. 1-8.

segnali, tra gli altri, proprio questo passo di Betocchi per riportare un esempio di uso poetico della parola. Che il lemma si caratterizzi per un'aura di ricercatezza e raffinatezza è confermato dalle occorrenze negli illustri precedenti. Tanto più che il contesto in cui esso appare è interamente caratterizzato da strategie tese all'innalzamento retorico, così come, al contempo, ritornano spie identificative di una modalità di composizione vicina alle prove del passato. Al di là della strutturazione in versi brevi interessati da rime – e che per questo risentono anche di una prosodia costrittiva e ripetitiva –, si fa notare l'uso del colore ai fini di una connotazione ben precisa ed implicita - «tra le mura gialle», v. 2 -, di per sé sconosciuta ed incomprensibile per un lettore vergine di Betocchi. D'altro canto, anche il riferimento, che poi si scopre essere metafora continuata che si snoda lungo l'intera lunghezza del testo, ai *tetti* ha radici profonde nel passato remoto dell'autore³⁵⁰: figure di simile natura sono già operanti in testi di *Realtà* e acuiranno la propria portata simbolica nella raccolta intitolata, appunto, *Tetti toscani*. Il testo è ammantato di una generica atmosfera negativa, le cui spie sono delle *iuncturae* tra sostantivo ed aggettivo – o di altra natura - tutte di segno negativo: a cominciare con le «mura gialle» che mettono in gioco le vecchie valenze negative associate al colore³⁵¹; ancora, il sintagma creato da sostantivo e specificazione «grumo di sogni», espressivamente connotato molto in negativo³⁵², l'«infanzia stecchita», le *dita* che *ratrappiscono*, ovvero si intorpidiscono dal freddo, cercando di trovare riparo fra le file e i nodi del *penero* dello scialle: dato che la parte è oggettivamente quella che scalda di meno, è chiaro che è negata qualsiasi opportunità di metaforica salvezza da questa condizione senza apparente riparo dal freddo da un lato, e invischiato nei ricordi – i *sogni* – di un'infanzia morta, che non può tornare. Il tema lessicale del freddo prosegue lungo il resto della poesia:

stride l'alta ringhiera
mentre il freddo la rade,
il vento ha le sue strade
che gli si confondono;

la violenza che aiuta
frange la luce chiusa
tra le gronde, medusa
galleggiante sul fondo;

e l'errante speranza
va per vie battute
spoglia nella salute
il verdeggianti mondo...

e al desolato inverno
s'aggomitola il fumo.
Io lo guardo e consumo,

³⁵⁰ Per un approfondimento sul valore archetipico dei *tetti*, così come di altre figure, in Betocchi cfr. O. Macrì, *Studio archetipico-testuale sulle "seconde" poesie di Betocchi, con un risguardo alle prime*, in VIEUSSEUX 1981, pp. 29-70.

³⁵¹ Cfr. pp. 30 e segg.

³⁵² Già presente nell'*Allegria* di Ungaretti, *Sono un poeta*, v. 3: «sono un grumo di sogni».

mormorando, il mio giorno.

Il freddo è così intenso che anche «l'alta ringhiera» ne soffre: essa *stride* «mentre il freddo la rade». È una condizione esistenziale che investe ogni aspetto dell'essere, da quello sensibile umano rappresentato dalle *dita* dell'io – ma che nella strofa finale comparirà in tutta la sua completezza -, a quello inanimato – ma, come spesso accade, personificato – della *ringhiera*. Il freddo, a partire dalla quarta strofa, disvela la sua vera natura nascosta dalla metafora per presentarsi come esplicita *violenza*, cui neppure la *luce* – un tempo simbolo di salvifica epifania divina – riesce a opporre una resistenza: essa è infatti *franta*, divisa e «galleggiante sul fondo» di spazi interstiziali e residuali come le *gronde* – toscanismo crudo per grondaia -, per di più indicata come *medusa*, di cui il contesto si serve per indicare l'assenza di forma, la mancanza di essenza reale e tangibile. Nella penultima quartina la negatività persiste, sottolineando come una «errante speranza» se ne vada lontano, togliendo «salute / al verdeggiante mondo»: il «desolato inverno», impedendo ogni forma di replicazione della vita naturale, prende il sopravvento sul mondo intero, riuscendo a far rattrappire anche il fumo; in un verso carico di realismo figurativo esso *s'aggomitola*, riproducendo l'ammassarsi del fumo in cumoli tondeggianti e dando al contempo la sensazione che anche il fumo si ripieghi su sé stesso per cercare calore. Soltanto all'ultima strofa l'io appare esplicitamente, diventando personaggio – ma emblematicamente non *actor* – della lirica: anch'egli caratterizzato dalla totale impotenza di fronte all'ineluttabilità delle cose, non può far altro che limitarsi ad osservare ed a *consumare* il proprio tempo. La lirica, per quanto l'ingresso dell'io esplicitamente chiamato in causa sia proprio di una modalità d'espressione del tutto diversa da *Realtà*, risente ancora di strategie retoriche del passato: divisione in quartine, verso breve, sintassi che si limita a coprire lo spazio delle quartine senza quasi mai sfiorare con enjambement tra di esse, semantica dei colori, classica associazione del tipo [inverno=freddo=morte], frequente anteposizione dell'aggettivo - «bassi tetti», «alta ringhiera», «errante speranza», «verdeggiante mondo», «desolato inverno» -.

- *Ballata serale*, sempre in *La pazienza*, vv. 1-8:

Ricordati quel rosa che rifolgora

e fulmina lontano, e ti sbalestra

l'occhio sulle colline mentre invecchia

sui tetti, ormai, la sera;

ormai è la sera, parlottano i crocchi

giù nella strada, le beate fonti

l'occulta sgorgan acqua in seno ai monti,

l'età propizia annera;

Nel testo, già citato sopra come tra i più «al limite della saturazione manierista»³⁵³, si concentrano diversi lemmi degni di nota; *rifolgora*: terza persona singolare del verbo *rifolgorare*, in questo caso utilizzato, in riferimento al tramonto - «invecchia / sui tetti, ormai, la sera» vv. 3-4 -, con il significato di «risplendere, brillare, rifulgere». Di per sé la parola sembrerebbe adattarsi meglio ad un sole o una

³⁵³ Cfr. MENGALDO PIN, pp. 598-599.

stella che splendano intensamente – e così compare infatti in D’Annunzio³⁵⁴ -, piuttosto che riferito ad un tramonto che sfuma; se non che, tra i significati secondari è previsto un uso figurato del verbo con il significato di «presentarsi improvvisamente alla mente o alla memoria»³⁵⁵, il che legherebbe implicitamente l’immagine raffigurata con la situazione di rimembranza allusa dal «Ricordati» incipitale, in una convergenza e sovrapposizione di significati implicita e raffinata. D’altra parte, anche l’uso improprio di *fulmina* si aggiunge alla generale strategia di innalzamento retorico del testo: il verbo, lungi dal sottintendere la presenza di fulmini, mette in gioco le valenze denotative del fulmine, ovvero la rapidità della luce, l’immediatezza dell’immagine, a rendere la sensazione di rapido e iconico svanire del sole nella luce del tramonto che si presenta agli occhi dell’osservatore – il *tu* indefinito a cui l’io poetico si rivolge -. Subito dopo leggiamo «ti *sbalestra* / l’occhio», metaforicamente trasportato «sulle colline», mentre vi è semplicemente rivolto; terza persona singolare del verbo *sbalestrare*, il lemma – per cui si segnala una seconda occorrenza in *Versi ad Emilia* («come i campi le sbalestrano», II, v. 7) – ha, tra i tanti – discrimina il contesto -, il significato di «disorientare, confondere, sbalordire qualcuno», che si ottiene per estensione del significato principale. Ancora una volta, vale la pena di scorrere i significati secondari, tra cui spicca quello di «volgere gli occhi, lo sguardo rapidamente e vivacemente, fissare»³⁵⁶; ciò introduce due aspetti nuovi nell’interpretazione del passo: se da un alto, infatti, apre un’ambiguità circa il valore dell’*occhio*, che può essere inteso come soggetto o come oggetto del verbo in questione – che cambierebbe dunque di significato -, dall’altro permette, ancora una volta, la compresenza di significati sì diversi, ma entrambi validi e inerenti i due aspetti che contano nel passo – l’intensità della luce che confonde lo sguardo e il volgere gli occhi verso l’immagine del tramonto -. Che l’ambiguità sia il mezzo attraverso cui questo testo si configura come retoricamente elevato, già che lo suggeriva la costruzione metrica³⁵⁷: ad uno sguardo d’insieme sugli aspetti metrici, se ne affianca uno del dettaglio di quelli linguistici a dimostrare come alcuni testi di *L’estate* – ma questo, lo si ricordi, è il più manierista di tutti – siano ancora interessati da un’attenzione per la costruzione formale ancora elevatissima e che agisce su tutti i livelli. Tanto più che, terminata la prima quartina di apertura, il testo passa a descrivere una situazione di quotidianità strapaesana: il testo scende, appunto, «giù nella strada» e qui, con perfetta strategia mimetica della situazione di realismo quotidiano, compare il toscanismo – ma che si rivela comunque scelta perfetta – *crocchi*; il lemma, dalle spiccate sonorità regionali – Manzoni stesso lo inserirà nella sua stesura più “toscana” dei *Promessi Sposi*³⁵⁸ -, ha il significato molto realistico di «gruppo di persone riunite sulla pubblica via o in un ritrovo o in una casa privata occasionalmente o per lunga e familiare abitudine (per parlare fra di loro, per trascorrere qualche ora insieme, per scambiarsi commenti, giudizi, impressioni, notizie, pettegolezzi, o per ascoltare qualcuno o anche per eseguire un lavoro in comune); capannello, circolo, cerchia ristretta di persone»³⁵⁹. In questo caso, Betocchi riesce a raggiungere – come già riusciva a fare con certi vocaboli di *Realtà*³⁶⁰ - una precisione e un’appropriatezza linguistica adeguate grazie all’uso di un regionalismo toscano. Si ritrovano occorrenze della parola anche in Pascoli - «più lungi è un crocchio di donzelle e donne»³⁶¹ - e in un passo di un reportage di viaggio di Montale - «dopo poco i crocchi

³⁵⁴ «sale ne ‘l perleo cielo e rifulgora / con raggio candido l’astro di Venere», cfr. G. D’Annunzio, *Primo Vere, Sul lungarno nuovo a Firenze*.

³⁵⁵ Cfr. la voce *Rifulgorare* in GDLI.

³⁵⁶ Cfr. la voce *Sbalestrare* in GDLI.

³⁵⁷ Cfr. pp. 127-128.

³⁵⁸ «Tutte le strade del contorno erano seminate da *crocchi*: dove c’eran due o tre persone ferme, se ne fermavano tre, quattro, venti altre: qui qualcheduno si staccava; là tutto un *crocchio* si muoveva insieme [...]. Pensate poi che babilonia di discorsi.» Cfr. A. Manzoni, *I Promessi Sposi*, cap. XIV.

³⁵⁹ Cfr. la voce *Crocchio* in GDLI.

³⁶⁰ Cfr. p. 40.

³⁶¹ Cfr. G. Pascoli, *Le canzoni di re Enzo, La canzone del Carroccio, II, Il custode dell’arengo*, v. 49.

furono tre o quattro e in ciascuno c'era un direttore di scontro»³⁶² - datato 1946. È indicativo come il lemma compaia in Montale, vero erede linguistico – nonché grande innovatore – della linea pascoliano-dannunziana, campione dell'appropriatezza lessicale lungo tutto l'arco del secolo. D'altra parte, è lo stesso Montale ad affermare che

l'importante è che il traslato dal vero al simbolico o viceversa in me avviene sempre inconsapevolmente. Io parto sempre dal vero, non so inventare nulla, ma quando mi metto a scrivere [...] il nucleo poetico ha avuto in me una lunga incubazione: lunga e oscura. «Après coup», a cose fatte, conosco le mie intenzioni. Il dato realistico, però, è sempre presente, sempre vero.³⁶³

Ora, senza voler applicare una categoria della critica montaliana – e più in generale di quella modernista – come quella del correlativo oggettivo alla poesia di Betocchi, rimane pur sempre un dato di fatto che la carica simbolica della poesia del nostro non venga mai meno, pur in componimenti carichi di elementi realistici e corporei come quelli della maturità³⁶⁴. D'altra parte, è bene sottolineare che il novero di fattori orientati al realismo in questo testo si apre e si chiude con lo stesso lemma, appunto, *crocchi*, unica discesa nel vero da parte di una poesia che si caratterizza per la difficoltà interpretativa e per la ricercatezza formale; per cui è bene considerare come questa parola si configuri piuttosto come ennesima prova di raffinatezza stilistica, per quanto certamente ottenuta grazie al ricorso ad una voce della concretezza. Da sottolineare, in ultima analisi, la presenza di *querela* nei due versi di passaggio fra terza e quarta quartina - «e alcun che si querela: // eh! la querela parla ai davanzali», vv.12-13 - interessante per due aspetti: innanzitutto per l'uso letterale del termine inteso come «lagnanza o protesta per danno sofferto», escludendo qualsiasi valenza giuridica del termine; in secondo luogo, è da notare l'uso in poliptoto del termine che una prima volta compare come verbo, mentre la seconda occorrenza lo vede impiegato come sostantivo personificato, soggetto che metaforicamente «parla ai davanzali».

- Ancora, in *E ne dondola il ramo*, lirica conclusiva della sezione *La pazienza*, vv. 21-28:

che come i trabocchetti
della vita ci attiri! O passi,
lenti come l'autunno sui campi,
o limo del paradiso

che c'impanii! O ferma
morte, che ci consoli. Mamma,
come sei bella! Che di materno
latte, ombra, ci secchi.

È importante premettere che nella prima quartina si apre una similitudine destinata a guidare lo svolgersi dell'intera lirica: ai vv. 2-3, infatti, si legge

Che siamo quali dondolan sui rami

³⁶² Cfr. E. Montale, *Il viaggiatore solitario o Sosta a Edimburgo*, in *Fuori di casa*, Mondadori, Milano 1975.

³⁶³ Cfr. E. Montale, *Giorno e notte*, in «Aut-Aut», n. 67 (1962), p. 92; ora in *Sulla poesia*, Mondadori, Milano 1998.

³⁶⁴ Cfr. RABONI 2005, p. 85.

gli uccelli, noi, sul ramo della vita.

Il *noi* unanimistico, protagonista dell'intera lirica, è paragonato agli *uccelli*, ma, al contrario di quanto avveniva in *Realtà*, il paragone non apre a sviluppi di sublimazione in figure angeliche³⁶⁵: la metafora ornitologica è ora veicolo per espressione di insicurezza e instabilità, di mancanza di un punto fermo – Dio – che guidi finalisticamente ogni pensiero ed ogni azione dell'umanità: Tanto più che gli uccelli compaiono esplicitamente soltanto dopo la loro caratterizzazione in questo senso: il «quali dondola sui rami», infatti, è anticipato rispetto al referente «gli uccelli»; ciò crea un effetto di straniamento nel lettore che, abituato alla connotazione in chiave positiva di questi animali, rimane spaesato nel vederli associati ad una limpida dichiarazione di malessere esistenziale. Ciò detto per l'indagine che si sta portando avanti, interessa soprattutto il verbo che compare al v. 25, *c'impanii*: seconda persona singolare – il soggetto è il «limo del paradiso» - e tratto dal lessico venatorio, il verbo ha il significato molto preciso di «Immobilizzare, catturare, immergere in una materia viscosa che impedisce i movimenti, impacciare, arrestare, incagliare»³⁶⁶; tali significati derivano dal fatto che il verbo in questione è un denominale da *pania*, una sostanza viscosa che i cacciatori spalmano sui rametti proprio per catturare piccoli uccelli. Non sorprende, dunque, che lo si usi proprio in questo contesto di metafora continuata, tanto più che già al v. 21 si parlava di «trabocchetti / della vita»; quel che sorprende, invece, è che il segno negativo investa anche il paradiso, che è innanzitutto il soggetto dell'azione di cattura e in secondo luogo non è citato in termini lusinghieri, dato che si parla di «limo del paradiso», che propriamente sta ad indicare una fanghiglia, una melma di certo generalmente non associata all'ultraterreno. Quello di *E ne dondola il ramo* è un Betocchi tutto terreno, che riconosce il grido di un'umanità afflitta dal proprio stesso esistere, la quale nel divino di un tempo non trova altro che un'entità muta - «E sempre siamo a dirTi: - Padre, aiutaci! / O, in noi gemendo: - Affliggici, mio Dio!», vv. 1-2 -; è un poeta che abbandona il sereno idillio degli esordi, in cui la presenza del divino era eterna certezza di salvezza, è un Betocchi che si fa portavoce di un'umanità che riconosce le proprie debolezze - «Feriti sempre // da qualche piaga, di cui si riempie / la nostra umanità», vv. 8-9 -. La metafora è emblematicamente rovesciata di segno rispetto alle poesie di un tempo, tanto più che il lessico utilizzato riprende le stesse parole, ma rifunzionalizzandone il significato: gli *uccelli* appunto «dondolan sui rami» e *svolazzano* – sintomaticamente un verbo che esprime tutt'altro che un volo sereno e senza ostacoli - tra le difficoltà della vita - «Tra che pericoli, svolazziamo / per reggerci» -; le *ali*, un tempo quasi *senhal* del divino, ora sono le «ali / degli opposti pensieri» (vv. 12-14) che riempiono l'aria di «improvvisate croci» (v. 12). È un'escalation di negatività quella che chiude la lirica: inevitabilmente l'ultima parola spetta alla *morte*, cui immediatamente si sovrappone la figura materna. «Memento homo, quia pulvis es et in pulverem reverteris» recita un versetto della Genesi: la *morte* è anche *madre* dell'uomo, punto di partenza e di arrivo di qualsiasi esperienza vitale; questo sembra voler dirci l'autore, tanto più che il «materno / latte», cui subito segue l'inserzione funesta dell'*ombra*, invece che nutrire vitalisticamente il *noi*, emblematicamente lo *secca*, anticipando una linea lessicale che sarà massicciamente presente soprattutto in *Diarietto*.

- *Per pasqua: auguri a un poeta*, seconda lirica di *Dediche*, vv. 1-3:

Giorgio, quante croci sui monti, quante,

fatte d'un po' di tutto, di filagne

che inclinate si spaccano, di scarti

³⁶⁵ Cfr. p. 113.

³⁶⁶ Cfr. la voce *Impaniare* nel GDLI.

Nel caso in questione, la precisione lessicale si mescola ad una discesa del linguaggio nella concretezza del reale; è soprattutto *filagne* che si fa notare in questo senso: trattasi di «lunghe traverse di legno che hanno la funzione di collegare tra loro pali confitti nel terreno a scopo di ostacolo e riparo»³⁶⁷, quindi materiali di scarto – e proprio *scarti* compare successivamente -, ben adatte alla connotazione delle *croci* dei *poveri*, veri protagonisti di questa lirica³⁶⁸. La concretezza più umile, dunque, si fa spazio in questo testo dedicato ai meno abbienti, pur mantenendo sempre l’appropriatezza di fondo che denota scelte lessicali come queste; a ciò si aggiunga anche che il lemma potrebbe benissimo essere entrato nel bacino d’uso dell’autore tramite la propria esperienza lavorativa, dato che uno dei suoi significati secondari e settoriali lo vede indicare dei pali «usati per sostenere il ponte nelle costruzioni e nei lavori di carpenteria», a riprova di come il percorso linguistico di *L’estate* punti verso un’inclusione del vero e del concreto. D’altra parte, per questo stesso lemma si segnalano delle occorrenze in D’Annunzio - «Lancerò Ellinor contro la più grossa maceria e contro la più alta filagna»³⁶⁹ - e in Govoni - «Sarò l’ascoltatore dei messaggi delle rondini / con l’orecchia incollata come un fungo / alla vecchia filagna del telegrafo»³⁷⁰ -.

