



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
DI PADOVA

Università degli Studi di Padova

Dipartimento di Studi Linguistici e Letterari

Università degli Studi di Padova

Corso di Laurea Magistrale in
Filologia Moderna
Classe LM-14

Tesi di Laurea

La «scuola dell'ironia». Definizione e analisi di un corpus

Relatore
Prof. Andrea Acribo

Laureando
Lavinia Furlani
n° matr.2055449/ LMFIM

Anno Accademico 2022 / 2023

Indice

Capitolo introduttivo	5
Ironia	15
Giulio Orsini e Arturo Graf.....	25
Giulio Orsini	27
Esercizi di lettura	34
Arturo Graf.....	43
Esercizi di lettura	49
Guido Gozzano.....	59
Esercizi di lettura	89
Carlo Vallini.....	131
Esercizi di lettura	138
Carlo Chiaves.....	161
Esercizi di lettura	169
Ernesto Ragazzoni.....	193
Esercizi di lettura	204
Nino Oxilia.....	227
Esercizi di lettura	243
Bibliografia.....	261
Sitografia.....	263

Capitolo introduttivo

*per me la scuola migliore
è la scuola dell'ironia.¹*

Nel 1984 usciva, per i tipi di Leo Olschki, il saggio di Marziano Guglielminetti che, rifacendosi al novenario valliniano qui riportato, identificava una rosa di poeti pienamente novecenteschi accomunati dalla medesima inclinazione poetica: quella ironica. Il titolo di questo testo è *La «scuola dell'ironia». Gozzano e viciniiori²* ed è esplicativo dell'ipotesi dell'autore. Guglielminetti, infatti, vuole dimostrare l'esistenza di una "scuola dell'ironia" che ha come capostipite Guido Gustavo Gozzano ("*Gozzano e i viciniiori*") e che raccoglie attorno a sé poeti "minori" del primo Novecento. Il libro non è un saggio unitario ideato, composto a partire da un'ipotesi che ha dovuto trovare motivi di conferma, quanto piuttosto si presenta come una raccolta di saggi già editi e ancora inediti che riguardano, separatamente, i poeti che chiama in causa.

Guglielminetti identifica, a ragione, la personalità artistica di Gozzano come la maniera archetipica da cui discende un albero di esemplari ancora da studiare e dei quali lui stesso fornisce una breve panoramica; così, accanto al poeta canavese, cerca di radunare autori che appartengono allo stesso ambiente culturale. Carlo Vallini, milanese di nascita ma torinese di adozione, è amico di Gozzano e forse l'adepto più sincero di questa nuova maniera con il poemetto *Un giorno*; poi Carlo Chiaves, definito (polemicamente) dal Borgese come un poeta "crepuscolare"³ è anch'esso vicino all'idea gozzaniana; Ernesto Ragazzoni, di Orta, è il più vecchio tra i poeti rintracciati da Guglielminetti ma assume lo stesso sguardo ironico e divertito nei confronti di ogni aspetto del mondo; Nino Oxilia, sodale drammaturgo di Sandro Camasio, autore di poche liriche ma congeniali alla nuova scuola.

Guglielminetti, su questo registro, appunta anche il nome di Marino Moretti ritenendo possibile trovare dei motivi di contatto tra lui e Gozzano, specialmente per quanto

¹CARLO VALLINI, *Un giorno e altre poesie*, Einaudi, Torino, 1967.

²MARZIANO GUGLIELMINETTI, *La "scuola dell'ironia" Gozzano e i viciniiori*, Leo S. Olschki, Firenze, 1984.

³Cfr ANTONIO BORGESE, *La poesia crepuscolare*, La Stampa, 01/09/1910.

riguarda influenze reciproche e una possibile comunione di intenti intravisti dal poeta piemontese dopo la pubblicazione di *Fraternità* (1905).

L'inclusione di Moretti, tuttavia, non mi persuade fino in fondo: Guglielminetti, in maniera convincente, si concentra sulle reciproche influenze Gozzano-Moretti fornendo una nuova lettura tesa a ridefinire il ruolo che il poeta di Cesenatico ha avuto sulla maniera gozzaniana soprattutto per determinati temi: per esempio la rivalutazione del mito materno dove la figura della madre viene resa un soggetto quotidiano, abbassandone lo statuto; anche l'immagine del "nonno" è presente sia in *Fraternità* sia nella sequenza dei *Sonetti del ritorno* gozzaniani; oppure, ancora, la coincidenza di alcuni modi espressivi che identificano la figura del poeta: in Moretti è colui che sa «guardare a lungo le stelle» mentre per Gozzano è colui che «parla con le stelle»⁴. Ma queste occorrenze mostrano una possibile influenza di Moretti su Gozzano non a livello prettamente *ironico*: i motivi che l'autore romagnolo offre al torinese sono, piuttosto, spunti che Gozzano sfrutta e riusa o in senso sentimentale, come avviene con la figura del nonno, oppure li corrode con l'ironia come accade nel componimento *L'ultima rinuncia* dove la madre è una presenza ossessiva da cui liberarsi.

Se possiamo concordare con Mengaldo che ritiene sia «da sfumare [...] il giudizio che vede nel Moretti canonico una specie di quintessenza e denominatore comune del crepuscolarismo»⁵ e che in lui, soprattutto in *Poesie scritte col lapis*, si sentano gli echi di Govoni, Corazzini, Palazzeschi e dello stesso Gozzano, ridefinirei sì la sua poesia come "ironica" ma vorrei considerare la sua poetica come autonoma e autosufficiente rispetto a una "scuola dell'ironia" di stampo torinese. Beninteso: neppure lo stesso Guglielminetti fa emergere con fermezza questa filiazione Gozzano-Moretti, però è un fatto che inserisca il nome di Moretti in un testo critico che si propone di indagare i risvolti di una specifica maniera poetica che ha come faro Guido Gozzano (nel titolo del saggio si legge, infatti, *Gozzano e i vicini*). Moretti è una figura che si mostra poco incline a una (ingiusta, forse) definizione univoca: è un poeta malinconico ma divertente, che appartiene alla scuola romagnola di un movimento, quello crepuscolare, che ha avuto capifila in varie regioni e dai quali lo stesso Moretti ha attinto in maniera originale e intelligente. La sua

⁴Cfr. MARZIANO GUGLIELMINETTI, op. cit., p. 68.

⁵PIER VINCENZO MENGALDO (a cura di), *Poeti italiani del Novecento*, Mondadori, 1981, p. 163.

è quindi una poesia matura e composita, autosufficiente, che tocca sì punte di ironia squisitamente gozzaniana ma non si attesta con fermezza su questo registro. Moretti meriterebbe, quindi, una trattazione specifica che tenga conto delle sfaccettature della sua maniera poetica ma, in questa sede, vorrei concentrarmi più specificamente sul movimento ironico *torinese* dato che il capoluogo piemontese ha una sua rilevanza. Per questo credo che sia doveroso attribuire la giusta importanza alla concordanza geografica in cui operano tutti gli autori segnalati, ad esclusione di Moretti, ovvero Torino. Il clima culturale piemontese ha certamente un ruolo in questo sviluppo poetico primo novecentesco: penso ad Arturo Graf, professore e ispiratore di molti poeti, alla Società di Cultura, ma anche al giornalismo attivo sia come rete di recensioni reciproche sia come possibilità e attività lavorativa. Un cenno va sicuramente alla rivista satirica e illustrata “Numero”, che nasce in quegli anni a Torino, nella quale trovano spazio molti degli autori trattati e che ha visto la partecipazione soprattutto di Chiaves e Ragazzoni. Uno dei personaggi più irriverenti di questo periodico è sicuramente Pitigrilli, tra i fondatori della rivista, che esprime la sua vena ironica e sarcastica tra le pagine di questo giornale. A lui è attribuita la parodia de *Le farfalle* (il poemetto gozzaniano) che è apparsa nel 1914 e a lui si deve, probabilmente, anche il componimento proemiale della rivista, erroneamente attribuito a Gozzano.

Nell’articolo in morte di Guido Gozzano, pubblicato dalla rivista, si attribuisce proprio a Gozzano la poesia *La ballata dell’Uno* ma sembra essere un fatto poco plausibile poiché il testo assume toni eccessivamente impertinenti. Questo stile meglio si adatta alla penna di Dino Segre, in arte Pitigrilli appunto, che non si esime di certo dall’inserire riferimenti piccati esplicitando i bersagli a cui mira.

Di seguito riporto il testo nella sua interezza in modo che possa risultare più chiaro il tono sarcastico che rendeva inconfondibile l’intera rivista:

L’Uno è tutto esaurito,
non lo trova più nessuno,
a chi dà copia dell’Uno
un milione è profferito.

Col più gran caffè concerto
vien Giolitti un poco male
per un male un poco incerto,
vien con tutto il personale
del Suffragio Universale.
Ma - pagliaccio o rosso o bruno -
tutti chiedono dell'Uno,
l'Uno già tutto esaurito.

Finalmente il Vaticano
lascia il Papa ed il Concilio,
balla il tango col sovrano
dal garofano vermiglio.
Tutti vanno in visibilio:
il prelado col tribuno,
tutti chiedono dell'Uno:
l'Uno - ahimè - tutto esaurito!

Trema all'Uno e terra e mare!
la San Giorgio per isbaglio
si rimette a galleggiare,
perciò grato l'ammiraglio
contro un già prossimo incaglio
contro i tiri di Nettuno
premunirsi vuol dell'Uno,
l'Uno - ohimè - tutto esaurito!

Stanco d'essere il fantoccio
d'un insipido frasario
grida Verdi: Alfin mi scoccio
di cotesto centenario.
Qui m'annoio solitario.
Ecco il Numero. Ma l'Uno?
L'Uno - ohimè - non l'ha nessuno,

l'Uno è già tutto esaurito!

Levigandosi l'alloro
Gabriele inquieto appare:
un mistero: il Pomo d'oro
ben volevo ricercare
sul rarissimo esemplare.
Gabriele andrà digiuno;
splende il numero, ma l'Uno,
l'Uno è già tutto esaurito.

Vien Mascagni truce in vista
ché su l'Uno spera già
e già teme un'intervista
"Poiché io sono - ognun lo sa -
mammoletta d'umiltà..."
- Che voi siate un fiore o un pruno,
gran maestro, fa tutt'uno,
l'Uno è già tutto esaurito.

Térésah, Carola, Amalia,
l'altre insigni letterate,
che oggi infiammano l'Italia,
si presentano infiammate
come tante forsennate:
un prurito inopportuno
tutte sentono dell'Uno,
l'Uno - ohimè - tutto esaurito.

Non resiste la Gioconda,
balla fuori arguta e gaia
con la sua facciosa tonda
di perfetta giornalista.
Cento quindici migliaia

mi richiedono dell'Uno!
A chi dà copia dell'Uno
un milione è profferito.

Oh successo inopportuno!
L'Uno è già tutto esaurito!

Il componimento è una farsa: è incentrato sul presunto enorme successo del Numero Uno della rivista ma questo è un esemplare mai edito perché mai esistito; era una pratica comune quella di elogiare il successo del numero inaugurale delle riviste per misurarne il successo. Al di là dell'occasione di composizione, credo che questo testo sia ben rappresentativo del clima umoristico che si respirava nella redazione.

Come si è potuto osservare, trovo che non siano irrilevanti le coordinate storico-culturali che hanno circoscritto un determinato ambiente geografico dal quale, poi, è emerso un sentimento poetico comune; Torino, insomma, è un punto nodale e imprescindibile per lo sviluppo di quella maniera poetica identificata da Guglielminetti.

Come anticipato, in questo elaborato non troverà spazio la poesia di Marino Moretti, per i motivi sopraindicati che spero possano essere condivisi e compresi; sarà invece offerta una breve trattazione di Giulio Orsini e Arturo Graf, come i rappresentanti di una sorta di "preistoria" del movimento dell'ironia individuato da Guglielminetti. Sebbene questi non siano gli unici autori "umoristici" del nostro tardo Ottocento (almeno da nominare Lorenzo Stecchetti, Remigio Zena, Vittorio Betteloni) è lo stesso critico a identificarli come modelli per alcuni dei poeti che saranno trattati, in particolare per Gozzano e Vallini. La supposizione trova inoltre conferma in Gozzano stesso che ne fa menzione in una lettera al Vallini del 13 settembre 1907:

Gargano è stato acre con me, specialmente perché arieggio un po' Graf: detestano Graf, Orsini e tutti i ribelli della cattedra dannunziana e pascoliana: hai letto la critica alle «Rime della Selva» e «Fra Terra ecc.»: due stroncature indegne. Ora il tuo lavoro risente (lecitamente) di due polle

principali: Graf-Orsini, maestri da loro odiatissimi.⁶

È da evidenziare specialmente l'importanza di Graf in quanto, grazie alla sua posizione universitaria e al suo carisma, ha attratto a sé molte menti poetiche. Calcaterra nota, in un saggio del 1944, la vicinanza di un gruppo di poeti a quello che all'inizio del secolo era il loro Maestro, non solo in senso metaforico: sigla così Gozzano, Vallini e Gianelli come “poeti all'ombra di Medusa” con chiaro riferimento alla prima raccolta dell'italo-tedesco che si allontana dalla poesia dannunziana, dominatrice della scena letteraria di fine Ottocento. Qui Graf, per non farsi epigono del vate, propone una nuova e personale poesia che è cupa, romantica e pessimistica. In verità lo stesso Graf aveva intuito già la nascita di una nuova generazione di poeti e dedica, nel 1907, il suo libro *Ecce homo* a Gozzano, Gianelli e Vallini scrivendo:

Voi siete tristi e non sapete perché. Se non è gioconda la giovinezza, quale altra età della vita potrà esser gioconda? La vostra giovinezza è come una pianta cui siano contrarii il clima e il suolo. Voi siete tristi della tristezza di questa nostra civiltà cupa e feroce, non meno infesta ai giovani che ai vecchi. Ai vecchi, cui già natura scema il vigore, essa, la civiltà, col tumulto della sua foga incalzante, con l'asprezza de' suoi congegni, con l'oppressione della sua congerie, nega il riposo, mozza il respiro, affretta la morte. Ai giovani ruba la giovinezza prima ancora d'averla assaporata. L'anima vostra si oscura e si sfredda. Non avete più nè tempo, né voglia, di sognare e d'amare. Prima coloro che vi misero al mondo, poi coloro che ammaestrano, non vi sanno parlare d'altro che della necessità di tirare al guadagno, di assicurarvi un posto, di buttare via le illusioni, e di far presto. Prendete in avversione la casa e la scuola. Chiedete una parola di vita e non l'udite da nessuna parte.⁷

Se la raccolta d'esordio, *Medusa*, è adombrata di un pessimismo cupo e senza via d'uscita, sarà con la raccolta *Le rime della selva* (1906) che il poeta, dopo un'ascesi spirituale, riprenderà le tematiche pessimistiche ma con un piglio umoristico e si avvicinerà al clima ironico-crepuscolare.

⁶GUIDO GOZZANO, *Lettere a Carlo Vallini con altri inediti*, a cura di Giorgio di Rienzo, Centro studi piemontesi, Torino, 1971, p. 42.

⁷CARLO CALCATERRA, *Con Guido Gozzano e altri poeti*, Zanichelli editore, Bologna, 1944, p. IX.

La dicitura “crepuscolari” è stata coniata dal Borgese, in un articolo apparso su “La Stampa” nel 1910, e se inizialmente quest’etichetta era stata ideata in senso dispregiativo ha poi circoscritto – in maniera neutrale – questo movimento poetico primo novecentesco. Negli anni i dibattiti critici intorno alla definizione di *crepuscolarismo* sono stati numerosi e anche la catalogazione dei poeti affiliati a questa scuola non sempre è risultata condivisibile. In questo mio elaborato la questione del crepuscolarismo si dà per assodata con alcune precisazioni: in accordo con quanto già parzialmente esposto, trovo efficace - per quanto semplificativa - la distinzione che vede diverse aree di attività e che isola, tra queste, il capoluogo piemontese; ancora una volta, allora, è ravvisabile una coesione culturale nell’ambiente torinese che ha portato allo sviluppo di un sentire *comune* tradottosi poi in una poetica *comune*.

In secondo luogo, la controversia che vede protagonista Gozzano e che si interroga sul suo effettivo crepuscolarismo, qui non ha motivo di esistere: per il poeta canavese, come per tutti gli altri trattati, lo studio che verrà proposto non sarà incentrato sulla questione crepuscolare ma, è bene ribadirlo, sul tasso *ironico* della poetica che propongono. È ovvio, d’altro canto, che non ci si può esimere totalmente da questa nozione, di conseguenza saranno fatti riferimenti ai topoi comuni del crepuscolarismo e dati per scontati elementi caratteristici di questa linea poetica, quali l’abbassamento del lessico tradizionale, l’intromissione – in poesia – di elementi della vita tradizionalmente esclusi dalla lirica, un andamento poetico che si avvicina alla prosa, una vita non imitabile che uccide il superomismo dannunziano, la vergogna e l’inutilità dell’essere poeta. Infine, mi trovo d’accordo con un certo pensiero critico che vede nella poesia crepuscolare anche le sue possibilità ironiche, intendendo questo atteggiamento come uno sviluppo felice e originale del crepuscolarismo, non come una poetica a sé stante.

Giuseppe Farinelli, nel capitolo introduttivo del suo fondamentale saggio sul movimento crepuscolare, ne riassume così la nascita: il clima poetico primonovecentesco è il risultato di una crisi del positivismo che si traduce, in poesia, con la presa di distanza dai grandi autori Ottocenteschi e dagli eroi di quelle liriche. Ma, dice, «se il crepuscolarismo avesse semplicemente sostituito alla leggenda dell’eroe le frustrazioni dell’antieroe, alla solarità dei campi aperti l’ombra dei rifugi, avrebbe al massimo stabilito un mutamento di scena; il fatto è che corrose e indeboli con l’ironia e con la caricatura l’oggetto stesso del suo

gioco costruito su tematiche e discorsività borghesi, denunciando così un implicito senso di appartenenza alla crisi morale dell'uomo contemporaneo».⁸

La mia tesi sarà articolata nel seguente modo: ognuno dei capitoli successivi sarà dedicato a uno degli autori indicati da Guglielminetti e in queste pagine saranno illustrati i motivi che permettono di avvicinarli a questa “scuola dell'ironia”. Tutti i capitoli avranno la stessa impostazione: per prima cosa una breve notizia biografica introduttiva, atta a isolare alcuni eventi particolari della vita di ognuno; a seguire un commento sulla poetica che si concentra, nello specifico, sulle raccolte che più delle altre si conformano alla maniera ironica; infine un esercizio di lettura di alcuni testi, scelti tra i più confacenti alla vena umoristica di questi poeti. Prima di entrare nel cuore della «scuola dell'ironia» ci sarà un breve capitolo dedicato a questo termine, *ironia*, che ha l'obiettivo di chiarire, seppur parzialmente, le problematiche e le sfaccettature di questo concetto.

Spero che il mio elaborato sappia esemplificare con mente critica quanto mi pongo come ipotesi: l'esistenza di una maniera poetica comune, che si sviluppa a Torino a cavallo tra Otto e Novecento e che ha come caratteristica principale quella di cantare con ironia il mondo interiore e circostante.

⁸GIUSEPPE FARINELLI, *Perché tu mi dici poeta. Storia e poesia del movimento crepuscolare*, Carocci, Roma, 2005, p. 20.

Ironia

Questo capitolo ha come obiettivo quello di chiarire, per quanto possibile, il termine “ironia”. Non è questa la sede in cui avviare un’indagine approfondita sul concetto di ironia che tocca, a ben guardare, molti ambiti disciplinari: da quello filosofico a quello retorico, da quello linguistico a quello storico ma anche psicologico. Per quanto un approccio interdisciplinare, in altre sedi, risulterebbe completo e funzionale alla definizione di questo concetto, in questa sezione si indagherà solo a livello generale il funzionamento dell’ironia chiarendo, inoltre, i criteri usati nell’uso di questo termine.

Appare evidente, allora, che non c’è un significato unico di ironia, e una sua definizione rischia di risultare sempre manchevole, lacunosa. Un viaggio all’interno delle voci dei vocabolari più autorevoli già ci presenta un panorama sfaccettato.

Il Sabatini-Coletti (edizione 2011), riporta le seguenti righe:

1 Atteggiamento di bonaria irrisione, di superiore distacco dalle cose: osservare le vicende umane con i.

2 Messa in ridicolo, sarcastica deformazione di una cosa, di una persona, di un concetto ecc.: fare dell’i.; scherzo crudele, beffa: per i. della sorte.⁹

Il dizionario Treccani online:

FILOSOFIA

L’originario significato del termine i., dissimulazione e insieme anche interrogazione, si conserva solo nell’espressione i. socratica. Il carattere dell’i. contraddistingue anzitutto il procedere speculativo di Socrate, che con la sua dichiarazione di ignoranza smaschera la presunta sapienza altrui mostrandola inferiore al suo stesso sapere di non sapere; compenetra poi anche il pensiero platonico, per lo meno negli aspetti polemici, quando Platone finge di assumere come vere le dottrine altrui che intende combattere e ne deduce con simulata serietà l’assurdo. I. è poi l’atteggiamento romantico di superiorità dello spirito rispetto a ogni realtà finita per cui abbia avuto interesse. In sistemi estetici, come quello di K.W. Solger, l’i. è stata considerata costitutiva dell’arte (in cui appunto si sperimenta tale assoluta catarsi e autosufficienza).

⁹https://dizionari.corriere.it/dizionario_italiano/I/ironia.shtml, data di consultazione: 06/09/2023.

Nell'esistenzialismo di S. Kierkegaard l'i. è considerata un momento fondamentale dell'esistenza, in quanto, attraverso di essa, l'uomo si distacca dal mondo in cui è immerso l'esteta e si avvia verso lo stadio etico.

LINGUISTICA

Figura retorica, detta anche antifrasi, che consiste nell'esprimere il contrario di ciò che in realtà si vuole significare; suo scopo è evidenziare l'insostenibilità di ciò che si simula di sostenere o la validità di ciò che si finge di disapprovare. L'ambiguità, l'equivoco possono limitarsi a una singola parola o riguardare una porzione di testo anche molto estesa (per es., l'apostrofe a Firenze di Dante nel VI canto del Purgatorio); può essere anche l'atteggiamento di uno scrittore che investa tutta quanta la sua opera (l'i. di G. Parini nel poema Il giorno). Esempi di i. sono le frasi comuni Ma bravo!, Bella figura!, Che mira! (a chi colpisce lontano dal bersaglio).¹⁰

Infine, il Nuovo de Mauro ne dà una definizione complessa che racchiude più punti di vista:

1a. AU¹¹ particolare modo di esprimersi che conferisce alle parole un significato opposto o diverso da quello letterale, lasciando però intravedere la realtà, che si usa per criticare, deridere, rimproverare e sim.: fine ironia; ironia pungente, amara, beffarda; parlare, esprimersi con ironia; fare dell'ironia

1b. TS¹²ret. figura retorica che consiste nell'usare parole di significato contrario a quello che si pensa

2. AU estens., scherno, derisione: un sorriso pieno di ironia

3. CO¹³ atteggiamento che consente di affrontare la vita in modo critico e con distacco: vivere con ironia, mancare di ironia, prendere le cose con ironia | atteggiamento di distacco di un artista dalla materia che tratta: l'ironia del Manzoni, dell'Ariosto

4. TS filos. atteggiamento di svalutazione eccessiva di se stessi, della propria condizione o situazione | nella filosofia romantica: atteggiamento di sottovalutazione da parte dell'Io dell'importanza di ogni realtà esterna | nel pensiero di Kierkegaard: sentimento del contrasto fra

¹⁰<https://www.treccani.it/enciclopedia/ironia/>, data di consultazione: 06/09/2023.

¹¹AU: alto uso

¹²TS: tecnico specialistico

¹³CO: comune

la coscienza esaltata che l'Io ha di sé e la modestia delle sue manifestazioni esterne.¹⁴

In questa brevissima carrellata sono emerse due costanti, la prima: l'ironia intesa come il «superiore distacco dalle cose», appare così nel Sabatini-Coletti, mentre nella definizione filosofica della Treccani è la «superiorità dello spirito rispetto a ogni realtà finita» e il Nuovo de Mauro la definisce, nel suo uso più comune, come un modo di «affrontare la vita in modo critico e con distacco». Il secondo concetto in comune, ad eccezione del Sabatini-Coletti che non la riporta, è quello di antifrasi: in linguistica, avverte il dizionario Treccani, significa «esprimere il contrario di ciò che in realtà si vuole significare» mentre il Nuovo de Mauro articola il concetto in «significato *opposto* o *diverso* da quello letterale» dove i due termini assumono sfumature differenti, non perfettamente sovrapponibili.

Anche Pirandello definisce l'ironia sfruttando il concetto di “contrario”; nel suo illuminante saggio *L'umorismo*, infatti, fa una distinzione tra ironia e umorismo che si basa proprio sulla percezione del contrario: se nel secondo caso è un *sentimento* del contrario, l'ironia, per l'autore, resta a un livello più superficiale *avvertendo* il contrario ma tenendosi al di qua di una speculazione approfondita.¹⁵ Per l'autore l'ironia è un riso divertito che non tocca il terreno drammatico soggiacente alla superficie, nell'ironia «i due elementi – comico e tragico – non si fondono mai»¹⁶. Su tutt'altro piano viene portata la riflessione da Freud che analizza i meccanismi del riso attraverso la psicanalisi, l'inconscio: se il motto di spirito, ci dice, è una predisposizione innata che permette a chi lo enuncia e a chi lo capisce di accedere a uno stesso terreno comune di rimosso che riaffiora con la parola, il comico e l'umorismo sono due aspetti meno intimi. Il comico è dato dall'eccesso, da una situazione che devia dalla norma, e che risulta divertente, è un ragionamento assurdo che viola le leggi della non contraddizione; l'umorismo, invece, è una risata che si sostituisce a un sentimento di affetto penoso che normalmente dovremmo provare per una persona implicata in una situazione che esula dal normale. Stando a Freud, quindi, la terminologia pirandelliana appare scomposta: lo psicanalista individua

¹⁴<https://dizionario.internazionale.it/parola/ironia>, data di consultazione: 06/09/2023.

¹⁵Cfr. LUIGI PIRANDELLO, *L'umorismo*, Garzanti, 1995, p. 173

¹⁶*Ivi*, p. 125.

nella *spiritosaggine* ciò che Pirandello individua nell'umorismo che, per Freud, ha tutt'altro significato. E l'ironia? Per Freud è un gioco di parole, dipendente dal buon umore, dalla situazione (a differenza del motto di spirito) che «consiste nell'affermare il contrario di ciò che intendiamo comunicare all'altro, al quale però risparmiamo di doverci contraddire facendogli capire, con l'inflessione della voce, i gesti o, quando si tratta di cose scritte, piccole spie stilistiche, che noi stessi intendiamo affermare il contrario di ciò che diciamo.»¹⁷ Anche Freud, quindi, identifica l'ironia come un procedimento che si serve del “contrario” per creare il riso ma, avverte, «l'ironia può essere impiegata solo quando il nostro interlocutore è preparato a udire il contrario, di modo che non manchi in lui l'inclinazione a contraddire»¹⁸. Entra in gioco, a questo punto, un'ulteriore differenza: il rapporto con l'altro. Per Freud è fondamentale che il motto di spirito, la più alta forma di riso che si può attuare perché emerge direttamente dall'inconscio, si serva di altre due persone: una che ne è l'oggetto e una che ascolta e capisce, in quanto ha le stesse basi culturali, psicologiche e referenziali del parlante. Anche l'ironia ha bisogno di un altro partecipante affinché si realizzi pienamente. Per Pirandello la presenza dell'altro non è fondamentale: prendiamo l'esempio, famosissimo, della signora imbellettata:

Vedo una vecchia signora, coi capelli ritinti, tutti unti non si sa di quale orribile manteca, e poi tutta goffamente imbellettata e parata d'abiti giovanili. Mi metto a ridere. *Avverto* che quella vecchia signora è il *contrario* di ciò che una vecchia rispettabile signora dovrebbe essere. Posso così, a prima giunta e superficialmente, arrestarmi a questa impressione comica. Il comico è appunto un *avvertimento del contrario*. Ma se ora interviene in me la riflessione, e mi suggerisce che quella vecchia signora non prova forse nessun piacere a pararsi così come un pappagallo, ma che forse ne soffre e lo fa soltanto perché pietosamente s'inganna che, parata così, nascondendo così le rughe e la canizie, riesca a trattenere a sé l'amore del marito molto più giovane di lei, ecco che io non posso più riderne come prima, perché appunto la riflessione, lavorando in me, mi ha fatto andar oltre a quel primo avvertimento, o piuttosto, più addentro: da quel primo *avvertimento del contrario* mi ha fatto passare al *sentimento del contrario*.¹⁹

¹⁷SIGMUND FREUD, *Il motto di spirito*, Bollati Boringhieri, Vignate, 2021, p. 196.

¹⁸*Idem*.

¹⁹LUIGI PIRANDELLO, op. cit., p. 173.

Qui il riso, e la conseguente riflessione, tocca solo l'autore stesso, colui che dice *io* e che scorge in questa situazione l'elemento tragico-comico.

Insomma, da questa brevissima analisi preliminare, si intuisce come la definizione di ironia non sia univoca ma, anzi, sfaccettata anche nella maniera in cui si attua: in questo mio elaborato il termine sarà usato come un "termine ombrello" che vuole contenere una serie di aspetti che, se necessario, verranno chiariti illustrando alcuni casi esemplari.

Angelo Pupino nel suo saggio introduttivo alle "commedie inedite e altro"²⁰ di Carlo Chiaves tenta una razionalizzazione arbitraria che non convince, in primis, l'autore stesso che mette in guardia sull'impossibilità di schedare i componimenti secondo una o l'altra maniera ironica.

Ma si consideri l'ironia come un tropo di pensiero, non ci si potranno certo far rientrare tutte le situazioni che sono nella poesia del Chiaves. Perciò, per mio conto, preferirei di volta in volta parlare (senza però operare distinzioni troppo rigide: sia perché i confini intercorrenti tra le nozioni che rispettivamente accolgono i termini che seguono sono oggettivamente sfumati, sia perché talora le varie situazioni tendono ad integrarsi vicendevolmente, o a giustapporsi e ad intercalarsi, nell'ambito di uno stesso testo), di ironia (come sostituzione di pensiero, come allusione), sì, ma anche di satira (come arguzia rivolta contro un preciso oggetto), di umorismo (come straniamento derivante dall'intervento della sorpresa), di parodia (come ripetizione, amplificazione, radicalizzazione di un modello): che tuttavia varranno non come calchi meccanici di generi letterari istituzionalizzati, bensì come possibilità diverse di imprimere variamente il gesto di irrisione.²¹

Ora, se il concetto di "ironia" è così sfuggente non si sarebbe potuto intitolare questo elaborato in maniera meno equivocabile, preferendo un più generico "scuola del riso" o "scuola dell'irrisione"? La risposta è duplice: da un lato il mio lavoro si basa su un precedente saggio di Marziano Guglielminetti che sfrutta questo sintagma ripreso da una proposizione di Carlo Vallini; dall'altro lato non credo che la dicitura "ironia" sia fuorviante o incompleta per definire questa maniera poetica: per quanto possa risultare riduttiva se intesa nella sua specificità, una specificità problematica abbiamo detto, è

²⁰ANGELO PUPINO, in CARLO CHIAVES, *Commedie inedite e altro*, Bulzoni editore, Roma, 1972.

²¹*Ivi*, p. 35.

altresì vero che l'ironia indica anche un *atteggiamento*. Beda Allemann, nel suo saggio significativamente intitolato "Ironia e poesia", collega strettamente questi aspetti:

È possibile però che dallo stato d'animo ironico abbia origine un atteggiamento verso il mondo che non sia così privo d'amore com'è il sentimento di «superiorità»; e si può supporre che sia proprio questo l'atteggiamento, che si deve prendere in considerazione in prima linea, quando si vuol parlare dell'ironia poetica. In questa, il distacco appare meno rude: e non è posta in evidenza, più che ogni altra cosa, la distanza che separa il soggetto, messosi in una posizione di superiorità, dagli oggetti della sua osservazione divertita. Nell'ironia poetica il distacco ironico si manifesta invece con quella trasparenza luminosa e quella libertà da ogni vincolo, che sono di ogni mondo poetico, in cui tutte le cose si trovano avvolte da una luce mitemente autunnale e circondate da un'atmosfera perfettamente limpida. L'opposizione, di per se stessa infruttuosa, di soggetto ed oggetto [...] è allora in grado di distendersi ed innalzarsi fino a un poetico «sentirsi parte dell'universo»; ed in tal caso la serena mobilità dell'ironia, e l'ampiezza e la ricchezza del suo campo d'azione, appariranno come qualche cosa di immanente al soggetto, e non come un'arena esterna, nella quale possa dare spettacolo una sterile superiorità.²²

L'importanza dello stato d'animo è prerogativa anche dell'umorista pirandelliano di cui viene offerta una fisionomia particolareggiata:

una innata o ereditata malinconia, le tristi vicende, un'amara esperienza della vita, o anche un pessimismo o uno scetticismo acquisito con lo studio e con la considerazione su le sorti dell'umana esistenza, sul destino degli uomini, ecc. possono determinare quella particolare disposizione d'animo che si suol chiamare umoristica, questa disposizione poi, da sola, non basta a creare un'opera d'arte. Essa non è altro che il terreno preparato: l'opera d'arte è il germe che cadrà in questo terreno, e sorgerà, e si svilupperà nutrendosi dell'umore di esso, togliendo cioè da esso condizione e qualità.²³

Insomma, appare chiaro come l'attitudine, il carattere e la personalità, determinino una visione del mondo che può tradursi anche in poesia e, nel nostro caso, in poesia ironica.

²²BEDA ALLEMANN, *Ironia e poesia*, Mursia, Milano, 1971, p. 16.

²³LUIGI PIRANDELLO, op. cit., p. 183.

È centrale, inoltre, l'aspetto comunitario che emerge da queste riflessioni: una certa visione del mondo collettiva, un sentimento *ironico* condiviso, determina le sorti della scuola dell'ironia. Se è vero che è lo stesso Guglielminetti ad includere, nel suo saggio, una serie di poeti che lui scorge come seguaci di questa maniera poetica, d'altra parte è Vallini che identifica in Gozzano il capofila di questa poetica. Gli altri autori coevi (Chiaves, Ragazzoni e Oxilia) sono i rappresentanti di quella stessa attitudine che permette di accogliere e di leggere la vita con un piglio originale, ironico. Quindi davvero «l'ironia può funzionare in senso affiliativo, socializzante»²⁴ e, al di là dei risultati stilistici giocati su corde più o meno personali, assume un ruolo centrale anche l'appartenenza a un determinato contesto che condiziona, inevitabilmente, uno sguardo comune.

Una riflessione nodale, che trova riscontro anche nel nostro caso, è di tipo storicistico: Beda Allemann, infatti, identifica l'ironia come una maniera poetica tipica delle epoche tarde.

Cito:

spesso l'ironia viene considerata, e non senza fondamento, un fenomeno peculiare delle epoche tarde, in cui la forza creativa è già un poco indebolita: delle epoche tarde e degli stati di coscienza che in esse prevalgono. Ma l'ironia non è soltanto un fenomeno caratteristico delle epoche tarde; esso lo è anche, e particolarmente, delle opere della vecchiaia.²⁵

Questo atteggiamento lo si ritrova in Gozzano che a venticinque anni già si affligge di essere vecchio (Vencinqu'anni!... Sono vecchio²⁶) oppure è riscontrabile nell'ultima produzione montaliana, *Satura*, dove il tono ironico-sarcastico è dominante, a differenza delle raccolte precedenti, distanti da questo tipo di poesia.

Anche Arturo Graf pubblica il suo "canzoniere minimo" all'età di 58 anni e Giulio Orsini, fingendosi un giovane poco più che adolescente, divulga *Fra terra e astri* a 65 anni. Dopo aver dato vita a una produzione poetica precedente che toccava argomenti seri, cupi, storici, romantici, entrambi i poeti si abbandonano a una posa meno sostenuta. Nel caso

²⁴MARINA MIZZAU, *L'ironia. La contraddizione consentita*, Feltrinelli, Milano, 1984, p. 104.

²⁵BEDA ALLEMANN, op. cit., p. 27.

²⁶GUIDO GOZZANO, *Poesie*, BARBERI SQUAROTTI (a cura di), BUR, Mondadori, Milano, 2018, p. 121.

di Graf, la decisione sembra dettata da una sorta di rassegnazione nei confronti della vita che impedisce un approccio serio e grave; questo impone che si resista e si sopravviva al mondo attraverso la canzonatura dei suoi aspetti più temibili. Il professore è un astro polare nello sviluppo della scuola dell'ironia che, come già ho cercato di dimostrare, ha tra le sue caratteristiche anche una determinata posizione geografica.

Il caso di Giulio Orsini è ancor più interessante: non solo il cambio di poetica avviene in età avanzata, a conferma della tesi di Allemann, ma Domenico Gnoli non si presenta come un poeta ultrasessantenne bensì si finge un giovane ventenne: questo è dovuto alla volontà di avvicinarsi alla voglia di rinnovamento che animava i poeti di *quell'età* e non gli ormai passati poeti ottocenteschi. Il cambio generazionale che si avverte tra i poeti ottocenteschi e la grande stagione novecentesca è lampante: i movimenti culturali, i cambiamenti scientifici e tecnici, l'avvento di Baudelaire e la nuova considerazione della poesia, aumentano il divario che si instaura tra i poeti-vate e i nuovi *fanciullini* dell'epoca nuova che, incapaci di offrire risolutezza, o si crogiolano nella loro inettitudine o se ne prendono gioco.

Il y a donc ironie et ironie, poésie et poésie. Et la question, bien sûr, évolue: la poésie moderne, depuis Baudelaire, moins axée sur l'expression autobiographique d'un moi unitaire ou sentimental, moins accrochée à la croyance irremplaçable et irréductible, qui se méfie des prises de position – même dissimulées – de l'ironie "classique", qui s'identifie moins à la seule et unique posture mélancolique et spleenétique, qui met en scène des sujets de plus en plus improbables, aléatoires, divisés, éclatés, traversés de voix et d'échos hétéroclites, semble s'accommoder mieux que la poésie "classique" d'une certaine cohabitation avec l'ironie. [...] l'ironie, comme discours à sens multiples, et le discours poétique de l'identité (du moi lyrique comme moi multiple), deviennent alors hologables, sinon identiques.²⁷

La scuola dell'ironia individuata da Vallini e ripresa da Guglielminetti non nasce in un periodo storico casuale: emerge da una fase di transizione che tocca i decenni che investono la fine dell'Ottocento e l'inizio del Novecento, segnati da rivolgimenti, che determinano l'inizio di un nuovo secolo, non solo in senso storico, ma anche poetico,

²⁷PHILIPPE HAMON, *l'Ironie littéraire. Essai sur les formes de l'écriture oblique*, Hacette livre, Paris, 1996, p. 52.

scientifico, culturale.

La scissione dell'individuo a cui accenna Hamon è una prerogativa di molta poetica e narrativa novecentesca: l'avvento della psicanalisi, la caduta delle certezze, la relativizzazione di tutto, sono elementi che accrescono il senso di frustrazione che investe la società, gli uomini.

Se l'individuo non è più monolitico e saldo nelle sue integrità, e se l'uomo, di conseguenza, ha bisogno di assumere una nuova postura con cui entrare in relazione col mondo, ecco che il poeta trova nell'ironia l'arma adatta con cui difendersi. La parola ironica è, per definizione, parola duplicata²⁸ in quanto non si limita all'espressione immediata di un significato ma ne sottintende anche un altro, e questa spaccatura, questa scissione, è prerogativa esistenziale anche di molti poeti.

Gli autori che tratterò in questo elaborato sono rappresentativi di un modo personale di fare poesia e la loro *ironia* emergerà con più chiarezza nei capitoli dedicati a ciascuno di loro. Vale la pena, comunque, un'introduzione che sappia, per sommi capi, chiarire alcune peculiarità.

Dei due "maestri" indiretti, Orsini e Graf, già ho accennato nelle righe precedenti: sono i primi ad avvertire un rivolgimento culturale che necessita di un cambiamento stilistico in grado di dare voce a un nuovo sentimento comune. Lo fanno in maniera diversa: in Orsini il desiderio di cambiamento è più vagheggiato che effettivamente attuato e non è mai una presa di posizione che individua nello scherno il suo punto di forza; per Graf l'ironia è invece uno scudo contro le offese della vita, contro il pessimismo che lo pervade sin da *Medusa*, per l'arrivo della morte che lo inquieta e che lo induce a pubblicare il volume con la dicitura "quasi postumo".

Gozzano è il poeta maggiore di questa rosa di autori piemontesi e la sua ironia si concretizza in svariati modi: se è evidente un piacere linguistico che lo induce a giocare con la lingua attualizzandola, rivitalizzandola, facendola sfavillare in tutte le sue possibilità, dall'altro lato la sua ironia è una posizione coerente e una maniera definitiva di trattare sé stesso, la propria malattia, la morte e la vita, il mondo, il passato. D'accordo con questa postura è anche Carlo Vallini il quale, nella sua opera più gozzaniana (*Il*

²⁸Cfr. MARINA MIZZAU, op. cit., p. 9.

giorno), sembra assumere lo stesso atteggiamento: la poesia di Vallini trova qualche soluzione interessante a livello stilistico ma è più funzionale leggerla nella propria interezza, verificando, capitolo dopo capitolo, il piglio ironico e il sorriso sornione sul viso di un poeta che ha, ormai, ben poche certezze.

Carlo Chiaves, come ben individuato dal suo commentatore Pupino, gioca con tutte le potenzialità dell'ironia: è presente sotto forma di *autoironia*, di sarcastica considerazione dell'essere poeta, ma riprende anche modelli canonici – come la figura della femme fatale – e li radicalizza, oppure si presenta come parodia di un archetipo, per esempio, nella rilettura che fa delle fiabe tradizionali, ora svuotate di morale.

Per Ragazzoni e Oxilia credo possa valere un discorso collettivo o, per lo meno, una considerazione che li accomuna. Il loro modo di essere poeti *ironici* lo si evince specialmente in una particolare posa che assumono: quella con cui guardano, con occhi sempre *divertiti*, il mondo che li circonda. Ragazzoni, poeta pienamente ottocentesco e figura particolare nello scenario culturale italiano, ironizza su tutto, gioca con ogni elemento, anche minimo della vita, e lo propone su carta nella sua veste più bizzarra; ma il suo non è un divertimento fine a sé stesso perché Ragazzoni sa descrivere ironicamente attualità e quotidianità per esprimere il proprio punto di vista che emerge nettamente, ma attraverso il riso. L'autore di Orta prende molto sul serio le potenzialità della parola e la fa esplodere anche in giochi di rima e di significato.

Nino Oxilia è un poeta gioioso: ha una vita nettamente distante dalle malinconie dei poeti crepuscolari ma è pienamente soddisfatto di sé in quanto uomo e in quanto amante. È aperto al cambiamento, accetta il suo tempo così movimentato e vivo, è sicuro di sé e delle sue potenzialità, e proprio in virtù di questa sua risolutezza è in grado di toccare con umorismo ogni aspetto della propria esistenza. Ma la sua poesia è anche figlia di un'ironia che sa sfruttare e fare uso di elementi canonicamente divertenti che toccano la sfera del basso-corporale, il sesso, il cibo.

Insomma, la scuola dell'ironia appare quanto mai composita e caleidoscopica, riccamente diversificata e personale: ognuno dei poeti proposti ha una propria visione del mondo e una vena poetica caratteristica; spero di essere riuscita a cogliere i tratti più innovativi e originali di questi autori e di aver evidenziato, in ognuna delle raccolte, l'aspetto più *ironico*.

Giulio Orsini e Arturo Graf

Che cosa sia la poesia italiana dopo la gloriosa fioritura di Pascoli e di D'Annunzio non è facile capire a chi non s'occupi di letteratura per professione. A interrogare i critici che distribuiscono ogni anno eque razioni di lodi fra cinquanta o sessanta volumi di versi, si direbbe che Apollo musagete tenga fermo il suo carro di fuoco sullo zenith del nostro cielo. A interrogare il gran pubblico, si direbbe invece che dopo le *Laudi* e i *Poemetti* la poesia italiana si sia spenta. Si spenge infatti, ma in un mite o lunghissimo crepuscolo, cui forse non seguirà la notte.²⁹

Nel 1910 Giuseppe Antonio Borgese individuava, sulle pagine de *La Stampa*, una rosa di poeti che definirà “crepuscolari”. Il termine ha avuto fortuna nella critica letteraria sebbene lasciasse trasparire tutte le perplessità del critico nei confronti di questa nuova scuola poetica che coniava a partire da tre poeti primo-novecenteschi: Marino Moretti, Fausto Maria Martini e Carlo Chiaves.

Borgese si domandava in che modo fosse ancora possibile fare poesia dopo i risultati insuperabili, a sua detta, dei grandi autori della triade ottocentesca e asseriva che chiunque avesse qualcosa da dire non lo facesse provando a imitare il “volo di Pindaro” con le “ali dell'anitra” bensì si adagiasse su una poesia cantata con “un filo di voce”³⁰.

Tra i modelli di questa nuova maniera poetica individuava i decadentisti francesi, Guido Gozzano e Giulio Orsini.

L'influenza di Orsini (*nome de plume* di Domenico Gnoli) è stata confermata successivamente anche dai critici³¹, successivi al Borgese, che si sono occupati di crepuscolarismo i quali hanno affiancato al poeta romano anche il nome di Arturo Graf.

Per quanto questi due poeti siano annoverati tra i ranghi del decadentismo, con tutti i problemi e le riserve che questo termine si porta addosso³², sono autori fluidi, sfaccettati e pluristilistici che bene si adattano ad essere sia esempi di “ribelli di cattedre dannunziane e pascoliane”³³, per una visione della vita non superomistica e non simbolista; sia poeti

²⁹A. BORGESE, *Poesia crepuscolare*, La stampa, 01/09/1910.

³⁰*Idem*.

³¹Farinelli, Guglielminetti, Montale, Calcaterra, fra gli altri.

³²Cfr GIUSEPPE FARINELLI, *Perché tu mi dici poeta?*, Carocci, Roma, 2005, ultimo capitolo: Il decadentismo attraverso la critica, p. 605.

³³Cfr GUIDO GOZZANO, *Lettere a Carlo Vallini con altri inediti*, a cura di Giorgio di Rienzo, Centro studi piemontesi, Torino, 1971, p. 42 (lettera del 13 settembre 1907).

ironici che affrontano col riso i temi più cupi dell'esistenza umana.

Se Borgese si focalizza sulla nascente scuola poetica nelle sue plurime direzioni, prendendo a esempio tre poeti ben diversi tra loro, il mio obiettivo è mostrare quanto Orsini e Graf siano presenti, in nuce, nella poesia della cosiddetta *scuola dell'ironia*.

Per quanto autorevole sia il parere di Marziano Guglielminetti nell'accertare l'influenza di questi due poeti tra le fila della scuola torinese, risulta sicuramente decisivo il commento di Gozzano: in una lettera all'amico Vallini, infatti, il poeta canavese scrive «ora il tuo lavoro risente (lecitamente) di due polle principali: Graf-Orsini»³⁴.

Non è mia intenzione, ora, soffermarmi a lungo su Giulio Orsini e Arturo Graf in quanto appartengono alla "preistoria", se non addirittura a *un'altra* storia, rispetto ai poeti oggetto del mio elaborato: seguiranno, perciò, estremi biografici minimi e la parabola della maturazione della poesia di entrambi e una ridotta selezione di poesie. Il campione proposto vuole mettere in luce soprattutto le poesie che, per stile, forma, temi, più possono essere state motivo di imitazione o spunto. Le raccolte che saranno prese in esame sono *Fra terra e astri* per Orsini e *Le rime della selva* per Graf: sono sillogi in cui la vena ironico-sarcastica emerge con vivacità e coerenza sistematicità.

³⁴*Idem.*

Giulio Orsini

Domenico Gnoli nasce a Roma nel 1838 e lì muore nel 1915. Laureato in giurisprudenza all'università Sapienza diventa avvocato e poi professore di italiano all'Università. Viene chiamato ad assumere il ruolo di Direttore della Biblioteca nazionale romana e fonda l'*Archivio storico dell'arte*, la *Rivista italiana* e dirige a lungo la *Nuova Antologia*.

La sua carriera poetica vede susseguirsi una serie di pseudonimi: Dario Gaddi, Gina d'Arco, Giulio Orsini.