- *Domeniche in Albis*, prima lirica di *Dalla verde persiana*:

Giorni d’azzurro vivo
e di tegole rosse,
e il mondo è come fosse
un infinito abbrivo
d’anima su quei colori
fin dov’esso s’estenua

questi sono i miei amori

la mia persiana verde
da cui schiusa si perde
la veduta, non l’anima,
perché l’anima vede
sempre ciò che ch’essa crede
nei suoi bianchi fulgori.

Per quanto riguarda il discorso circa lessemi particolarmente marcati, notiamo *abbrivo*, ovvero un «impulso iniziale di moto d’un qualsiasi mobile»: generalmente utilizzato in contesti marittimi o aerei, esso arriva ad indicare per estensione un qualsiasi «impulso, slancio, spinta»³⁷¹. Ancora una volta è il lessico settoriale a fornire parole che vengono incluse in poesia: il ricorso a termini specificamente propri di ambiti d’espressione facenti capo a precisi settori lavorativi va inteso come processo di inclusività del linguaggio poetico betocchiano nei confronti della realtà. Da questo poi, l’autore passa sempre a simbolizzare e, quindi, a slegare il lemma dal proprio contesto di partenza, sfruttando i significati ai fini di sublimazione poetica. In questo caso, siamo di fronte ad una lirica

³⁶⁷ Cfr. la voce *Filagna* nel GDLI.

³⁶⁸ Cfr. pp. 138-139.

³⁶⁹ Cfr. G. D’Annunzio, *Via crucis, Via necis, Via nubis*.

³⁷⁰ Cfr. C. Govoni, *Povertà, La ronda di notte*.

³⁷¹ Cfr. la voce *Abbrivo* in GDLI.

complessivamente di grande positività, tanto più dal momento in cui è posta in apertura di sezione. Tale generale atmosfera di segno positivo è ottenuta tramite la giustapposizione di immagini – specialmente nella prima strofa – che veicolano forti significati: a cominciare, innanzitutto, dall’apertura con i due versi nominali, in cui compaiono elementi saldamente legati ad una semantica positiva come i «Giorni d’azzurro vivo» - dove l’*azzurro* è metonimia del cielo, ma per crasi del referente reale è attribuito al giorno intero – e le «tegole rosse», che si riferiscono a quei *tetti* che tanta parte hanno nella definizione di un immaginario simbolico betocchiano. La positività, dunque, si serve della rodata strategia semantica dei colori: l’*azzurro* del cielo, il *rosso* delle tegole, sono solo due dei *colori* di cui il *mondo* si costituisce. Ed è un mondo vitale, tanto più che è definito come un «infinito abbrivo / d’anima», appunto una spinta, un soffio vitale inesauribile di cui i colori sono espressione. Il verso centrale funge da incapsulatore sintattico che riassume gli elementi comparsi nella prima strofa definiti indicativamente come *amori*: la gioia del poeta – e in questo sembra di intravedere il Betocchi di un tempo – consiste nel contemplare i colori di un mondo che, però, non è emblematicamente più creato, ma sussiste di per sé stesso. La trama semantica legata ai colori prosegue anche nell’ultima strofa: la persiana – la stessa che dà il titolo all’intera sezione – è *verde*: ciò sia come dato realistico, in quanto il verde è uno dei colori più comuni per gli scuri, sia come ennesimo riferimento ad un vitalismo espresso in tinte; farà bene ricordare in questa sede, come il *verde* fosse in *Realtà* associato alla flora del creato: sebbene questa non aprisse automaticamente a valenze positive, di certo lo faceva se accompagnata dalla nota di colore. La *persiana* da potenziale ostacolo per la visuale dell’io – che verosimilmente osserva proprio dalla finestra di casa, per quanto ciò sia soltanto vagamente alluso -, è invece punto di partenza, nonché elemento metaforicamente propulsivo – proprio in quanto verde – poiché essa è *schiusa*, aperta quindi. In conclusione, ritorna il *bianco*: canonicamente – sempre in Betocchi – associato alla luce e quindi al divino e alla prospettiva di salvezza³⁷², è qui soltanto richiamato dai «bianchi fulgori» - e ancora di luce si tratta – in cui l’*anima* è immersa. La poesia dimostra inequivocabilmente come all’altezza di *L’estate* siano ancora operanti, vividi e forieri di significati profondi stratagemmi del passato: in questo caso – ma rimane paradigmatico in questo senso, tanto da costituire quasi un’eccezione – è la semantica dei colori a trovare nuovamente spazio nel discorso poetico del nostro.

- Sezione VIII di *Diarietto*:

Ed ecco, da vecchi incomincia

quel sognacchiare notturno

vago, senza senso, che ne mena

qua e là, poiché le corrotte funzioni

esigono anch’esse uno spasso:

e riappaiono quivi gli amici

perduti, tra un vagare

sonnambulo, nella stupidità

dell’esistere arreso.

Ma anche qui v’è un fare non incosciente

perché è come quando il barcaiolo

del vecchio traghetto sull’Arno,

che sosta alla riva,

³⁷² Cfr. pp. 30 e segg.

sciaguatta in fondo alla barca
con la gottazza, e scarica l'acqua
oltrebordo nel fiume,
ove riprende a correre,
la vecchia acqua marcita fra le doghe,
se pur la barca è lì ferma,
tra i giunchi e la fanga.

Nel contesto del discorso che si sta conducendo, ci basta riportare i tre lemmi che maggiormente spiccano sia nei riguardi della singola poesia, sia in quelli dell'intera raccolta. Nell'ordine, compare innanzitutto *sognacchiare* - «quel sognacchiare notturno», v. 2 -: il verbo, nel significato transitivo, veicola l'idea di un «vedere, immaginare in un sogno» e ben si sposa con il contesto onirico in cui la lirica si situa; è proprio questa situazione di dormiveglia, giocata com'è sulla sua ambivalenza – non si è né svegli né addormentati del tutto -, che permette il fluire incontrollato del pensiero - «che ne mena / qua e là», vv. 3-4 - in cui si affastellano i ricordi - «e riappaiono quivi gli amici / perduti», vv. 5-6 -. D'altra parte, nuovamente considerando i diversi significati della parola, il verbo usato intransitivamente – e questa sarebbe l'interpretazione più corretta – significa «fare sogni di breve durata per lo più durate un sonno leggero e discontinuo»³⁷³: il lemma, dunque, veicola sinteticamente ogni sfumatura di significato utile alla resa del contesto in cui il testo ambienta le immagini successive. Tra queste, spicca sicuramente quella del «barcaiolo / del vecchio traghetto sull'Arno» (vv. 12-13), similitudine che inaugura una serie di immagini interpretabili con la lettura vagamente psicanalitica del passo che si è proposto precedentemente. In questi versi leggiamo che il *barcaiolo sciaguatta*: il verbo, terza persona singolare di *sciaguattare*, solitamente utilizzato intransitivamente riferendosi al movimento di liquidi dentro un recipiente, è qui proposto in maniera transitiva, per cui il significato si avvicina a quello di «muoversi, diguazzare nell'acque producendo uno sciabordio»³⁷⁴. Subito dopo, però, si capisce che l'azione, compiuta con l'ausilio di uno strumento ben specifico, è quella di scaricare «l'acqua / oltrebordo nel fiume» (vv. 16-17), per cui è più corretto intendere il verbo come «smuovere l'acqua immergendovi le mani, le braccia». Lo strumento accennato poco sopra è la *gottazza* che compare al v. 16: si tratta di una «grossa mestola (per lo più in legno) usata per raccogliere l'acqua entrata in un'imbarcazione e ributtarla in mare»³⁷⁵ e date queste premesse di significato non poteva essere scelto strumento migliore. L'oggetto compare già in D'Annunzio - «una gottazza senza manico davano al silenzio»³⁷⁶ -, più per gusto per la parola desueta e ricercata che per reale necessità. Per tutte e tre le parole discusse qui sopra, vale la pena di considerare come la precisione lessicale si accompagni a due diverse connotazioni: se da un lato, infatti, il ricorso a termini così precisi – e per questo rari e desueti – può far pensare che il linguaggio poetico tradizionale – ma in questo caso già successivo alla rivoluzione linguistica operata, su tutti, da Pascoli³⁷⁷ e D'Annunzio³⁷⁸ – abbia ancora un certo grado di ingerenza sulla poesia del nostro, d'altro canto non bisogna mai dimenticare la forte influenza che il toscano ha sulla lingua di Betocchi, specialmente in termini lessicali.

³⁷³ Cfr. la voce *Sognacchiare* in GDLI.

³⁷⁴ Cfr. la voce *Sciaguattare* in GDLI.

³⁷⁵ Cfr. la voce *Gottazza* in GDLI.

³⁷⁶ Cfr. G. D'Annunzio, *La Leda senza il cigno*, tomo terzo.

³⁷⁷ Cfr., su tutti, G. Contini, *Il linguaggio del Pascoli*, in *Studi pascoliani*, Lega, Faenza 1958.

³⁷⁸ Cfr., su tutti, B. Migliorini, *Gabriele D'Annunzio e la lingua italiana*, in *Saggi sulla lingua del Novecento*, Sansoni, Firenze 1941.

Oltre ai termini fin qui discussi, se ne trovano altri lungo il resto della raccolta che si elencano di seguito: **favellano** (*L'opera comune*): terza persona plurale del verbo *favellare*, di per sé non di difficile interpretazione, si fa notare in quanto termine antiquato e desueto; **cimoli** (*I fossi della bassa*): sostantivo del lessico settoriale botanico indicante la «cime tenera della pianta»³⁷⁹, già presente in D'Annunzio - «e l'inclinava a mordicare i cimoli / dei ramicelli»³⁸⁰ - e nel contesto betocchiano riferito alla forma sincopata di *salici*, ovvero *salci*; **guazze** (*Canto d'estate*): sostantivo che indica quel velo di umidità e condensa mattutina, già incontrato in *Realtà – La sera di fiera* -; in questo contesto rappresenta il nutrimento per le «bocche d'embrici» (v. 3), sul cui ciclo vitale – ma metaforicamente ci si riferisce al muschio che vi cresce sopra – si misura quello delle stagioni; **m'affattura** (*Io la formica*): col significato di ammaliare, incantare, denominale da *fattura*, già presente in Dante - «lusinghe e chi affattura»³⁸¹ - e D'Annunzio - «Imbandì una mensa affatturata»³⁸²; **maltito** (*Una giornata a Greve*): già incontrato in *Elegia del novembre*, dove però compariva in forma di verbo, l'aggettivo – del tutto toscano - ha il significato di offuscato, perfettamente calzante nel verso «al maltito / apparir della luna» (II, vv. 12-13); **greppo** (*Versi ad Emilia*): da intendersi o come fianco brullo e ripido di un'altura, o come sponda rialzata di un fosso o di una strada di campagna; entrambi i significati sono coerenti con il contesto – anche se il primo di più -, dato che quello che conta è l'ombra che questo provoca - «all'ombra del greppo», II, v. 16 -; **ramerino** (*L'estate di San Martino*): ancora una volta il riferimento è di tipo realistico alla quotidianità dell'autore, dato che il lemma in questione è interamente parte del linguaggio fiorentino ed è allotropo di rosmarino; come se non bastasse, si parla di «pane / con l'uva e il ramerino» (vv. 30-31), un alimento tipico della città di Firenze, spesso indicato semplicemente come *pane ramerino*.

Soffermiamoci ora su dinamiche lessicali che attraversano trasversalmente la raccolta intera. Come detto, i binari su cui il cambiamento si innesta sono diversi: mentre alcune di esse tendono a scomparire – è il caso, ad esempio, di quella relativa al valore simbolico degli uccelli, che in alcune zone assumono valenze di segno opposto -, altre permangono, pur comparendo con minore intensità e frequenza rispetto al passato – ad esempio la semantica dei colori -, mentre altre ancora nascono e acquisiscono una vitalità che lascia presagire il loro grosso peso simbolico – e questo vale per il bacino lessicale relativo alla secchezza -.

Entrando nel dettaglio, tentiamo di scorgere i punti di affioramento di quel che rimane della linea relativa ai colori. Pur diminuendo le occorrenze nell'arco dell'intera raccolta relativamente a quella d'esordio – che però conta anche un numero inferiore di testi -, il valore di tali apparizioni rimane pressoché immutato, assegnando gli stessi valori agli stessi valori. Una delle prime apparizioni di tale assodato stratagemma lessicale è rappresentata dalle «mura gialle» di *Un fumo d'inverno*: il contesto, lo si è detto, è caratterizzato dalla quasi esclusiva presenza di termini che connotino negativamente la situazione descritta; nella prima quartina, ad esempio, si legge:

Sui bassi tetti,
tra le mura gialle
un camino ha le spalle
rinvoltate nel fumo,

A partire dal fatto che per definizione i *tetti* non sono *bassi* – e ciò suggerisce immediatamente una lettura simbolica dell'immagine così come dell'intero passo -, generalmente quando compaiono di

³⁷⁹ Cfr. la voce *Cimolo* in GDLI.

³⁸⁰ Cfr. G. D'Annunzio, *La morte del cervo*.

³⁸¹ Cfr. *Inf.* XI, v. 58.

³⁸² Cfr. G. D'Annunzio, *La canzone della sirenetta*.

essi si mettono in luce altri aspetti, come la presenza degli *embrici* – toscanismo dotto che compare in più occasioni³⁸³ - e, soprattutto, il loro essere *rossi*: ciò sia in ossequio all'effettivo colore dei tetti toscani, sia in chiave simbolica. In *Canto d'estate*, ad esempio si legge (vv. 1-4):

Così, come boccheggiano nel sole
Appena nato, sdraiato sui tetti,
ad una ad una, queste bocche d'embrici
rossastre, antiche, dalla schiena calda;

I tetti, o meglio gli *embrici*, sono il correlativo oggettivo su cui l'io misura il trascorrere delle stagioni, a cui paragona il trascorrere del proprio tempo (vv. 9-11):

[...] anch'io, quasi lo stesso,
come un'arida schiena che sopporta
pesi scottanti, geli inveterati

Ora, che il *rosso* associato ai tetti sia connotazione positiva, lo dimostra il fatto che essi escano vincenti dal ciclo naturale della vita, tanto più che sono nuovamente gli *embrici* motivo propulsore della «dolce esclamazione» (v. 14) che all'io «sussurra / d'aver pazienza» (vv. 17-18). Tanto più che, se inizialmente la situazione descritta è quella di un tramonto estivo – e il titolo fotografa questo momento -, è il passaggio al gelo che introduce il paragone tra il poeta e la natura: paragone da cui egli, in quanto uomo, rischia di uscire sconfitto, o per lo meno di non riuscire a dare una risposta alla domanda di senso - «nell'esistere mio nudo e costruito / forse a null'altro», vv. 12-13 -. L'io mantiene aperta la possibilità di salvezza - «spero nel fiorire», v. 13 – e sul finale, in una perfetta struttura *a redditio*, il ciclo delle stagioni ritorna al presente, estivo, pieno di vita e, emblematicamente, *azzurro* (vv. 21-24):

la pazienza implorando, poi che il cielo
oggi che è azzurro vive le disegna
a parlare, e dà voce a quelle cose
che non n'hanno, quando il sole declina.

Il sole, il calore, associato inizialmente proprio al *rosso* degli embrici, è motore di vita, per l'appunto dona «voce a quelle cose / che non n'hanno»: esso si identifica con la stagione estiva, in cui campeggia il cielo *azzurro*, il cui valore rimane immutato a distanza di anni per l'autore.

Ciò detto, è innegabile che i «bassi tetti» di *Un fumo d'inverno* non possano che precludere da subito qualsiasi possibilità di interpretazione positiva, o per lo meno neutra, del passo. Infatti, è proprio nel verso successivo che compare il colore *giallo*, da *Realtà* simbolo di disarmonia, disequilibrio e di generale negatività. Una delle prime poesie di *L'estate*, dunque, istituisce immediatamente un rapporto con la passata produzione dell'autore: un legame che il lettore preparato individua immediatamente, dato che, a fronte di una precisione lessicale che pervade più punti della raccolta, relativamente ai colori l'autore non rifugge da associazioni irreali o per lo meno insolite; per quanto, infatti, non sia poi così raro osservare dei muri colorati di giallo, è pur vero che rimane un colore fin troppo acceso per questo genere di elementi architettonici e di certo l'autore – che per anni lavora in cantieri edili e stradali - sarebbe stato in grado di individuare una tinta più adeguata al contesto. Ciò a riprova di come per il *giallo* le valenze siano sempre le stesse.

³⁸³ In particolare in *Canto d'estate* e in *Dai tetti*; ma in altre zone della raccolta compaiono *tegole* e *coppi*.

Il colore si ritrova anche in *Una giornata a Greve*, III:

Ti chiesi che cos'erano
quei fiori il cui indaco svaniva,
raro, sulla gialla sterpaglia,
tra muraglie di calce,
presso la rete corrotta dell'orticciolo
dai pochi cavoli, dietro casa,
brucati dalla grandine.
Mi rispondesti: - Son fiori di radicchio,
così li chiamai da bambina!
Svettavano in cima agli steli
dai ciuffi magri, lunghi dal cielo
di cui balbettavano in terra
e nell'alidore, e sull'anima,
smarritamente il linguaggio.

In questa sottosezione dal sapore montaliano – le «muraglie di calce» e l'«alidore» ne sono spie inconfondibili -, la sovrapposizione dei significati simbolici con le immagini realistiche sono chiare: il fiore di radicchio – non per nulla *indaco*, una variante dell'azzurro³⁸⁴ – è simbolo della presenza del divino nel mondo – un divino, beninteso, mai esplicitato -, mentre gli altri elementi che gli fanno da cornice sono rappresentazione dell'impossibilità da parte del fiore di poter crescere. Tanto è vero che esso tenta di parlare nel mondo la lingua del divino, come espresso dagli ultimi cinque versi: troppo «lungi dal cielo» è il fiore per poter cogliere la parola trascendente, tanto più che il suo parlare è soltanto un'incomprensibile *balbettio*, per di più *smarrito*, Non è soltanto la distanza dal cielo ad impedire questa comunicazione: grosso peso ha il fatto che il fiore è relegato a spazi di esistenza interstiziali, appunto «dietro casa»; è in questa parte di testo che si susseguono i correlativi oggettivi del mal disporsi del mondo nel confronto della bontà divina rappresentata dal fiore: sono le «muraglie di calce», è la «rete corrotta dell'orticciolo», in cui crescono soltanto «pochi cavoli / brucati dalla grandine». Da notare l'analogia impropria tra la *grandine* che ha *brucato* i cavoli del giardino: anche in questo caso – esattamente come per la scelta lessicale in *Diarietto*, VIII – la scelta di tale associazione si direzione in senso espressionistico, a sottolineare con maggior forza il contesto difficile in cui i *fiori* tentano di crescere. In tale contesto si inserisce anche la «gialla sterpaglia», idealmente base di ogni altro elemento che compare nella strofa, è anche il tappeto su cui l'indaco del fiore si disperde, quasi inghiottito dalla presenza soverchiante del colore della disarmonia.

Si è citato sopra l'*azzurro*, di gran lunga il colore con le maggiori occorrenze nella raccolta. Per questa tinta il discorso cambia lievemente: si cominciano, cioè, ad identificare i primi segni di cedimento in questa linea semantica altrimenti granitica. Per quanto riguarda le occorrenze in linea con gli usi passati del colore, oltre al già citato *Canto d'estate*, si segnalano

- *Per Pasqua: auguri a un poeta*: poesia più volte citata e dedicata all'amico Giorgio Caproni, il componimento si assume la responsabilità della difesa e della valorizzazione degli umili contro il mondo contemporaneo, da cui essi rimangono schiacciati. Tale operazione è tanto più forte quanto più si serve di una similitudine esplicitamente cristologica, chiamando in causa direttamente la croce

³⁸⁴ Il colore ritorna anche nella sezione XI di *Diarietto*.

di Cristo: sono i materiali con cui quest'ultima è costruita, di scarto - «tra ' rimasugli d'un antro artigiano / commessa con cavicchi raccattati», vv. 9-10 -, esattamente come quelle dei poveri, che accomunano l'esperienza di Gesù a tutti i poveri di questa terra. Ora, all'interno di questa giustapposizione tra le due esperienze si legge (vv. 3-6):

ma croci che respirano nell'aria,
in vetta alle colline, dove i poveri
hanno anch'essi un colore azzurro

Considerando che il colore compare alla seconda terzina e che la prima parla generalmente di «croci sui monti» specificandone solo il materiale, non si capisce a cosa si riferisca il v. 6, in cui «anch'essi» rimanda a qualcos'altro non ancora esplicitato. Considerando poi che la terza strofa si apre col verso «la simile cred'io l'ebbe Gesù», ecco che l'*azzurro* si scopre avere le stesse valenze di un tempo: direttamente connesso con il cielo, sede della divinità, è simbolo di salvezza, di elevazione spirituale verso cui il fedele deve tendere oppure in cui i *poveracci* trovano la giusta ricompensa dopo una vita di sofferenze – e in questo caso si parla di *croci* anche nei termini concreti della morte, dato che non si può essere Pasqua, ovvero resurrezione, senza prima morire –.

- *Domeniche in Albis*: come si è già osservato, l'intera lirica è fittamente intessuta di accenni coloristici, senza comprendere i quali, non si capirebbe in pieno la generale atmosfera di positività che permea l'intera poesia. In particolare, la prima strofa recita.

Giorni d'azzurro vivo
e di tegole rosse,
e il mondo è come fosse
un infinito abbrivo
d'anima su quei colori
fin dov'esso s'estenua

È evidente che i colori, *rosso* e *azzurro*, rispettivamente riferiti ai tetti e al cielo, siano oramai, più che elementi concorrenti alla connotazione della situazione descritta, quasi catalizzatori della positività che investe l'intero testo; come se la presenza di queste tinte fosse a priori simbolo di una positività che poi, sulla carta, può essere espressa dalla presenza degli oggetti più disparati, dato che l'occorrenza di questi colori è già pienamente sufficiente a veicolare l'idea principale che il testo intero si fa carico di rendere.

Ma è sempre così? Si è detto che *L'estate* rimane sempre a cavallo tra ancoraggi al passato e spinte propulsive e ciò vale anche in questi aspetti. Sono dati dei casi di alcuni componimenti, infatti, in cui l'*azzurro* si connota anche di valenze più oscure: la ieratica serenità a cui il termine si accompagnava, lascia spazio a sfumature chiaroscurali, in cui si insinua l'ombra del dubbio.

È il caso, ad esempio, di *Per San Pietro e Paolo*, i cui versi finali non hanno quasi bisogno di commento tanto il dettato è chiaro e assimilabile ad una prosa (vv. 8-17):

Saremo soli, semmai, nell'azzurro,
a sentire che dentro il suo profondo
c'è un cupo, c'è un lontano brontolio:
che la serenità non è che un lembo
d'una stagione più incerta;
in cui, nel fondo, vibra d'inquietudine

la sorda lotta del bene e del male,
e spetta a noi gettarci a capofitto
in mezzo allo spettacolo inondante
travolti nella sua serenità.

L'immagine è icastica e memorabile: è quella di un'umanità sola – ed essere soli nel cielo significa che Dio è assente – nel mezzo dell'*azzurro*; ma la tinta, al contrario di un tempo, presenta più di una faccia: sotto l'apparente unitarietà, il colore nasconde la diversità dell'essere, finalmente restituito alla sua concretezza più vera. L'autore, cioè, riconosce il molteplice che si agita al di sotto dell'uniformità dell'*azzurro*, che, in quanto privato del divino, rappresenta una «serenità che non è che un lembo / d'una stagione più incerta»; esso cova dentro i sé «un lontano brontolio»: esattamente come un cielo terso è in potenza un cielo destinato a riempirsi di nuvole – che infatti già risuonano lontano -, la realtà nel suo *profondo* cova il *vibrare* «d'inquietudine / la sorda lotta del bene e del male». Se da un lato, questa delegittimazione dell'integrità dell'*azzurro* – che coincide con la presa d'atto della scomparsa di Dio – apre a sconcertanti panorami di una realtà – che è anche realtà morale – mai stabile e definita, d'altro canto questa acquisita coscienza da parte dell'uomo comporta una responsabilizzazione dell'umanità intera: tanto più che l'io poetico, in *Realtà* esclusivamente osservatore e cantore del creato, riconosce e si assume la responsabilità di «gettarci a capofitto / in mezzo allo spettacolo inondante». È una presa di posizione forte: l'autore si svincola dal proprio atteggiamento di un tempo, quando si relegava a semplice emulo di S. Francesco; ora il prendere parte alla vita significa affrontarne le contraddizioni che in essa si riconoscono e ciò significherà, tra le altre cose, anche parlare di sé e della propria opposizione all'ineluttabile: la vecchiaia.

Altra occorrenza dell'*azzurro* in cui si mette in dubbio l'esclusività delle sue valenze positive è *Ballata serale*, già ampiamente presentata e commentata. Ciò che importa, in questo contesto, è notare come ai vv. 9-12:

l'età che annera mentre tu non preghi,
e incerto il balestruccio ha sotto l'ali
tasselli azzurri, tanfo di spedali,
e alcun che si querela.

Ai «tasselli azzurri», che lascerebbero subito pensare ad un risvolto felice del verso, nel secondo emistichio segua subito la negazione di queste implicite speranze, ovvero il sintagma «tanfo di spedali»; al di là della matrice toscana del sostantivo che indica la puzza, è innegabile la carica espressiva di cui *tanfo* è portatore. Ciò mette incontrovertibilmente l'*azzurro* sotto una luce diversa: nuove prospettive si aprono ora all'apparire del colore, tanto più che il momento descritto è quello serale, programmaticamente opposto a quello canonicamente positivo dell'*alba*. Che la *sera* fosse il rovesciamento dell'*alba* già ce lo suggeriva, in *Realtà*, *La sera di fiera*, con la presenza disturbante di *bifolco* e di un atto sessuale alluso in termini animaleschi. In *Ballata serale* – che per strutturazione metrica si avvicina molto a sensibilità del passato – l'atmosfera è riproposta: il *balestruccio* - piccola rondine che già compare in Montale³⁸⁵ - vola *incerto* – esattamente come volano gli uccelli rappresentanti l'umanità in *E ne dondola il ramo* -, «ha sotto l'ali / tasselli azzurri», ma che immediatamente sono associati al «tanfo di spedali» e il v. 9 incapsula ciascuna immagine della quartina sotto l'egida dell'«età che annera». Concomitante alla perdita di coerenza da parte dei significati dell'*azzurro*, vi è il riferimento all'*età* che si oscura «perché tu non preghi»: sembra cioè

³⁸⁵ «Il saliscendi bianco e nero dei / balestrucci dal palo / del telegrafo al mare», cfr. E. Montale, *Le occasioni*, *Il saliscendi bianco e nero dei...*, vv. 1-2.

che l'autore, oltre a scivolare verso un'interpretazione della realtà che non prevede la presenza di un dio immanente, prenda coscienza anche di un proprio allontanamento dalla fede; d'altra parte, il *tu* cui l'intera lirica si rivolge è implicito e mai legato a personaggi che compaiono nella lirica: di conseguenza è lecito pensare di essere di fronte ad un monologo interiore che l'io rivolge a sé stesso.

È bene, però, chiarire un aspetto di questo *fil rouge*, o meglio *fil bleu*: se è vero, infatti, che con *L'estate* il colore comincia ad assumere valenze più sfaccettate rispetto a quelle sempre omogenee di un tempo, è altrettanto assodato che esso non perde mai la propria carica simbolica. Ciò significa che i colori in Betocchi rimandano sempre a significati altri la cui interpretazione è vitale ai fini di una corretta lettura del testo. Si può quindi notare come la raccolta del '61 sia anche sotto questo aspetto ambivalente: pur mantenendo, infatti, una modalità espressiva del passato, ovvero la simbolizzazione del colore, ne cambia le referenze. A riprova di ciò, oltre ovviamente alla constatazione che esempi testuali in cui i colori agiscono in chiave simbolica ci sono, si prenda *Nel cortile di quand'ero ragazzo*, in cui dell'*azzurro* contano soltanto le valenze altre, mentre il significato letterale è quasi del tutto irrilevante: vv. 9-16:

Passo passo scavalco
quelle aree terrazze
dove fu di ragazze,
ed ora è d'ombre il canto.

È il mio piede che è pazzo
o l'azzurro s'arrende?
Un filo a piombo pende
dal mio cuor di ragazzo.

La scena descritta è quella dell'io in visita ai luoghi della propria infanzia, come il titolo stesso rivela. Il testo, di difficile comprensione, rimane tutto giocato sull'andirivieni tra il momento del ricordo e quello dell'attuale presente. Ciò che ci interessa ora è notare come il v. 6 presenti un uso del colore che presuppone una conoscenza propedeutica dei referenti che solitamente si nascondono dietro la tinta: in questo caso, infatti, esso non sembra indicare né il colore del cielo, né altri elementi naturali potenzialmente colorati di questa sfumatura. L'unica interpretazione possibile è che l'autore se ne stia servendo considerando soltanto il valore alluso dal termine, tralasciando del tutto il referente reale, che infatti nemmeno compare.

Altro elemento importante in *Realtà* che in *L'estate* vede ridursi i propri spazi è il riferimento alla luce; in una raccolta dove Dio compare soltanto tre volte³⁸⁶ è naturale aspettarsi che il referente ad esso più associato diminuisca di pari passo – esattamente come praticamente scompare l'*alba* intesa come momento di epifania divina -. Un'occorrenza importante della *luce*, in quanto sperimenta anch'essa il processo di rimescolamento di significati cui la semantica originale di *Realtà* va incontro, è sul finire di *Dai tetti* (vv. 10-24):

[...] Quel provocarmi verso
la molteplice essenza del dolore:
dell'unico dolore:
immerso nel sopore,

³⁸⁶ In *Sull'ore prime*, *E ne dondola il ramo* e *Per pasqua: auguri a un poeta*.

unico anch'esso, del cielo. E vi posa
 ora una luce come di colomba,
 quieta, che vi si spiuma: ed ora l'ira
 sterminata, la vampa che rimbalza
 d'embrice in embrice. E sempre la stessa
 risposta, da mille bocche d'ombra,
 - Siamo – dicono al cielo i tetti –
 la tua infima progenie. Copriamo
 la custodita messe ai tuoi granai.
 O come divino spazia su di noi
 il tuo occhio, dal senso inafferrabile.

Anche questo testo, al pari di *E ne dondola il ramo*, esprime tutta l'esplicita insofferenza dell'uomo per la distanza e l'assenza del divino – e quindi di un senso – nel cielo, nel mondo. La parola è affidata ai *tetti*, da sempre elemento che si innalza verso la divinità è ora portavoce del grido dell'uomo, «infima progenie». Da notare come, se da un lato l'uso insistito delle dittologie – «da una tegola all'altra», v. 6, «da bocca a bocca», v. 7, «d'embrice in embrice» - elevi retoricamente il lamento che attraverso questa poesia si esprime, dall'altro il tono colloquiale, mimetico del parlato, è reso dalla strutturazione sintattica in coordinate ripetute e dall'imitazione delle pause di un discorso recitato, rese dalla spezzatura del verso in due, di cui il secondo emistichio, più breve, si interrompe nuovamente per l'andare a capo – ad esempio ai vv. 10, 14 e 18 -. Lo stratagemma ricorda da vicino alcune prove del Luzi di *Nel magma*, la cui mimesi del parlato si serviva proprio di questo tipo di sintassi, con le congiunzioni posizionate al contempo dopo un punto fermo e in punta di verso. Tornando alla *luce* notiamo come essa si accompagni emblematicamente alla presenza – soltanto allusa dall'analogia – della *colomba*, da sempre uccello legato alla tradizione religiosa: l'avvento di elementi così intimamente legati alla sensibilità più sinceramente cristiana dell'autore ha vita breve, dato che immediatamente essa «vi si spiuma». Alla «luce come di colomba» si sostituisce un'«ira / sterminata», sintagma in cui l'enjambement anaforico amplifica la pesantezza dell'aggettivo, e una «vampa che rimbalza / d'embrice in embrice». La negazione di ogni possibilità di ritorno del divino è certificata dal distico finale, in cui compare l'*occhio* di Dio – e in questo sembra di vedere le volte delle tante cupole in cui campeggia l'occhio divino inscritto nel triangolo -, inesorabilmente «dal senso inafferrabile». In ciò la frustrazione dell'io supera la semplice constatazione di un'assenza divina: in questo momento assomiglia di più alla lacerazione di un essere che crede o spera nell'esistenza di un disegno ultraterreno, ma di cui non capisce il significato e a causa di ciò comincia a dubitare. Impossibile non pensare alla possibilità che questi versi risentano fortemente della biografia dell'autore, che proprio a partire da questi anni si trova a doversi confrontare con la malattia della moglie, che proprio a causa di questa verrà a mancare.

Altra traccia lessicale da tenere presente – di cui si è già parlato nell'Introduzione -, questa volta innovativa, è l'accrescersi dell'uso di termini in riferimento alla secchezza. Dato che tale aspetto si sviluppa in concomitanza con l'acquisire importanza e centralità da parte del tema della vecchiaia, è naturale che il picco di tali lessemi si situi in corrispondenza di *Diarietto invecchiando*, senza dimenticare la prosa di *Canto dell'erba secca*. Di seguito un elenco completo delle occorrenze di sintagmi gravitanti attorno ad una semantica di secchezza:

rattrappisco le dita, desolato inverno (*Un fumo d'inverno*), secca mota o ruggine (*In borgo Pinti*), alido, il sole le riarse, le rase il gelo, arida schiena (*Canto d'estate*), arido mare (*Dai tetti*), deserti, pianura arida, arida speme (*Io la formica*), alidore (*Una giornata a Greve*), arida foglia (*Giunta l'alba*)

Come si nota, non sono poi molti questo tipo di riferimenti lessicali. A partire già da *Il vetturale*, però, comincia a rafforzarsi l'associazione tra la vecchiaia e la secchezza, tanto più che l'invecchiamento è espresso nei termini di una corporeità in disfacimento. In *Canto dell'erba secca*, poi, l'associazione è resa esplicita e apre agli sviluppi che avrà in *Diarietto*, di cui di seguito si riporta una panoramica esaustiva in questo senso.

- VI, vv. 5-9:

Come scorza si stacca
dal tronco, o la foglia
si fa, nell'alidore, languida,
apparisco alla luna.

Tra le più esplicite descrizioni della vecchiaia in termini di secchezza, come abbiamo già sottolineato il testo ha forti legami con *Campobasso-Salerno*, contenuto in *Il vetturale* (vv. 10-12):

[...] nel pigro andare di stazione
in stazione, mi staccavo come
una corteccia dal vecchio tronco,
lasciavo che l'anima cedesse

Da notare il toscanismo *scorza* per corteccia e il riferimento all'*alidore* in cui anche la foglia perde vigore. Il corpo dell'io è paragonato ad un albero, la cui corteccia vecchia e secca si separa morente dall'anima del legno.

- VII, vv. 3-4

e non si sa se son sogni le gemme
che ributtano dal cuore secco

La secchezza penetra nei meandri dell'interiorità del poeta, in cui un *cuore* per l'appunto *secco* trova difficoltà nell'esprimersi: in un testo come questo, fortemente connotato in senso di dichiarazione poetica, anche l'attività stessa del poetare sembra esaurire la propria spinta vitale, tanto da essere «sempre più sola, poesia e patimento» (v. 10).

- XIV, vv. 17-19:

la mia anima, dentro, è come
un nocciolo di pesca, la mia vita
niente di più, senza polpa, rugosa.

In tal caso, pur rimanendo in linea con i significati espressi nell'esempio precedente, l'elemento della secchezza si sposa con il riferimento al prodotto di scarto: il rifiuto, il rigetto, ciò che rimane, in questo caso rappresentato dal «nocciolo si pesca», è ciò in cui il poeta si identifica; quasi come se la vecchiaia non fosse altro che il prodotto di scarto della vita, essendosi già consumato quanto di meglio essa offriva – la *polpa* -.

- XX, vv. 4-5

questo è paese di sassi,
e d'erbe da pecore

Il breve distico, più che veicolare un'idea di secchezza, sembra legarsi all'espressione di un paesaggio brullo, sterile, come già accennato, vagamente eliotiano. Il ripiegarsi della parola poetica sul soggetto, sull'*io*, non più soltanto inteso come creatura fra le tante, ma come uomo, situato e definito e legato all'altra umanità dal comune patire, non può che risentire della mutata condizione dell'uomo stesso: invecchiando il corpo rinsecchiscono anche il linguaggio e la poesia che «da storia di un'anima si era fatta storia di terra, di polvere, di cenere...»³⁸⁷.

Questo correlativo formale di natura lessicale in relazione alla rinnovata tematica affrontata dai testi non coincide, invece, con un mantenimento di forme linguistiche del passato. Al contrario di *Realtà*, che abbiamo visto essere profondamente dipendente da modelli linguistici sorpassati, *L'estate* si configura come raccolta innovatrice anche da questo punto di vista. Come sempre, occorre distinguere i giudizi sulla base dell'antiorità di certi testi rispetto ad altri, cosa che necessariamente comporta la presenza di alcuni elementi di fonomorfologia marcati in senso arcaico³⁸⁸; tanto più che «lessico e struttura del periodo mostrano i primi segni più manifesti dell'innovazione, mentre fonetica e morfologia custodiscono gli indici estremi della conservazione»³⁸⁹, in particolar modo se questa è principalmente una lingua parlata – e ciò vale a maggior ragione per un parlante toscano natio come Betocchi -. Un esempio valga su tutti ed è quello della variante sintetica *pei*. Spessissimo utilizzata in *Realtà*, compare anche in *L'estate*, in particolare nella poesia che dà il titolo alla raccolta, di cui riporto le prime tre terzine:

Questi che scopa, scopa
le sue foglie d'autunno
nel sol di San Martino,

questo buffo becchino,
in tuta, malinconico,
che i pensieri di casa

nella scopa travasa,
mentre la fa pei lastrici
puliti andar nel nulla

Si riporta una sezione più ampia di testo per chiarire un aspetto che forse può orientare circa l'uso di *pei*; la poesia in questione, infatti, rientra nel novero di quelle recanti una formula sillabica definita in quanto il testo si serve di un'unica misura versale, in questo caso il settenario – pur con qualche eccezione -. Ecco che l'uso della forma sintetica può essere finalizzato al risparmio di una sillaba, tanto più che il verso scritto con la forma analitica che veda scissi la preposizione e l'articolo suonerebbe «mentre la fa per i lastrici», ovvero un ottonario sdrucchiolo. Questa è una delle prime e più valide motivazioni per cui sussistono forme che comportino un risparmio in termini sillabici, comprese le molte apocopi – su tutte quelle verbali – che ancora pullulano nei testi della raccolta. D'altra parte, rimane assodato che pure questa poesia presenta almeno due eccezioni all'uso esclusivo del settenario, ovvero il v. 12 – senario, «via! povero gnomo...», in cui l'assenza della sillaba coincide

³⁸⁷ Cfr. RABONI 2005, p. 89.