Con il proprio nome, Domenico Gnoli, pubblica alcune poesie: inaugura la fase "tiberina" delle proprie opere. Sono poesie spesso patriottiche, classicistiche ma anche pessimistiche e, ovviamente, celebrative della storia di Roma. Tutta la poesia gnoliana ha una concezione vasta delle cose: il fatto particolare diviene spesso espressione dell'universale.

Gaddi: nel 1870 esce un volume di *Versi* in cui era presente un forte colorito patriottico, questa era la cifra più spiccatamente evidente della poesia di Gaddi che apparteneva a una tradizione classicheggiante comune tra i poeti della Scuola Romana.³⁵

D'Arco: espressione della poesia erotica che rimane fuori dal resto della produzione di Gnoli. Sono poesie d'amore un po' ingenua e fanciullesche ed è per questo che sceglie una voce di fanciulla innamorata con risultati, però, mediocri e inferiori al resto.

Orsini: alter ego più famoso e fortunato con il quale pubblica le raccolte di maggior successo. È a questo pseudonimo che si lega la poesia più innovativa di Gnoli che meglio aderisce alle inquietudini del clima culturale primo novecentesco sia dal punto di vista tematico sia strutturale: tenta, infatti, una poesia meno sostenuta e imbrigliata nelle maglie di una metrica serrata.

³⁵Cfr. MARIA DE CAMILLIS, *Domenico Gnoli*, Società editrice Francesco Perrella, 1924, p. 149.

Fra terra e astri

Raccolta che esce nel 1903 firmata da un allora sconosciuto Giulio Orsini, dietro al quale nessuno sospettava l'esistenza di Domenico Gnoli. Appena licenziato, il volume, si pensava essere stato scritto da un giovane venticinquenne che, a causa di un morbo che gli aveva sfigurato il volto, fosse restio dal mostrarsi in pubblico. In realtà Giulio Orsini non esiste e il suo padre artistico, Gnoli, a quell'altezza aveva sessantacinque anni.

Il volume comunque piace molto ai contemporanei e non mancano le recensioni di intellettuali affermati che ne lodano la novità, primo su tutti Arturo Graf che sulle pagine di *Nuova Antologia* dipinge in questo modo il sodale: «poeta per grazia di Dio: nato da madre natura, e non fatto sui libri.»³⁶

A conferma di questo tratteggio così puntuale vale la pena di leggere parte della *Prefazione* scritta da Giulio Orsini in apertura del suo volume: rivolgendosi ai suoi “condiscipoli amici” espone il proprio ideale poetico:

In primo luogo, non credo punto necessario che si produca continuamente nuova poesia. [...] Una sola ragione può giustificare la produzione nuova, cioè l'essersi formata una nuova coscienza poetica che domandi l'alimento di una poesia più consentanea al presente suo essere. Ogni nuova poesia deve dunque esprimere una nuova coscienza, o un aspetto di essa, in quanto differisce da quelle dell'età passate. [...] Da ciò deriva la condanna assoluta, implacabile di ogni arte esteriore, premeditata, voluta. [...] Il soggetto eterno della poesia è l'anima, è sempre l'anima rispecchiante in sé la vita e l'universo. [...] Grette e pedantesche sono le formule di realismo, di idealismo, d'impressionismo, d'estetismo e simili, che tentano circoscrivere e regolare quello che dev'essere libera espressione di un fatto interiore. [...] Non per questo resteremo dallo studiare e ricercare amorosamente l'espressione, avendo in mente però che la parola, l'armonia, il verso, la rima non hanno valore se non in quanto son mezzi a significare uno stato d'animo. [...]

Or voi mi domanderete, miei buoni amici: – Come mai, con un concetto così alto della poesia, e una così mediocre fiducia nell'ora presente, osi mandar fuori un volumetto di versi? [...] Amici cari, non mi seccate! Lasciatemi, dalle paurose profondità del mistero, gettare l'anima tra la folla di questo mondicino in cui mi ha lanciato la sorte, e alla cui vita partecipo.³⁷

³⁶ARTURO GRAF, *Anime di giovani poeti: Giovanni Bertacchi-Giulio Orsini*, «Nuova Antologia», 1 aprile 1904.

³⁷GIULIO ORSINI, *Fra terra e astri*, Casa editrice nazionale, 1905, pp. 9-19.

Questa introduzione, oltre a presentarsi come una risposta ai possibili rimproveri amichevoli che i sodali di Orsini-Gnoli avrebbero potuto sollevare, è anche programmatica di una nuova idea di poesia che si inaugura nel 1903, anno di edizione di questo volume di liriche. Accanto a questo sono state rinvenute, nell'archivio Gnoli, delle carte autografe che testimoniano l'abbozzo di un articolo sulla *Strofa libera*³⁸ in cui ripercorre la storia della poesia, della rima in particolare, fino alle *Odi barbare*. In queste pagine emerge l'astio nei confronti della coercizione che la rima impone al poeta in quanto sentita come limite alla «vera poesia che dev'essere poesia interiore germogliata e vissuta nello spirito.»³⁹

Anche in una lettera inedita⁴⁰ al Pastonchi, contrario alla liberazione della metrica, Gnoli si difende dall'accusa di essere un poetastro in grado solo di «scutrettolare noviottonari» a cui «bastano le dita tremanti di un nevrotico»⁴¹ di contro alla grandezza della lirica che si misura nella perfezione di un endecasillabo di Carudcci. Il poeta di *Fra terra e astri* fa notare, parlando di sé in terza persona, che «l'Orsini [...] ha fatto strofe di quattro versi di varia misura, con prevalenza di ottonari e novenari, rigidamente rimate»⁴² e che forse questa poesia non è più libera delle *Odi Barbare* che pure sentivano la costrizione della metrica; aggiunge, infine, che se alcune delle proprie poesie «hanno strofe senza numero fisso di versi e senza ordine determinato di rime, nondimeno le rime frequenti nel mezzo, sono costanti nel principio e nella fine di ciascuna strofe»⁴³ e questo è sintomo di una creazione poetica che si lascia trasportare dall'ispirazione, punto nodale per il poeta, ma sempre mantenendo uno schema più o meno riconoscibile.

La sua posizione allora, a ben vedere, non è così risoluta: infatti le opinioni che insistono sulla libertà strutturale trovano un riscontro parziale, come fa notare lo stesso Orsini, nelle liriche che seguono. La rima rimane il baluardo più solido anche se con qualche eccezione: nella maggior parte delle liriche è presente e quasi sempre tradizionalmente in punta di verso; a volte resta irrelata; in taluni casi è sostituita da assonanze o consonanze. Le misure versali sono meno sistematiche poiché Orsini si mantiene sempre all'interno

³⁸DE CAMILLIS, op. cit., p. 129.

³⁹Ivi, p. 132.

⁴⁰DOMENICO GNOLI, *Questioni metriche*, in DE CAMILLIS, op. cit., p. 284.

⁴¹Idem

⁴²Ivi, p. 287.

⁴³Idem

della tradizione ma con versi meno canonici: accanto alle consuete misure del settenario e dell'endecasillabo, abbondano gli ottonari e novenari. Per quanto questi siano versi della poesia italiana (sebbene appannaggio di una poesia di minore prestigio) in Orsini spesso sono accentati non canonicamente e questo provoca un incresparsi della prosodia. Non mancano, in minima porzione, versi di minore lunghezza, spesso parole-verso, che accolgono la drammaticità del componimento. Accade, per esempio, in *Specchio antico* dove l'ultima strofa così si conclude:

[...]

L'immagine mia mi riguarda

Beffarda

dove l'ultima parola ("Beffarda"), in rima con il novenario precedente, accoglie la tragicità di un confronto con lo specchio.

Anche lo statuto strofico viene mantenuto: la maggior parte delle poesie si presenta con una struttura divisa in quartine a rima alternata o incrociata ma sono poi presenti testi che esulano una rigidità strofica così evidente. In *Eri bello, o sole!*, ad esempio, la struttura della lirica è composita: c'è una prima strofa di undici versi, tutti che oscillano tra le quattro e le otto sillabe e sono variamente rimati; e una seconda strofa di dieci versi di misura maggiore (undici e dodici sillabe). Questo schema si ripete, nel componimento in questione, più o meno allo stesso modo: strofa con versicoli che si dipana verticalmente a cui segue una strofa con versi più lunghi (orizzontalmente distesa). Per quanto lo schema non sia rigidamente seguito – la misura di ogni strofa, infatti, è differente – rimane evidente che una divisione strofica risulti essere ancora strutturante.

Anche in *Specchio antico* o in *Fior d'oleandro* si hanno misure strofiche differenti ma la scelta resta funzionale all'andamento tematico del testo per cui ogni strofa si conclude senza *enjambements* sintattici e tematici, perciò la segmentazione strofica rispetta l'articolazione argomentativa. Accanto a questi tratti di sperimentalismo sono presenti anche forme più tradizionali come un sonetto (*Cavallo*) e una poesia in terzine dantesche (*Dall'epistolario*).

Stando alla distinzione istituita da Mengaldo in “questioni metriche novecentesche”⁴⁴ possiamo parlare di “metrica liberata” in quanto non vengono eluse tutte e tre le clausole strutturali della poesia. A ben vedere, a quest’altezza, la rima rimane il vincolo strutturale più saldo e quindi la sua risulta essere una presenza rilevante nelle liriche di *Fra terra e astri*. Il secondo Ottocento è ricco di sperimentazioni metriche⁴⁵, innovazioni, scricchiolii che fanno presagire un’esplosione della forma che porterà agli eccessi e ai successi della stagione novecentesca: la posizione di Orsini è perfettamente inquadrabile all’interno di questo sommovimento ma non è esclusiva. Il mantenimento così evidente della rima confina la sperimentazione e la rottura annunciata in apertura di testo in un luogo di parziale riuscita dell’operazione.

Diversa partita si gioca sul piano contenutistico: qui sì è possibile rintracciare un rinnovamento che è conforme alla decisione di servirsi di un nuovo eteronimo per la pubblicazione di questo volume e, per di più, un *alter ego* giovane perciò più adatto a mostrare le inquietudini che prova nei confronti di un mondo che ha ancora da vivere.

Scorge bene Graf che «tra il finito che noi rifiutiamo e l’infinito che a noi si rifiuta, sale e s’allarga l’ombra del pessimismo. Quello di Giulio Orsini è un pessimismo fatto più di disdegno che di dolore. È quasi la stupefazione di un’anima che si veda negare ciò che stima le sia dovuto.»⁴⁶ E se molto di questo pessimismo è presente in Orsini le sue reazioni sono quelle di un poeta che è «tenero e sarcastico, entusiasta e scettico»⁴⁷: emerge un’anima tormentata, agitata, che cerca di servirsi della poesia per esprimere la crisi dell’epoca che sta vivendo.

È, dunque, una poesia che sta cercando una propria forma e che si vuole libera di farlo al di là della Tradizione ingombrante: a tratti sa essere nuova, narrativa, *novecentesca*.

Per quanto coetaneo di pubblicazioni ai primi crepuscolari non rientra a pieno titolo nell’etichetta fabbricata dal Borgese: Orsini, piuttosto, sembra essere un *modello* o, forse, un “precedente” acerbo delle tonalità sommesse del crepuscolarismo. Non c’è la

⁴⁴Cfr. PIER VINCENZO MENGALDO, *La tradizione del Novecento*, terza serie, Einaudi, Torino, 1991, capitolo “Questioni metriche novecentesche”, pp. 27-70.

⁴⁵Cfr. SERGIO BOZZOLA, *L’autunno della tradizione, la forma poetica dell’Ottocento*, Franco Cesati Editore, 2016.

⁴⁶ARTURO GRAF, op. cit.

⁴⁷*Idem*

riduzione a un'individualità malata, non c'è la vergogna della poesia, non ci sono le litanie, la clowneria, l'inutilità. È la fine del romanticismo, è pessimismo ma anche spiritualismo decadente, permanenza di uno sguardo globale che indaga l'Umanità e ne constata la desolazione.

D'altra parte, però, Giulio Orsini non è nemmeno un apostolo del grande Ottocento: non è dannunziano, superomistico, ma non è nemmeno pascoliano: è un uomo che prende coscienza, alla fine di un percorso di maturazione e non all'inizio (non ha venticinque anni!) che «Solo un desiderio mi rulla/ Nell'anima: via fuggire/ Fuggire, sparire, sparire/ Dentro gli abissi del nulla»⁴⁸.

Al netto di sensazioni generali che permettono di avvolgerlo della stessa aura primo novecentesca a cui daranno voce, in quegli stessi anni, i poeti del crepuscolo, ci sono delle spie testuali più puntuali che sembrano anticipare maniere poetiche che sapranno raggiungere risultati maggiori. Per esempio *Il bacio* o *Fior d'Oleandro* sono prossime a quell'andamento narrativo che sarà cifra stilistica gozzaniana; oppure la presenza dell'ironia di poesie come *C'è un vuoto* o *Lady Machbeth* dove il riso si fa amaro: la prima composta per la caduta del campanile di San Marco nel 1902 al quale il gondoliere non crede "E dentro il vuoto la vede,/ La gloria della sua torre", la seconda riprende la tragedia shakespeariana come personificazione dell'Inghilterra nella guerra anglo-boera mettendone in luce la sua sanguinosa crudeltà.

Ma sembra anche proto-palazzeschi quando dice "«Io so bene che sia il dolore: / La ragione sai tu che sia? / Non scherzare, ridammi, dottore, / Le letizie della follia »"⁴⁹; o un *povero fanciullo che piange* quando recita "Dentro a' silenzi dell'anima mia, / A rintocchi batteva, e batte ancora, / Un'eco lunga di malinconia"⁵⁰; o, ancora, sembra anticipare il *refrain* del "Che vale?"⁵¹ che sarà cifra stilistica del Moretti di *Poesie scritte col lapis*⁵².

Nel brevissimo corpus di poesie scelte ed analizzare verranno mostrati essenzialmente i tratti più innovativi della poesia di Giulio Orsini; non mancheranno riferimenti e appunti

⁴⁸GIULIO ORSINI, op. cit., *Fior della fede*, p. 39.

⁴⁹*Ivi*, *Verso l'alto*, p. 82.

⁵⁰*Ivi*, *Dall'epistolario*, p. 179.

⁵¹*Ivi*, *Presso l'Etrusca fontana*, p.47, IV strofa, v. 25: "m'arresta una voce: - Che vale?".

⁵²Cfr. MARINO MORETTI, *Poesie scritte col lapis*, Mondadori, 1966, p. 24.

sulla sua maniera ironica, tematica centrale in questo elaborato.

Esercizi di lettura

Apriamo i vetri!

1 Giace anemica la Musa
2 Sul giaciglio de' vecchi metri,
3 A noi, giovani, apriamo i vetri,
4 Rinnoviamo l'aria chiusa!

5 L'antico spirito? È morto.
6 Entro al sudario della storia
7 Sta nel mausoleo della gloria:
8 E Lazzaro solo è risorto.

9 Pace alle cose sepolte!
10 E tu pure sei morto: il vento
11 Dell'arte non gonfia due volte
12 La tua vela, o Rinascimento;

13 Il vento ch'or le chiome carezza
14 Fumanti delle vaporiere,
15 Le chiome lunghe e nere,
16 Della novella giovinezza.

17 O padri, voi foste voi.
18 Sia benedetta la vostra
19 Memoria! A noi figli or la nostra
20 Vita: noi vogliamo esser noi!

21 Sul ritmo del nostro core i canti
22 Modular, se la gioia trabocchi,
23 Vogliamo piangere co' nostri occhi,
24 Le amarezze de' nostri pianti.

25 Apriamo, o giovani, è l'ora!
26 Entri la freschezza pura

27 Della palpitante natura,

28 Entrino i brividi dell'aurora

29 Nella chiusa stanza. Oltre i monti

30 Son altri monti, oltre i piani

31 son altri piani, e più lontani

32 Cerchi di più larghi orizzonti.

33 Che voci nuove dall'infinita

34 Vastità de' nemi e degli azzurri?

35 L'uteggiano nuovi sussurri

36 Dalle profondità della vita,

37 Dalle profondità selvose?

38 Al pigolio de' nidi risponde

39 Il tremolio delle fronde,

40 Il fremito delle cose.

41 Col lume del grande occhio nero,

42 Del grande occhio fascinatore,

43 Ci attira oltre gli spazi, oltre l'ore

44 La fatalità del mistero.

Questa poesia apre la raccolta *Fra terra e astri* ed è composta da undici quartine con versi di varia misura: se inizialmente si prospetta un andamento di otto-novenari variamente distribuiti, nella progressione (a partire dalla quarta strofa) i versi si allungano fino a decasillabi, su cui si arresta la misura massima, o si riducono alla misura minima qui usata: il settenario. Non si scorge un progetto sottostante se non l'assestamento su metri non tradizionali e canzonettistici resi ulteriormente "leggeri" dall'uso sistematico della rima: le quartine seguono uno schema incrociato ad eccezione della terza il cui disegno è ABAB.

Il metro è il contenitore di un'essenza fresca, come l'aria che il poeta spera possa entrare dai vetri ora aperti, che si rivolge ai giovani (*A noi, giovani, apriamo i vetri*) ed è indice, la forma, di un disappunto tematico che si traduce in scardinamento di principi *morti*. L'andamento sintattico coincide, il più delle volte, con la chiusura di strofa: fanno eccezione le strofe sette-otto e nove-dieci; in entrambi i casi, però, l'enjambement che si verifica non è "forte" perché nel primo caso isola un complemento accessorio, di luogo, e nel secondo caso una ripetizione che collega in anafora l'ultimo e il primo verso delle quartine in questione. Anche a livello versale non ci sono spezzature ardite: nella terza strofa c'è una dislocazione a destra che isola il soggetto (*o Rinascimento*) a fine verso; nella quinta strofa ci sono due inarcature interessanti: i *contre-rejet* (*vostra e nostra*) evidenziano due termini oppositivi che sono il riassunto del conflitto generazionale che Gnoli vuole definire e che è accentuato dai *rejet* altrettanto simbolici: *Memoria e Vita*. Un'altra porzione simmetrica è rappresentata dai versi della ottava strofa: si crea una struttura anaforica con la ripetizione di *son altri* che risulta, però, eccessivamente appesantita dall'anticipazione in epifora dei termini *monti e piani*. Questa è la strofa più debole di tutto il componimento: una strofa "zeppa", vuota di contenuti ed eccessivamente retorica.

A livello lessicale si riscontrano termini e stilemi che risultano tradizionali come il *core* del verso 21 e il *modular* troncato a inizio verso; anche nella nona strofa *nembi e liuteggiano* rappresentano scelte conservative che orientano il linguaggio nella direzione di quella poetica da "aria chiusa". Questa è però rinnovata, nel componimento, anche da un uso dei deverbali in *-io* della strofa dieci che aderisce, generalmente, a un terreno pascoliano (si vedano *pigolio* e *tremolio*, rispettivamente ai versi 38-39). Anche l'attacco

Giace anemica la Musa rappresenta la commistione tra le due maniere: da un lato l'anastrofe che inverte l'ordine naturale della frase contribuisce all'innalzamento stilistico, dall'altro l'uso del termine "anemica" è sicuramente escluso dal repertorio lessicale tradizionale.

Insomma, c'è la volontà di scardinare un linguaggio nuovo su due fronti: a livello programmatico, attraverso l'esortazione ai giovani nell'uso di un linguaggio nuovo che dia voce a temi nuovi; sia a livello lessicale, con l'incursione di termini o di strutture sintattiche che si allontanano dal repertorio tradizionale. Per quanto riguarda i termini, oltre ai già citati "anemica" (v. 1) e ai deverbali in -io, si noti l'uso del termine "cose" (ai versi 9 e 40). A mio avviso, però, la modernità stilistica si misura specialmente a livello sintattico: infatti vorrei porre l'attenzione su alcune felici sentenze interrogative o esclamative che indirizzano questo componimento nel Novecento più compiuto perché utilizza frasi sentenziose, secche, dirette, che rompono lo stile armonioso della poesia. Nei versi 3 e 4 l'invito ai giovani è chiaro e diretto come lo sarà, maggiormente, nel verso 25; e così la presa di distanza dal passato del verso 9 (*Pace alle cose sepolte*) e la richiesta a gran voce, del verso 20, "noi vogliamo esser noi!". Di particolare efficacia risulta l'interrogativa, non sospesa, del verso 5: *L'antico spirito? È morto*, quasi come se non ci fosse altro da aggiungere: in questo verso è racchiusa tutta la consapevolezza e la fermezza di un "giovane" poeta.

Per quanto Orsini assuma una posa risoluta nel nome di un rinnegamento e rinnovamento *de' vecchi metri* a questo non sussiste un programma delineato: il componimento è ridondante di contenuti poco sviluppato tematicamente con una richiesta che rivolge ai giovani poeti che è più una preghiera, una speranza. È un rinnovamento declamato per sentenze più che per effettivi risultati: l'*aria nuova* tanto agognata e sperata non trova qui una sua definizione intelligibile. La "chiusa stanza" (verso 29), condizione del *fanciullino* pascoliano, è il luogo in cui la novità della poesia e del sentimento proto-novecentesco devono trovare spazio e sviluppo: Orsini, però, vagheggia continuamente, attraverso stilemi "vuoti", questa *freschezza* che non ha una definizione evidente. Dal punto di vista contenutistico, quindi, risulta poco programmatico, appunto perché eccessivamente retorico ma, almeno sul piano strutturale presenta, parzialmente, quella liberazione dalla forma perfettamente in linea con una poetica che si sta liberando dal gioco della

Tradizione maiuscola.

C'è un vuoto (per la caduta del campanile di San Marco)

1 C'è un vuoto, c'è un intollerando

2 Vuoto nell'aria! La mente

3 Lo contorna affannosamente

4 E lo dipinge, come quando,

5 Aperti gli occhi, ancora

6 Nelle fluidità lontane

7 Le dubbie immagini vane

8 La luce del sogno colora.

9 C'è un vuoto nell'aere muto!

10 L'aurora si sveglia ed ascolta:

11 – perchè, per la prima volta,

12 La torre non manda il saluto? –

13 I raggi del Sol mattutino

14 Ricercano l'angelo d'oro

15 Che alle nozze del Bucintoro

16 Raggiava l'assenso divino;

17 Volano a posar sulla mole

18 Titanica, come eran usi

19 Da dieci secoli, e illusi

20 Lo spazio attraversano; al Sole

21 Diffuso per l'aria sgombra

22 Rifulgono d'oro i greci

23 Cavalli, nell'ora che da dieci

24 Secoli scalpitavano all'ombra.

25 Sospende l'ali lo stuolo

26 De' colombi sopra la pietra

27 Consueta e, sgomento, penetra

28 La torre vuota col volo.

29 Lo vedi? Lo vedi? C'è un vuoto!

30 Ferma al timone la mano,

31 Fruga nello spazio lontano

32 L'occhio smarrito del pilota,

33 Invano fruga, e trascorre;

34 Ma il gondoliere non crede,

35 E dentro il vuoto la vede

36 La gloria della sua torre.

37 C'è un vuoto laggiù, nella storia

38 D'Italia! O Italia, o madre

39 Di tutte cose leggiadre,

40 Tutta chiomata di gloria

41 Perché riempi di tristezza

42 Il vuoto dell'aria muta?

43 Che è stato? L'antenna è caduta

44 Sulla nave della bellezza?

Questa poesia nasce in occasione della caduta del campanile di San Marco, avvenuta nel 1902, per la quale Orsini esprime il proprio cordoglio per la dipartita di un simbolo cittadino affermato quale la torre veneziana. Anche in questo caso la forma metrica non tradisce la quartina ma con misure versali che oscillano tra il settenario e il decasillabo; le rime sono tutte incrociate, senza eccezioni, ma senza risultati rilevanti: spiccano rime inclusive come mente : affannosamente (vv. 2-3), oro : Bucintoro (vv. 14-15), usi : illusi (vv. 18-19), sgombra : ombra (vv. 21-24), accanto a queste altre soluzioni “facili” come, nella prima quartina, *intollerando* in rima con *quando* dove, a mio avviso, l’uso del gerundio è funzionale esclusivamente alla rima, essendo il termine più efficace “Intollerabile”; oppure una buona percentuale di rime con dittongo come accade con i termini *dieci*, *stuolo* oppure *vuoto*; anche pietra : penetra appartiene allo stesso nucleo e attua una diastole in penultima sede. Sembra non esserci un’attenzione formale per lo statuto rimico che risulta più necessario che realmente ricercato, ed è l’ultimo punto saldo di una forma che si sta disgregando. Anche le strofe insistono nella loro presenza solo a livello formale poiché sintatticamente c’è un travalicamento da una porzione testuale all’altra: è evidente tra le prime e le ultime due strofe dove il periodo si conclude solo grazie a un enjambement tra partizioni; lo stesso avviene, più marcatamente, tra la quinta e la sesta strofa dove il verso 20 inaugura un nuovo periodo proprio in punta di verso per poi protrarlo per i successivi quattro.

L’aspetto lessicale non è di acceso interesse: i termini che risultano più desueti sono giustificati dalla loro posizione e funzione di rima (come *piloto* equivalente maschile di *pilota*) e il resto del componimento si serve di parole e stilemi d’uso comune, segnalo l’espressione *Che è stato?* al penultimo verso dove il poeta non si avvale della forma estesa “Che cosa” ma comprime, non necessariamente per ragioni metriche, in un sintagma colloquiale. Interessante e prevedibile l’uso di termini che connotano la Serenissima: il Bucintoro, il riferimento alle statue dei cavalli greci, i colombi e il gondoliere simbolo della città navale.

L’andamento narrativo non presenta intoppi: il rammarico per il vuoto che si crea dopo la caduta dell’*antenna* è esperito dalla mente, dagli occhi e poi dall’aurora che si sveglia e con lei il *Sol mattutino* i cui raggi erano soliti a correre sull’angelo d’oro, e poi i colombi, il pilota-gondoliere che, impossibilitato a vederla, la immagina.

Il tono interrogativo è dominante: l'aurora che si domanda perché la torre non mandi il saluto, all'incessante e martellante *Lo vedi? Lo vedi?* del verso 29 quasi un'infantile richiesta retorica che evidenzia l'ovvio: *C'è un vuoto!* che si trasformerà presto in un vuoto di stampo nazionale perché è un vuoto *nella storia d'Italia* alla cui madre patria si chiede il conto di tanto scempio: perché quella tristezza che riempie il vuoto? Cos'è successo? La nave della bellezza vacilla?

Sono domande, queste ultime, destinate a rimanere sospese e conferiscono un senso di cupezza che va in disaccordo con la velata ironia con cui si è sviluppato il componimento nelle strofe precedenti proponendoci immagini, anche irrealistiche, di affezionati al campanile che ora ne sentiranno la mancanza; proprio il *vuoto* che questa caduta lascia è il vero focus della poesia: conta ben cinque occorrenze sparse in quattro strofe ma è il presupposto di ogni periodo.

Arturo Graf

Arturo Graf nasce ad Atene nel 1848 da padre tedesco e madre italiana.

Dopo la morte del padre vivrà, per un periodo, in Romania per poi trasferirsi a Napoli, dove frequenterà il liceo e conseguirà la laurea in giurisprudenza. Successivamente è a Roma, dove approfondisce i propri studi sul medioevo e poi sarà chiamato a Torino dove trascorrerà il resto della propria vita fino al 1913, anno della morte.

È una figura importante nel panorama intellettuale torinese del primo Novecento che venne «chiamato dapprima (1879) ad insegnare Letterature neolatine, [e] passò poi a Letteratura italiana [...].

Ma, a parte le sue pubblicazioni, Graf è importante nella storia della [...] Facoltà perché seppe coltivare allievi i quali dovevano poi assurgere a grande fama [...].

Graf amava riunire questi suoi allievi prediletti a casa sua in via Bricherasio. Oppure nella sua villa a Madonna del Pilone e poiché queste riunioni avevano luogo di sabato, venivano chiamate *sabatine*.»⁵³ Hanno avuto un impatto significativo anche le sue lezioni, tenute nell'aula VII, chiamate "lezioni del sabato"⁵⁴ che attiravano studenti di ogni facoltà e non solo.

Un ambiente culturale, quello riunito attorno al *professore tedesco*, che vede protagonisti, tra gli altri, Guido Gozzano, Carlo Vallini, Amalia Guglielminetti, Giulio Gianelli, Francesco Pastonchi, Massimo Bontempelli. Non a caso il Calcaterra definirà alcuni tra questi come "poeti all'ombra di Medusa"⁵⁵ con riferimento alla prima raccolta del professore.

È un raffinato accademico e un uomo di grande cultura: i suoi interessi approfondiscono la cupezza della lontana "età di mezzo", dando anche importanti risultati saggistici⁵⁶, e arrivano fino agli ultimi aggiornamenti contemporanei, dalla filosofia positivista tedesca alla letteratura psicologica e psichica. Nonostante la sua dedizione alla ricerca, accademica e non, «in nulla mai, il suo pensiero trovò di che appagarsi: si volse alla

⁵³ Per Giovanni Flechia nel centenario della morte, Atti del Convegno 1992, Edizioni dell'Orso Ivrea-Torino, p. 11.

⁵⁴ ANNA DEFFERRARI, *Arturo Graf*, Società editrice Dante Alighieri, 1930, p. 72.

⁵⁵ CARLO CALCATERRA, *Con Guido Gozzano e altri poeti*, Zanichelli, Bologna, 1944, primo capitolo.

⁵⁶ Tra gli altri il maggiore contributo è da attribuire al volume *Miti, leggende e superstizioni del medioevo* edito nel 1892-1893 da Loescher.

scienza, s'immerse negli studi più disparati, si affaticò nelle lunghe ricerche di biblioteca, ma invano: sempre il problema dell'umano destino dominò il suo spirito, nel prepotente desiderio ch'egli aveva d'illuminarne il mistero: solo negli ultimi anni lo vedremo acquietarsi in una certa pace interiore.»⁵⁷

Per questo fu anche poeta coerentemente con il proprio sentire interiore: non patriottico come un Carducci (del resto, il “professor tedesco”, non poteva esserlo) né seguace dell'estetizzante D'Annunzio sensuale ma, piuttosto, un lettore di Leopardi e un assimilatore di quel “pessimismo” di primo Ottocento a cui non manca uno sguardo critico anche nei confronti della Natura Matrigna.

Ma la sua poesia conosce una parabola di sviluppo che mostra da un lato una progressiva evoluzione di pensiero, che si assesta su un'ironia evidente, e dall'altro diversi esiti stilistici; insomma da *Medusa* a *Le rime della selva*, Graf, propone un itinerario che con andamento prolettico-analettico mostra un'ascensione spirituale che gli permette di trovare nell'Amore il rimedio al pessimismo per poi rinnegarlo e servirsi della risata come scudo. Lo stile, invece, giunge infine a «trovare una misura strofica che mettesse la sordina alle complicate costruzioni di un tempo. [...] Insomma, ridursi, come nelle *Rime della selva* succede, a quartine di settenari e ottonari in rima è quasi una scelta provocatoria, né lo stesso Graf manca di accentuarlo, dedicando un componimento intero alle *Rime tronche*.»⁵⁸

⁵⁷ANNA DEFERRARI, op. cit., p. 103.

⁵⁸MARZIANO GUGLIELMINETTI, MARIAROSA MASOERO (a cura di), *La musa subalpina, Amalia e Guido, Pastonchi e Pitigrilli*, Leo S. Olschki – Firenze, 2007, p. 28.

Le Rime della selva

Le *Rime della Selva* sono, come indica il poeta in apertura, un “canzoniere minimo, semitragico e quasi postumo” pubblicato nel 1906: la raccolta è divisa in due sezioni ed è introdotta da due citazioni, simbolicamente di due autori di diversa nascita: il Petrarca e Goethe. Questa sua doppia anima, italiana e tedesca, è una costante e una cifra imprescindibile nella sua produzione tanto che questo *dubbio* circa la propria vera identità diventa oggetto di indagine di un componimento che si intitola, a proposito, *Il dubbio*: è un testo in cui, ironicamente, scava nelle proprie anime per capire quale delle due abbia il sopravvento “vince il Padre o la madre?” si chiede e, senza trovare una risposta, lascia quindi in sospeso l’interrogativo che riceve solo una risposta provocatoria: “Bravo chi l’indovina!”⁵⁹. Di questo suo doppio (o triplo, se si considera la nascita in Atene) spirito è, probabilmente, debitrice tutta la sua poesia che ha sempre una componente razionale e speculativa, propria delle terre nordiche, che si armonizza su una forma latina, italiana, che chiede «sonorità del verso e [...] andamento ritmico della poesia»⁶⁰. Per quanto i risultati più alti sono stati identificati nelle raccolte precedenti, in particolare in *Medusa* dove oltre a uno stile raffinato si affiancava un tema decadente e innovativo per il panorama coevo, in questo *canzoniere* lo stile si fa più dimesso, si àncora a versi brevi e canzonettistici e predilige la forma della quartina ripetuta: spazia tra componimenti molto lunghi, narrativi, quasi un’anticipazione dei poemetti gozzaniani (come *Idillio* oppure *All’osteria della corona*) e altre liriche meno sostenute, più brevi e quasi epigrammatiche. Si veda, a questo proposito, *Scritta sopra un sasso* poesia nella quale, in due quartine di ottonari (sistematicamente accentati in quarta), dissacra pessimisticamente il concetto di felicità:

Felicità!... Malaccorta

E melanconica fola!...

Una sì lunga parola

Per una cosa sì corta!

⁵⁹ARTURO GRAF, *Le rime della selva*, Treves, Milano, 1906, p. 155.

⁶⁰ANNA DEFFERRARI, op. cit., p.182.

Lunga parola, ma tronca,
Tronca nel punto migliore,
Come uno stel cui la ronca
Decapitò del suo fiore.

Nonostante il tradizionale e tipico tema del fiore reciso, immagine anche virgiliana, qui si nota come la forma cerchi di emanciparsi dalla altisonanza della tradizione coeva, e a questo corrisponde un lessico che progressivamente si abbassa e si affianca, anche cronologicamente, al linguaggio crepuscolare: sia per ambiti che, fino ad allora accolti solo dal Pascoli in poesia, trovano cittadinanza anche nei componimenti grafiani come ad esempio *l'orticelli* e i *legumi*⁶¹ che ricordano la più famosa lirica dell'allievo Gozzano; sia per la ricorrenza della tematica della tristezza, della malattia o del poeta che, analogamente a Corazzini, dice: «E così per trastullo / Piangevo, oh, Dio, piangevo / Come un vecchio *fanciullo*»⁶²; ma anche si fa spazio l'uso dell'onomatopea in *l'oriuolo a cuculo* dove il titolo così anacronistico viene smorzato da un settenario incipitario di soli suoni onomatopeici alla Palazzeschi, oppure si intercettano rime pseudo-dissonanti (gnomo : galantuomo) e definizioni di sé che mirano a un abbassamento ontologico, lo stesso che sarà operato dal Vallini e da *guidogozzano*, fino a definirsi un “bipede di polpe d'ossa”⁶³.

Nonostante ciò predominano comunque, accanto a questi aggiornamenti linguistici, gli stilemi poetici di un linguaggio tradizionalmente distinto dalla prosa che, forse anche in relazione all'attività di accademico che svolgeva il Graf, consegnano alla poesia il compito di parlare un linguaggio secolarmente conosciuto ed esperito. Per questo, come nota Lonardi, «anche il “comune” di Graf tende insomma a entrare nell'ordine [...] delle “verità generali” scorciate nelle prime raccolte»⁶⁴ e la sua poesia non rinnega mai del tutto lo statuto, quasi divinatorio, che le è proprio.

Se Arturo Graf può essere annoverato tra le fonti che, direttamente o indirettamente, influenzano il pensiero poetico dei suoi giovani allievi, tra i modelli dell'italo-tedesco,

⁶¹Ivi, *Il mio romitaggio*, p. 199.

⁶²Ivi, *Quella sera...*, p. 143, corsivo mio.

⁶³Ivi, *Il mio romitaggio*, p. 199.

⁶⁴GILBERTO LONARDI, *Graf il lavoro perduto la rima*, Liviana Editrice in Padova, 1971, p. 27.

per attenerci al panorama italiano, spicca Giacomo Leopardi: Graf ha fatto propria una visione pessimistica che imperava nell'Ottocento sia a livello letterario sia filosofico reagendo «con un suo particolar modo di contemplare e di reagire dolorosamente alle esperienze del pensiero, con una sua disposizione originale ad assaporar l'amaro della feccia aggrumata in fondo al calice»⁶⁵. L'influenza leopardiana si assesta anche in alcuni componimenti dando spazio a riferimenti intertestuali che riprendono il tema della crudeltà di Madre Natura (appunto: *A madre natura*, ma anche *Luna sorgente* e *Sole morto*) o al citazionismo come suggella l'ultimo settenario di *L'usignolo* che recita “il cor mi si spaura”.

La poesia che è inclusa in *Rime della selva* risulta, quindi, molto diversa dalle prime prove liriche: se a livello stilistico, linguistico e metrico ci sono delle differenze che, in linea generale, abbassano il tenore tragico di *Medusa*. Lo stesso Graf racchiude la sua idea di poetica in un componimento, incluso nella seconda sezione dell'opera, che significativamente intitola “Canone dell'arte” e che esemplifica la sua nuova concezione della poesia per cui il massimo splendore dell'arte è essere “semplice e schietto”⁶⁶.

Ma la vera rivoluzione poetica che sancisce la novità di questo canzoniere sta nell'uso dell'ironia. Il riso è l'arma e lo scudo con cui il poeta si difende dalla drammaticità della vita, della fine della vita, della morte che incombe, della Natura “matrigna” e, a volte, anche dal suo essere poeta.

Per definizione vocata al tragico, come al genere che “consente la contemplazione di quel mistero medesimo, intorno a cui si travagliano la religione e la filosofia”, la poesia avrebbe trovato rifugio (e lo attestano certi tardi versi) nella parodia, nell'ironia, nello scherzo garbato, ormai lontana da quei miti/archetipi del viaggio, della dissolvenza, del congelamento che fin da *Medusa* avevano scandito la significativa ripetitività, la monotona ma indubbiamente suggestiva insistenza grafiana.⁶⁷

⁶⁵ALFREDO GALLETTI, *Rivista d'Italia*, anno XXVI, Milano, 1923, p. 287.

⁶⁶ARTURO GRAF, op. cit., p. 146.

“Essere semplice e schietto,
E far che in ogni sua parte
Risponda al pensato il detto,
È questo il sommo dell'arte;”

⁶⁷ANNA DOLFI in ARTURO GRAF, *Medusa*, op. cit., p. X.

L'autore affronta temi tragici ma in maniera leggera: questo avviene in primis attraverso la forma che usa, cantando, perlopiù, temi drammatici e gravi con versi minori e canzonettistici; oppure grazie all'uso dei riferimenti a cui si rifà: dalla galleria di personaggi che rimarranno sulla Terra dopo la sua dipartita (in *Addio!*), alla svalutazione di sé e della propria esistenza, passando per il citazionismo rovesciato di concetti filosofici consolidati. Proprio il rovesciamento, l'effetto "sorpresa" finale, si riscontra in molti componimenti tanto da identificarlo come un elemento stilistico ricorrente non solo in senso parodico ma anche in senso tragico: si veda a questo proposito la poesia *Mal v'apponete* dove dopo sei quartine di elogio del proprio godimento di una lista di piaceri terreni quali sé stesso, i fiori, le idee, le parole, le "opre forti e superbe", il vero, il sogno e il mistero e, infine, più di tutti l'amore, conclude così questo decalogo positivo:

Or c'è una legge che dice

(E via di scampo non offre):

L'uomo non sarà felice:

Quei che più gode più soffre.

Per questo, io che non molto

M'ho a lamentar della sorte,

Ho l'aria d'un dissepolto,

E son triste, triste a morte.⁶⁸

Anche in questo caso il parco corpus di poesie scelte è volto a illuminare la vena più squisitamente ironica del Graf per dimostrare come, a ragione, possa essere ritenuto un modello per gli autori successivi.

⁶⁸Ivi, *Mal v'apponete*, p. 59.

Esercizi di lettura

Il prologo

1 No, non è vero poeta
2 Chi abbia un'anima sola,
3 Che mutar senso o parola
4 A se medesima vieta.

5 Quegli è poeta che cento
6 Ne chiude ed agita in petto,
7 E ognuna ha vario l'affetto,
8 E ognuna ha proprio talento.

II.

9 Ho caro il verso minore
10 Che rechi in punta la rima,
11 Come lo stel sulla cima
12 Reca lo sboccio del fiore.

13 Ho caro il picciolo verso
14 Che guizzi come saetta,
15 E sia, come lama schietta,
16 Saldo, flessibile e terso.

III.

17 Se tu di ciò non ti pasci
18 Che sparve senza ritorno;
19 Se tu non muori ogni giorno,
20 Ed ogni giorno non nasci;

21 Se il rivo, la rupe, il fiore,
22 L'aria che odora d'assenzio,

23 La nube, l'ombra, il silenzio,
24 Non dicon nulla al tuo core;

25 Se ignori i fondi e le cime;
26 Se ignori il pianto od il riso;
27 Se porti maschera al viso; —
28 Non leggere queste rime.

IV.

29 Leggere vuoi? Non cercare
30 Nel disadorno volume
31 Il superesteticume,
32 Le preziosaggini rare.

33 I sensi astrusi e sconvolti,
34 Che per la gran meraviglia
35 Fanno inarcare le ciglia
36 Alle bardasse, agli stolti.

37 Non vi cercare quell'arte
38 Che ornando svisa; non quella
39 Che fuca, minia ed orpella
40 Di parolette le carte.

41 Non l'armonia frodolenta
42 Che sembra dire e non dice;
43 Nenia di vecchia nutrice
44 Che vecchi bimbi addormenta.

45 Semplice, chiaro, preciso
46 È, pur nel verso, il mio dire:

47 Non so, non voglio mentire

48 Nè la parola, nè il viso.

49 Siccome sgorga nell'ime

50 Convalli un'acqua natia,

51 Così dall'anima mia

52 Sgorgarono queste rime.

V.

53 Se d'un mio querulo accento

54 Serbi il tuo core la traccia;

55 Se un mio pensiero ti faccia

56 Restar sospeso un momento;

57 Se di te stesso talvolta,

58 Scorrendo i bianchi quaderni,

59 Alcuna imagine scerni

60 Nel verso breve raccolta;

61 Se, mentre leggi, ti senti

62 Rigurgitare nel petto

63 L'onda d'un tenero affetto

64 E dei ricordi frementi;

65 Dopo aver letto brev'ora,

66 Il picciol libro riponi:

67 Forse, nei giorni men buoni,

68 Lo vorrai leggere ancora.

Questo è il componimento proemiale che espone con veemenza, e non senza polemica, la concezione della poesia di quest'ultimo Graf: sono espliciti alcuni versi che, da soli, riassumono l'idea di una poetica in sordina, minore, facile e che possa essere mezzo privilegiato per il poeta dalle molteplici anime.

Non a caso la forma metrica riflette quest'attitudine: la poesia è costruita su quartine, tutte in rima incrociata, di ottonari. Le strofe sono sintatticamente chiuse: i periodi non restano mai in sospeso ma sono perfettamente coincidenti con la misura che viene imposta loro dalla forma; la divisione in macro-partizioni numerate (in numeri romani), invece, non segue un principio di uguaglianza quantitativa bensì è una ripartizione tematica. La prima sezione è squisitamente introduttiva: l'attacco con la negazione secca, seguita dalla virgola che la isola ulteriormente, è replicato di intensità grazie al *non* appena successivo e si confeziona un periodo che delinea il profilo del vero poeta insistendo sulla sua pluralità di anime da cui derivano pluralità di *affetti* e *talenti*. L'andamento di questa prima sezione è abbastanza lineare: i versi 3 e 4 sono costruiti con una anastrofe di semplice scioglimento mentre i due ottonari finali presentano un'anafora che li rende ulteriormente ritmati.

La seconda partizione continua il meccanismo anaforico: *ho caro* apre entrambe le quartine e introduce, attraverso un chiasmo semanticamente identico, la questione della costruzione del verso. Qui l'io si configura come di piccola statura, una corrosione del suo statuto che passa anche attraverso un processo formale che è «un processo ironico che mette a nudo la presunzione dell'uomo nemmeno più in grado di coprire pateticamente la sua biografia sulla cui scena non c'è altro che il destino della morte»⁶⁹ Graf prosegue poi con un'allocuzione al lettore che sarà l'interlocutore delle sezioni successive: la terza è un lungo periodo ipotetico che trova la sua conclusione nell'ultimo verso della partizione (*non leggere queste rime*) ed è un'indicazione del destinatario ideale di questi versi.

La quartina che inaugura la successiva sezione è un'invettiva indiretta ma limpida all'estetismo coevo e al suo massimo esponente: Gabriele D'Annunzio. Qui l'interrogativa diretta si aggancia al verso precedente e avverte il lettore che qui non

⁶⁹GIUSEPPE FARINELLI, *Perché tu mi dici poeta?*, Carocci, Roma, 2005, p. 600.

troverà il *superesteticume*, hapax efficace per rendere l'idea di una poesia che si allontana da *preziosaggini* (altro hapax grafiano) e da un'arte che allontana dal senso ornando le parole e rendendole *parollette*. Il rifiuto di quest'arte magniloquente, però, avviene attraverso termini rari: come *bardasse* oppure il verbo *fucare* (qui coniugato) poco usato e di estrazione colta: il Grande Dizionario della Lingua italiana definisce la forma al participio passato, come letteraria e antica, con esempi dal Firenzuola e Castiglione⁷⁰. Particolarmente letteraria appare la quartina che chiude questa sezione: *siccome* è usato qui nel suo senso letterale “così come” e lo si evince dalla ripresa, due versi più avanti, del *così* a completamento della metafora; il termine *ime* è un poetismo funzionale forse, data la sua brevità, alla costruzione metrica del verso; *convallare* è un verbo che il GDLI indica come “disus[ato]”⁷¹ e racchiude in un solo termine la perifrasi “formare una valle” rendendo possibile la contrazione di un periodo disteso in soli due versi.

La quinta sezione, composta da periodi ipotetici che anaforicamente aprono le strofe, insiste in ulteriormente sulla natura dimessa di questo libro suggellandone la caratteristica in quell'aggettivo *picciol*, forma affricata del più comune *piccolo*.

⁷⁰https://www.gdli.it/pdf_viewer/Scripts/pdf.js/web/viewer.aspx?file=/PDF/GDLI06/GDLI_06_ocr_422.pdf&parola=fucare, data di consultazione: 01/09/2023.

⁷¹<https://www.gdli.it/sala-lettura/vol/3?seq=719>, data di consultazione: 21/06/2023.

Sciopero

1 La notte scorsa il mio core
2 Batteva stracco, indeciso;
3 Poi si fermò d'improvviso,
4 E stette fermo quattr'ore.

5 Quattr'ore buone. La cosa
6 Vi farà forse stupire,
7 E anche a me, s'ho da dire,
8 Parve un tantin curiosa.

9 Mah! ora scioperan tutti,
10 Tutti gli afflitti e gli oppressi....
11 Se scioperassero anch'essi,
12 Qualche volta, i farabutti! —

13 Io, gli dicevo: Fratello,
14 Non far così; non è un modo.
15 Mentre si struscia il cervello,
16 Tu te la dormi? — e lui sodo.

17 Io gli dicevo: Figliolo,
18 È troppo contro al diritto
19 Ch'egli, il cervello, sia solo
20 A travagliare: — e lui zitto.

21 Io gli dicevo: Compare,
22 Pensa un pochino al futuro.
23 Non vuoi tu più lavorare?
24 Che vuoi tu fare? — e lui duro.

25 Allor, poichè non sentivo
26 Di star nè meglio nè peggio,

27 Dissi: A me par d'esser vivo....

28 O quasi.... infatti verseggio.

29 Dissi eziandio: Pazienza!

30 Si levi pure il capriccio.

31 Il core, in fondo, è un impiccio:

32 Se ne potrebbe far senza. —

33 Ma, dopo lunga dimora,

34 Il vecchio cor sonnolento

35 Prese a picchiar lento lento,

36 E vedi qua, picchia ancora.

Anche in questo testo ritroviamo la forma quartina composta da ottonari mentre lo schema rimico è vario e distribuito in maniera inattesa: le prime tre strofe, tematicamente coerenti e progressive, presentano la rima incrociata che sarà lo schema anche delle due finali; il corpo centrale, quindi le quattro partizioni intermedie, presenta uno schema rimico univoco di tipo ABAB. Per quanto a livello quantitativo ci sia uno squilibrio, che può derivare da un gusto estetico non convenzionale, non è ravvisabile neppure una giustificazione tematico-sintattica in quanto le strofe IV, V, VI presentano la medesima costruzione a livello sintattico: sono introdotte anaforicamente dal pronome personale seguito da un sintagma verbale introduttivo di un vocativo sempre diverso ma sinonimico e anche il verso finale di ogni quartina ha uno schema ricorrente con una chiusa aggettivale, riferita al cuore, sempre diversa ma analoga.