³⁸⁸ Cfr. SERIANNI 2009.

³⁸⁹ Cfr. A. Girardi, *Nei dintorni di Myrica. Come muore una lingua poetica?*, in «Paragone/Letteratura», XL, n. 470, 1989, pp. 243-263.

infatti coi puntini di sospensione – e il v. 28 – ottonario, «ne fann'una; e niuna è sola» -; per cui non sembra persistere una reale motivazione per la soppressione della sillaba nel v. 8 in cui compare *pei*, se non quella – del tutto arbitraria e non dimostrabile – di tenere basso il numero delle eccezioni alla regola. Il dubbio circa le motivazioni di tale scelta, quindi rimane; ma altri due luoghi testuali possono chiarire questo punto e sono *In borgo Pinti* e la dedica anteposta a *O vaga notte*.

Per il primo testo si leggano i primi cinque versi:

Fra i tanti suoni consueti, d'uno
la benedetta sorte mi rallieta
stamani, come grillo
pei campi, o a volte
canto d'assidua cicala.

Ora, per quanto la forma sintetica *pei* appaia in un verso breve – con le sinalefi si riduce addirittura ad un quinario -, rimane vero che la poesia in questione è annoverabile fra quelle dalla forma più moderna, dato che si tratta di una lunga tirata monostrofica di versi liberi e sciolti. A ciò si aggiunga che i versi brevi si concentrano esclusivamente nella parte testé citata, mentre successivamente il testo si riempie di endecasillabi – ben 8 su 26 versi totali -, che quindi allungano sensibilmente il limite del numero di sillabe utilizzabile e distendono la sintassi su uno spazio maggiore:

Viene da qualche fondaco vicino,
d'artigiano o meccanico:
a intervalli o continuo, tra il frastuono
diurno della via, esile e vero,
per quel fingere suo di suono agreste,
capace a modo suo di consolarmi.
Io so infatti che è vero, umile suono
d'artigiano: e che il resto è finzione.
E so da quale orgasmo, forse nasce;
da che lima impaziente,
che sparge a terra secca mota o ruggine
da un parafango, un tubo, una grondaia.
So che è cosa banale,
ma lo sento intanarsi dentro l'anima,
compagno vivo, qual raschio d'un tarlo,
o di pennino a un antico poeta,
che torna a farsi vivo, qual può darne
la dura vita a chi in un buco scrive,
oggi, di stanza, giorno dopo giorno,
queste povere carte, o per il pane
cifre sopra un registro: tutto è uguale.

Per quanto sia evidente che i versi brevi corrispondono alla prima proposizione, che si presenta quasi come prologo che introduce, tramite una premessa iniziale, allo sviluppo della riflessione successiva,

rimane il fatto che in contesto di verso libero nulla impediva all'autore di aggiungere una singola sillaba a quel verso. Tanto più che sarebbe diventato un senario, comunque più breve del precedente, settenario. Ovviamente, scelte di questo tipo non si possono discutere, in quanto dipendono interamente dalla sensibilità artistica dell'autore e, d'altro canto, la poesia si nutre anche di queste minute scelte formali. Ciò che si sta tendendo di dimostrare è che forse l'uso di *pei* permane non tanto in quanto scelta stilistica, quanto piuttosto in quanto dato linguisticamente proprio del toscano parlato e perciò difficilmente eliminabile dal bacino espressivo dell'autore; a cominciare dal fatto che molto probabilmente per lui aveva un valore neutro, per nulla associato ad un modo di esprimersi antiquato.

Una dimostrazione può arrivare dal fatto che una forma sintetica assimilabile a *pei* si ritrova anche in un contesto che non risente di limitazioni metriche, né tanto meno di imposizioni di natura stilistica, ovvero la dedica premessa a *O vaga notte*, che recita: «A Giovanni Scheiwiller per il suo 70° anno». In tale contesto non esistono ragioni esterne che possano far preferire la forma sintetica rispetto alla analitica *per il*. Di conseguenza, è altamente probabile che fatti simili dipendano interamente dalla lingua del poeta e non siano da considerarsi fatti stilistici guidati da una precisa volontà autoriale. Ciò non significa che siano trascurabili, né che il toscano di Betocchi non sia leggermene antiquato rispetto allo standard linguistico che proprio a partire dagli anni sessanta comincia ad imporsi; significa semplicemente che dati come questo valgono più per considerazioni linguistiche trasversali che per definire delle linee di tendenza più propriamente stilistiche: essi non sono sufficienti, dunque, per affermare che la consapevole scelta stilistica di *L'estate* propenda per servirsi di forme del passato, ma lo sono quando invece si voglia definire la lingua della raccolta, fotografandone gli aspetti più marcati. Anche considerando che comunque le occorrenze sono soltanto tre nell'arco dell'intera raccolta.

Passando oltre, si è parlato prima di apocopi verbali. Siamo qui in presenza di uno di quei fenomeni che permangono nella raccolta del '61, per quanto il loro numero cali rispetto a quello di *Realtà*. Ciò, nuovamente sulla base di due motivazioni principali: se da un lato *L'estate* subisce un ammodernamento anche dal punto di vista linguistico – e qualche differenza, come questa, la si può valutare anche dal punto di vista fonomorfologico –, rimane il fatto che la quasi totalità dei versi utilizzati nella raccolta sono nell'alveo della tradizione. Di conseguenza, una coerenza di natura metrica aleggia sempre sulla composizione delle poesie e può rendere necessarie alcune delle apocopi che si individuano.

Relativamente alle apocopi verbali si segnalano

chieder, siam, creder (*L'opera comune*), han, cercan (*I fossi della bassa*), andar, d'aver (*Canto d'estate*), van (*Alla finestra, d'inverno, all'ora prima della messa*), son, val, gettar (*Sull'ore prime*), son (*Lavori d'aprile*), morir, nascer (*Io, la formica*), son (*Dai campi*), riprovar, vuol (*A se stesso, di sera, la vigilia di Natale*) apparir, son (*Una giornata a Greve*), son, fan, paion (*Versi ad Emilia*), passar, passar, udir, patir, esister (*O vaga notte*), vien (*Sere paesane*), andar, par (*L'estate di San Martino*), esser (I), son (III), siam (IV), son (VI), son (VII), avvien, par (XII), son (XIII), han (XIV), son (XV), parlar (XVI), son (XVIII).

Appare subito come la grande maggioranza degli esempi rilevati comprenda verbi ausiliari – *son* su tutti – e forme dalla scarsa rilevanza fonetica. Per altro, un elenco già di per sé così ristretto va ulteriormente tarato su un numero di 59 testi; il che significa che certamente le forme erbali apocopate non costituiscono più un elemento fondamentale alla delineazione del sistema linguistico della raccolta. A maggior ragione quando si nota che la presenza di apocopi verbali si situa specialmente in componimenti in cui la strutturazione metrica sia cogente; d'altra parte, la «predicibilità dell'apocope nel verso [...] è massima»³⁹⁰. Ad esempio, in *L'opera comune*, interamente costituita da endecasillabi,

³⁹⁰ Cfr. SERIANNI 2009, p. 122.

compaiono tre forme verbali apocopate in altrettanti versi in cui non sarebbe stato possibile istituire una sinalefe per eliminare la sillaba sovranumeraria che si sarebbe creata:

vv. 7-12:

di quel che scrisse il reciproco amore
del fare insieme, senza chieder conto
di nulla che a quell'opera maggiore

ch'era, non si sa come, amore insieme
operante, che gode del suo vivere,
e noi siam nulla, l'abolito seme...

vv. 16-18:

sempre in quel senso dov'è il più sincero
creder comune, fiamma di candelee,
ex voto che favellano al mistero

D'altra parte, si nota anche come la totalità degli esempi citati comprenda soltanto alcune specifiche modalità di coniugazione del verbo, che coincidono con quelle in cui l'apocope risulta più prevedibile e meno marcata³⁹¹; in particolare, infinito e indicativo presente alle persone prima e terza singolare, prima e terza plurale.

A riprova di come l'apocope sillabica non costituisca più elemento sistematicamente presente nella lingua di *L'estate*, si segnalano le rare presenza di sostantivi o altre parti del discorso apocopate, che in *Realtà* contribuivano sensibilmente a rendere la sensazione di una lingua arretrata e ancora eccessivamente ancorata a forme poetiche del passato:

qual (*In borgo Pinti*), cammin, cuor (*Fratello erbivendolo*), or (*Lavori d'aprile*), alcun, ciel (*Ballata serale*), or, pur (*E ne dondola il ramo*), cuor (*Per Pasqua: auguri a un poeta*), cuor (*Nel cortile di quand'ero ragazzo*), amor (*Appena di mattina*), sol, umil, passeggiator (*L'estate di San Martino*), dolor (*Nell'orto*), pur (VIII), pur (XI), lor, qual (XIII), pur (XV).

Escludendo le particelle avverbiali come *or* o *pur*, che da sole praticamente esauriscono l'elenco, rimangono davvero poche le occorrenze di sostantivi o aggettivi apocopati. Per di più, ancora una volta, esse sembrano essere dettate dalle ragioni metriche che sottostanno alla composizione della poesia in cui compaiono. Ad esempio, il *passeggiator* – comunque un'apocope che tronca una vocale appartenente al morfema *-ore* che si applica per indicare il *nomen agentis* del deverbale – compare in un contesto di soli settenari - «passeggiator che passo», v. 32 – che, in mancanza della possibilità della sinalefe, obbliga alla soppressione della sillaba – sempre ricordando che le eccezioni alla norma ci sono -. D'altra parte, non mancano esempi della presenza dello stesso lemma nelle due forme, apocopata e non. Ad esempio, in *Appena di mattina*, compaiono sia *amor* - «e fine, un amor di colombi era.», v. 9 - che *amore* - «dei muri, che saliva, era d'amore», v. 3 -; dato che il testo in questione si caratterizza per uno statuto di verso libero – pur presentando esclusivamente versi dal numero di sillabe regolare – è evidente che per la sensibilità del poeta opposizioni per parole del tipo *cuor/cuore* o *amor/amore* non hanno reale significato e le due forme possono essere utilizzate in maniera equivalente, a seconda della necessità imposta dal contesto. Relativamente alle cogenze metriche, però, si può fare un'ulteriore osservazione: a partire dal fatto che nelle poesie organizzate in un'unica strofa non si individuano sostantivi o aggettivi apocopati – ad eccezione, appunto di

³⁹¹ Cfr. SERIANNI 2009.

Appena di mattina, che comunque risulta atipica rispetto a testi simili in quanto molto breve (11 versi) -, si può dedurre che l'uso di tali forme dipenda anche da una maggiore caratterizzazione in senso poetico che i testi suddivisi in strofe sembrano acquisire. In un contesto, quello dell'assenza di partizioni strofiche, in cui la direzione e formale e linguistica è quella della prosa, la presenza di forme apocope stonerebbe col generale tono di mimesi del parlato e del flusso mentale che tali poesie vogliono proporre.

Per esaurire una panoramica degli aspetti lessicali presenti in *L'estate* si segnalano i seguenti aspetti, del tutto residuali ed eccezionali:

- la presenza di rari latinismi come:

▪ **prece**, per *preghiera*, *Canto serale*, vv. 16-20:

solo le crea, solo alla supplice

prece che ascende da noi
fedeli alla pace consente
la notte, consente l'indomita
reque nocturna sui tetti.

La scelta è forse dettata dal contesto retoricamente sostenuto della lirica in questione: persistono le quartine, così come le inversioni sintattiche - «alla pace consente / la notte» -, il continuo anteporre l'aggettivo al sostantivo - «supplice / pace», «indomita / reque» - e un notevole grado di libertà nel nesso preposizionale³⁹², dato che *consentire* generalmente è da intendersi come transitivo e non ammette la presenza della particella *al/alla* associata ad un caso obliquo.

▪ **ex voto**, *L'opera comune*; lo si segnala per dovere di completezza, ma è evidente quanto tale locuzione sia ormai entrata a far parte dell'espressione comune come tutta una lunga serie di formule latine cristallizzate e rimaste immutate; tanto più se consideriamo quanto le pratiche – e di conseguenza le modalità espressive – del rito cristiano siano radicate in un poeta come Betocchi;

▪ **speme**, per *speranza*, *Io la formica*, vv. 9-12:

al nido travagliandomi col seme
pesante della mia arida speme,
voi lo sapete, con cui vivo insieme,
il negro corpo che vi porta il pane.

Più che di latinismo sarebbe corretto parlare di allotropo dotto, considerando quanto ormai la parola sia entrata nel codice linguistico della tradizione poetica. Tanto più che l'utilizzo è dettato principalmente dalle esigenze della rima, che per quanto in maniera irregolare, permangono susseguendosi nel corso dell'intera poesia. Da notare come anche «negro corpo» implichi un uso dell'aggettivo direttamente derivato dalla locuzione latina *niger*, per quanto anche in questo caso è bene sottolineare come l'utilizzo della parola fosse del tutto comune e indicasse semplicemente la tonalità del colore.

▪ **morituri**, in II, vv. 5-8:

E questi sibili duri,

³⁹² Cfr. MENGALDO '900, p. 138.

che ascolto, da morituri
rincorrersi lungo
la foglia passa della vita

Anche in questo caso è bene segnalare come l'uso del participio futuro latino sostantivato è abbastanza comune in un certo tipo di linguaggi, soprattutto in termini di varianti diastratiche e diamesiche³⁹³. In questo caso è anche l'esigenza della rima – per quanto vera esigenza non sia, dato che il componimento non presenta schema rimico – a determinare l'uso di tale forma morfologica, così come al generale tono dimesso, da descrizione su cui aleggia uno spirito di morte, ben si sposano sonorità dantesche in *u: duri, morituri, lungo*.

▪ **concluso**, per *chiuso, recintato, delimitato*, XVII, vv. 5-8:

tu peccasti, tu fornicasti per averla,
nella sua forma perfetta, mondo concluso:
ma la vita te ne libera, e t'impone
la sconcia vecchiaia come tua libertà.

Per quanto il termine sia del tutto italiano, lo si segnala in quanto latinismo semantico più che lessicale; e ciò dal momento in cui più che significare *finito, fatto*, il termine assume anche la sfumatura – suggerita dal primo emistichio del verso «nella sua forma perfetta» - di *finito in quanto chiuso*, che non necessita di aggiunte per raggiungere una forma più perfetta di quella che già ha. In tal caso ci si riferisce alla bellezza d'un tempo perduta con l'invecchiamento: indicata come *conclusa* in riferimento alla «sua forma perfetta», essa è *chiusa, finita*, perfetta già per come la si intende.

▪ l'intero passo finale di XIX, che riporta l'inizio dell'*Ave Maria* in latino, vv. 13-20:

potrebbe consolarmi:
o le mani in croce
e il ripetere, col
brillio delle stelle

nel freddo e nel silenzio:

Ave Maria gratia plena

Dominus tecum

Benedicta tu in mulieribus...

Più che considerare questo fatto come un vezzo linguistico, stilisticamente orientato ad elevare il dettato in senso retorico citando la preghiera in latino, è forse il caso di leggerlo nel suo intento realistico e mimetico. Occorre infatti ricordare che il rito cattolico era previsto in latino – e con esso si intende sia la celebrazione della messa che la recitazione delle preghiere – almeno fino al Concilio Vaticano II, i cui risultati cominciano ad essere applicati soltanto a partire dal 1962/1963³⁹⁴. Di conseguenza, è lecito pensare che Betocchi avesse imparato la preghiera in latino e in questa lingua la recitasse e vi pensasse; ergo, è probabile che la sensazione che l'autore volesse trasmettere in questo passo non fosse di straniamento, quanto semplicemente quella di un *io* che cerchi conforto - «potrebbe consolarmi» - nella preghiera. Una preghiera intesa non come eccezionale evento nella vita di una

³⁹³ Cfr. G. Berruto, *Varietà diamesiche, diastratiche, diafasiche e Le varietà del repertorio*, entrambi in *Introduzione all'italiano contemporaneo. La variazione e gli usi*, a cura di A. A. Sobrero, Laterza, Bari 1993, pp. 3-92.

³⁹⁴ Cfr. G. Aberigo, *Breve storia del Concilio Vaticano II (1959-1965)*, Il Mulino, Bologna 2005.

persona – e normalmente l’uso del latino in contesto italiano è di per sé un fatto di una certa eccezionalità -, quanto come intimo e quotidiano atto che fin dall’infanzia - «le mani in croce» è un riferimento sia alla *croce* di Cristo, sia al gesto del giungere le mani che fin da piccoli si impara – accompagna il fedele educato religiosamente. al gesto del giungere le mani che fin da piccoli si impara – accompagna il fedele educato religiosamente.

- la presenza di forestierismi e citazioni in francese, una lingua – eccetto il latino – straniera che trova spazio in *L'estate*, che per altro introduce l’uso di lingue straniere come una novità. In tal senso si segnala la citazione di Laforgue³⁹⁵ posta in apertura di *Giunta l'alba*, «Un clavecin joue en face. Un chat traverse la place», distico tratto dalla raccolta *Les Complaintes*, primo libro pubblicato dall’autore e datato 1885. Che Betocchi abbia sempre auto dimestichezza con il francese è testimoniato dalla sua traduzione del romanzo di A. Lafon, *L'élève Gilles*, intitolato *Mattutino* e pubblicato per Il Grappolo a Milano nel 1936, il che lo inserisce tra le prime pubblicazioni di Betocchi. Relativamente alla citazione di Laforgue, notiamo come in essa compaia *un chat*, animale generalmente escluso dalla fauna che popola i testi betocchiani, ma che proprio in *Giunta l'alba* compare al primo verso:

Giunta l'alba il gatto miagola
nel cortile per amore,
le figure si disfanno,
resta il canto che non muore;

Così come il gatto è esplicito riferimento alla citazione posta in apertura – altrimenti non comprensibile -, anche il *canto*, che verosimilmente si riferisce al *miagolare* dell’animale, può essere un velato accenno al *clavicembalo* che compare nel primo verso del distico francese.

Altra occorrenza del francese si ritrova in *Diarietto*, sezione IX:

Cuore, mia rosa lacera,
o punta d’infinito
che apparisce di là da ciò che sente
il senso: o voce
del mio credere: ecco
l’età che invecchio: abbi
pazienza: spera; vivi
nella speranza: o se pur erri sia
dans un adieu à jamais,
per ciò che sempre vive, e sempre è.

Il testo suona come un congedo alla vita, sottolineato – questa volta sì – dal verso in francese. Se nella prima parte il *cuore* – già «rosa lacera» - è invitato ad avere *pazienza* con la sintesi asindetica della successione dei verbi tra i vv. 6-7 - «abbi / pazienza: spera; vivi» -, l’utilizzo del francese certifica il cambio di prospettiva: è una certificazione della rassegnazione del cuore, che come ultimo atto vitale si concede un accorato *addio a mai più* rivolto alla vita che continua, a «ciò che sempre vive, e sempre è». È un riconoscere e un abbandonarsi all’eracliteo πάντα ρει, allo scorrere della vita che per quanti

³⁹⁵ Per un discorso sulla presenza di Laforgue in Betocchi cfr. pp. 84-85.

essere potrà lasciarsi alle spalle – e l'io si riconosce come uno di questi – mai cesserà il suo ciclo infinito.

- la presenza di rare interiezioni di lamento come *oh* (*I fossi della bassa*, *A sé stesso*, I), *ohimè* (XVIII), *ahi* (*Nell'orto*, XI) o mimetiche di modalità del parlato come *eh sì* (XI).

- la presenza di forme arcaiche connotate poeticamente come *domane*, che tecnicamente ancora non chiude la vocale atona in *i*, in *Io la formica e piagge* in *Una giornata a Greve*.