Questa sequenza avrebbe potuto, prevedibilmente, presentare lo stesso disegno rimico ma la scelta alternata si estende anche alla strofa successiva che inaugura una nuova partizione tematica. Il poeta, quindi, fa uso delle potenzialità della forma per disattendere le aspettative del lettore che, abituato a una saldatura metro-contenuto, vede rispettata la coincidenza tra sintassi e strofa (e, perlopiù, anche tra sintassi e verso, data dalla scarsità di enjambements) ma gli viene negata la limpidezza di un progetto rimico, che non è intelligibile.

Trovo che Graf pur mantenendosi nel solco della Tradizione attui meccanismi volti a corroderla e rinnovarla e lo fa grazie alla struttura metrica e anche a livello sintattico-tematico. L'andamento, infatti, si avvicina ai moduli narrativi: l'uso dell'imperfetto, che apre la possibilità di una storia ancora da raccontare; l'esordio al verso 3 che inaugura la sequenza di pensieri che pervadono il poeta e i successivi tentativi di rimedio; le continue allocuzioni al lettore, atte al mantenimento dell'attenzione; la rassegna introdotta dalla congiunzione *Allor* con valore correlativo; e infine la *Spannung* introdotta dall'avversativa in principio dell'ultima strofa.

Un ulteriore meccanismo che partecipa dell'andamento narrativo è la ripetizione, che si fa ricorrente: quella di *quattr'ore* tra il verso 4 e 5; l'andamento ripetitivo delle strofe centrali; la reiterazione di alcuni verbi come *dissi* (settima e ottava strofa), *picchiar* modulato all'infinito e poi al presente; e l'insistenza sul protagonista di questo componimento cioè il *core*. La forma monotongata è una scelta sistematica che non trova

mai il suo corrispondente prosastico ma, piuttosto, viene resa nella forma ancora maggiormente poetica con il troncamento.

Il discorso è narrativamente limpido ma puntellato da un'ironia lieve che non mina il carattere "leggero" di un componimento che non aspira ad essere totalmente irrisorio.

Il riferimento agli scioperanti, per di più introdotto da un'esclamativa squisitamente colloquiale (*Mah!*), viene liquidato in quattro versi: in prima battuta lamenta la voga del momento, quella di manifestare, che alletta tutti, anche gli *oppressi* che sono, in realtà, unica categoria che dovrebbe essere realmente interessata alla manifestazione; immediatamente dopo rivolge la situazione a un'altra categoria che se davvero scioperasse da sé stessa farebbe il bene degli altri: i farabutti. Anche il tono persuasivo che adotta nella costruzione della supplica rivolta al cuore, nella speranza che questo possa ripartire, dà origine a un (sor)riso che deriva dal tentativo ingenuo del poeta di comunicare con un muscolo fermo che, per forza, non risponderà alle sue implorazioni.

Ma l'intero trattamento che riserva al suo organo vitale è relegato alla lievità: il suo fermarsi è cosa stupefacente, curiosa, degna di interesse e sollecitazione e poi, rassegnato, si convince dell'inutilità del cuore che in fondo è un *capriccio*.

Guido Gozzano

Guido Gozzano nasce a Torino il 19 dicembre del 1883 da una famiglia benestante composta dalla madre, Diodata Mautino, figlia di un senatore e dal padre, Fausto, ingegnere e personale amico di Massimo d'Azeglio e di Cavour. Guido trascorre l'infanzia nella villa del Meleto di Agliè, di proprietà della famiglia, che sarà un luogo ricorrente nelle sue poesie⁷².

Il suo travagliato percorso di studi lo vede approdare prima al Liceo Massimo d'Azeglio e poi alla facoltà di giurisprudenza a Torino: sebbene in alcune liriche parli di sé come "l'Avvocato"⁷³, Gozzano non otterrà mai il titolo di dottore. Nel 1904 conosce l'amico Carlo Vallini con il quale parteciperà attivamente alla vita culturale torinese: seguono insieme le lezioni "sabatine" di Arturo Graf e frequentano attivamente la Società di Cultura, fondata nel 1898, dove Gozzano conoscerà Amalia Guglielminetti con la quale avrà una breve relazione sentimentale che evolverà in un'amicizia sincera. Gli anni giovanili del poeta sono bene ricordati da Carlo Calcaterra che così descrive l'amico:

Veniva elegantissimo e impeccabile tra noi goliardi, fantasticanti e dissipati; passava lunghe ore nei caffè, parlando di arte e letteratura, di storia e filosofia, esaltando i parnassiani, [...] coprendo di dispregio *Miranda* del Fogazzaro, di cui aveva «cambroneggiato» ad ogni pagina tutto un esemplare; e intanto centellinava qualche liquore o assaporava a fior di labbra con gesto raffinato un poco di assenzio, «la fata verdeamara», che diceva dargli qualche dolcezza. Poi spesso allontanavasi col fido suo Carlo Vallini per qualche avventura notturna della quale faceva argomento di spasso salace nelle conversazioni del giorno seguente. Vicino a noi stava talora, come sperduto, con occhio turbato e melanconico, il purissimo e angelico Giulio Gianelli, il poeta delle soffitte, [...] il quale poi mi diceva timidamente esser tutto nel Gozzano una posa e che nulla gli dava tanta sofferenza quanta quegli atteggiamenti tra immorali e satanici.

Così fu tra il 1903 e il 1907, a Torino.⁷⁴

⁷²Si veda la poesia *L'analfabeta* (da *La via del rifugio*) dedicata al custode della suddetta villa e anche il ciclo di *I sonetti del ritorno* che fondono aspetti della casa materna ad Agliè e della villa del Meleto. Anche *Il frutteto* (1904), poesia dannunziana ed esclusa dalle raccolte, è una dedica alla villa del Meleto

⁷³Si vedano le poesie *Le due strade* e *La signorina Felicita ovvero la Felicità*.

⁷⁴CARLO CALCATERRA, *Con Guido Gozzano e altri poeti*, Zanichelli, Bologna, 1944, p. 11.

Gozzano scopre in quegli anni la sua vocazione per la letteratura, vicina ai classici della triade ottocentesca – dai quali si distaccherà – e ai poeti d’oltralpe; scopre anche una lesione polmonare all’apice destro che lo costringerà a plurimi viaggi per soggiornare in località dal clima più mite, considerato favorevole alla guarigione.

Nel 1909, due anni dopo la diagnosi della propria malattia, si paralizza la madre, figura amatissima dal Gozzano stesso; anche la tisi del poeta proseguirà nel suo peggioramento costringendo il Nostro a un viaggio in India, compiuto per cercare climi più idonei alla guarigione. Compirà la crociera nel 1912, in compagnia di un amico, e da questa esperienza nasceranno le prose di viaggio raccolte con il titolo “Verso la cuna del mondo”.

La sua attività di poeta è contenuta in due volumi: *La via del rifugio* e *I colloqui*.

Il primo esce nel 1907, presso l’editore Streglio, e l’anno è cruciale: nel medesimo escono anche le raccolte valliniane (*La rinunzia* e *Il giorno*, questa a fine anno) e le liriche di Amalia Guglielminetti ovvero *Le vergini folli*.

I colloqui escono quattro anni dopo, nel 1911, per l’editore milanese Treves: il frutto di questo ritardo, nonostante le poesie fossero già parzialmente composte, è dovuto all’aggravarsi della malattia del poeta che lo costringe a posticipare l’edizione.

La seconda raccolta avrà più successo della prima e coronerà l’estro poetico di quest’artista. Negli anni successivi si dedicherà in particolare alla stesura di prose, nel quale si era già diletta, continuando però a dare voce alla propria vena poetica: scriverà, infatti, le liriche in versi sciolti che saranno raccolte postume con il titolo di “Le farfalle. Epistole entomologiche”.

Durante il periodo di attività poetica s’impegnerà anche in collaborazioni con riviste e giornali locali come “Nuova Antologia”, “Riviera Ligure”, “Il momento”, “La donna”, “La stampa”, ma anche il giornale satirico-illustrato “Numero”, fondato a Torino dall’amico Golia, e il “Corriere dei piccoli”.

Morrà di tisi il 9 agosto del 1906 e nell’ultima poesia della raccolta *I colloqui*, anch’essa intitolata allo stesso modo, esprime con lungimiranza la sua ultima volontà:

L’immagine di me voglio che sia
sempre ventenne, come in un ritratto;
amici miei, non mi vedrete in via,

curvo dagli anni, tremulo e disfatto!

col mio silenzio resterò l'amico
che vi fu caro, un poco mentecatto;

il fanciullo sarò tenere e antico
che sospirava al raggio delle stelle,
che meditava Arturo e Federico,

ma lasciava la pagina ribelle
per seppellir le rondini insepolti,
per dare un'erba alle zampine delle

disperata cetonie capovolte...⁷⁵

⁷⁵GUIDO GOZZANO, *Poesie*, BARBERI SQUAROTTI (a cura di), BUR, Mondadori, Milano, 2018, p. 232.

La via del rifugio e I colloqui

Le maggiori raccolte di Guido Gozzano sono il frutto di una sapiente ricerca stilistica attraverso la quale il poeta è riuscito a trovare la propria voce interiorizzando e personalizzando i modelli a cui si ispirava. Nasce così una poetica composita che vede, in *La via del rifugio*, dominare il magistero dannunziano con qualche reminiscenza pascoliana, carducciana e manzoniana; *I colloqui* invece sono l'espressione di una maggiore autonomia stilistica che si attua, però, coniugando la vena poetica più squisitamente gozzaniana con riferimenti letterari colti che includono specialmente Dante, Petrarca, Leopardi senza rinunciare, ancora una volta, al D'Annunzio. Tra le influenze più significative del Nostro figurano i poeti d'oltralpe che Gozzano scoprì attraverso il volume *Poètes d'aujourd'hui* e dai volumi presi in prestito alla biblioteca della Società di Cultura: lo studio di questi autori è testimoniato dal famoso *Albo dell'officina*, un volume in cui Gozzano appuntava i versi migliori dei poeti francesi.

La questione del dannunzianesimo necessita di ulteriori specificazioni in quanto è stata l'esperienza veramente più significativa che ha forgiato non solo la poetica ma, in parte, anche la vita di Gozzano. Ancora con Calcaterra:

Converrà una volta dire che il dannunzianesimo e l'antidannunzianesimo del letteratissimo Gozzano non possono essere separati da quelli del Gozzano uomo. È del 1904 l'ode del Gozzano a Massimo Bontempelli, in cui è la confessione aperta, esplicita, veridica che il *Piacere* dannunziano, portato a piene mani nella vita, aveva dato «la cicuta a' suoi vent'anni», fino a condurlo alla rovina non solo morale ma fisica. Umanamente, in particolar modo sotto l'aspetto sessuale, nulla egli aveva voluto precludersi: aveva voluto «vivere la bella vita dalle mille offerte», non essere da meno di nessuno nella voluttà, nei disordini, fin anche nel cinismo; ed era andato oltre il *Piacere* stesso. Trema la mano allorché, sfogliando il suo carteggio col Vallini, giovine di molto ingegno e di nativa bravura, [...] si ritrovino le prove di quel che poté essere, in un certo momento, l'influenza di una parte meno sana dell'opera dannunziana nella vita morale. La lettera che il Graf scrisse nel 1908 sull'estetismo afrodisiaco, che minacciava di travolgere alcune fiorenti giovinezze, non è dovuta soltanto ad antipatia letteraria, ma al senso di angoscia, che a lui, maestro, aveva dato l'osservare la rovina spirituale che insidiava alle radici la vita di molti giovani. [...]

L'esteta del primo Novecento quale fu impersonato dal Gozzano, dal Vallini e da alcuni altri, come sapeva drappeggiarsi nelle parole più preziose e più squisite, così ostentava essere incisivo

e tagliente nel pronunziar senza arrossire le parole più turpi. Non tutti i dannunziani, intendiamoci, furono così. Ma il Gozzano non nascose affatto che, come nella letteratura godeva di unire al gusto del prezioso il «gusto delle porcate» (parole sue), così amava nella vita, senza disgiunzione.⁷⁶

Il ricordo in Calcaterra è vivissimo e il quadro che ci dipinge di Gozzano è quello di un perfetto esteta, totalmente immerso nei piaceri della vita, e plasmato dalla letteratura che deve essere, come si legge in una lettera che invia alla Guglielminetti, «quella che foggia la vita»⁷⁷. E il sintagma ritorna, identico, anche nella prosa “Intossicazione” dove il Gozzano commenta un *femminicidio*, avvenuto in Val di Susa, e commesso da un giovane di diciassette anni, Stefano Ala, traviato dalla letteratura:

Io credo di dover attribuire la colpa massima a Monna Letteratura. Stefano Ala è stato vittima dei suoi imparaticci poetici. Poeta egli stesso, ma candido e ignaro, la sua anima non si sarebbe guasta, riarsa, illividita fino al delitto atroce, se non fosse esaltata dai troppi libri che lo raggiungevano nella sua valle serena [...] libri di maestri e di non maestri, letture varie e disparate, perniciosissime tutte per una psiche ingenua, candida, primitiva, già propensa al sogno ed alla fantasia. È l'esempio tipico della intossicazione letteraria.

Non la vita foggia la letteratura; la letteratura foggia la vita. Di questo mimetismo siamo un po' vittima tutti; tutti viviamo un po' per educazione letteraria, cercando di imitare inconsapevolmente un modello appreso dalle varie letterature predilette.

In questo estratto, però, il Gozzano non sembra ancora aver assunto una posizione differente rispetto alle pose estetizzanti della giovinezza: l'articolo è del 1911, anno di edizione de *I colloqui*, e se in queste pagine ci dà prova della consapevolezza del rischio di una vita che si fa imitatrice dell'arte, nelle righe successive ne prende le distanze:

Ma in noi cittadini evoluti e raffinati la letteratura non ha un'azione nefasta così immediata. Siamo «immunizzati», come dicono i medici, dal nostro stesso ambiente. La strofe di un poeta ci esalta per un attimo a tavolino; ma, a volume chiuso, non ne riportiamo conseguenze gravi nella vita

⁷⁶CARLO CALCATERRA, op. cit., p. 36.

⁷⁷GUIDO GOZZANO, AMALIA GUGLIELMINETTI, *Lettere d'amore*, Quodlibet, Macerata, 2019, p. 14.

reale; sappiamo dare il giusto valore alle fantasie troppo romantiche e troppo tragiche dei poeti. Sappiamo anche troppo bene chi sono i poeti e ne sorridiamo, come di amabili giocolieri. Ma per certi spiriti candidi e primitivi le cose procedono diversamente.⁷⁸

Insomma, in questi due passi sono evidenti sia il dannunzianesimo gozzaniano sia il suo superamento: una vita che imita l'arte è una *intossicazione* che rischia di essere, e alle volte lo è, distruttiva, nefasta, mortale. Gozzano se ne rende conto probabilmente a partire dal 1905, quando iniziano a manifestarsi in lui i segni della crisi interiore alla quale darà un nome scientifico solo nel 1907 dopo svariati esami clinici: la sua malattia infatti «contribuì notevolmente a mimetizzare in lui e ad esorcizzare l'estetismo e i suoi apparati ideologici, aiutato in ciò anche dalla sua accertata adesione al buddhismo, che indica all'uomo, liberatosi dalla sete di persistenza, dall'attaccamento ai beni materiali e dal desiderio carnale, la via per sopprimere il dolore e per raggiungere lo stato di pace totale».⁷⁹

Gozzano, come ha efficacemente notato Montale in quell'articolo del 1951, era «naturalmente dannunziano, ancor più naturalmente disgustato dal dannunzianesimo, egli fu il primo dei poeti del Novecento che riuscisse [...] ad *attraversare D'Annunzio* per approdare a un territorio suo»⁸⁰: e lo ha fatto intimamente, prendendo la vita in maniera sincera e autentica, ma anche stilisticamente, elaborando uno stile personalissimo.

Sanguineti, in una delle sue *indagini*, distingue due fasi del poeta: «il primo, giovane, illuso Gozzano, contaminato dal dannunzianesimo, colpito dalla “tabe letteraria” [...] che sogna il dannunziano vivere inimitabile e pratica, per quanto può, la decadente, estetizzante confusione dell'arte e della vita, della letteratura e del quotidiano. E avremo, poi, questo Gozzano criticamente disincantato, che ha sciolto la confusione, che ha scoperto l'errore radicale del dannunzianesimo, e lo ha scoperto, come era naturale, ad un tempo, nella vita e nell'arte: ha scoperto [...] l'autonomia dell'estetica. La vita è la vita, e la letteratura è sogno»⁸¹.

Ma se da un lato la letteratura è sogno, e il tema è centrale nelle raccolte di Gozzano,

⁷⁸GUIDO GOZZANO, *Poesie e prose*, LUCA LENZINI (a cura di), Feltrinelli, Milano, 2019, pp. 301-302.

⁷⁹GIUSEPPE FARINELLI, *Perché tu mi dici poeta?*, Carocci, Roma, 2005, p. 474.

⁸⁰EUGENIO MONTALE, *Sulla poesia*, Mondadori, Milano, 1976, p. 62.

⁸¹EDOARDO SANGUINETI, *Guido Gozzano. Indagini e letture*, Einaudi, Torino, 1966, p. 33.

dall'altro l'assunto dannunziano può essere rovesciato di segno: non la vita è imitazione dell'arte, ma è l'arte che imita la vita e lo fa nella sua quotidianità, nei suoi oggetti comuni, nel suo incespicare. Gozzano si fa cantore di questo, dunque, di una parabola esistenziale imperfetta che mette nero su bianco in versi impeccabili.

Gli anni che vanno dal 1905 al 1907 danno prova di questa contraddizione tra estetismo e antiestetismo e raccolta *La via del rifugio* segna il culmine di questa tensione. Gozzano contrappone alla poesia vitalistica del vate i poeti d'oltralpe che studia appassionatamente e dei quali appunta i versi migliori: lo spoglio di questi nomi ne evidenzia alcuni che, più di altri, hanno suscitato l'interesse del Nostro e sono Francis Jammes, su tutti, Fernand Gregh, il quale ispirò Gozzano con la sua «puntura ironica della pagina e per un'amarezza di fondo che rende equivoco lo stesso sorriso»⁸², e poi ancora Jean Morèas e Georges Rodenbach, centrale anche in altri crepuscolari (tra cui Carlo Chiaves).

Che la *Via del rifugio* voglia essere una presa di distanza dai modi dannunziani di Gabriele D'Annunzio ne è una prova inequivocabile l'aneddoto che il Calcaterra racconta in merito a come è avvenuta la scelta dei componimenti da inserire nella raccolta.

Vale la pena di abbondare nella citazione:

Ho vivissima innanzi agli occhi la scena che si svolse alla Società di Cultura la sera ch'egli vi giunse col fascio delle cartelle, in parte ritagliate da periodici e in parte manoscritte, che avrebbero dovuto costituire il primo abbozzo del libro. Stava in un gruppo festoso e ciarliero di letterati in erba l'amico Mario Vugliano, [...] ed era tra quei giovani amato e ascoltato per il suo goliardismo fraterno, per la sua esperienza in faccende di stampa, ma specialmente per la sua anima di poeta e per la franca schiettezza con cui giudicava i lavori letterati dei compagni nottivaghi. Egli afferrò quel fascio di cartelle e incominciò a leggere, mentre intorno a lui continuava la conversazione. Ad un tratto lo vediamo buttar in disparte una pagina, esclamando: «D'Annunzio! via!...»; e poco dopo una seconda: «D'Annunzio! via!...»; e poi altre e altre ancora, con esclamazioni consimili. Serbò un piccolo manipolo di rime, nelle quali aveva sentito l'anima sincera dell'amico suo, cioè il vero Guido Gozzano, e gli disse: «Se mi ascolti, toglì le prime e pubblichi soltanto queste».

Il Gozzano l'ascoltò; e le settimane seguenti con autocritica, che le parole dell'amico avevano reso più sicura, trascrisse per la tipografia, con ordine meditato, i componimenti che meglio gli

⁸²GIUSEPPE FARINELLI, op. cit., p. 478.

sembravano raffigurare i modi nuovi della sua immaginazione o più ad essi erano vicini. [...] Le poche liriche rimaste mostravano veramente il poeta. E fu questa la fortuna del piccolo libro, perché l'intima sua poesia non fu soffocata sotto il peso delle prime esercitazioni dannunziane e fu da tutti direttamente sentita come voce libera e nuova.⁸³

La via del rifugio è, quindi, un primo esempio dell'estro poetico di Gozzano che trova, però, pieno compimento solo nel 1911 con la seconda silloge *I colloqui*: qui infatti i riferimenti culturali che adotta si ampliano e, oltre al mai dal tutto abbandonato D'Annunzio, Gozzano assimila modi poetici ancora dai poeti francesi, ma anche da Leopardi, dal Graf e dall'Orsini; inoltre volge anche uno sguardo al passato recuperando abbondantemente Petrarca e Dante Alighieri, sia in maniera seria sia in forma di parodia. Uno dei motivi nodali di questa seconda raccolta è quello dell'aridità che «non è separabile dalla crisi di Gozzano, perché è cifra di un'angoscia che, esponendolo al vuoto esistenziale, gli nutre la consapevolezza dell'inautenticità dell'amore»⁸⁴. Il tema già aveva trovato espressione nella *Via del rifugio* in alcune liriche che chiaramente dichiarano l'incapacità di provare l'autenticità del sentimento amoroso: si veda, per esempio, quando il poeta esclama, in modo sconsolato «Ah! Se potessi amare! Vi giuro, non ho amato / ancora: il mio passato è di menzogne amare»⁸⁵. Anche l'intero componimento *Un rimorso* è modulato sull'aridità sentimentale di Gozzano il quale, incapace di ricambiare il sentimento della «povera cosa»⁸⁶ che gli sta affianco, non sa cosa rispondere alle insistenti domande della donna che lo ama e che gli chiede: «O Guido! Che cosa t'ho fatto / di male per farmi così?».

Più ostica risulta l'interpretazione dell'ultimo testo, intitolato *L'ultima rinuncia*, dove Gozzano riprende un canto popolare greco e lo fonde con un testo, di simile tema, contenuto in *Canti popolari del Piemonte* (raccolti da Nigra). Nella lirica gozzaniana la madre del poeta morirà di fame e di sete a causa dell'incuria del figlio troppo intento a parlare «con le Stelle» e incapace di provare affetto. La problematicità dell'analisi è dovuta al fatto che il Gozzano era profondamente legato alla madre e l'interpretazione di

⁸³CARLO CALCATERRA, op. cit., pp. 27-28.

⁸⁴GIUSEPPE FARINELLI, op. cit., p. 490.

⁸⁵GUIDO GOZZANO, *Poesie*, op. cit., *Il responso*, p. 71.

⁸⁶*Ivi*, *Un rimorso*, op. cit., p. 110.

questa lirica può trovare, forse, più autentici risultati se considerata come una *fantasia* dove al centro c'è «un poeta che chiede al sogno e alla poesia un supremo rifugio»⁸⁷; infatti la frase che chiude la lirica (e l'intera raccolta) è un inno palazzeschiiano che esprime un'esigenza tutta gozzaniana: “Ma lasciatemi sognare!”.

Ma il tema dell'aridità, dicevamo, è centrale soprattutto nella seconda silloge dove i riferimenti sono plurimi: nella lirica che chiude la prima sezione, *Convito*, le non poche reminiscenze petrarchesche mostrano un soggetto escluso dalla schiera d'Amore, :

Amore no! Amore no! Non seppi
il vero Amor per cui si ride e piange:
Amore non tanse e non mi tange;
invan m'offersi alle caterne e ai ceppi.

O non amate che mi amaste, a Lui
invan proffersi il cuor che non s'appaga.
in Amor non mi piagò di quella piaga
che mi parve dolcissima altrui...
a quale gelo condannato fui?
Non varrà succo d'erbe o l'arte maga?

Anche in *L'onesto rifiuto*⁸⁸ il poeta, con estrema sincerità, respinge una donna, con ogni probabilità Amalia Guglielminetti, dichiarando:

Non sono lui! Non quello che t'appaio,
quello che sogni spirito fraterno!
Sotto il verso che sai, tenero e gaio,
arido è il cuore, stridulo di scherno

È per questo, infatti, che le uniche donne che potrebbero, in via ipotetica, essere oggetto dell'amore del poeta sono le figure del sogno: o la defunta Carlotta Capenna, l'amica

⁸⁷CARLO CALCATERRA, op. cit., p. 90.

⁸⁸GUIDO GOZZANO, *Poesie*, op. cit., *L'onesto rifiuto*, p. 217.

della nonna Speranza (del componimento omonimo), o Graziella, la giovinetta protagonista de *Le due strade*, o ancora *Cocotte*, la “cattiva signorina” che conobbe da piccolo. Proprio in quest’ultimo componimento, conclusivo della sezione *Alle soglie*, Gozzano dichiara:

Vieni. Che importa se non sei piú quella
che mi baciò quattrenne? Oggi t’agogno,
o vestita di tempo! Oggi ho bisogno
del tuo passato! Ti rifarò bella
come Carlotta, come Graziella,
come tutte le donne del mio sogno!

Il mio sogno è nutrito d’abbandono,
di rimpianto. Non amo che le rose
che non colsi. Non amo che le cose
che potevano essere e non sono
state... vedo la casa, ecco le rose
del bel giardino di vent’anni or sono!⁸⁹

Da questo breve excursus sulle donne del sogno gozzaniane emerge come la possibilità autentica del sentimento sia relegata in una dimensione di irrealtà; ma il Nostro non vagheggia unicamente una relazione idilliaca e tenta spesso, con insuccesso, un legame con delle figure femminili poco poetiche e “quasi brutte”, come la signorina Felicità. Gozzano predilige, come Jammes, un tipo di «personaggio femminile provinciale [...]»; signorine un po’ romantiche e sognatrici, che conducono una calma esistenza tra le mura domestiche, sbrigando le più umili faccende.»⁹⁰ Tra queste figure che oppone alle «superdonne dannunziane»⁹¹, ci sono anche le *cameriste*, variante per “cameriere”, che trovano cittadinanza in un componimento che, ironizzando un verso del Petrarca, si intitola *Elogio degli amori ancillari*. In questi capitoli in terza rima, Gozzano si lascia

⁸⁹*Ivi*, p. 196.

⁹⁰GIUSEPPE FARINELLI, op. cit., p. 501.

⁹¹EDOARDO SANGUINETI, op. cit., p. 106.

andare ad un elogio divertito della passione amorosa che lo travolge: quest'avventura *boccacesca* però non è in grado di sanare la sua aridità sentimentale perché qui non ci sono implicazioni sentimentali, ma solo esperienze carnali.

Ma il tema dell'aridità, intesa sì in senso amoroso ma non unicamente, non è appannaggio esclusivo dell'io lirico ma si manifesta anche nel suo alter ego poetico, Totò Merumeni: questo gioco dello sdoppiamento gozzaniano permette al poeta di vedersi da fuori e, analizzandosi, intuire finalmente come poter vivere con serenità. È proprio nel componimento che porta il titolo *Totò Merumeni*⁹² che Gozzano sembra intravedere, in una sorta di accettazione volontaria della vita, la possibilità di essere felice:

Così Totò Merumeni, dopo tristi vicende,
quasi è felice. Alterna l'indagine e la rima.
Chiuso in se stesso, medita, s'accresce, esplora, intende
la vita dello Spirito che non intese prima.

Perché la voce è poca, e l'arte prediletta
immensa, perché il Tempo – mentre ch'io parlo! - va,
Totò opra in disparte, sorride, e meglio aspetta.
E vive. Un giorno è nato. Un giorno morirà.

Ma lo sdoppiamento assume diverse forme e se Totò Merumeni è la più compiuta, Gozzano non si esime dall'immaginarsi al di fuori di sé stesso in altri modi: o proiettando tutte le proprie speranze di felicità sul fratello Renato, considerato il *più atto* a vivere; oppure chiedendo di essere altro da sé stesso, quindi “non più l'esteta gelido, il sofista”⁹³, ma di farsi uomo adatto al mondo borghese, reale, rinnegando così una vita di chimere:

Oh! questa vita sterile, di sogno!
Meglio la vita ruvida concreta
del buon mercante inteso alla moneta,
meglio andare sferzati dal bisogno,

⁹²GUIDO GOZZANO, *Poesie*, op. cit., p. 203.

⁹³*Ivi*, *La signorina Felicita*, p. 182.

ma vivere di vita! Io mi vergogno,
sí, mi vergogno di essere poeta!⁹⁴

Il tema dell'inutilità della poesia, centralissimo e canonico nell'ambiente crepuscolare, trova attualizzazione anche in Gozzano e nella sua poesia nella quale «si avverte subito, [...] la presenza di una sorta di disperazione sulla possibilità di scrivere ancora versi, in una società, quale è quella borghese, che è sentita come del tutto aliena da qualsiasi forma di discorso poetico, intesa com'è in modo esclusivo all'utilità, al guadagno, all'economicità»⁹⁵.

La considerazione di Gozzano di quella borghesia Otto-Novecentesca emerge specialmente nel componimento *L'amica di nonna Speranza* e qui viene canzonata, sempre attraverso la maschera dell'ironia, sia nel vuoto della conversazione, sia nella descrizione di un'ambientazione sterile caratterizzata dalle “buone cose di pessimo gusto” che vi si trovano. Anche in *La signorina Felicita* la vena polemica gozzaniana dà dimostrazione di sé allo stesso modo: prima nella conversazione che l'io lirico ha con il farmacista, il quale lo rende partecipe dei pettegolezzi che lo riguardano; e poi nei dialoghi che si svolgono tra Gozzano e Felicita tutti all'insegna dell'ingenuità o dell'incomprensione che deriva da una diversa visione della vita e delle priorità. Ne è un esempio il passo in cui, nel solaio, i due si ritrovano a conversare e il poeta, dopo essersi immerso per cinque sestine nei pensieri più disparati, arriva alla conclusione di volere una vita semplice, grama, come quella di Felicita nella Villa Amarena. La ragazza, dopo averlo visto assorto, gli domanda:

«Avvocato, non parla: che cos'ha?»

«Oh! Signorina! Penso ai casi miei,
a piccole miserie, alle città...

Sarebbe dolce restar qui, con Lei!...» -

«Qui, nel solaio?...» - «Per l'eternità!» -

«Per sempre? Accetterebbe?...» - «Accetterei!»

⁹⁴Ivi, p. 181.

⁹⁵BARBERI SQUAROTTI in GUIDO GOZZANO *Poesie*, op. cit., p. 5.

Il tono sostenuto del ragionamento gozzaniano che, nelle righe precedenti, si era soffermato sui temi quali vita, morte, ricchezza, gloria letteraria, trova in quella risposta ingenua («Qui, nel solaio?...») un suo totale declassamento che conferisce ironia a tutta la strofa. Il tenore comico di questo rovesciamento è accresciuto dallo stile del soliloquio gozzaniano precedente che, ricco di citazioni dantesche, assume una certa solennità. Si veda anche il passaggio in cui Felicità scambia le fronde di alloro, che coronano le teste di “persone egregie”, con un “ramo di ciliege”:

Tra i materassi logori e le ceste
v'erano stampe di persone egregie;
incoronato dalle frondi regie
v'era Torquato nei giardini d'Este.
"Avvocato, perché su quelle teste
buffe si vede un ramo di ciliege?"

Io risi, tanto che fermammo il passo⁹⁶

Anche nella descrizione della Villa, Gozzano rende conto del carattere tutto borghese di quest'abitazione e lo fa attraverso una revisione e un abbassamento del topos del parco, di cui tratta Sanguineti⁹⁷: questo tema letterario trova divulgazione, tra l'Otto e il Novecento, grazie a D'Annunzio ed «è uno spazio che ormai, nel quadro della cultura borghese, si presenta come spazio morto, spazio in rovina, in cui si rifugiano con dolente malinconia il sogno e la nostalgia». Gozzano declassa questo motivo attraverso fasi sempre più corrosive che lo rendono inizialmente un luogo di rievocazione del passato raggiante, come avviene ne *Il castello di Agliè* (lirica del 1903) dove le statue che lo affollano fanno risorgere “l'epoca felice”⁹⁸; poi è l'orto della villa della *Signorina Felicità* dove le statue sono “Le stagioni camuse e senza braccia / fra mucchi di letame e di vinaccia” che dominano tra “l'insalata, i legumi produttivi”: ed è proprio qui, nell'aggettivo *produttivi*, che il giardino si fa da parco evocativo a orto redditizio. Il

⁹⁶GUIDO GOZZANO, *Poesie*, op. cit., p. 167.

⁹⁷EDOARDO SANGUINETI, op. cit., cap. 60-75.

⁹⁸GUIDO GOZZANO, *Poesie*, op. cit., p. 293.

decisivo affossamento è rappresentato dal cortile della villa di Totò Merumeni dove la casa dal sapore secentista è circondata da un “giardino incolto”⁹⁹.

Ma di questa borghese “vita intesa alla moneta” n’è un esempio anche il componimento *Ketty*, dove la protagonista americana, perfetta figlia del capitalismo oltreoceano, è ben salda nelle sue posizioni utilitaristiche quando chiede al poeta “«...or come / vivete, se non ricco, al tempo nostro? / è quotato in Italia il vostro nome?»”¹⁰⁰ ed è del tutto irrispettosa dell’India, luogo che sta visitando, e incapace di provare interesse: “(Voi non udiste, Voi tra i marmi santi / irridevate i budda millenari, / molestavate i chela e gli elefanti)”.

Se la moderna società piccolo borghese rappresenta, per Gozzano, un estraniamento, una dolorosa morsa che immobilizza la possibilità autentica di fare versi, il *rifugio* alternativo sarà rappresentato da un vagheggiamento del passato: sia come una regressione infantile; sia come riavvolgimento del nastro temporale della Storia; sia come ritorno a un tempo passato non vissuto personalmente ma sognato e desiderato, come avviene in *L’amica di nonna Speranza*.

Per quanto concerne il primo punto, *L’assenza*¹⁰¹ è componimento significativo di quest’atteggiamento: costruito in quartine di novenari, qui il poeta è immerso nella natura e dichiara:

E non sono triste. Ma sono
stupito se guardo il giardino...
stupito di che? non mi sono
sentito mai tanto bambino...

L’assenza di infelicità, che non è necessariamente la presenza del suo opposto, è possibile solo grazie alla serenità di un paesaggio naturale che provoca questa sorta di involuzione esistenziale che lo fa ritornare *bambino*.

*Torino*¹⁰² è una delle poesie più belle del repertorio gozzaniano: dedicata alla sua città, ne

⁹⁹Ivi, *Totò Merumeni*, p. 203.

¹⁰⁰Ivi, p. 388.

¹⁰¹Ivi, p. 140.

¹⁰²Ivi, p. 221.

mette in evidenza luci e ombre, descrivendo gli atteggiamenti degli abitanti, la vita cittadina, l'ambiente dei salotti, i pettegolezzi da strada; ma non manca una certa dose di sentimentalismo dove rievoca la sua infanzia e i paesaggi splendidi da "stampa antica bavarese". In questo componimento in sestine, una delle quali è interamente in dialetto piemontese, Gozzano rievoca con malinconia:

L'ora ch'io dissi del Risorgimento,
l'ora in cui penso a Massimo d'Azeglio
adolescente, a *I miei ricordi*, e sento
d'essere nato troppo tardi... Meglio
vivere al tempo sacro del risveglio,
che al nostro tempo mite e sonnolento!

Gozzano disdegna i propri tempi *sonnolenti* in nome di un tempo andato, di quel passato glorioso del Risorgimento, che è dal poeta vagheggiato e rimpianto, pur non avendolo mai vissuto.

Il continuo scorrere del tempo è un argomento che segna profondamente la poetica di Gozzano il quale, malato di tisi, è consapevole dell'imminenza della propria morte, dell'arrivo di quella "Signora vestita di nulla"¹⁰³, che teme possa strapparla alla vita troppo presto. Un confronto tra i due tempi della vita, l'adolescenza e la vecchiaia, è bene rappresentato nella poesia *Le due strade*¹⁰⁴, dove entrambe le fasi della vita sembrano precluse al Gozzano destinato unicamente ad *abbeverarsi* alla fonte della malinconia. Questo testo era già presente nella raccolta del 1907 ed è passato poi, con qualche modifica, anche nell'edizione de *I colloqui*. È interessante, a proposito della raccolta, notare come la silloge si apra con un componimento (intitolato, a sua volta, *I colloqui*¹⁰⁵) nel quale il poeta medita sulla propria vita passata sentendosi, tragicamente, vicino alla vecchiaia. La terzina proemiale è indicativa di tutto il componimento:

Venticinqu'anni!... Sono vecchio, sono

¹⁰³Ivi, *L'ipotesi*, p. 346.

¹⁰⁴Ivi, p. 125.

¹⁰⁵Ivi, p. 121.

vecchio! Passò la giovinezza prima,
il dono mi lasciò dell'abbandono!

La soglia dei *venticinqu'anni* ritorna anche nei componimenti *Totò Merumeni* e *In casa del sopravvissuto*, entrambi dedicati all'alter ego gozzaniano. Anche in questi casi la tragicità dello scorrere del tempo è segnata da un confronto che vede scontrarsi passato prossimo e futuro prossimo:

«Sì, mi ricordo... Frivolo... mondano...
vent'anni appena... Che malinconia!...

Mah! Come l'*io* trascorso è buffo e pazzo!
Mah...» - «Che sospiri amari! Che rammenti?»
«Penso, mamma, che avrò tosto venticinqu'anni! Invecchio! E ancora mi sollazzo coi versi! È tempo di essere il ragazzo piú serio, che vagheggiano i parenti.

Dilegua il sogno d'arte che m'accese;
risano a poco a poco, anche da questo!
Lungi dai letterati che detesto,
tra sagge cure e temperate spese,
sia la mia vita piccola e borghese:
c'è in me la stoffa del borghese onesto...»

Sogghigna un po'. Ricolloca sul piano-
forte il ritratto «... Quest'effigie! Mia? ... »
E fissa a lungo la fotografia
di quel sé stesso già così lontano.
«Un po' malato... frivolo... mondano...
Sì, mi ricordo... Che malinconia!... »¹⁰⁶

¹⁰⁶Ivi, *In casa del sopravvissuto*, p. 226.

Al tempo dei “vent’anni appena” è collegato, con ogni probabilità, quell’atteggiamento di esteta dannunziano che il Gozzano ha assunto in vita ma grazie al rinnegamento di quello, l’intuizione della necessità una vita produttiva, la diagnosi della malattia e la conseguente presa di coscienza dell’avvicinarsi della morte, il poeta cambia radicalmente di segno. Ora, l’uomo maturo, vagheggia quella sua adolescenza felice: sebbene la chiusa riprenda quasi precisamente l’esclamativa in apertura di citazione, credo che il tono sia qui, alla fine, davvero malinconico e nostalgico. Gozzano si riguarda, in una di quelle fotografie che tanto amava, e sente la desolazione del tempo che passa, della vita che si accorcia, dell’avvicinarsi della sua dipartita.

Fino a qui si è cercato di illuminare, per sommi capi, la poetica gozzaniana, mettendone in risalto gli sviluppi più significativi e i temi più ricorrenti: di fronte a questa realtà che lo travolge, Gozzano, mantiene una posizione ben salda che è sì dimostrata lungo tutto l’arco narrativo ma è, soprattutto, chiaramente dichiarata.

Nel componimento che apre la prima silloge, intitolato a sua volta *La via del rifugio*¹⁰⁷, il poeta si presenta al lettore in un modo alquanto particolare: questo *suo* modo di autoconoscersi si traduce immediatamente in una dichiarazione di poetica, nel *suo* modo di intendere e di praticare la poesia. Queste parole trovano perfetto riscontro nella lirica stessa che, in uno schema di quartine di settenari, inneggia al sogno e alla leggerezza riprendendo in più luoghi testuali stralci di una filastrocca infantile, usata per il gioco del nascondino.

Ma dunque esisto! O strano!
vive tra il Tutto e il Niente
questa cosa vivente
detta guidogozzano!

Resupino sull’erba
(l’ho detto che non voglio
raccorti, o quatrifoglio)
non penso a che mi serba

¹⁰⁷Ivi, p. 51.

la Vita. Oh la carezza
dell'erba! Non agogno
che la virtù del sogno:
l'inconsapevolezza.

Appare più chiaro, allora, come il *rifugio* che dà il titolo alla raccolta non sia altro che la poesia stessa, il sogno, l'inconsapevolezza che sono «il superamento della condizione di dolore»¹⁰⁸ che continuamente si tenta di esorcizzare.

Di tutt'altro stampo è il componimento proemiale della raccolta *I colloqui* nel quale il poeta, forse davvero al massimo della sua autenticità, si descrive inquieto nell'attesa della vecchiaia perché *reduce* da una vita non vissuta fino in fondo. Gozzano ci informa che in questo "libro di passato", che si svolgerà nelle pagine seguenti, verrà rievocata la sua gioventù: sembra quasi un proemio dantesco, dove il poeta *nel mezzo del cammin della sua vita* si ritrova a fare i conti con un passato che non ha goduto.

Questa raccolta rappresenta la volontà di Gozzano di farsi continuamente altro da sé e di vivere, coi limiti che la letteratura impone, attraverso altri figuranti:

Ma un bel romanzo che non fu vissuto
da me, ch'io vidi vivere da quello
che mi seguì, dal mio fratello muto.

Io piansi e risi per quel mio fratello
che pianse e rise, e fu come lo spetro
ideale di me, giovine e bello.

A ciascun passo mi rivolsi indietro,
curioso di lui, con occhi fissi
spiando il suo pensiero, or gaio or tetro.

Egli pensò le cose ch'io ridissi,

¹⁰⁸MARZIANO GUGLIELMINETTI, *La musa subalpina*, Leo Olschki, Firenze, 2005, p. 83.

confortò la mia pena in sé romita,
e visse quella vita che non vissi.

Egli ama e vive la sua dolce vita;
non io che, solo nei miei sogni d'arte,
narrai la bella favola compita.

Non vissi. Muto sulle mute carte
ritrassi lui, meravigliando spesso.
Non vivo. Solo, gelido, in disparte,

sorrido e guardo vivere me stesso.

Il tema dello sdoppiamento, di cui si è fatto cenno precedentemente, è continuamente attuato nel Gozzano dei *Colloqui* e la sua presenza è anticipata proprio in questo componimento proemiale: se qui, però, aleggia un tono tetro di malinconia, che non fa presagire quella vena più squisitamente gozzaniana che è l'ironia, il testo immediatamente successivo ci mostra l'altra faccia della poetica del Nostro. Intitolato *L'ultima infedeltà*¹⁰⁹ il testo è un sonetto tradizionale in cui la tristezza si dilegua dal poeta, come prima di lei aveva fatto la giovinezza, e finalmente compare la postura più tipica del Gozzano:

Oggi pur la tristezza si dilegua
per sempre da quest'anima corrosa
dove un riso amarissimo persiste,

un riso che mi torce senza tregua
la bocca... Ah! veramente non so cosa
più triste che non più essere triste!

Sempre teso tra ironia e malinconia, due atteggiamenti mai disgiunti ma in perenne in

¹⁰⁹GUIDO GOZZANO, *Poesie*, op. cit., p. 124.

collaborazione tra loro, Gozzano confeziona le migliori liriche servendosi di questa duplice lama: *I colloqui* sono la raccolta che, più compiutamente, suggella questo atteggiamento. Farinelli individua come elementi nodali della raccolta proprio l'uso dell'ironia, il recupero del passato e la dimensione colloquiale e, accanto a questo, trovo precisa anche l'intuizione di Calcaterra di cui mi servirei, ancora una volta, per esemplificare la scelta del titolo: «egli [Gozzano], rendendosi sempre più signore dello stile personale, che in alcuni di quei componimenti era apparso, trovò per esso il nome “colloquio”, per significare che era una sua forma d'arte quel modo di conversare liricamente, tra la consapevolezza e il sogno, tra l'elegia e la favola mimica, con se stesso, con gli altri, con le creature della sua fantasia, con quelle create da altri poeti.»¹¹⁰

Il “riso amarissimo” che “persiste” sulla bocca del poeta è la posa che meglio descrive il suo atteggiamento nei confronti di ogni aspetto della vita. Che sia uno sdegno rivolto alla degenerazione dei tempi, che sia una riflessione sull'impossibilità di poetare o che sia, ancora, una malinconica accettazione della propria malattia, Gozzano ha trovato nell'ironia l'arma con cui indagare il mondo e sopravvivere.

Il solo atteggiamento superstite, il solo contegno onesto e accettabile, ora che il ponte che deve naturalmente congiungere la vita e l'arte è caduto, sarà l'ironia: sarà una sorta di doppio giuoco, condotto insieme, proprio, sopra l'arte e sopra la vita, sarà la celebrazione, sorridente e dolorosa, disincantata e patetica ad un tempo, dell'insuperabile distanza che si è stabilita tra la poesia e le cose, tra la letteratura e il vissuto. E in questa luce di ironia, in questa luce critica e amara, può infine nascere un'arte nuova, un'arte diversa, degna davvero dei tempi, consapevole di sé e dei suoi limiti stretti, capace di porsi, insieme, come parodia del sublime posticcio e frodolento, artificiosamente coltivato dal dannunzianesimo trionfante, e come cruda e impassibile denuncia di quella prosa che non può essere vinta né temperata, e che ormai domina per intero, senza speranza di alcuna redenzione nell'arte, la mediocrità della vita borghese.¹¹¹

E l'ironia si manifesta, compiutamente e consapevolmente, nello stile dei suoi componimenti: poeta tradizionale nella forma, Gozzano, corrode dall'interno l'eleganza metrica e stilistica delle strutture di cui si serve. È diventata canonica, ormai, l'intuizione

¹¹⁰CARLO CALCATERRA, op. cit., p. 98.

¹¹¹EDOARDO SANGUINETI, op. cit., p. 22.

di Montale che descrive il poeta come «infallibile nella scelta delle parole» definendolo «il primo che abbia dato scintille facendo cozzare l'aulico col prosaico»¹¹². Questo trova conferma non solo nella fusione, nel medesimo componimento, di termini di diversa estrazione, ma anche nella scelta dei riferimenti culturali di cui si serve.

Per quanto riguarda l'ironia stilistica questo è l'aspetto forse più conosciuto della poetica gozzaniana e verte soprattutto sull'accostamento di termini che appartengono a registri differenti, si pensi alla famosissima rima dissonante *camicie : Nietzsche (: felice)*, alla quale si aggiunge quella di *deserte : Werther (L'amica di nonna Speranza)*; ma anche *sublimi : concimi (I sonetti del ritorno)*; *divino : intestino (Nemesi)*, *malinconia : radioscopia (Alle soglie)*.

Per quanto la punta di verso sia il luogo privilegiato in cui catalizzare l'attenzione del lettore, Gozzano sfrutta continuamente questo andamento altalenante tra alto-basso anche nel corpo dei testi. L'esempio è, ancora, la *Signorina Felicita* dove a un repertorio di termini comuni come “stoviglie”, “basilico”, “aglio”, l'ispanismo “siesta”, “porri”, “l'insalata”, si aggiungono i ben più aulici “frondi regie”, per intendere l'alloro, il dannunziano “clangor”, e lo stilema “per far di sé favoleggiar altrui” che riecheggia il Dante del *Paradiso* e una serie di tecnicismi botanici come le “pieridi”, le “cetonie”, i “bombi”. Insomma Gozzano confeziona un poemetto stilisticamente ricco e movimentato che sa rievocare passi colti e introdurre termini inediti in poesia; ma anche l'andamento stilistico riesce a mescolare questi due aspetti differenti: a sestine più squisitamente descrittive si alternano porzioni decisamente colloquiali che, magistralmente, sanno mimare l'andamento del parlato in ogni sfaccettatura come avviene, per esempio, nel verso «Non mi ten...ga mai più... tali di...corsi!» che vuole manifestare un discorso franto dal singhiozzo. Il tutto stride anche davanti anche a elucubrazioni cogitative in cui si spende il protagonista, che cozzano con il linguaggio semplice e ingenuo di Felicita.