- la presenza di un singolo suffisso morfologico in chiave alterativa, ovvero *formicola* (*Io, la formica*).

In conclusione, è in relazione agli esempi testé citati che si comprende come il lessico di *L'estate* non si nutra più di stilemi *primitivisti*³⁹⁶ e propri di una continua dialettica tra il testo e il codice tradizionale. La raccolta del '61 si proietta in avanti anche linguisticamente, non solo con una maggiore presa sulla realtà³⁹⁷ ed una maggiore attenzione per l'*io*, ma anche nei termini di un abbandono di automatismi passati che tanto caratterizzavano il dettato di *Realtà* e che tanto ne appesantivano la retorica. La sensazione che generalmente traspare da *L'estate* è quella di una poesia più fresca, meno inquadrata e più movimentata, pur rimanendo elementi di costrizione strutturale e rimandi – rari – a quel vecchio modo di esprimersi. D'altra parte, la cifra identificativa della raccolta è proprio questo andirivieni tra passato e futuro poetico dell'autore, che la rendono un oggetto di studio fondamentale per delineare la parabola stilistica di Betocchi.

Sintassi

Ogni qual volta la critica si sia trovata a dover affrontare un discorso in diacronia sullo stile in Betocchi, non è mai mancata la citazione tratta da *Canto dell'erba secca*:

Oh, da vecchio, andarsene con i lunghi passi della prosa! E nessuno che possa lamentarsene. Diranno: - Com'è cambiato! È diventato un altro!³⁹⁸

Intendere che la poesia scivola progressivamente, nella sua composizione formale, verso moduli propri della prosa è un'affermazione che investe tutti i diversi livelli in cui la poesia è costruita; ma se esiste un piano di analisi in cui questa è maggiormente verificabile, questo è proprio quello della sintassi. È nella scelta dell'*ordo verborum* che si riescono ad individuare alcune delle differenze più evidenti tra la raccolta d'esordio e quella della maturità e queste differenze esistono proprio in virtù di questo scivolamento. Ciò non significa che le poesie di *L'estate* siano interamente assimilabili a delle prose, con l'unica differenza dell'andare a capo prima della fine dello spazio sulla pagina; esattamente come è emerso dagli altri livelli di analisi – meno per la metrica, più per il lessico -, la raccolta risulta ambivalente, in equilibrio tra passato e futuro. Detto questo, rimane il fatto che la raccolta presenti ancora delle modalità di strutturazione del discorso afferenti ad una poetica del vecchio Betocchi, mentre, al contempo, non mancano gli esempi di una gestione innovativa – sempre relativamente – della sintassi. La differenza col passato, dunque, va intesa sia nei termini di un'assenza di un qualcosa che prima c'era ed ora non c'è più, sia in quelli di una presenza di tendenze nuove o i cui esempi, per lo meno, salgono di numero.

³⁹⁶ Cfr. MENGALDO PIN e RABONI 2005.

³⁹⁷ Cfr. BOZZOLA 2014.

³⁹⁸ Cfr. BETOCCHI 1984, p. 284, citata anche in questo stesso capitolo, a p. 123.

Ad esempio, tendono decisamente alla diminuzione tutta quella serie di figure retoriche basate su una disposizione innaturale delle parole e di cui *Realtà* si serviva in abbondanza³⁹⁹; tali figure, destinate ad una complicazione del dettato con finalità di innalzamento retorico, comparivano nelle poesie dei primordi a causa di quella generale tendenza al rispetto – non necessariamente consapevole – del codice lirico classicamente inteso. In *L'estate*, iperbati e anastrofi non solo «sono certamente in corso d'estinzione»⁴⁰⁰, come si conviene con una poesia che voglia definirsi pienamente novecentesca, ma già praticamente lo sono. L'unico vero esempio rintracciabile nella raccolta non compare certo in un testo qualsiasi; siamo, infatti, all'interno di *Ballata serale*, che, come abbiamo già avuto modo di notare, fa della complessità e del manierismo stilistico la propria cifra distintiva:

Ricordati quel rosa che rifolgora
e fulmina lontano, e ti sbalestra
l'occhio sulle colline mentre invecchia
sui tetti, oramai, la sera;

ormai è la sera, parlottano i crocchi
giù nella strada, le beate fonti
l'occulta sgorgan acqua in seno ai monti,
l'età propizia annera;

l'età che annera mentre tu non preghi,
e incerto il balestruccio ha sotto l'ali
tasselli azzurri, tanfo di spedali,
e alcun che si querela:

eh! la querela parla ai davanzali,
sgorga dalle finestre, si fa notte,
mezza la strada mezza il ciel l'inghiotte,
quasi mette alla vela;

quasi alla vela l'umana superbia
mette la barca della sua stanchezza
cui è paradiso qualche viva brezza
che in sé, quasi, l'annega...

Innanzitutto, occorre notare la ricaduta sintattica che l'uso delle *coblas capfinidas* ha: ciascun verso incipitale di strofa riprende quasi letteralmente quello finale della strofa precedente, creando un effetto di circolarità estrema, quasi come se ogni strofa rappresentasse l'anello di una catena. L'iperbato di cui si parlava, invece, si situa al v. 7 - «l'occulta sgorgan acqua» - e consiste dell'inserzione del verbo – riferito al soggetto «le beate fonti» del verso precedente – in mezzo al sintagma [aggettivo+sostantivo], che per altro presenta l'aggettivo anticipato rispetto al nome. Come

³⁹⁹ Cfr. p. 106.

⁴⁰⁰ Cfr. BOZZOLA 2014, p. 365.

si è detto, tale figura retorica non è l'unico elemento teso alla complicazione stilistica, così come non mancano fattori che fanno pensare ad una gestazione antica della poesia. Circa quest'ultima affermazione, occorre notare come le strofe siano divise alla vecchia maniera, ovvero senza la possibilità che la frase travalichi i loro confini creando enjambements tra le partizioni; il dato rimane quasi un'eccezione nel panorama di *L'estate*, che invece spesso gestisce i confini strofici in maniera molto più malleabile, rendendoli permeabili al fluire della sintassi. D'altra parte, la scelta di considerare le quartine come unità minime del discorso è condizione necessaria per potersi servire di uno stratagemma stilistico molto manierista come le *coblas capfinidas*. A ciò si aggiunga l'alto numero di inversioni dell'ordine normale SVO: «mentre invecchia...la sera» dove il soggetto è, oltre che posposto al verbo, ritardato, «parlottano i crocchi» con soggetto posposto, «si fa notte / mezza la strada mezza il ciel l'inghiotte» in cui non è chiaro che i due sostantivi siano i soggetti del verbo *inghiottire*, il cui oggetto si sdoppia tra la *notte* anticipato rispetto ai soggetti e il pronome *la* anticipato rispetto al verbo. Il componimento, dato che si configura come successione di immagini per giustapposizione, si caratterizza per un uso a chiazze della congiunzione coordinante che compare soltanto nella prima strofa - «rifolgora / *e* fulmina lontano, *e* ti sbalestra» - e nella terza - «mentre tu non preghi / *e* il balestruccio ha», «tanfo di spedali / *e* alcun si querela» -; per il resto l'accostamento avviene o per asindeto - e ciò vale in tutti i passaggi da strofa a strofa, ma anche internamente a tutta la seconda quartina, così come nella terza - o per subordinazione - «quel rosa *che* rifolgora», «*mentre* invecchia sui tetti», «l'età *che* annera *mentre* tu non preghi», «della sua stanchezza / *cui* è paradiso qualche viva brezza / *che* in sé» -. Da notare come la subordinazione non si spinga mai oltre il primo o, al massimo, il secondo grado di dipendenza, che si segnala soltanto sul finire del componimento con la presenza di una relativa dipendente da un'altra relativa - «della sua stanchezza / *cui* è paradiso qualche viva brezza / *che* in sé». In ultimo, si segnalano, a fronte di una ferrea impermeabilità dei confini di strofa, la presenza di enjambement in diversi stacchi versali: «ti sbalestra / l'occhio», «invecchia / ...la sera», «le beate fonti / ...sgorgan», «il balestruccio ha.../ tasselli azzurri», «l'umana superbia / mette».

Per quanto riguarda gli enjambements, si è detto nel capitolo su *Realtà* quanto essi siano presenti tra versi interni alle strofe e al contempo quanto siano assenti tra i confini di partizione. Uno degli aspetti più scopertamente innovativi di *L'estate* nei confronti delle poesie del passato consiste proprio nella trasformazione nella gestione dei passaggi tra strofe, che diventano molto più permeabili al fluire della sintassi. Di conseguenza, compaiono sempre più spesso enjambements interstrofici di varia natura, tra cui spiccano quelli tesi a spezzare un sintagma forte del tipo [sostantivo+aggettivo]. Di seguito, si riporta uno spoglio completo di tutti gli enjambements interstrofici presenti nella raccolta:

quanti sono // i debiti, più scaltro // di quel, quell'opera maggiore // ch'era, il gelo // d'inverno, esistere mio nudo e costruito // forse a null'altro, la linea // della gronda, distante // e vicino alla vita, arte // di sorta, riverbero // tremulo, mostra // le viscere, natura // dell'anima, intorno // al nido, Feriti sempre // da qualche piaga, di che improvvisate croci // empiano l'aria, O eternità, // che come, limo del paradiso // che c'impanii, non penso // se non nella tristezza, dell'anima // che in sé, in croce // con un cartiglio, così sepolti // quasi, esaltati // da una mite speranza, possono // ciò che, altalenando // su uno stesso paesaggio, al ritardo // onde si nutre, i numi // giocherellanti, qualcosa che esalta // e che mortifica, parsimonioso // giorno, altro cantare // di là dal tempo, oltre il colmo // sale, tessuto con calma // dall'ora sovrana, supplice // prece, mentre // bisbigliano gli uccelli, i pensieri di casa // nella scopa travasa, cova // dell'umil vita in sé, ghiribizzo // di fumo al vento, e tutte // ne fann'una, un pane // con l'uva, tal quale un giovinastro // le fuggiasche ragazze, rivivere // tutto, da un mare senza mente // a un monte senza peso, dolor che riceve // il ramo, e questi sibili... // che cosa sono?, nel lasciare // che tutto ci preceda, non si sa più // ora quale tesoro sia, sporge la bianca testa // ...alla salvezza, bianco // lampo, soffrire // piissimo, cercando nella mente // qualche nome, intera // e profondissima, Stai // procedendo, quivi // son fatto, ostello a quelli // che...vivono, il sonno solo // potrebbe, brillio delle stelle // nel freddo, sola // vita.

È naturale che con il prosaicizzarsi della sintassi il discorso si allunghi e non si limiti più a servirsi dello spazio messo a disposizione dalla singola strofa, per quanto il numero di versi lunghi salga decisamente. L'elenco è già significativo dal momento in cui fornisce un dato numerico importante: gli enjambements interstrofici segnalati sono 54, mentre le poesie totali di *L'estate* – sempre escludendo *Il vetturale* – sono 59. Sottraendo da queste ultime i componimenti strutturati in singole strofe – in cui per forza di cose non possono essere presenti enjambements tra strofe che non esistono –, si ottiene che i testi potenzialmente interessati dal fenomeno sono 41: di conseguenza, la presenza di enjambements di questo tipo passa, da una situazione di totale assenza della prima raccolta, ad una media di 1,1 per componimento in *L'estate*, il che costituisce una grossa differenza col passato. Come al solito i numeri uniformano quella che è una realtà testuale tutt'altro che omogenea: nella raccolta sono presenti anche testi del tutto privi di tale fenomeno; ma, d'altro canto, il rovescio della medaglia è la presenza di testi in cui ciascuno stacco strofico è interessato da enjambements e che si distanziano ancor più nettamente dal passato rappresentato dalla raccolta d'esordio. Vediamo alcuni esempi delle due tipologie di gestione del passaggio da una strofa all'altra.

Tra le più innovative vi è certamente quella che comporta un'inarcatura che spezzi un forte legame sintagmatico del tipo [sostantivo+aggettivo]; pur non essendocene molte, come l'elenco dimostra, la presenza questo tipo di enjambements è indicativo circa l'evoluzione del modo di intendere il passaggio tra due strofe da parte del nostro. I componimenti di *Realtà* si strutturavano sulla base di una strofa considerata l'unità minima per lo sviluppo del discorso: ciò significa che mentre tra due versi interni ad essa l'inarcatura non soltanto era lecita, ma anche molto apprezzata dall'autore⁴⁰¹, la presenza di enjambements tra due partizioni strofiche non era concepita. Ora, in *L'estate*, le modalità di espressione stilistica evolvono anche in questo senso: il fluire del dettato non soltanto si distende in maggiore ampiezza, ma si serve degli spazi bianchi per creare notevoli effetti di andamento singhiozzato. Si vedano, ad esempio, i seguenti contesti:

- *Lavori d'aprile*, vv. 3-6:

e dove l'ombra ai vicoli sprofonda
dagli vetri batte giù un riverbero

tremulo, sopra una griglia oscura, od una
chiave di volta di vecchio portale.

Interessante notare come la scelta di un'inarcatura di tipo anaforico – in cui il rejet corrisponde all'aggettivo, che si riferisce al sostantivo già comparso – abbia un maggiore effetto di sorpresa, dal momento in cui la proposizione del v. 4 ha già tutti gli elementi per considerarsi chiusa – soggetto e verbo – e il lettore non si aspetta la comparsa di un aggettivo, tanto più se questo è separato dal sostantivo da un salto di strofa. L'effetto di improvvisa comparsa dell'aggettivo si somma a quello di andamento singhiozzante proprio dell'inarcatura: ciò ben si accompagna, come correlativo formale, all'immagine di un riverbero di luce tremolante, di cui anche le sonorità incentrate sulla liquida sono espressione - «*riverbero tremulo*» -.

- *Versi ad Emilia*: la poesia è emblematica da questo punto di vista, in particolar modo la sottosezione II, le cui quartine sono sempre unite da un enjambement, le ultime due da uno del tipo che ci interessa:

E il nostro cuore va, come
certe strade di marzo addosso

⁴⁰¹ Cfr. pp. 57-58.

alle colline, senza nome,
dai crocevia storditi, e possono

ciò che non può la via maestra
certa del suo destino, andando
come i campi le sbalestrano,
di verde in verde, altalenando

su uno stesso paesaggio, breve
notizia a quel già breve sguardo
che in sé l'accoglie e beve,
e l'intrattiene al ritardo

onde si nutre il tempo, e l'anima
delle cose, ed il corso dei fiumi,
e il muro che si disanima
all'ombra del greppo, e i numi

giocherellanti su un pendio
lontano, lassù, dove si vede
soltanto ciò che si ridesta al pio
lume del sole, e gli dà fede.

L'enjambement che ci interessa in questo contesto si trova appunto tra la penultima e l'ultima terzina, per altro della stessa tipologia del precedente, ovvero anaforica: il sostantivo *numi*, infatti, precede il participio con valore aggettivale *giocherellanti*, che oltre a comparire in maniera inaspettata, colpisce anche per il procedimento analogico con cui si associa ai *numi*, personificati e rappresentati come se il loro movimento ricordasse quello di un gioco tra bambini. Come si diceva, ciascun passaggio da strofa a strofa presenta un'inarcatura, tutte diverse dalla tipologia appena descritta. D'altra parte, l'intero componimento non conosce punti fermi e si struttura come una serie di proposizioni coordinate e subordinate; interessante notare come le ultime due quartine si strutturino secondo un andamento enumerativo che ricorda da vicino alcune prove montaliane⁴⁰²: la quartina è aperta dal relativo *onde*, riferito al *ritardo* del verso precedente. Da qui discende tutta una serie di soggetti legati al verbo «si nutre» e disposti a cascata in una successione polisindetica: «il tempo», «l'anima delle cose», «il corso dei fiumi», «il muro» - cui si lega la relativa «che si disanima / all'ombra del greppo» -, «i numi / giocherellanti». Quest'ultimo soggetto si apre l'ultima quartina, interamente occupata da due subordinate, la seconda delle quali di secondo grado - anche se in realtà già la proposizione dei *numi* è una relativa, per cui il grado è ulteriore -: la prima è inaugurata dal *dove* legato al *pendio* - «dove si vede soltanto ciò» -, la seconda è una relativa che spiega che cosa «si vede» *lontano*, ovvero «ciò che si ridesta al pio / lume del sole», cui segue una coordinata alla relativa «e gli dà fede» che chiude la poesia. In realtà, il componimento è ben più complesso, anzi è forse uno tra i più complessi dal punto di vista sintattico. Di per sé la principale si trova al v. 1: pur aprendosi con una congiunzione

⁴⁰² Cfr. *Le enumerazioni in Montale*, in BOZZOLA 2006, pp. 175-198.

coordinante *E* – che innesta soltanto un legame di continuità con la sezione precedente, come se questa seconda parte si aprisse *in medias res* -, la principale rimane «E il nostro cuore va». Da questa discendono una serie di proposizioni, tutte legate o alla principale o fra di loro, che esauriscono interamente la poesia: la prima è aperta dalla similitudine introdotta dal *come* cui segue il soggetto di questa coordinata, «certe strade di marzo» (v. 2); dico soggetto in quanto il verbo successivo compare soltanto al v. 4 «e possono» che necessariamente deve legarsi ad un soggetto plurale, appunto le *strade*. Il resto della prima quartina è occupato da complementi di varia natura riferiti sempre alle strade. L'apertura della seconda strofa introduce subito una relativa, «ciò che», che esplicita l'oggetto verbo *possono*, ovvero «ciò che non può la strada maestra», inserendo un nuovo soggetto – ma soltanto della relativa – che non ha ulteriori sviluppi se non il successivo sintagma composto dal predicativo del soggetto e dalla specificazione – «certa del suo destino», v. 6 -. La poesia prosegue quindi con l'inserzione di due subordinate, legate sempre al soggetto *le strade*, rette da due gerundi - «andando», v. 6, e «altalenando», v. 8 -: la prima rende *le strade* complemento oggetto- *le*, v. 7 - e introduce un nuovo soggetto, ovvero i *campi*, che si accompagna al verbo *sbalestrano* (v. 7). A partire dalla seconda subordinata - «altalenando / su uno stesso paesaggio», vv. 8-9 - i legami sintattici si complicano e diventa difficile stabilire per la quartina di mezzo i riferimenti logici; «breve / notizia» è apposizione di *paesaggio*, e il costrutto nominale prosegue sullo stesso verso con «a quel già breve sguardo» (v. 10). A questo punto si aprono tre relative rette dal *che* riferito a *sguardo*: le prime due nello stesso verso, «che in sé l'accoglie e beve» (v. 11), in cui il pronome personale apocopato fa riferimento a *notizia*. Lo stesso vale per la terza relativa del verso successivo, «e l'intrattiene al ritardo», da cui poi discende quella serie di elementi nominali e di ulteriori relative aperti dall'*onde*. Questa complessa ricostruzione dei rapporti sintattici rende bene la complessità con cui il testo si costruisce: un'unica tirata monoprodiale che occupa ben cinque quartine, un continuo discendere nei gradi della subordinazione – per quanto la maggior parte delle volte avvenga in termini di proposizioni relative –, un gioco di cambi di soggetto e di riferimenti pronominali complessi, tutti questi elementi contribuiscono alla difficoltà sintattica del componimento, totalmente differente da qualsiasi altra prova poetica si sia vista in *Realtà*. A questi elementi si aggiunge la sistematica presenza di inarcature sia tra strofe che tra versi interni ad esse: «come / certe strade» (vv. 1-2), «addosso / alle colline» (vv. 2-3), «possono / ciò che» (vv. 4-5), «via maestra / certa» (vv. 5-6), «andando / come i campi» (vv. 6-7), «altalenando / su uno stesso paesaggio» (vv. 8-9), «breve / notizia» (vv. 9-10), «breve sguardo / che» (vv. 10-11), «ritardo / onde» (vv. 12-13), «l'anima / delle cose» (vv. 13-14), «si disamina / all'ombra» (vv. 15-16), «numi / giocherellanti» (vv. 16-17), «pendio / lontano» (vv. 17-18), «si vede / soltanto ciò» (vv. 18-19), «pio / lume» (vv. 19-20).