Per quanto riguarda il citazionismo, in Gozzano è abbondantissimo: D'Annunzio, Pascoli, Carducci, (molto) Leopardi, i poeti d'oltralpe, autori latini (si veda l'origine del nominativo Totò Merumeni che è una ripresa di una commedia di Terenzio) sono solo alcuni dei nomi che compaiono, in filigrana, nelle sue liriche; non manca, però, nemmeno

¹¹²EUGENIO MONTALE, op. cit., p. 57.

una buona dose di *autocitazionismo*, di interi significativi stilemi che trapassano da un componimento all'altro. Ma non sempre i riferimenti culturali sono assunti per adesione perché «la citazione istituisce una doppia vista, come l'ironia: consente insieme di liquidare e di rimpiangere, di cancellare e di evocare, di giudicare e di vagheggiare. La citazione è una – una delle più importanti – forme della lontananza attraverso cui Gozzano crea la propria poesia del distacco»¹¹³.

Si prenda il testo *Elogio degli amori ancillari*:

I

1 Allor che viene con novelle sue,
2 ghermir mi piace l'agile fantesca
3 che secretaria antica è fra noi due.

4 M'accende il riso della bocca fresca,
5 l'attesa vana, il moto arguto, l'ora,
6 e il profumo d'istoria boccacesca...

7 Ella m'irride, si dibatte, implora,
8 invoca il nome della sua padrona:
9 «Ah! Che vergogna! Povera Signora!

10 Ah! Povera Signora...» E s'abbandona.

II

11 Gaie figure di decamerone,
12 le cameriste dan, senza tormento,
13 piú sana voluttà che le padrone.

14 Non la scaltrezza del martirio lento,
15 non da morbosità polsi riarsi,
16 e non il tedioso sentimento

¹¹³VALTER BOGGIONE, *Gozzano e la citazione: il caso Leopardi in «L'immagine di me voglio che sia»*
Guido Gozzano cento anni dopo, a cura di MARIAROSA MASOERO, Edizioni dell'Orso, 2017, p. 107.

17 che fa le notti lunghe e i sonni scarsi,
18 non dopo voluttà l'anima triste:
19 ma un più sereno e maschio sollazzarsi.

20 Lodo l'amore delle cameriste!

Qui il titolo richiama un verso del Petrarca, segnalato da Barberi Squarotti in nota, «lasciai cader in vil amor d'ancille»¹¹⁴ che Gozzano riprende e, abbassandone lo spessore aulico, lo pone a introduzione di un componimento che descrive un rapporto amoroso con una *camerista*. Ancora petrarchesca è l'ispirazione del verso 3 dove Barberi Squarotti vi legge anche una reminiscenza tassiana dalla *Gerusalemme liberata*; il verso 17 è una probabile fusione di echi danteschi e petrarcheschi; e non manca, a completamento delle Tre Corone, il riferimento esplicito al Boccaccio sia attraverso la l'aggettivo *boccacesca* (verso 6) sia con l'inserimento del termine "decamerone" (verso 11). Quest'ultimo verso, però, è una ripresa da *La Chimera* del D'Annunzio che scrive: «Donne, scultori, musicisti, poeti, / principi, come in un decamerone»¹¹⁵. L'autore pescarese torna in sordina anche nel verso 18: qui il riferimento è all'*Animal triste* (sezione dell'*Intermezzo*) ma il rimando più esplicito è alla locuzione latina, attribuita a Galeno; «Omne animal post coitum triste». Insomma se la ripresa del Boccaccio, col suo *Decameron*, e quella del medico latino possono essere funzionali allo svolgimento di questo componimento che tratta temi esplicitamente affrontati dai due, i riferimenti danteschi e petrarcheschi risultano comici: la solennità dei versi di questi *sommi* poeti è inquinata da un elogio che si spende tutto nella lode di un rapporto carnale occasionale. La sapienza gozzaniana, quindi, nel saper fondere l'*aulico* e il *prosaico* emerge anche nella scelta di esempi culturali di cui si serve per completare la propria ispirazione poetica.

Ma Gozzano non si esime nemmeno dal praticare una parodia esplicita nei confronti suoi autori di riferimento: è quanto avviene, per esempio, in *Non radice, sed vertice*, componimento escluso da *La via del rifugio*, le cui quartine «mettono in burla con

¹¹⁴BARBERI SQUAROTTI in GUIDO GOZZANO, op. cit., p. 131, nota 1.

¹¹⁵Ivi, p. 132, nota 6.

deliziosa grazia l'ambigua spiritualità, intrisa di sensualismo, del *Daniele Cortis* di Fogazzaro»¹¹⁶. Lo stesso accade in *Un'altra risorta*¹¹⁷ (testo che appartiene alla seconda silloge gozzaniana) in cui il poeta, nel proprio cammino, incontra una donna del passato ormai invecchiata, con i capelli bianchi, che «parlava, tenera, loquace, / del passato, di sé, della sua pace, / del futuro, di me, del giorno chiaro.». Qui Gozzano sembra mimare il motivo petrarchesco dell'incontro con Laura del sonetto CX (dai *RVF*) e il precedente illustre è anche citato nella sestina finale:

«Penso al Petrarca che raggiunto fu
per via, da Laura, com'io son da Lei...»

Ma il paragone è solo allusivo e la femmina di Gozzano non è la donna-angelo petrarchesca bensì una vera donna, invecchiata:

Sorrise, rise scoprendo i bei
denti... «Che Laura in fior di gioventú!...
Irriverente!.. Pensi invece ai miei
capelli grigi... Non mi tingo piú».

Ma la parodia più felicemente condotta nei confronti di un autore sacro nella nostra letteratura, è quella che si può leggere nella porzione finale di *L'ipotesi*, testo escluso dalle raccolte, che è una sorta di variazione sul tema di *La signorina Felicita*. Abbozzato nel 1907, ripreso e concluso l'anno successivo, il componimento è in distici di doppi novenari e racconta una fantasia del poeta, il quale si immagina, in un futuro sereno, sposato con una *Signora* un po' ingenua che davvero potrebbe renderlo felice. Nel suo vagheggiare, per parecchi versi, conversazioni e situazioni ipotetiche si sofferma, in conclusione, su una riflessione metapoetica:

Parlare di letteratura, di versi del secolo prima:
«Mah! Come un libro di rima, diletta, passa, non dura»

¹¹⁶VALTER BOGGIONE, op. cit., p. 80.

¹¹⁷GUIDO GOZZANO, *Poesie*, op. cit., p. 216.

«Mah! Come son muti gli eroi piú cari e i suoi diversi!
È triste pensare che i versi invecchiano prima di noi!»

«Mah! Come sembra lontano quel tempo e il coro febeo
con tutto l'arredo pagano, col Re-di-Tempeste Odisseo...»

In questo suo flusso meditativo, l'io poeta cita il protagonista del poema omerico e lo fa attraverso un epiteto ricavato dal D'Annunzio della *Laus vitae*: questo eroe attira l'attenzione della moglie che, successivamente:

Or mentre che il dialogo ferve mia moglie, donnina che pensa,
per dare una mano alle serve sparcchierebbe la mensa.

Pur nelle bisogna modeste ascolterebbe curiosa:

-«Che cosa vuol dire, che cosa faceva quel Re-di-Tempeste?»

Allora, tra un riso confuso (con pace d'Omero e di Dante)
diremmo la favola ad uso della consorte ignorante.

Da qui in poi inizia la «rappresentazione delle avventure di Ulisse dal punto di vista borghese, che vede in esse soltanto la frivolezza, i tradimenti coniugali, il desiderio di fare soldi»¹¹⁸. In un'efficace strofe di novenari, Gozzano fa una parodia della vicenda dell'eroe e, accanto a ciò, canzona anche i due massimi cantori delle avventure di Ulisse: Omero e Dante.

Il Re di Tempeste era un tale
che diede col vivere scempio
un ben deplorable esempio
d'infedeltà maritale,
che visse a bordo d'un *yacht*

¹¹⁸BARBERI SQUAROTTI in GUIDO GOZZANO, op. cit., p. 353, nota 60.

toccando tra liete brigate
le spiagge piú frequentate
dalle famose *cocottes*...
Già vecchio, rivolte le vele
al tetto un giorno lasciato,
fu accolto e fu perdonato
dalla consorte fedele...
Poteva trascorrere i suoi
ultimi giorni sereni,
contento degli ultimi beni
come si vive tra noi...
Ma né dolcezza di figlio,
né lagrime, né la pietà
del padre, né il debito amore
per la sua dolce metà
gli spensero l'ardore
della speranza chimerica
e volse coi tardi compagni
cercando fortuna in America...
- Non si può vivere senza
danari, molti danari...
Considerate, miei cari
compagni, la vostra semenza! -
Viaggia viaggia viaggia
viaggia nel folle volo,
vedevano già scintillare
le stelle dell'altro polo...
viaggia viaggia viaggia
viaggia per l'alto mare:
si videro innanzi levare
un'altra montagna selvaggia...
Non era quel porto illusorio
la California o il Perú,
ma il monte del Purgatorio

che trasse la nave all'in giù.

E il mare sopra la prora

si fu rinchiuso in eterno.

E Ulisse piombò nell'Inferno

dove ci resta tutt'ora...

Ci sono luoghi in cui la ripresa dantesca è evidente: dal canonico “vostra semenza” che riecheggia i versi 118-120 del canto dell'*Inferno*:

Considerate la sovra semenza:

fatti non foste a viver come bruti

ma per seguir virtute e canoscenza.

ad altre spie testuali che rimandano a passi della *Commedia*: come la porzione testuale che elenca i motivi che avrebbero potuto indurre Ulisse a tornare in patria; oppure la dicitura “tardi compagni” che modula il verso 106 del canto XXVI: «Io e' compagni eravam vecchi e tardi» o, ancora, il più famoso *folle volo*.

Insomma l'ironia che scaturisce da questi versi è tangibile e se si attua, certamente, grazie allo storpiamento del modello di riferimento, che qui è declassato a lode di un amore frivolo e borghese, è altresì vero che l'*humor* gozzaniano emerge anche nell'efficace uso di uno stile composito che fa *cozzare* i riferimenti danteschi con i più comuni termini borghesi. Si veda la rima, non dissonante, ma pienamente divertente *yacht : cocottes* che attualizza in senso moderno la vicenda omerica; la dicitura “dolce metà” che Barberi Squarotti indica come «il modo stereotipo del parlato borghese per indicare la moglie»; il riferimento alla *fortuna* che si va cercando in America, terra sconosciuta all'Alighieri e, tanto più, a Omero. Il riferimento al continente americano viene mantenuto e ritorna, quasi a conclusione della strofa, con i termini “California” e “Perù”: quest'ultimo, inoltre, è in rima “giù” del verso «che trasse la nave all'in giù» identificabile come una variazione dei versi conclusivi del canto dantesco:

E la prora ire in giù come altrui piacque

infin che 'l mar fu sopra noi richiuso

L'ultimo verso è poi ripreso anche nel componimento gozzaniano dove si legge «E il mare sovra la prora / si fu richiuso in eterno».

Insomma qui Gozzano dà brillantemente prova di come la sua ironia sia il risultato di più componenti: una parodia esplicita, un lessico composito, un citazionismo ribaltato di significato, il tutto volto a una critica dell'inautenticità dei tempi correnti.

Per quanto riguarda il plurilinguismo che mette in atto, destreggiandosi tra un lessico tradizionale e un linguaggio nuovissimo - segnalato dal corsivo - fatto di prestiti internazionali, Gozzano ne fa un uso efficace anche nel componimento *Cocotte*¹¹⁹. Qui l'autore rievoca un episodio della propria infanzia e nel farlo torna con la mente a quando era *quattrenne* e una vicina lo baciò per la prima volta: l'ingenuità del piccolo Gozzano è segnalata dall'incomprensione di quella «voce parigina» che dà il titolo al componimento:

«Una cocotte!...»

«Che vuol dire, mamma?»

«Vuol dire una cattiva signorina:

non bisogna parlare alla vicina!»

Co-co-tte... La strana voce parigina

dava alla mia fantasia bambina

un senso buffo d'ovo e di gallina...

Il fraintendimento, pienamente giustificato data l'etimologia del lemma, viene svelato solo a conclusione della strofa: qui, inoltre, i puntini di sospensione evocano perfettamente lo smarrimento che prova il bambino di fronte all'ignoranza del significato del termine. E, per quanto sia perdonabile la scorretta associazione che tenta il piccolo, questo resta comunque un momento di ironia giocata sull'ambiguità. Freud definisce questo un momento *umoristico* perché i riferimenti culturali degli adulti (i genitori, i lettori) non coincidono con quelli del bambino e quindi si crea una situazione divertente dovuta all'ingenuità,

Un'ultima specifica linguistica. Non è secondario notare come in questo componimento

¹¹⁹GUIDO GOZZANO, *Poesie*, op. cit., p. 197.

l'infantilità del protagonista sia centrale per lo svolgimento della narrazione che, prendendo le mosse dal presente, è un lungo flashback che ritorna alla realtà solo nella IV sezione. Il testo è costruito tramite sestine in cui si alternano diversi schemi rimici sempre modulati su due rimanti A e B, ma questo andamento trova interruzione nella sestina analizzata: qui, infatti, l'intera strofa è articolata su un'unica rima A.

Trovo che Gozzano sfrutti magistralmente questa possibilità per conferire ulteriore infantilità alla partizione sfruttando l'uso continuato della rima *-ina* che allude a un chiacchiericcio bambinesco.

Concludo servendomi delle parole di Edoardo Sanguineti:

La traduzione-fraintendimento, che il falso giuoco onomatopeico del poeta quattrenne porta con sé, è assai sintomatica; il Gozzano narratore evoca in oggetti, con simile sobrio, e semplice, e forse facile mezzo, ma certamente inedito, tutto un ambiente, un costume: dalla parola «cocotte», già audacemente introdotta nella lirica (e già sperimentata audacemente in rima con «yacht», nella favola che conclude *L'ipotesi*), e poi fonicamente scomposta in un giuoco di associazioni libere («un senso buffo d'ovo e di gallina...»), all'eufemismo della definizione materna, sino a quella sorta di implicita parodia dei giuochi verbali della corretta onomatopea pascoliana, non più insistente sopra un dato di natura, scrupolosamente registrato in mimesi fonica, ma, proprio *e contrario*, impiegata come parola dotata di un suo senso puntuale, e in particolare dotato, con immediato abbandono al libero divertimento evocativo di una «fantasia bambina», la fantasia che la rima unica sottolinea fino in fondo.¹²⁰

Insomma la questione dell'ironia gozzaniana è quantomai composita e complessa: in questo breve percorso di analisi si è cercato di evidenziare come il poeta, servendosi di ogni strumento a propria disposizione, si prenda gioco del mondo, della letteratura e anche di sé stesso. L'ironia non è, però, un modo per negare la realtà, per fuggire da essa, tutt'altro: è la personale risposta che Gozzano riesce a offrire alla vita e, attraverso questo riso, viverla.

«Del resto Gozzano è *homo ironicus* per talento: sulla sua tastiera, che si estende appunto dal sorriso al sarcasmo, egli può suonare una singola nota (ed è la rima di “camicie :

¹²⁰EDOARDO SANGUINETI, op. cit., p. 132.

Nietzsche”) o una canzone; se sotto il sorriso, nell’inventario di cose e di esistenze che si son fatte vita della sua vita, c’è mestizia, sotto il sarcasmo c’è drammaticità: quella drammaticità con la quale il poeta più crudelmente si guarda vivere o si maschera dietro la fisionomia di un altro»¹²¹

I componimenti successivi sono stati scelti in modo che ogni corda della vivacità artistica gozzaniana venga sollecitata, e la loro lettura cercherà di rendere conto degli aspetti più geniali che ne fanno dei piccoli capolavori di ironia e, insieme, malinconia.

¹²¹GIUSEPPE FARINELLI, op. cit., p. 511.

Esercizi di lettura

L'altro

1 L'Iddio che a tutto provvede
2 poteva farmi poeta
3 di fede; l'anima queta
4 avrebbe cantata la fede.

5 Mi è strano l'odore d'incenso:
6 ma pur ti perdono l'aiuto
7 che non mi desti, se penso
8 che avresti anche potuto,

9 invece di farmi gozzano
10 un po' scimunito, ma greggio,
11 farmi gabrieldannunziano:
12 sarebbe stato ben peggio!

13 Buon Dio, e puro conserva
14 questo mio stile che pare
15 lo stile d'uno scolare
16 corretto un po' da una serva.

17 Non ho nient'altro di bello
18 al mondo, fra crucci e malanni!
19 M'è come un minore fratello,
20 un altro gozzano: a tre anni.

21 Gli devo le ore di gaudi
22 più dolci! Lo tengo vicino;
23 non cedo per tutte Le Laudi
24 quest'altro gozzano bambino!

25 Gli prendo le piccole dita,
26 gli faccio vedere pel mondo

27 la cosa che dicono Mondo,

28 la cosa che dicono Vita...

In apertura della sezione che indaga da vicino i testi gozzaniani, ho voluto inserire questo componimento in quanto lo trovo esplicativo della nuova maniera poetica del Gozzano, che si inaugura con le liriche de *La via del rifugio*. Dopo aver *attraversato* e superato il fascino del vate, Gozzano *approda* consapevolmente a un territorio personalissimo. In questa poesia il modo in cui prende distanza dal dannunzianesimo giovanile è dichiarato, netto e, ovviamente, ironico: sarà proprio questa la chiave di volta che permetterà a Gozzano di esprimersi in poesia in modo originale attingendo, comunque, alle fonti tradizionali ma cambiandole di segno. Il componimento è del 1907 e il progetto iniziale avrebbe dovuto comprendere altre *preghiere* ma questa è l'unica tentata; Barberi Squarotti fornisce l'elenco, ricavato dall'*Albo dell'officina*: «Preghiera al Buon Gesù perché sopprima alcuni imbecilli (non i cattivi: la malvagità è guaribile: la cretineria è incurabile). Preghiera al Buon Gesù per ottenere la donna d'altri. Preghiera al Buon Gesù perché sopprima i miei nemici. Preghiera al Buon Gesù per uno scherzo di cattivo genere. Preghiera al Buon Gesù per non essere d'annunziano»¹²². Interessante notare come tra le preghiere in cantiere ce ne sia una che limpidamente chiede un'intercessione per commettere un peccato vietato dai dieci comandamenti: desiderare la donna d'altri.

Da un punto di vista stilistico questo componimento non rappresenta in pieno la maniera gozzaniana: è diviso in quartine, una forma sì cara all'autore, ma i versi non hanno una misura fissa, infatti si alternano novenari, ottonari e qualche settenario (versi 8 e 13). Lo schema rimico ha una maggiore regolarità: le strofe I, IV e VII seguono uno schema incrociato mentre le restanti sono in forma ABAB.

Per quanto sia perfettamente intelligibile lo svolgimento argomentativo vorrei porre l'attenzione su tre questioni, utili a comprendere come Gozzano considerava la propria poesia. In primo luogo, l'invettiva che scaglia contro Gabriele D'Annunzio non si limita al vate ma ingloba anche tutti i *gabriedannunziani*, ovvero coloro che ne imitavano la poesia, e opponendosi a questa schiera Gozzano ringrazia "L'Iddio" per averlo fatto "greggio": questo termine, *grezzo*, è sinonimo di autentico, naturale, una caratteristica di cui, evidentemente, è priva la poesia estetizzante del vate. La denominazione *guidogozzano* è un'etichetta cara all'autore e più volte utilizzata e qui, nello specifico, ne

¹²²BARBERI SQUAROTTI in GUIDO GOZZANO, *Poesie*, op. cit., p. 339, nota 1.

emerge la sua potenzialità comica in quanto è contrapposta (e in rima!) con *gabrieldannunziano*: Gozzano, quindi, opera lo stesso accorpamento nome-cognome sia per sé sia per il vate, declassandone così lo statuto. Il commento che conclude questa quartina è limpidamente sincero, non contiene sarcasmo: Gozzano è felice di essere sé stesso, anche se un po' *scimunito*.

Nel proseguire con il ringraziamento al “Buon Dio”, Gozzano definisce il proprio stile come quello “d’uno scolare / corretto un po’ da una serva” e questa è un’indicazione significativa e, per quanto sembra che il poeta pecchi di modestia, questa proposizione è precisa nella descrizione dello stile gozzaniano: i suoi componimenti sono sempre impeccabili nella ricerca di un tono intermedio che si realizza attraverso lo smussamento delle punte più auliche e più triviali della lingua. Quello che ne deriva è un registro medio ma non mediocre, sempre controllato, composito ma mai sciatto.

In ultimo vorrei soffermarmi sulle tre quartine finali dove Gozzano presenta lo *stile* di cui parla al verso 15 come un “minore fratello” di “tre anni”. In queste strofe finali, infatti, il poeta sommessamente fa una dichiarazione di poetica: la poesia, il *suo* modo di fare poesia, è un momento per lui di serenità e un luogo privilegiato da cui guardare il “Mondo” e la “Vita”. In questo slancio lirico non manca un ulteriore riferimento al D’Annunzio, bersaglio polemico dell’intero componimento, qui chiamato in causa attraverso la sua opera fondamentale *Le laudi*. In queste ultime quartine, a mio avviso, si chiarisce anche l’indicazione del titolo: “l’altro” a cui fa riferimento Gozzano è Gozzano stesso, nella sua veste più autentica, più immacolata, quella non ancora (o non più) sporcata dall’estetismo. Il “gozzano bambino” (sempre nella dicitura con la minuscola) è il Gozzano non dannunziano.

Nemesi

1 Tempo che i sogni umani
2 volgi sulla tua strada:
3 la chioma che dirada,
4 le case dei Titani,

5 o tu che tutte fai
6 vane le nostre tempre:
7 e vano dire sempre
8 e vano dire mai,

9 se dunque eternamente
10 tu fai lo stesso gioco
11 tu sei una ben poco
12 persona intelligente!

13 Cangiar i monti in piani
14 cangiar i piani in monti,
15 deviare dalle fonti
16 antiche i fiumi immani,

17 cangiar la terra in mare
18 e il mare in continente:
19 gran cosa non mi pare
20 per te, onnipossente!

21 Giocare con le cellule
22 al gioco dei cadaveri:
23 i rospi e le libellule
24 le rose ed i papaveri

25 rifare a tuo capriccio:
26 poi cucinare a strati
27 i tuoi pasticci andati

28 e il nuovo tuo pasticcio:

29 ma, scusa, ci vuol poca

30 intelligenza! Basta -

31 di' non ti pare? - basta

32 il genio d'una cuoca.

33 Bada che non ti parlo

34 per acrimonia mia:

35 da tempo ho ucciso il tarlo

36 della malinconia.

37 Inganno la tristezza

38 con qualche bella favola.

39 Il saggio ride. Apprezza

40 le gioie della tavola

41 e i libri dei poeti.

42 La favola divina

43 m'è come ai nervi inquieti

44 un getto di morfina,

45 ma il canto più divino

46 sarebbe un sogno vano

47 senza un torace sano

48 e un ottimo intestino.

49 Amo le donne un poco -

50 o bei labbri vermigli! -

51 Tempo, ma so il tuo gioco:

52 non ti farò dei figli.

53 Ah! Se noi tutti fossimo

54 (Tempo, ma c'è chi crede

55 di darti ancora prede!)
56 d'intesa, o amato prossimo,

57 a non far bimbi (i dardi
58 d'amor... fasciare e i tirsi
59 di gioia; - premunirsi
60 coi debiti riguardi),

61 certo - se un dio ci d'omini -
62 n'avrebbe un po' dispetto;
63 gli uomini l'han detto:
64 ma "chi" sono gli uomini?

65 Chi sono? È tanto strano
66 fra tante cose strambe
67 un coso con due gambe
68 detto guidogozzano!

69 Bada che non ti parlo
70 per acrimonia mia:
71 da tempo ho ucciso il tarlo
72 della malinconia.

73 Socchiudo gli occhi, estranio
74 ai casi della vita:
75 sento fra le mie dita
76 la forma del mio cranio.

77 Rido nell'abbandono:
78 o Cielo o Terra o Mare,
79 comincio a dubitare
80 se sono o se non sono!

81 Ma ben verrà la cosa

82 "vera" chiamata Morte:
83 che giova ansimar forte
84 per l'erta faticosa?

85 Né voglio più, né posso.
86 Più scaltro degli scaltri
87 dal margine d'un fosso
88 guardo passare gli altri.

89 E mi fan pena tutti,
90 contenti e non contenti,
91 tutti pur che viventi,
92 in carnevali e in lutti.

93 Tempo, non entusiasma
94 saper che tutto ha il dopo:
95 o buffo senza scopo
96 malnato protoplasma!

97 E non l'Uomo Sapiente,
98 solo, ma se parlassero
99 la pietra, l'erba, il passero,
100 sarebbero pel Niente.

101 Tempo, se dalla guerra
102 restassi e dall'evolvere
103 in Acqua, Fuoco, Polvere
104 questa misera Terra?

105 E invece, o Vecchio pazzo,
106 dà fine ai giochi strani!
107 Sul ciel senza domani
108 farem l'ultimo razzo.

109 Sprofonderebbe in cenere

110 il povero glomerulo

111 dove tronfieggia il querulo

112 sciame dell'Uman Genere.