È evidente che metro e sintassi si muovono su due binari differenti. Finché questi due aspetti condividono cronologia e modalità di componimento, essi non stridono più di tanto, esattamente come avveniva in *Realtà*. Quando invece uno dei due aspetti rimane uguale al passato – metrica -, mentre l'altro subisce una spinta propulsiva in avanti - sintassi -, ecco che l'incongruenza fra i due elementi diventa stridore acuto: per il nuovo aspetto che il discorso di *L'estate* assume, la divisione in strofe è troppo costrittiva e l'effetto di complessità è decisamente elevato. La tendenza sarà, infatti, quella di abbandonare le forme metriche di un tempo a favore della più moderna liberazione del verso da schemi imposti a priori; la comparsa nella raccolta di componimenti monostrofici ne è una prima, piccola, ma inequivocabile avvisaglia.

- *Diarietto*, X, vv. 6-10:

Così traghetta fra le automobili,

e così fece nella vita: sempre

porgendo, china al pericolo, un bianco

lampo di fedeltà. Tende, fedele
alla vita, a salvarsi; [...]

Per quanto in *Diarietto* si concentri la maggior parte dei testi organizzati su una singola strofa, non mancano quelli che presentano una più tradizionale divisione in quartine. In tale contesto, le strofe non possono che differenziarsi da quelle di un tempo e la presenza di inarcature interstrofiche ne è un esempio tanto semplice quanto importante. In questo caso la complicazione sintattica si gioca sugli incisi: se ne notano ben due nell'arco di pochi versi, che separano i singoli elementi del discorso; sul finire della prima strofa citata – la seconda nel testo –, l'inciso coincide con un predicativo del soggetto, «china al pericolo», e separa il predicato dall'oggetto interessato da inarcatura. Molto simile il secondo caso, in cui l'inciso corrisponde nuovamente ad un predicativo – per altro in enjambement, «fedele / alla vita» - che separa il servile dall'infinito retto da quest'ultimo, «Tende .../ ... a salvarsi».

L'inarcatura che interessa un sintagma del tipo [sostantivo+aggettivo] non è certo l'unica tipologia di enjambement della raccolta, che da questo punto di vista presenta una notevole varietà di situazioni; ciò a riprova di come la partizione strofica, quando presente, sia oramai percepita come mera divisione grafica, certamente passibile di un utilizzo a fini espressivi, ma priva del valore sostanziale di un tempo. Circa la varietà di soluzioni adottate notiamo:

- tipologie assimilabili alla precedente, come inarcature che separino un sostantivo dalla specificazione; ad esempio in *Canto d'estate*, vv. 16-17:

[...] ripetute lungo la linea

della gronda del tetto [...]

o in *Io, la formica*, vv. 4-5:

pallidamente l'unica natura

dell'anima e dei complici orizzonti.

L'effetto è del tutto assimilabile alla tipologia di inarcatura vista in precedenza, considerando che la specificazione assume lo stesso ruolo dell'aggettivo nei confronti del sostantivo;

- enjambements che separino il predicato da un altro elemento della frase ad esso legato, sia esso il soggetto o l'oggetto del verbo stesso; ad esempio in *Lavori d'aprile*, vv. 12-13:

che si scompone, si denuda, mostra

le viscere, dà lavoro a chi ne vuole.

In tal caso il rejet coincide con il complemento oggetto del verbo *mostrare* e l'inarcatura, essendo quindi di tipo cataforico, risulta tanto forte quanto prevedibile in termini sintattici: il lettore "si aspetta" l'oggetto del verbo, prevedendo di trovarlo al cominciare della strofa successiva. Identica situazione in *Versi ad Emilia*, II, vv. 4-5:

[...] e possono

ciò che non può la via maestra

Lo stesso effetto relativo all'inarcatura cataforica – in cui cioè il *contrerejet* rimanda necessariamente al *rejet* - lo si ha in *Di notte*, vv. 8-9:

alte stelle, mentre

bisbigliano gli uccelli.

In tal caso il predicato è separato dalla congiunzione che lo introduce, ma l'effetto è lo stesso, dato che a *mentre* deve necessariamente seguire un verbo, che infatti puntualmente appare nell'ultimo verso della lirica. Un effetto diverso, invece, è ravvisabile sempre in *Nel cortile di quand'ero ragazzo*, all'altezza del passaggio all'ultima quartina, vv. 17-21:

Pesa il mio cuore: salta
la mia anima: vivo
come quello che scrivo,
di qualcosa che esalta

e che mortifica. [...]

In tal caso, l'enjambement è meno intenso ma al contempo più spaesante per il lettore; il *rejet* corrisponde ad una coordinata alla relativa precedente coincidente con il *contrerejet*, per cui di per sé forse non sarebbe nemmeno corretto parlare di inarcatura tanto essa è leggera. D'altra parte, alla fine della penultima quartina la proposizione è sintatticamente completa e il lettore non si aspetta una prosecuzione; in tal senso la presenza di una coordinata ad inizio strofa costringe il lettore a rivedere la propria prefigurazione sintattica: ipotizzando una lettura ad alta voce, egli si troverebbe a dover sistemare il tono di pronuncia, "scoprendo" che la frase non termina con il v. 20. È anche dato il caso di inarcature tra predicato ed infinitiva, come in *Diarietto*, II, vv. 11-13:

Ma tutto sta nel precedere
ciò che sarà, o nel lasciare

che tutto ci preceda

In tale situazione il *rejet* coincide con l'intero verso successivo in cui si posiziona l'infinitiva oggettiva retta dal *contrerejet*, ovvero il predicato *lasciare*;

- inarcature che separino un sostantivo dalla relativa ad esso legata; questa tipologia presenta numerosi esempi e ciò è indicativo circa il modo di procedere di una certa sintassi betocchiana, molto legata alla subordinazione semplice di tipo relativo e propria soprattutto di quei testi in cui predomina la volontà di innalzare retoricamente il testo. Emblematica in tal senso è la fine di *E ne dondola il ramo*, vv. 20-28:

[...] O eternità,

che come i trabocchetti
della vita ci attiri! O passi,
lenti come l'autunno sui campi,
o limo del paradiso

che c'impanii! O ferma
morte, che ci consoli. Mamma,
come sei bella! Che di materno
latte, ombra ci secchi.

La predominanza del vocativo non può che dar adito ad una sintassi del tipo [vocativo+relativa]. In tal caso su entrambi i passaggi da strofa a strofa l'inarcatura spezza proprio questo legame, facendo coincidere il rejet con il pronome relativo *che*. D'altra parte, sono ben quattro i vocativi presenti in questo finale decisamente orientato verso una retorica ridondante giocata sull'anafora: mentre tre di essi sono seguiti dalla relativa - «O eternità // che», «o limo del paradiso // che», «o ferma / morte, che» - soltanto uno non segue questa tipologia sintattica, preferendo una costruzione nominale basata sulla similitudine, «o passi, / lenti come l'autunno sui campi». Da notare come tutti i vocativi si posizionino in punta di verso, in modo tale da essere interessati dall'inarcatura.

- enjambements che separino parti del discorso distanziate da ulteriore materiale sintattico. Ciò a riprova di come la sintassi di *L'estate* possa complicarsi anche in virtù dell'accumulo di sintagmi che si frappongano tra parti del discorso altrimenti unite. È indicativo che gli esempi di questo tipo di procedere sintattico – da cui nascono le inarcature fra elementi distanti – si trovino interamente in *Diarietto*, che nuovamente si candida come sezione più scopertamente innovativa. Si veda, ad esempio, II, vv. 5-10:

E questi sibili duri,
che ascolto, da morituri
rincorrersi lungo
la foglia passa della vita,

che cosa sono? Altre,
dicono, illusioni.

La novità sintattica consiste in questo caso nel separare il soggetto dell'interrogativa - «questi sibili duri», v. 5 – dal predicato della principale, che compare soltanto nella strofa successiva. Il resto della quartina precedente è occupato dalla relativa - «che ascolto» - di cui il soggetto della principale è complemento oggetto – strategia della complicazione già intravista precedentemente – e da ulteriori complementi che occupano i versi restanti in una costruzione interamente nominale. Da notare la costante presenza degli enjambements interni alle strofe: «morituri / rincorrersi», «lungo / la foglia passa», «Altre, / dicono, illusioni», ulteriori elementi di complicità sintattica generati dallo stridore tra quest'ultima e la forma in quartine. Altro esempio simile è ravvisabile in X, in cui però l'elemento che si frappone fra rejet e contrerejet è costituito da una semplice apposizione (vv. 3-5):

mentre il pericolo quel po' di sangue
le sferza, sperge la bianca testa,

canuto auspicio, alla salvezza prossima.

Identica situazione in XVIII, vv. 11-13:

[...] non sono
degnò di pietà; ma io stesso
tugurio e ostello a quelli

che, come io vissi, vivono!

Si ripropone qui la tipologia di inarcature che separa il sostantivo dalla relativa che ad esso si lega. In questo caso, però, la complicazione è ulteriore, dato che fra i due elementi del discorso si inserisce ancora una volta un inciso, ovvero «come io vissi». Come si è visto, la situazione degli enjambements in *L'estate* è caratterizzata da un'ampia varietà di soluzioni: l'impiego è vario e soprattutto sistematico. Pur rimanendo nella raccolta testi per i quali la quartina rimane ancora un limite difficilmente valicabile dalla sintassi – e in ciò ancora una volta si palesa l'eterogeneità del libro –, il fatto che le inarcature inter strofiche non solo compaiano, ma comincino ad essere usate in maniera intensiva è indicativo circa il mutato rapporto fra metro – quand'esso ancora sussiste – e sintassi.

Altro elemento di differenziazione con il passato di *Realtà* sono le dittologie. Se nella raccolta d'esordio l'alto numero di binomi⁴⁰³ era emblema di una poesia retoricamente connotata come aderente al canone tradizionale, per cui le dittologie – praticamente tutte aggettivali e in punta di verso – si costituivano come «emblema di codice», il loro permanere nella raccolta del '61 assume valenze diverse. Eccone un rapido spoglio:

il lucignolo e le pene (*L'opera comune*), guardo e consumo (*Un fumo d'inverno*), il sì e il no (*memorie comuni*), posa e ritrae (*I fossi della bassa*), d'artigiano o meccanico, a intervalli o continuo, esile e vero, mota o ruggine (*In borgo Pinti*), nudo e costruito (*Canto d'estate*), d'albe e canti, intagli e tacche (*La panca contadina*), tra nuvolo e sereno, di vetro in vetro, dubbio e certezza, nascere e morire (*Alla finestra, d'inverno, all'ora della prima messa*), voce azzurra, arrocchita (*Fratello erbivendolo*), da bocca a bocca (*Dai tetti*), allegra e dolorosa (*La via più popolare*), l'accoglie e beve (*Versi ad Emilia*), ombra e sole (*Nel cortile di quand'ero ragazzo*), spazi e silenzi, luna e guaito (*Di notte*), ripensa e cova (*L'estate di San Martino*), ignudo e muto (*Giunta l'alba*), gioco e lamento (II), s'attarda e s'arrotola, freddolosa ed incredula, desiderio e spavento, poesia e patimento (VII), ombrosa e pigra, di fango e di preghiera (XIII), ai beni e negli averi, penetra e scompare, d'essenza e di deserto (XV), genuina e perfetta (XVI), invecchi e sai (XVII)

È interessante notare come se per alcuni testi la funzione di tale figura rimanga invariata, per altri essa modifichi la propria ragion d'essere. Ciò comporta una percezione diversa per il binomio:

Anzitutto si salda con importanti novità sul piano tematico: comincia ad essere una figura efficace per esprimere uno stato di ambivalenza permanente del soggetto, andando a istituire raffronti continui tra i diversi stati emotivi. In secondo luogo si integra a pieno con l'uso del parallelismo, retto della sintassi coordinativa. La dittologia (e in alcuni casi l'endiadi) perde dunque la sua funzione di sostegno prosodico che occhieggia alla tradizione per assumere un ruolo strutturante, figurale e stilistico.⁴⁰⁴

Ciò vale soprattutto in *Diarietto*, in cui l'uso del doppio elemento coordinato diventa strumento atto ad esprimere la compresenza di aspetti spirituali – e in questo permane la vecchia sensibilità betocchiana – e del nuovo aspetto afferente alla corporeità più concreta. Si legga ad esempio il finale della sottosezione XIII, in cui l'uso della dittologia in clausola del verso finale si unisce e ad una metrica che fa del verso sciolto il proprio indirizzo stilistico e ad una sintassi che non conosce interferenze da parte della forma o di qualsivoglia riferimento ad un codice tradizionale, se non in termini di espressività. Vale la pena di citare l'intero componimento, tanto carico di significato esso è in relazione ai sommovimenti interiori dell'autore:

D'una rossastra luce il dorso vivo
dei curvi coppi, a un sole che tramonta,
la lor ben dura vita, al caldo al gelo,

⁴⁰³ Con *binomi* si intenda l'insieme di dittologie ed endiadi accorpate, così come inteso da G. Nava nel commento ai *Canti di Castelvecchio*, BUR, Milano 1983.

⁴⁰⁴ Cfr. FANTINI 2014, p. 465.

sulla distesa, all'acqua ombrosa e pigra
delle muschiose tegole, mi dicono
del paziente universo la materia
che cos'è, ed il durare, e il patimento
anonimo, e il silenzio. E chi son io,
e come vivo, quasi un verme.
E d'esistenza futile coperto
mi sento, e di vergogna; dove
l'intricato mio vivere inabissa.
Ma poi ad un lento, a un non so quale cenno,
di me misericorde, fatto caro,
così qual sono, e ignudo di speranza,
sento che in me ripullula un gorgoglio
come di fango fatto e di preghiera.

Siamo in presenza di una riflessione che scaturisce da elementi noti e che guidano l'interpretazione del testo: il tramonto descritto ai primi versi apre la poesia all'insegna della descrizione dei tetti, dei *coppi* che ancora una volta rivelano all'io lo scorrere del tempo e delle stagioni. Da notare come il momento della rivelazione della verità non sia più l'*alba*, ma la *sera*: d'altra parte, questa *verità* non è più trasmessa per via divina, né tanto meno si palesa come rivelazione di una positività che governi il mondo. I *coppi* sono quindi correlativo oggettivo su cui misurare il trascorrere del tempo: la «lor ben dura vita» (v. 3) è segnata dal *caldo* e da *gelo*, emblematicamente accostati per asindeto a simboleggiare l'istantaneità e l'inesorabilità del ciclo annuale. Interessante notare come per i primi cinque versi praticamente non compaia predicato: l'incipit è all'insegna dell'accumulo nominale di elementi, strategia che ben rende l'idea di uno sguardo da parte dell'io che abbraccia ogni cosa gli si paia davanti. A ciò si unisce una certa libertà nella gestione dei nessi preposizionali, artificio stilistico di vecchia data che ben si sposa con la situazione di intima riflessione che l'immagine suggerisce all'io. Il verbo compare soltanto al v. 5 - «mi dicono» -, con soggetto plurale che idealmente – ma non grammaticalmente – comprende tutti gli elementi elencati in precedenza; l'oggetto del predicato è nuovamente complicato dalla sintassi: inizialmente si nota un costrutto invertito, «del paziente universo la materia / che cos'è» in cui si inserisce anche un'inarcatura, In secondo luogo, si aggiunge un *tricolon* in polisindeto, a completare l'elenco di oggetti del predicato: «ed il durare, e il patimento / anonimo e il silenzio». A ben vedere, nonostante la complicazione dettata dall'assenza di particelle che esplicitino i legami sintattici e dalla libertà nella gestione dei nessi preposizionali, è possibile intendere «il dorso vivo» e «la lor ben dura vita» come i soggetti grammaticali del predicato «mi dicono». Ciò detto, rimane il fatto che in otto versi il predicato sia soltanto quello della principale, mentre il resto del materiale sintattico è costituito dall'accumulo di elementi nominali, in asindeto nella prima parte, in polisindeto nella seconda. Polisindeto che prosegue nelle preposizioni precedenti, idealmente ancora oggetti del «mi dicono», che si scopre quindi reggere interamente il procedere della prima parte della lirica. Sono quindi infinitive le proposizioni ai vv. 8-9, «E chi son io / e come vivo, quasi un verme». È tra i versi 9-12 che l'io tocca il fondo, paragonando il proprio esistere a quello di un *verme* e sentendosi «d'esistenza futile coperto». La proposizione in questione è una coordinata a tutti gli effetti, data la presenza del «mi sento» al v. 11. L'immagine usata è fortemente espressiva e carica di significato: più che vivere l'io si dichiara *ricoperto di esistenza*, instaurando una netta scissione all'interno di sé stesso, tra il sé cosciente e parlante e il proprio corpo in disfaccimento. Siamo ben lontani da quegli atteggiamenti di serafica osservazione del mondo

finalizzata al cristiano compiacersi di esistere in quanto creatura di Dio, tanto più che un *verme* mai era comparso in *Realtà*. Ora è un *inabissarsi* dell'esistere, il motivo d'essere risiede soltanto nella ciclicità della vita dell'universo intero e che inevitabilmente conduce alla morte. Sul finale si intravede una possibilità di riscatto, un *gorgoglio* che emblematicamente non deriva da alcuna certezza cristiana: è un «non so quale cenno» a riscuotere l'io e riscattarlo da questo movimento depressivo in un momento in cui egli non se l'aspettava, «ignudo di speranza» com'era. Ed è a questo punto che le due anime dell'uomo trovano perfetta sintesi nella dittologia conclusiva, che appunto salda il *fango* con la *preghiera*. In un caso come questo è evidente la spinta verso una complicazione dettata dalla sintassi: in 17 versi sono soltanto sette i predicati che agiscono da tali – escluso ad esempio il *durare* del v. 7, sostantivato – e soltanto su alcuni di essi si costruisce una proposizione principale. All'assenza di strofe si affianca, in casi come questi, una situazione sintattica non tanto confusa, quanto piuttosto complicata a causa dello scarso numero di predicati e di un conseguente uso abbondante di costrutti nominali.

Tale aspetto è certamente dovuto al fatto che la maggior parte dei componimenti monostrofici presenti una costruzione sintattica basata su una singola tirata sintattica, in cui sono assenti punti fermi e in cui l'elevato numero di versi è funzionale ad un dettato che si costruisce per accumulo di elementi. Ciò è ancora più evidente in quei componimenti che, al contrario, si strutturano in strofe, ma in cui la sintassi non tiene conto delle partizioni metriche, che sono poi gli stessi in cui ritroviamo le inarcature in corrispondenza dei passaggi da strofa a strofa. A fronte di testi costruiti alla vecchia maniera, in cui le frasi sono tanto brevi quanto lo spazio offerto dalla strofa, la vera novità sintattica di *L'estate* sono appunto quei testi – divisi o meno in strofe – in cui il dettato fluisca liberamente come nella prosa. Ciò non significa che l'ordine delle parole sia del tutto ristabilito nella sua forma più naturale, ovvero una successione del tipo SVO. Un andamento in cui le parole si dispongano in un ordine non naturale è sempre possibile per il sistema poetico di Betocchi. Ciò che cambia è innanzitutto l'incidenza di tali costrutti inversi: da onnipresenti si riducono a comparse inerenti aspetti di micro sintassi, senza realmente influenzare il sistema osservato con uno sguardo generalizzante. D'altra parte, come si è più volte detto, la permanenza di tipologie espressive del passato unita alla nascita di nuove modalità – cui si unisce anche la rifunzionalizzazione di vecchi aspetti come la dittologia e l'inarcatura – crea una situazione di profonda e sistematica variabilità all'interno della raccolta, che fa della *varietas* formale una delle proprie caratteristiche principali, nonché uno dei propri punti di forza ai fini di un giudizio estetico.

Relativamente a costrutti sintagmatici complessi in quanto lunghi, si presenta una serie di esempi indicativa – nell'ordine – sia per i testi divisi in strofe, sia per quelli indivisi.

- *Diarietto*, XVIII: dato il contesto della sezione, siamo ovviamente in presenza di testi in cui la divisione strofica non influenza il disporsi della sintassi, che anzi sfrutta i passaggi tra strofe a fini espressivi:

Ohimè peccatore, il mio viso
percorso da tanti sentieri
e tracce, quasi non più mio,
come boscaglia in proda ai campi,

le storie che vi si narrano
è impossibile dirvele;
ad altri peccati, anzi a tutti

fui aperto: e quivi

son fatto una malvagia

verruca piena d'ombra: non sono

degnò di pietà; ma io stesso

tugurio ed ostello a quelli

che, come io vissi, vivono!

La continuità e l'unità sintattica del testo sono dimostrate dalla presenza quasi totale delle inarcature in corrispondenza del passaggio da strofa a strofa. Ciò vale, infatti per gli ultimi due spazi - «quivi // son fatto», «a quelli // che» -, anche se tra prima e seconda quartina rimane comunque la sensazione di un'interruzione della continuità del discorso. Discorso che per la prima strofa si struttura per accostamento in asindeto di diversi elementi: un vocativo iniziale con funzione di lamento - «Ohimè peccatore» - che identifica subito il discorso come appartenente ad un filone in cui l'io si riconosce ancora in termini cristiani, una proposizione retta soltanto da un participio con funzione aggettivale - per cui forse vera proposizione non è, «il mio viso / percorso da» - che apre ad una successione di elementi nominali; i primi retti dalla proposizione *da*, «tanti sentieri / e tracce», cui segue un'ulteriore specificazione da legarsi al *viso* - «quasi non più mio» -, seguita a sua volta da una similitudine in cui risulta sempre assente il predicato, «come boscaglia in proda ai campi». La seconda quartina si apre all'insegna di una sorta di anacoluto, dato che il sostantivo *viso* rimane privo di predicato e la seconda strofa comincia con l'introduzione di un nuovo soggetto - che si scopre poi essere oggetto -, «le storie», cui segue una relativa - «che vi si narrano» - e a cui si lega un predicato principale, «è impossibile dirvele», da cui si capisce che «le storie» era in realtà complemento oggetto della proposizione. Nell'arco di pochi versi assistiamo, appunto, ad un anacoluto, ad una dislocazione con conseguente ripetizione dell'oggetto - «le strade» ripreso dal pronome anaforico in *dirvele* -, che è modulo tipico del parlato⁴⁰⁵, e ad una confusione dettata dalla difficile sistemazione, da parte del lettore, degli elementi logici della frase; nel corso della lettura, infatti, si scopre che il primo elemento che compare, «il mio viso», non è altro che il luogo da cui idealmente trarre le *storie* della vita dell'io, richiamato al v. 5 dall'anaforico «le storie che vi si narrano», così come si scopre che le *strade* stesse non sono il soggetto del predicato, ma appunto l'oggetto dello stesso, che per altro subisce la dislocazione mostrata sopra. Siamo, dunque, in presenza di un chiaro esempio di come la prosa, unitamente alla lingua parlata, influenzi il linguaggio della poesia e lo spinga decisamente verso forme di espressione più moderne e proprie della poesia degli anni che saranno⁴⁰⁶. Il prosieguo della lirica non è altrettanto complicato e si struttura secondo un andamento caratterizzato da un accumulo di coordinate: la prima tra i vv. 7-8, «ad altri peccati, anzi a tutti / fui aperto», la seconda subito dopo «e quivi // son fatto...» e le ultime due a seguire, «non sono / degno» e «ma io stesso», in cui si dà per sottinteso il verbo essere. Sul finale ritroviamo il modulo già incontrato del tipo [sostantivo+relativa], che si ripropone in inarcatura sul passaggio di strofa: «a quelli // che, come io vissi, vivono!», in cui per altro si frappone un inciso con valore di similitudine. Una cosa colpisce più di altre in questo testo: al v. compare il verbo *dirvele*, ma con chi coincide il *voi* a cui esso si riferisce? La risposta non può che essere una soltanto, ovvero che quel *voi* coincida con i lettori. Il momento è importante in quanto siamo in presenza di uno sfondamento della quarta parete che implica un rivolgersi da parte dell'autore direttamente ai propri lettori, al proprio pubblico. Ciò risulta essere inedito nella parabola

⁴⁰⁵ Cfr. D'ACHILLE 2003.

⁴⁰⁶ Cfr. AFRIBO-SOLDANI 2012 e RABONI 1968.

poetica betocchiana e acquista maggior risalto considerando il tono generalmente sostenuto che fin qui la sua poesia voleva darsi. Il rivolgersi al pubblico per così dire spezza l'incantesimo della finzione poetica e trascina la lirica su un terreno più prosastico: ciò può essere frutto di una strategia che mira al conferire verità alla poesia, tanto più se questa ha la pretesa di raccontare la presa di coscienza della propria vecchiaia da parte di un uomo. Il *Diarietto*, quindi, non è soltanto espressione di un'interiorità rivolta a sé stesso: questo piccolo dettaglio denuncia tutta la sua volontà di porsi come racconto esemplare di una vicenda umana che come tale è assumibile ad esempio da parte di ciascun lettore. D'altra parte, l'intero *Canto dell'erba secca* già lo aveva fatto in termini espliciti; anche sotto questo aspetto, dunque, risulta evidente quanto la "scoperta" della prosa⁴⁰⁷ influenzi il lavoro poetico di Betocchi. Il dato ben si sposa con il general nuovo afflato universalistico – ma sempre declinato in termini di umanità, di comunità – che a partire da *L'estate* si impone⁴⁰⁸, sostituendo quell'atteggiamento creaturale tanto presente in *Realtà*.

- Tralasciando una sezione così scopertamente moderna come *Diarietto*, è possibile ritrovare andamenti sintattici simili già nelle sezioni precedenti, come ad esempio in *Una mattina*, lirica contenuta in *Dalla verde persiana*.

Ancora una mattina
che non potrei tradirmi
se non, nube su nube,
decidermi a rivivere

tutto nel cielo, al suo
fantastico passaggio
d'occidente in oriente,
da un mare senza mente

a un monte senza peso;
la verità che vive
nei cuori non si scrive
che misteriosamente.

Siamo in presenza di un testo criptico, in cui l'autore volutamente nasconde riferimenti ed intenzioni. D'altra parte, la chiusa è proprio all'insegna di questa mancanza di chiarezza, dato il lungo polisillabo in punta del verso finale, *misteriosamente*, che dichiara – questa volta in maniera esplicita – la voluta presenza del *mistero*. Nella prima strofa si segnala la presenza di un altro elemento proprio della prosa meno controllata e, più in generale, di moduli espressivi del parlato, ovvero il cosiddetto *che polivalente*⁴⁰⁹: è probabile che più che come particella subordinante, sia da leggersi come pronome relativo valido come *in cui*. D'altra parte, qualsiasi altra lettura non sembra fornire un senso compiuto. Ciò detto, l'esempio vale anche in quanto lirica divisa in strofe interessata, però, da una sintassi continua: come spesso accade, un tale tipo di strutturazione sintattica implica la presenza di sezioni del testo interamente basate sulla successione di elementi in proposizioni nominali e ciò avviene nella seconda quartina. In essa, infatti, si dispongono asindetamente elementi accessori legati al *cielo*: è

⁴⁰⁷ Cfr. nota 333, p. 144.

⁴⁰⁸ Cfr. TARSI 2008A e TARSI 2008B.

⁴⁰⁹ Cfr. BERRUTO 1986, CORTELAZZO 1972 e D'ACHILLE 2003.

il «suo fantastico passaggio» che regge le altre parti che esauriscono la strofa all'insegna della metafora, «d'occidente in oriente» - in ciò è probabilmente sottesa l'idea del trascorrere della notte, dal tramonto che si compie ad occidente all'alba che arriva da oriente – cui poi si aggiunge un'altra metafora reattiva allo scorrere da un luogo A ad un luogo B, ovvero «da un mare senza mente // a un monte senza peso», interessata da un'inarcatura inter strofica.

- altro esempio di procedere sintattico di questo tipo è ravvisabile in *Di notte*; il testo porta oltre questa tendenza verso lo stile nominale, considerando che in esso si riscontra un solo predicato verbale, per altro defilato in posizione finale in una proposizione temporale:

Quali spazi e silenzi,
quale luna e guaito,
quali fauci, dal lungo
alitare: verde spento,

cuore spento, spento
silenzio, e solo
un brillare di verità,
alte stelle, mentre

bisbigliano gli uccelli.

L'intera lirica manca di punti fermi, così come sono assenti elementi che chiariscano in maniera esplicita i rapporti tra proposizioni. Praticamente l'intera poesia è costituita dall'accumulo nominale di elementi disposti per asindeto, che si serve dell'anafora per replicare i costrutti sintattici; in questa maniera si costruiscono i primi due versi, «Quali spazi e silenzi, / quale luna e guaito» e parte del terzo, «quali fauci». Parallelamente la seconda quartina è tutta giocata sull'anafora del sintagma [sostantivo+spento], variato con un accostamento a chiasmo tra il secondo e il terzo elemento dell'anafora a *tricolon* disposta su tre versi: «verde spento, / cuore spento, spento / silenzio». Nemmeno il prosieguo della poesia si concede la presenza di particelle con funzione di legame, per quanto compaia una congiunzione *e*: «silenzio, e solo / un brillare di verità, / alte stelle», anche gli ultimi versi della seconda quartina si servono di uno stile *soubstantif*⁴¹⁰ che comporta una costante elisione dell'elemento verbale e una sostanziale modalità descrittiva di natura *impressionistica*. Come si è detto, l'unico verbo compare sul finire della poesia ed è un verbo emblematico: esso, infatti, rovescia la tradizionale – per *Realtà* – connotazione degli uccelli, il cui canto era espressione angelica, facendoli *bisbigliare*. Il predicato è in linea con il generale tono negativo della poesia, che dalla *notte* presente nel titolo – paradigmatico opposto della luce del sole – passa ad elencare *silenzi*, *guaito*, *fauci* e una serie di sostantivi accompagnati dall'aggettivo *spento*, ovvero il *verde*, il *cuore* ed il *silenzio*, anch'esso paradossalmente *spento*; sono tutte presenze funzionali all'espressione della mancanza di luce intesa soprattutto nei termini simbolici con cui da sempre l'autore la usa. D'altra parte, in un ultimo appello alla speranza, si intravede un «brillare di verità», lontano tanto quanto lo sono le *stelle* da cui la luce verosimilmente proviene: tanto più che gli *uccelli*, invece di tacere del tutto, *spenti* anch'essi dalla notte della fede, ancora si fanno sentire, con un *bisbigliare* che per quanto flebile è pur sempre presente.

⁴¹⁰ Cfr. Giulio Herczerg, *Lo stile nominale in italiano*, Le Monnier, Firenze 1967.

Tralasciando i testi suddivisi in strofe, concentriamoci su quelli monostrofici. È naturale pensare che proprio a questa tipologia formale coincida più facilmente una sintassi più fluida, considerato che non esistono ostacoli metrici al suo libero disporsi. All'innovazione formale corrisponde, dunque, una sintassi più prosastica, che spesso, proprio in virtù dell'accresciuto spazio a disposizione, non disdegna costruzioni più intricate. Come per ogni altro aspetto, anche per questo la raccolta risulta difficilmente categorizzabile in categorie, in virtù della grande varietà di rese sulla pagina; a fronte di testi dalla sintassi di poche e lunghe proposizioni, è dato anche il caso di *Memorie comuni*: pur essendo un componimento monostrofico, la sintassi risente ancora di modalità di strutturazione proprie della suddivisione in strofe – e d'altra parte questo testo è il primo indiviso che si incontra in *L'estate* -. Vale la pena di accostarlo ad un testo monostrofico in cui la sintassi si distenda con maggiore complicazione e maggiore libertà, presentando meno punti fermi, come la sottosezione XVI di *Diarietto*:

Quella era vita da poveri.
Non avevamo pensieri
che da poveri. Come mangiare,
domani; e speranze
che mitigavano l'affanno.
Oh l'affanno era ricco
di speranze. Pareva un campo,
tra il sì e il no, quando
lo guarda il contadino,
dubbiando, ma altri, che passi,
si rallegra delle farfalle.
Nelle diverse prospettive,
vivendo la nostra vita
da poveri, chi noi fossimo,
e ricchi di quali parole,
nessuno sapeva.
Si maturava la ricchezza
nel semplice vivere
di qualche lavoro,
di patimento e di speranza.
E il suo volto era remoto,
e il più remoto Iddio
era quello che pregavamo.

La mia fede che invecchia è come quando
dalla carraia ai margini del bosco
scopri a un tratto il fagiano
che rapido pedina alla radura
per scomparire dietro a un cespo d'erica;
mentre di qua son vigne che ne allettano,
le più fiorenti, e campi di saggina
dal pennacchio dorato, e allegre terre
ben lavorate, e fruttifere:
ma la nostra infinita distrazione
che pur gongola ai beni e negli averi,
va e desolatamente si diletta
del suolo aspro del bosco
cosparso d'aghi di pino,
dove il fagiano penetra e scompare
tra profumi d'essenza e di deserto.

Memorie comuni si distingue per un procedere di frase breve in frase breve: i punti stabiliscono un limite anche in termini di complessità, dato che lo spazio a disposizione è troppo breve per poter inserire elementi di disturbo dell'*ordo verborum*; la maggior parte delle proposizioni presenta soltanto gli elementi fondamentali per la costruzione di una frase di senso compiuto, ovvero soggetto, verbo ed oggetto e quand'essi risultino separati da un'inarcatura, la linearità non viene mai meno: «Quella era vita da poveri», «l'affanno era ricco / di speranze», «Si maturava la ricchezza / nel semplice vivere», «il suo volto era remoto»; non mancano esempi di costrutti invertiti, ma sono sempre

comunque tra i più semplici, come ai vv. 22-23: «il più remoto Iddio / era quello che pregavamo». Soltanto nel cuore della lirica la sintassi si complica leggermente in virtù dell'aggiunta di elementi accessori. Tra i vv. 12-16, ad esempio, si assiste ad un procedere con inversione di questo tipo: ad un paio di specificazioni iniziali - «Nelle diverse prospettive», «vivendo la nostra vita / da poveri» -, la seconda delle quali retta da un gerundio con valore a metà fra il temporale ed il causale, seguono i due complementi oggetti, di cui uno è un'intera proposizione infinitiva - «chi noi fossimo» e «ricchi di quali parole» -, che anticipano il verbo reggente e il soggetto, «nessuno sapeva», che comunque ritroviamo nel verso immediatamente successivo.

Diversa, invece, è la situazione di XVI. Una prima parte è identificabile tra i vv. 1-5 e si apre con una proposizione di tipo comparativo: il primo termine di paragone compare *ex abrupto*, come incipit della poesia stessa, e si costituisce di un sostantivo cui subito si lega una relativa con valore aggettivale, «La mia fede che invecchia»; questo costruito è per intero soggetto ideale – grammaticalmente lo è soltanto la *fede* – del paragone retto dal verbo principale «è come». D'altra parte, si tratta di una similitudine impropria, dato che accosta un elemento nominale, la *fede*, ad una situazione intera introdotta dal *quando*, che regge i versi successivi fino al punto e virgola del v. 5. In essi è esplicitata l'intero paragone: aperta da una specificazione di luogo - «dalla carraia ai margini del bosco» -, introduce al v. 3 un nuovo soggetto – il *tu* impersonale – ed un nuovo predicato che regge una proposizione identificabile come una temporale figurata – dato che a reggerla è il *quando* del v. 1 -, ovvero *scopri*. All'oggetto di questo predicato, il *fagiano*, si lega una relativa - «che rapido pedina», v. 4 -, seguita ulteriormente da una finale recante un infinito in quanto i è identità di soggetto tra le due proposizioni - «per scomparire dietro a un cespo d'erica», v. 5 -. Nei primi cinque versi, quindi, già si delinea una sintassi che si distende con una continua aggiunta di membri, che di conseguenza tende alla complicazione. Successivamente si innesta un'ulteriore specificazione circa il paesaggio in cui si svolge l'azione introdotta dal paragone iniziale: retta dalla particella subordinante *mentre* al v. 6, essa fa riferimento ad un «di qua» che indica la posizione dell'osservatore rispetto al fagiano. Sono le *vigne* che stanno, appunto, da *questa* parte della *carraia* a spingere l'uccello ad uscire dal *bosco*, in quanto da esse è *allettato*. È il verbo essere del v. 6 a reggere l'elenco nominale di soggetti che si dispongono in polisindeto: *vigne* - cui si lega la relativa «che ne allettano» che la separa dal suo aggettivo che compare nel verso successivo, «le più fiorenti» -, «campi di saggina» - con l'ulteriore complemento «dal pennacchio dorato» - e le «allegre terre», cui segue una dittologia aggettivale, «ben lavorate e fruttifere». A metà testo compare un *ma* avversativo che introduce un nuovo soggetto - «la nostra infinita desolazione», v. 10 -, cui segue una relativa - «che pur gongola», v. 11 – che lo separa dai due predicati principali coordinati, «va e desolatamente si diletta» (v. 12). Il finale della lirica è ancora all'insegna della subordinazione, nata dal *bosco* del v. 13: ad esso segue innanzitutto un predicativo - «cosperso d'aghi di pino», v. 14 – e poi la vera subordinata introdotta da *dove* e che richiama nuovamente il *fagiano* in qualità di soggetto dei due predicati coordinati in dittologia, «penetra e scompare», cui segue un'ulteriore dittologia nominale «tra profumi d'essenza e di deserto».

Come si è visto, la sintassi di *L'estate* non disdegna affatto la semplicità basata sulla successione di proposizioni brevi e concise. D'altra parte, l'organizzazione sintattica dei testi monostrofici si allinea molto più spesso all'esempio tratto da *Diarietto* e ciò anche e soprattutto in virtù del fatto che tali tipologie di testi si concentrano maggiormente in questa sezione della raccolta. Quello che rimane è l'estrema variabilità interna alla raccolta, che ad ogni livello di analisi offre la compresenza di aspetti diversi, configurandosi come punto di svolta nella parabola artistica dell'autore. Proprio tale eterogeneità, questo convivere di soluzioni arcaiche e spinte verso la modernità, è il punto di forza della raccolta ai fini di un giudizio estetico. A questa varietà della forma Betocchi affianca una sincera

esplorazione del proprio io, che si scopre frantumato e diviso tra una spiritualità ancora vivissima ed un corpo in inesorabile disfacimento. Il «capolavoro del poeta»⁴¹¹ entra, dunque, a pieno titolo fra le raccolte di spicco del secolo, rivendicando con forza il posto che per troppo tempo la critica gli ha negato.

⁴¹¹ Cfr. MENGALDO PIN, p. 599.

Bibliografia

Opere dell'autore

- BETOCCHI 1984 = Carlo Betocchi, *Tutte le poesie*, a cura di L. Baldacci, note di L. Stefani, Mondadori, Milano, 1984.
- Carlo Betocchi, *Realtà vince il sogno*, Il Frontespizio, Firenze 1932.
- Carlo Betocchi, *Mattutino* (traduzione del romanzo di A. Lafon, *L'élève Gilles*), Il Grappolo, Milano 1936.
- Carlo Betocchi, *Altre poesie*, Vallecchi, Firenze 1939.
- Carlo Betocchi, *Notizie di prosa e di poesia*, Vallecchi, Firenze 1947.
- Carlo Betocchi (a cura di), *Festa d'amore. Antologia delle più belle poesie d'amore di tutto il mondo*, Vallecchi, Firenze 1952.
- Carlo Betocchi, *Un ponte nella pianura*, Schwarz, Milano 1953.
- Carlo Betocchi, *Poesie (1930-1954)*, Vallecchi, Firenze 1955.
- Carlo Betocchi, N. Lisi, L. Fallacara, *Mistici medievali*, E.R.I., Torino 1956.
- Carlo Betocchi, *Diario di un anno*, in *Il Popolo*, n. 210, Roma, 25 febbraio 1958.
- Carlo Betocchi, *Cuore di primavera*, Rebellato, Cittadella 1959.
- Carlo Betocchi, *Il vetturale di Cosenza, ovvero viaggio meridionale*, Il Critone, Lecce 1959.
- Carlo Betocchi, *L'estate di San Martino*, Mondadori, Milano 1961.
- Carlo Betocchi, *Sparsi pel monte*, Rebellato, Cittadella 1965.
- Carlo Betocchi, *Vino di Ciociaria*, De Luca, Roma 1965.
- Carlo Betocchi, *L'anno di Caporetto*, Il Saggiatore, Milano 1967.
- Carlo Betocchi, *Un passo, un altro passo*, Mondadori, Milano 1967.
- Carlo Betocchi, *Poesie di S: Teresa di Lisieux* (traduzione in lasse prosastiche), Editrice Ancora, Milano 1968.
- Carlo Betocchi, *Lo stravedere*, Rebellato, Padova 1970.
- Carlo Betocchi, *Omaggio a Clemente Reborà*, Boni, Bologna 1971.
- Carlo Betocchi, *Prime e ultimissime*, Mondadori, Milano 1974.
- Carlo Betocchi, *Poesie scelte*, a cura di C. Bo, Mondadori, Milano 1978.
- Carlo Betocchi, *Di alcuni nonnulla*, Edizioni dei Dioscuri, Padova 1979.
- Carlo Betocchi, *Poesie del sabato*, Mondadori, Milano 1980.
- Carlo Betocchi, *Il sale del canto*, La Pilotta, Parma 1980.
- Carlo Betocchi, *Antologia personale Panda*, Padova 1982.
- Carlo Betocchi, *Del sempre*, Pandolfo, Firenze 1982.
- Carlo Betocchi, *Memorie, racconti, poemetti in prosa*, Edizioni Pananti, Firenze 1983.
- Carlo Betocchi, *Confessioni minori*, a cura di S. Albisani, Sansoni, Firenze 1985.
- *Tutte le poesie*, a cura di L. Stefani, con prefazione di G. Raboni, Garzanti, Milano 1996.
- *Dal definitivo istante. Poesie scelte e inediti*, a cura di G. Tabanelli, Rizzoli, Milano 1999.
- *Prose liguri*, a cura di P. Mallone, San Marco dei Giustiniani, Genova 2003.
- "...La pagina illustrata...". *Prose e lettere fiorentine di Carlo Betocchi*, a cura di M. Baldini, Società Editrice Fiorentina, Firenze 2004.
- *Diario fiorentino*, a cura di M. Baldini, trascrizione di F. Lombardi, Bulzoni, Roma 2010.

Epistolari

- Carlo Betocchi, *Incontro a Tursi. Lettere di Betocchi a Pierro*, a cura e con introduzione di E. Giachery, Laterza, Roma-Bari 1973.
- Carlo Betocchi, *Lettere a Franco Scataglini (1976-1984)*, a cura di M. Raffaelli, Edizioni L'Obliquo, Brescia 1991.
- Carlo Betocchi, *Quaderno di lettere a Michele Pierri*, La Finestra, Trento 2002.
- Carlo Betocchi – Maria Pia Pazielli, *Io son come l'erba. Epistolario*, a cura di P. Mallone, San Marco dei Giustiniani, Genova 2004.
- Carlo Betocchi – Piero Bargellini, *Lettere (1920-1979)*, a cura di M. C. Tarsi, Interlinea edizioni, Novara 2005.
- Carlo Betocchi – Antonio Pizzuto, *Lettere 1966-1971*, a cura di T. Spignoli, Polistampa, Firenze 2006.
- Carlo Betocchi, *Lettere a Sergio Solmi*, a cura di M. Baldini, Bulzoni, Roma 2006.
- Carlo Betocchi – Giorgio Caproni, *Una poesia indimenticabile. Lettere 1936-1986*, a cura di D. Santero, Maria Pacini Fazzi, Lucca 2007.
- Carlo Betocchi – Mario Luzi, *Lettere, 1933-1984*, a cura di A. Panicali, Società Editrice Fiorentina, Firenze 2008.
- Carlo Betocchi – Erminio Cavallero, *Carteggio 1962-1969*, a cura di S. Lombardi, prefazione di G. Langella, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 2013.
- Fondo Carlo Betocchi dell'Archivio Contemporaneo "Alessandro Bonsanti" del gabinetto G. Vieusseux, Firenze.

Studi ed altre opere consultati

- AFRIBO-SOLDANI 2012 = *La poesia moderna, Dal secondo Ottocento a oggi*, Il mulino, Bologna 2012.
- Alberigo G., *Breve storia del Concilio Vaticano II (1959-1965)*, Il Mulino, Bologna 2005.
- Asor Rosa A., *Le avventure di Pinocchio*, in *Genus Italicum. Saggi sull'identità letteraria italiana nel tempo*, Torino 1997.
- Barberi Squarotti G., *Simboli e strutture della poesia del Pascoli*, D'anna, Messina-Firenze 1966.
- Bargellini P., Guarnieri E., *Le strade di Firenze*, 4 voll., Bonechi, Firenze 1977-1978.
- BERARDINELLI 1991 = A. Berardinelli, *Le quattro vie dell'oscurità. Appunti per uno studio*, in «L'Asino d'oro», n. 3, 1991, pp. 70-83.
- BERRUTO 1986 = G. Berruto *Le dislocazioni a destra in italiano*, in *Tema-Rema in Italiano. Theme-rheme in Italian. Thema-Rhema im Italienischen*. Symposium Frankfurt am Main, 26/27-4-1985, a cura di H. Stammerjohann, G. Narr, Tübingen 1986, pp. 55-69.
- Berruto G., *Varietà diamesiche, diastratiche, diafasiche e Le varietà del repertorio*, entrambi in *Introduzione all'italiano contemporaneo. La variazione e gli usi*, a cura di A. A. Sobrero, Laterza, Bari 1993, pp. 3-92.
- BOZZOLA 2006 = S. Bozzola, *Seminario montaliano*, Bonacci, Torino 2006.
- Bocci R., *La biblioteca di Carlo Betocchi*, in *Anniversario per Carlo Betocchi*, Atti della giornata di studio, Firenze – 28 febbraio 2000, a cura di A. Dolfi, Bulzoni, Roma 2001, pp. 195-206.
- BOZZOLA 2014 = S. Bozzola, *La crisi della lingua poetica tradizionale*, in *Storia dell'italiano scritto*, Vol. I, *Poesia*, a cura di G. Antonelli, M. Motolese e L. Tomasin, Carocci editore, Roma 2014.

- BRUGNOLO 1984 = F. Brugnolo, *Ancora sull'anteposizione del possessivo nelle allocuzioni*, in "Studi Linguistici Italiani", X/2, pp. 162-172.
- Buroni E., Bonomi I., *Il magnifico parassita. Librettisti, libretti e lingua poetica nella storia dell'opera italiana*, Francoangeli editore, Milano 2010.
- Camon F. (a cura di), *Il mestiere di poeta*, Garzanti, Milano 1982.
- Carpaneto M., *Sul linguaggio dei testi scolastici di storia: il meccanismo dei nominali incapsulatori anaforici*, in «Itals» 3, 8, 2005, pp. 33-51.
- Casoli C. (a cura di), *Bacchelli, Betocchi, Cassola, Luzi, Quasimodo, Silone interpretano la società in cui viviamo*, in *Colloqui con scrittori d'oggi*, 8°, 160, Città Nuova, Roma 1969.
- *Catalog of copyright entries. Third series: 1964: January June*, risorsa online su google libri
- CIVITAREALE 1994 = P. Ciitareale, *Betocchi. L'armonia dell'essere*, Edizioni studium, Roma 1994.
- COLETTI 1990 = V. Coletti, *Metri e lingua di Betocchi*, in *Carlo Betocchi*, Atti del convegno di studi (Dipartimento di Italianistica - Gabinetto Vieusseux - Istituto Gramsci Toscano, Firenze 30-31 ottobre 1987), a cura di Luigina Stefani, Le Lettere, Firenze 1990, pp. 209-224.
- Conte M. E., *Condizioni di coerenza. Ricerche di linguistica testuale*, a cura di B. Mortara Garavelli, Edizioni dell'Orso, Alessandria 1988.
- Contini G., *Il linguaggio del Pascoli*, in *Studi pascoliani*, Lega, Faenza 1958.
- CORTELAZZO 1972 = M. Cortelazzo, *Lineamenti di italiano popolare*, in Id., *Avviamento critico allo studio della dialettologia italiana*, 3 voll., Pacini, Pisa 1972.
- COSTA 2016 = S. Costa, *Tra i ragazzi del '99: Carlo Betocchi a Caporetto*, in *Modernità letteraria*, n. 9, Fabrizio Serra editore, Pisa-Roma 2016, pp. 55-67.
- D'ACHILLE 1990 = P. D'Achille, *Sintassi del parlato e tradizione scritta della lingua italiana. Analisi di testi dalle origini al secolo XVIII*, Bonacci, Roma 1990.
- D'ACHILLE 2003 = P. D'Achille, *L'italiano dei semicolti*, Il mulino, Bologna 2003.
- D'Addio Colosimo W., *Nominali anaforici incapsulatori: un aspetto della coesione lessicale*, in *Dalla parte del ricevente: percezione, comprensione, interpretazione*, Atti del XIX congresso internazionale della Società di Linguistica Italiana (Roma, 8-10 novembre 1985), a cura di T. De Mauro, S. Gensini & M. E. Piemontese, Bulzoni, Roma 1988, pp. 143-151.
- DBI = *Dizionario Biografico degli Italiani*, Treccani, Roma 1960-in corso.
- DEL SERRA 1995 = M. del Serra, *Il servizio cosmico: per il Betocchi ultimo*, in *Erba d'Arno*, n. 59, Edizioni dell'erba, Firenze 1995, pp. 62-76.
- DOLFI 1986 = A. Dolfi, *Leopardismo e terza generazione*, in EADEM, *La doppia memoria. Saggi su Leopardi e il leopardismo*, Bulzoni, Roma 1986, pp. 146 e ss.
- Eco, U., *Dire quasi la stessa cosa*, Bompiani, Milano 2003.
- FANTINI 2014 = E. Fantini, *La parabola di Betocchi, Analisi stilistica macrostrutturale*, in «Studi Novecenteschi», n. 2, Fabrizio Serra editore, Pisa-Roma 2014, pp. 441-476.
- FONTANA 2003 = G. Fontana, *"Lo scavo che ai miei giorni migliori tento in me cercandomi...": alle radici del "realismo del corpo" di Betocchi*, in «Strumenti critici», n. 3, Il Mulino, Bologna 2003, pp. 357-386.
- FONTANA 2005 = G. Fontana, *"Oltre l'uscio dei morti". Note sulla poesia del penultimo Betocchi*, in «Strumenti critici», n. 1, Il mulino, Bologna 2005, pp. 126-158.
- FORTINI 1991 = F. Fortini, *Oscurità e difficoltà*, in «L'Asino d'oro», n. 3, 1991, pp. 84-89.
- GDE= *Grande Dizionario Enciclopedico*, Utet, Torino 1968.
- Girardi A., *Nei dintorni di Myrica. Come muore una lingua poetica?*, in «Paragone/Letteratura», XL, n. 470 1989, pp. 243-263.

- Hegel, G. F. W., *Estetica*, Einaudi, Torino 1997.
- Herczerg G., *Lo stile nominale in italiano*, Le Monnier, Firenze 1967.
- LANGELLA 2003 = G. Langella, *Betocchi poeta della croce*, in Idem, *L'utopia nella storia. Uomini e riviste del Novecento*, Edizioni studium, Roma 2003, pp. 99-117.
- Lonzi L., *Fraasi subordinate al gerundio*, in *Grande grammatica italiana di consultazione*, 3 voll., a cura di L. Renzi, G. Salvi e A. Cardinaletti, Il Mulino, Bologna 1991, Vol. 2, pp. 571-592.
- Maiocco M., *Absolute participial constructions. A conservative approach to the syntax of Greek and Latin*, Edizioni dell'Orso, Alessandria 2005.
- MARCHI 2001 = M. Marchi, *Il Dio di Betocchi*, in *Anniversario per Carlo Betocchi*, Atti della giornata di studio, Firenze – 28 febbraio 2000, a cura di A. Dolfi, Bulzoni, Roma 2001, pp. 101-117.
- Marrone G. (a cura di), voce *Carlo Betocchi* in *Encyclopedia of Italian Literary Studies*, Routledge Taylor & Francis Group, New York 2007, pp. 204-205.
- MAZZONI 2005 = G. Mazzoni, *Sulla poesia moderna*, Il Mulino, Bologna 2005.
- MENGALDO '900 = Pier Vincenzo Mengaldo, *La tradizione del Novecento, terza serie*, Einaudi, Torino 1991.
- MENGALDO PIN = P. V. Mengaldo, *Poeti italiani del '900*, Mondadori, Milano 1999.
- Menichetti A., *Metrica italiana. Fondamenti metrici, prosodia, rime*, Antenore, Padova 1993.
- Migliorini B., *Gabriele D'Annunzio e la lingua italiana*, in *Saggi sulla lingua del Novecento*, Sansoni, Firenze 1941.
- Montale E., *Fuori di casa*, Mondadori, Milano 1975.
- Montale E., *Sulla poesia*, Mondadori, Milano 1998.
- Mortara Garavelli B., *Il discorso riportato*, in *Grande grammatica italiana di consultazione*, 3 voll., a cura di L. Renzi, G. Salvi e A. Cardinaletti, Il Mulino, Bologna 1991, Vol. 3, pp. 427-468.
- Negri C. (a cura di), *Scheiwiller a Milano, 1925-1983, immagini e documenti: da Wildt a Melotti, da Fontana alla neoavanguardia, da Pound ai novissimi: tre generazioni di editori d'arte e letteratura*, con scritti di Eugenio Montale, Ezra Pound, Giuseppe Prezzolini e Cesare Zavattini, Scheiwiller Libri, Milano 1983.
- PANICALI 2001 = A. Panicali, *Betocchi e la memoria di Caporetto*, in *Anniversario per Carlo Betocchi*, Atti della giornata di studio, Firenze – 28 febbraio 2000, a cura di A. Dolfi, Bulzoni, Roma 2001, pp. 71-91.
- PISANÒ 1996 = G. Pisanò, *Il sodalizio Betocchi-Comi e altro Novecento*, Congedo, Galatina 1996.
- Pizzoli L., *Sul contributo di "Pinocchio" alla fraseologia italiana*, in «Studi linguistici italiani», n. XXIV, 1998.
- RABONI 1968 = G. Raboni, *Poesia degli anni sessanta*, Editori Riuniti, Roma 1976.
- RABONI 2005 = G. Raboni, *La poesia che si fa*, a cura di A. Cortellessa, Garzanti, Milano 2005.
- RAMAT 2002 = S. Ramat, «Qualcosa che sa di leggenda». *La madre (e il figlio) nella poesia di Betocchi*, in «Idem», *I passi della poesia*, Interlinea edizioni, Novara 2002, pp. 137-152.
- RENZI 1991 = *Grande grammatica italiana di consultazione*, 3 voll., a cura di L. Renzi, G. Salvi e A. Cardinaletti, Il Mulino, Bologna 1991.
- RENZI 2012 = L. Renzi, *Come cambia la lingua. L'italiano in movimento*, Il Mulino, Bologna 2012.

- RITRATTI 1960 = *Ritratti su misura di scrittori italiani: notizie biografiche, confessioni, bibliografie di poeti, narratori e critici*, a cura di E. F. Accrocca, Il Sodalizio del libro, Venezia, 1960.
- Rossi P., *Vestiti e insegne liturgiche. Storia, uso e simbolismo nel rito romano*, Lampi di stampa, Milano 2003.
- SANTERO 2005 = Daniele Santero, *Il "Limite sconosciuto": Betocchi lettore di Leopardi*, in «Studi Novecenteschi», n. 69, Fabrizio Serra editore, Pisa-Roma 2005, pp. 123-144.
- SERIANNI 1988 = L. Serianni, *Grammatica italiana. Italiano comune e lingua letteraria, suoni, forme, costrutti*, UTET, Torino 1988.
- SERIANNI 2009 = L. Serianni, *La lingua poetica italiana*, Carocci, Roma 2009.
- STEFANI 1990 = *Carlo Betocchi*, Atti del convegno di studi (Dipartimento di Italianistica-Gabinetto Vieusseux-Istituto Gramsci Tocano, Firenze 30-31 ottobre 1987), a cura di L. Stefani, Le Lettere, Firenze 1990.
- STEFANI 1994 = L. Stefani, *La biblioteca e l'officina di Betocchi*, 2 voll., Bulzoni, Roma, 1994.
- Tabanelli G. (a cura di), *Carlo Bo. Il tempo dell'ermetismo*, Garzanti, Milano 1986.
- TARSÌ 2000 = M. C. Tarsi, *Betocchi e «il Frontespizio»*, in *Studi di letteratura italiana in onore di Francesco Mattesini*, a cura di E. Elli e G. Langella, Vita e Pensiero edizioni, Milano 2000, pp. 451-478.
- TARSÌ 2008A = M. C. Tarsi, *Alla resa dei conti. Appunti per una lettura dell'ultimo Betocchi (prima parte)*, in «Testo. Studi di teoria e storia della letteratura e della critica», n. 55, Fabrizio Serra editore, Pisa-Roma 2008, pp. 41-69.
- TARSÌ 2008B = M. C. Tarsi, *Alla resa dei conti. Appunti per una lettura dell'ultimo Betocchi (seconda parte)*, in «Testo. Studi di teoria e storia della letteratura e della critica», n. 56, Fabrizio Serra editore, Pisa-Roma 2008, pp. 55-73.
- TARSÌ 2008C = M. C. Tarsi, *Bibliografia di Carlo Betocchi*, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 2008.
- Tarsi M. C., voce *Betocchi* in *Dizionario biblico della letteratura italiana*, a cura di G. Frasso, P. Frare, G. Langella, ITL Centro Ambrosiano, Milano 2016.
- VALLI 1990 = D. Valli, *Civiltà letteraria in Puglia: il sodalizio Comi-Fallacara*, in D. Valli, *Assaggi di poetica contemporanea*, Capone editore, Cavallino (Le) 1990.
- VALLI 2003 = D. Valli, *L'onore del Salento*, Manni editore, Lecce 2003.
- VIEUSSEUX 1981 = *Omaggio a Betocchi* in *Antologia Vieusseux*, nn. 61-62, Firenze giugno 1981.
- VOLPINI 1971 = V. Volpini, *Carlo Betocchi*, per la collana *Il castoro*, La nuova Italia, Firenze 1971.
- ZUBLENA 2014 = P. Zublena, *Il Betocchi di Luzi. Storia e critica di un dissidio tra amici*, in «Autografo», n. 51, Interlinea edizioni, Novara 2014, pp. 103-116.