113 Cesserebbe la trista

114 vicenda della vita e in sogno.

115 Certo. Ma che bisogno

116 c'è mai che il mondo esista?

Il componimento è datato 1905 ed è stato edito, quello stesso anno, sul giornale «Piemonte»; è stato poi inserito ne *La via del rifugio* in terzultima posizione. Dal punto di vista strutturale si articola in una successione di 29 quartine di settenari; lo schema rimico prevalente è ABBA ma otto strofe sono a rima alternata ABAB (quartine V, VI, IX, X, XI, XIII, XVIII, XXII).

La poesia è rappresentativa di uno stile ripetitivo caro al Gozzano: a mio avviso, la sua abilità emerge specialmente nell'orchestrazione di *refrain* che puntellano il componimento i quali hanno la duplice funzione, da un lato, di insistere su motivi nodali e, dall'altro, di creare coesione conferendo, inoltre, ulteriore ritmo al testo. Non mancano espedienti di ripetizione su breve distanza: da segnalare l'anafora dei versi 6-7-8 che insiste sulla *vanità* della vita e la ripetizione quasi identica dei versi 13-14 con ripresa del verbo (*cangiar*) pure al verso 17. Anche il termine *pasticci* è reiterato due volte, nella medesima quartina, ai versi 27-28 e conferisce alla strofa un aspetto linguistico coerente che insiste sull'affricata (si veda anche il termine "capriccio", in rima, e il verbo "cucinare"). Meno efficiente è, invece, l'uso degli incisi che spesso rallentano l'andamento: questo accade, per esempio, ai versi 30-32 dove l'allocuzione al Tempo, un'interrogativa molto colloquiale, spezza la struttura della frase e il poeta è costretto alla ripetizione di "basta" per riprendere il filo discorso; ancora più incespicata è la quartina XIV dove la locuzione avverbiale *essere d'intesa* viene spezzata da una parentetica di due versi che infrange la linearità della proposizione; anche il verso 56 rimane sospeso in un *enjambement* tra partizioni che scollega le porzioni "d'intesa" e "a non far bimbi" frante, ulteriormente, dall'inciso "o amato prossimo".

Lo svolgimento narrativo non necessita di particolari chiose: è un'invettiva contro il Tempo scagliata da un soggetto che ormai ha accettato l'inutilità della vita. I temi gozzaniani sono evidenti ed espressi in forme canoniche per la poetica del Nostro: dalla poesia *La via del rifugio*, la prima della raccolta, Gozzano riprende identica la quartina:

Socchiudo gli occhi, estranio

ai casi della vita:

sento fra le mie dita

la forma del mio cranio

Si veda anche l'appellativo *guidogozzano*, tipico modo di autodefinirsi del poeta, «dove l'uso del minuscolo e dell'accorpamento nome/cognome tende a depersonalizzare e a svuotare (reificandolo) l'elemento individuale e biografico»¹²³. Compare anche nella lirica proemiale:

Ma dunque esisto? O strano!
vive tra il Tutto e il Niente
questa cosa vivente
detta guidogozzano!

Quest'ironica maniera gozzaniana di parlare di sé è una cifra ricorrente della sua poesia, a tal proposito, appare utile richiamare una quartina del Graf dalla lirica *Il mio romitaggio* dove, ancora, si ha il declassamento dell'io poetico non più a *cosa* ma a:

Bipede di polpe e d'ossa
(Assai più ossa che polpe),
Commisi anch'io le mie colpe,
E alcuna forse un po' grossa.¹²⁴

Il riferimento non appare casuale se anche il Calcaterra individua tra i modelli di questa lirica proprio il professore tedesco che, in quegli anni, stava pubblicando alcune liriche sulla rivista «Nuova Antologia»¹²⁵. Anche il sintagma “coso con due gambe” (verso 67) tornerà in altri luoghi gozzaniani, per esempio nel componimento *La signorina Felicita ovvero la Felicità*, dove il poeta, immerso nei suoi pensieri, guarda il “Mondo” che definisce:

[...] quella cosa tutta piena
di lotte e di commerci turbinosi,

¹²³LUCA LENZINI, in GUIDO GOZZANO *Poesie e prose*, Feltrinelli, Milano, 2019, p. 44, nota v. 36.

¹²⁴ARTURO GRAF, *Rime della selva*, Treves, Milano, 1906, *Il mio romitaggio*, p.202.

¹²⁵Cfr. CARLO CALCATERRA, op. cit. p. 40.

la cosa tutta piena di quei “così
con due gambe” che fanno tanta pena...¹²⁶

Un ulteriore motivo gozzaniano è quello della malattia: il tema sarà centrale nella poetica del Nostro ma, sebbene qui sia solo accennato, appare comunque interessante notare come la prefigurazione della malattia compaia già a quest'altezza quando, nei versi 47-48, Gozzano insiste sulla necessità di “un torace sano / e un ottimo intestino”.

La posizione che l'io poetico assume in questo componimento è di sfrontatezza, di impertinenza, nei confronti del Tempo (chiamato in causa direttamente e ripetutamente) del quale dà un'immagine grottesca: si vedano i versi 21-24 in cui lo si descrive intento a *giocare* con le cellule, come se fosse un bambino, mentre al verso 105 lo definisce un “Vecchio pazzo” che, di nuovo, *gioca* con le sorti dell'umanità oppure, ancora, quando viene paragonato a una “cuoca” (verso 32) in modo dispregiativo. Trovo che in questa commistione stridente tra lessico e immagini evocate ci sia parte dell'ironia che caratterizza questo componimento: l'unione macabra dei termini “gioco” e “cadaveri” (verso 22) degrada l'immagine dell'umanità, ridotta ora a marionette morte nelle mani del Tempo; anche il paragone che vede gli uomini come *pasticci* va nella stessa direzione e, in questo caso, l'*humor* gozzaniano si fa più pungente e sfrutta la polisemia del termine “pasticcio” inteso nella sua duplice accezione con significato sia culinario (infatti il Tempo è paragonato al “genio di una cuoca”) sia, in maniera implicita, come “disastro”. Ma le strofe che nel componimento risultano più violente e, allo stesso tempo, divertenti sono quelle in cui l'autore esorta l'umanità a ribellarsi alla morsa del Tempo: Gozzano, infatti, chiede a *tutti* di trovare un accordo e cessare di figliare in modo da indispettare il dio che “ci domina”. Nei versi più ipoteticamente scandalosi e spinti (quelli che vanno dal 57 al 60) il poeta mette in gioco una serie di metafore pudiche che mascherano gli organi genitali:

(i dardi
d'amor... fasciare e i tirsi
di gioia; - premunirsi

¹²⁶GUIDO GOZZANO, *Poesie*, op. cit., 167.

coi debiti riguardi)

sono allusioni «maliziosamente oscene»¹²⁷ che incitano all'uso del preservativo e questo avviene attraverso l'utilizzo di un lessico sapientemente scelto: la locuzione “dardo d'amor” mima un registro sostenuto, tradizionale, che appare in netto contrasto con il referente a cui allude; anche la locuzione “tirsi di gioia”, forse con riferimento al bastone di Dioniso, cozza stilisticamente con l'argomento trattato.

L'ironia, infine, culmina in quell'autodefinizione di cui sopra abbiamo indicato i precedenti: Gozzano si inserisce in una rosa di “cose strambe” presentandosi, a sua volta, come un “*coso* con due gambe” (corsivo mio) che, fino a questo momento, sembra assumere una posizione di quasi totale atarassia nei confronti delle sorti del mondo. Questo suo atteggiamento è, allo stesso tempo, suggellato e invertito di segno nel verso 77 “Rido nell'abbandono”: se, infatti, la posizione di distaccata ironia che lo caratterizza è una sorta di difesa dalle offese della vita, dall'altro lato, questo rigo inaugura una porzione testuale che è più cogitativa e angosciante data la presenza della “cosa / «vera» chiamata Morte”. Tema gozzaniano per eccellenza, la morte è la ragione dell'angoscia che investe il poeta, il quale si domanda il senso di una vita spesa tra spasmi e sofferenza se, alla fine, non si viene ricompensati in alcun modo. Nelle ultime strofe l'umorismo si fa più latente perché queste quartine sembrano velate di un cupo avvillimento che induce Gozzano a tentare, in extremis, un'ultima rivincita nei confronti del mondo: se tutto è “senza scopo”, si domanda, a che serve continuare a penare? La soluzione che propone al genere umano è quella di autodistruggersi per fermare l'avanzamento del Tempo e far cessare, con la morte, ogni dolore.

Se in questi versi la riflessione prende una piega di seria e sentita frustrazione, non mancano alcune minime spie testuali che testimoniano, comunque, l'ironia insista nel poeta: al verso 96 la scelta del termine “protoplasma”, efficace in termini di rima, inserisce nel tessuto linguistico una parola dall'accezione ormai in disuso che suona astrusa nella sua pronuncia e riduce l'essere umano a un agglomerato di cellule; anche la scelta del lemma “glomerulo” (verso 110), la variante diminutiva di “gomitolo”, ha un

¹²⁷Ivi, p. 107, nota: 13.

che di ironia leopardiana abile, anch'essa, nell'uso dei diminutivi¹²⁸.

Quindi: oltre ad essere un componimento ironico nella *dispositio*, con le spie testuali appena segnalate e l'uso di un linguaggio forbito per una materia sconcia, lo è anche nell'*inventio*. Con l'intuizione di declassare lo statuto del Tempo, inteso come un'entità divina, Gozzano lo paragona inizialmente a una una "persona poco intelligente" (verso 12) che si *occupa*, da *secoli*, delle *stesse* monotone attività, e poi lo definisce prima *cuoca* poi *pazzo*. Di fronte a questo continuo *gioco* del Tempo, la posizione di distaccata indifferenza del poeta fa sì che costui si rivolga a quest'individuo astratto in maniera schietta: "di' non ti pare?" (verso 31), "bada che non ti parlo / per acrimonia mia" (verso 34), "Tempo, ma c'è chi crede / di darti ancora prede! (verso 55) - dove *prede* è metafora di "figli" – , "Vecchio pazzo, / da' fine ai giochi strani!". Questo linguaggio familiare, basso, colloquiale che è una cifra stilistica importantissima nella poesia, specialmente successiva, del Gozzano e abbassa ulteriormente il tono del componimento rendendo comicamente dissonanti tra loro la lingua usata e la gravità dell'argomento.

¹²⁸Si pensi all'operetta *Il Copernico* nella quale il Sole si rivolge agli uomini appellandoli come "animaluzzi" e "creaturine".

Alle soglie

I.

1 Mio cuore, monello giocondo che ride pur anco nel pianto,

2 mio cuore, bambino che è tanto felice d'esistere al mondo,

3 pur chiuso nella tua nicchia, ti pare sentire di fuori

4 sovente qualcuno che picchia, che picchia... Sono i dottori.

5 Mi picchiano in vario lor metro spiando non so quali segni,

6 m'auscultano con gli ordegni il petto davanti e di dietro.

7 E sentono chi sa quali tarli i vecchi saputi... A che scopo?

8 Sorriderei quasi, se dopo non bisognasse pagarli.

9 "Appena un lieve sussulto all'apice... qui... la clavicola..."

10 E con la matita ridicola disegnano un circolo azzurro.

11 "Nutrirsi... non fare più versi... nessuna notte più insonne..."

12 non più sigarette... non donne... tentare bei cieli più tersi:

13 Nervi... Rapallo... San Remo... cacciare la malinconia;

14 e se permette faremo qualche radioscopia..."

II.

15 O cuore non forse che avvisi solcarti, con grande paura,

16 la casa ben chiusa ed oscura, di gelidi raggi improvvisi?

17 Un fluido investe il torace, frugando il men peggio e il peggiore,

18 trascorre, e senza dolore disegna su sfondo di brace

19 e l'ossa e gli organi grami, al modo che un lampo nel fosco

20 disegna il profilo d'un bosco, coi minimi intrichi dei rami.

21 E vedon chi sa quali tarli i vecchi saputi... A che scopo?
22 Sorriderei quasi, se dopo non fosse mestiere pagarli.

III.

23 Mio cuore, monello giocondo che ride pur anco nel pianto,
24 mio cuore, bambino che è tanto felice d'esistere al mondo,

25 mio cuore dubito forte - ma per te solo m'accora -
26 che venga quella Signora dall'uomo detta la Morte.

27 (Dall'uomo: ché l'acqua la pietra l'erba l'insetto l'aedo
28 le danno un nome, che, credo, esprima una cosa non tetra.)

29 È una Signora vestita di nulla e che non ha forma.
30 Protende su tutto le dita, e tutto che tocca trasforma.

31 Tu senti un benessere come un incubo senza dolori;
32 ti svegli mutato di fuori, nel volto nel pelo nel nome.

33 Ti svegli dagl'incubi innocui, diverso ti senti, lontano;
34 né più ti ricordi i colloqui tenuti con guidogozzano.

35 Or taci nel petto corroso, mio cuore! Io resto al supplizio,
36 sereno come uno sposo e placido come un novizio.

Questo componimento inaugura la seconda sezione de *I colloqui* intitolata proprio *Alle soglie*: il testo descrive la diagnosi della malattia del poeta e il titolo è simbolico nel suo significare una posizione liminare, in bilico tra la vita e la morte.

Il tema non è esclusivo di questo componimento ma qui ne è l'ispirazione originaria: infatti spie dello stesso motivo letterario si rintracciano, per esempio, in *Totò Merumeni* dove "un male indomo / inaridi le fonti prime del sentimento" (verso 45) o in *La signorina Felicita* dove la malattia è sfruttata nella sua duplice accezione di malattia fisica ma anche di malattia "immaginaria", quella dell'essere poeta. Si vedano i versi 269-270 in cui il poeta chiede alla giovane «"Mia cara Signorina, se guarissi / ancora mi vorrebbe per marito?"» dove si può immaginare che il poeta agogni a una guarigione fisica, dalla tisi, ma anche a un risanamento del suo "essere poeta" di cui si vergogna e di cui, il componimento, ne è un continuo esempio. Lo sfruttamento del tema della malattia inteso come "tabe letteraria"¹²⁹ è argomento principe di uno de *I sonetti del ritorno* che appartengono alla prima raccolta: nel terzo di questa serie il poeta si scusa con il proprio Nonno per aver ceduto al richiamo della letteratura invece di dedicarsi ad attività più produttive

O Nonno! E tu non mi perdoneresti
ozi vani di sillabe sublimi,
tu che amasti la scienza dei concimi
dell'api delle viti degli innesti!

Ma la vocazione della poesia gli è stata ispirata dell'avo stesso che nelle "sere lunghe" leggeva Manzoni, Prati e Metastasio: il Gozzano, influenzato dal fascino di queste letture, si ammalava fatalmente:

[...]

E in me cadeva forse il primo germe
di questo male che non ha rimedio.

¹²⁹GUIDO GOZZANO, *Poesie*, op. cit., *Il commesso farmacista*, p. 356.

Torniamo al componimento in questione: se, come abbiamo detto, il tema della malattia fisica ne è il motore di ispirazione, Gozzano riesce a confezionare un testo che, grazie l'accostamento di termini scientifici e poeticità, risulta una precisa e ironica diagnosi realistica.

Il metro che utilizza è tipico della sua maniera: sono tre sezioni di doppi novenari con rima interna aBbA oppure con rima alternata aBaB (versi 3-4, 13-14, 29-30).

L'analisi procederà per sezioni in modo da isolare più compiutamente i felici risultati stilistici che danno le famose *scintille* rintracciate dal Montale.

Nella prima sezione il poeta si presenta nell'atto di parlare al suo cuore che definisce "monello giocondo" e poi "bambino": non è inutile ricordare come in Gozzano l'infanzia sia l'età della (possibile) felicità, e infatti non si esime dal sottolineare che questo cuore "è tanto felice di essere al mondo". Ma l'idillio è destinato presto ad essere interrotto da un picchietto che disturba la quiete del cuore, racchiuso nella sua "nicchia": l'attesa creata dai puntini sospensivi del verso 4 è presto svelata, gli ospiti che bussano "sono i dottori", veri protagonisti di questa sezione. Trovo che ci siano tre aspetti da segnalare nell'analisi dei versi che seguono: in primo luogo la sapienza nell'uso di un lessico tecnico-scientifico e la precisa descrizione dell'anamnesi che, proposti in una veste poetica, aumentano il *cozzo* tra aulico e prosaico; inoltre è da porre attenzione anche all'efficacia, ottenuta attraverso la punteggiatura, del discorso diretto che mima precisamente le pause che scandiscono le diagnosi; e, infine, la presenza dell'io poetico che interviene, direttamente o indirettamente, sigillando l'ironia di questo testo. Si notino, a tal proposito, i versi 7-8:

E senton chi sa quali tarli i vecchi saputi... A che scopo?

Sorriderai quasi, se dopo non bisognasse pagarli...

Il termine "tarlo" allude qui alla malattia fisica ma, dato il suo utilizzo anche nel componimento *Nemesi* dove si riferiva alla "malinconia", credo che si possa intendere (a ragione) nella sua duplice accezione gozzaniana quindi sì per indicare la tisi ma anche con riferimento alla *malinconia* o, azzardando un'estensione semantica, alla *letteratura*. Anche la dicitura "vecchi saputi" per indicare i medici è un'esplicita marca di ironia

perché l'appellativo presuppone una considerazione opposta. Il verso 8 sfrutta la medesima modalità: la reticenza, segnalata dai tre puntini, è atta a segnalare un'implicita considerazione che viene sottintesa.

La diagnosi dei medici è chiara e tra le varie indicazioni ce ne sono due che stridono con la cura prettamente medica e sono “non fare più versi” e “cacciare la malinconia”: si sancisce, quindi, il connubio tra malattia fisica e la malattia morale.

Questa prima sezione si chiude con una rima che, stilisticamente, rappresenta la felice convivenza di termini di estrazione differente: *malinconia* : *radioscopia*.

Le sezioni seguenti riprendono l'allocuzione al “cuore” che, nella seconda, è un vocativo semplice mentre la III recupera l'intero distico della sezione proemiale.

Nella sezione II continua l'inserimento di termini tecnico-specifici in una maglia poetica che stride con l'asetticità di questi: “gelidi raggi”, “fluido [che] investe il torace”, “ossa”, “organi”. Se nella sezione precedente la rima conclusiva suggellava questa felice convivenza, qui l'avvicinamento tra la medicina e il lirismo è rappresentato dalla similitudine che, ai versi 19-20 paragona il disegno del torace che i raggi x stampano sulla lastra al “profilo d'un bosco, coi minimi intrichi dei rami”: l'immagine è accuratamente scelta perché ricorda «l'aspetto alberiforme dei bronchi e dei polmoni.»¹³⁰

L'ultima sezione, infine, è la più seriamente avvilita perché Gozzano si addolora nel presentimento della venuta della morte, di quella “Signora vestita di nulla” che torna anche nel componimento *L'ipotesi*. Per quanto la venuta della fine sia un rovello che scandisce la vita e la poetica gozzaniana, non c'è mai totale disperazione: qui la dipartita è raffigurata come un naturale mutamento del corpo che avviene *senza dolori* e indiscriminatamente.

Credo che un perfetto riassunto del componimento lo offra il Sanguineti con una disanima puntuale e riepilogativa dei motivi che io stessa ho tentato di illustrare:

Qui, il prosaismo ostentato della materia è esaltato dall'impiego compiaciuto di un dizionario che non rifugge da tecnicismi provocanti («apice», «clavicola», «radioscopia»), e che per giunta si accumula nel prosaismo addizionale di un parlato che abilmente accoppia la facile modulazione della rima alla calcolata banalità dei dati accolti in inerte registrazione. Ed è quasi una scommessa

¹³⁰*Ivi*, p. 150, nota: 18.

di virtuosismo letterario, anche se di un virtuosismo mortificato al solito, alla maniera deliberata e ostinata, dal gusto scoperto del prosaico, la descrizione della «radioscopia», con i «gelidi raggi improvvisi» che solcano l'oscura casa del cuore: e l'incontro fra la materia umilmente pratica del narrato gozzaniano e l'eleganza manieristica della comparazione è un tipico esempio di quegli effetti scaltramente ottenuti, presso questo poeta, da quell'incontro tra l'aulico e il prosaico, che Montale più tardi esalterà nelle sue note pagine.¹³¹

¹³¹EDOARDO SANGUINETI, op. cit., p. 100-101.

L'amica di nonna Speranza

28 giugno 1850

"...alla sua Speranza

la sua Carlotta..."

(dall'album: dedica d'una fotografia)

I.

1 Loreto impagliato ed il busto d'Alfieri, di Napoleone

2 i fiori in cornice (le buone cose di pessimo gusto),

3 il caminetto un po' tetro, le scatole senza confetti,

4 i frutti di marmo protetti dalle campane di vetro,

5 un qualche raro balocco, gli scrigni fatti di valve,

6 gli oggetti col monito, salve, ricordo, le noci di cocco,

7 Venezia ritratta a mosaici, gli acquarelli un po' scialbi,

8 le stampe, i cofani, gli albi dipinti d'anemoni arcaici,

9 le tele di Massimo d'Azeglio, le miniature,

10 i dagherotipi: figure sognanti in perplessità,

11 il gran lampadario vetusto che pende a mezzo il salone

12 e immilla nel quarzo le buone cose di pessimo gusto,

13 il cùcu dell'ore che canta, le sedie parate a damasco

14 chèrmisi... rinasco, rinasco del mille ottocento cinquanta!

II.

15 I fratellini alla sala quest'oggi non possono accedere

16 che cauti (hanno tolte le federe ai mobili. È giorno di gala).

17 Ma quelli v'irrompono in frotta. È giunta, è giunta in vacanza

18 la grande sorella Speranza con la compagna Carlotta.

19 Ha diciassett'anni la Nonna! Carlotta quasi lo stesso:

20 da poco hanno avuto il permesso d'aggiungere un cerchio alla gonna,

21 il cerchio ampissimo increspa la gonna a rose turchine.

22 Più snella da la crinoline emerge la vita di vespa.

23 Entrambe hanno uno scialle ad arancie a fiori a uccelli a ghirlande;

24 divisi i capelli in due bande scendenti a mezzo le guance.

25 Han fatto l'esame più egregio di tutta la classe. Che affanno

26 passato terribile! Hanno lasciato per sempre il collegio.

27 Silenzio, bambini! Le amiche - bambini, fate pian piano! -

28 le amiche provano al piano un fascio di musiche antiche.

29 Motivi un poco artefatti nel secentismo fronzuto

30 di Arcangelo del Leùto e d'Alessandro Scarlatti.

31 Innamorati dispersi, gementi il core e l'augello,

32 languori del Giordanello in dolci bruttissimi versi:

33 ...

34 ...caro mio ben

35 credimi almen!

36 senza di te

37 languisce il cor!

38 Il tuo fedel

39 sospira ognor,

40 cessa crudel

41 tanto rigor!

42 ...

43 Carlotta canta. Speranza suona. Dolce e fiorita
44 si schiude alla breve romanza di mille promesse la vita.

45 O musica. Lieve sussurro! E già nell'animo ascoso
46 d'ognuna sorride lo sposo promesso: il Principe Azzurro,

47 lo sposo dei sogni sognati... O margherite in collegio
48 sfogliate per sortilegio sui teneri versi del Prati!

III.

49 Giungeva lo Zio, signore virtuoso, di molto riguardo,
50 ligio al Passato, al Lombardo-Veneto, all'Imperatore;

51 giungeva la Zia, ben degna consorte, molto dabbene,
52 ligia al passato, sebbene amante del Re di Sardegna...

53 "Baciate la mano alli Zii!" - dicevano il Babbo e la Mamma,
54 e alzavano il volto di fiamma ai piccolini restii.

55 "E questa è l'amica in vacanza: madamigella Carlotta
56 Capenna: l'alunna più dotta, l'amica più cara a Speranza."

57 "Ma bene... ma bene... ma bene..." - diceva gesuitico e tardo
58 lo Zio di molto riguardo "Ma bene... ma bene... ma bene..."

59 Capenna? Conobbi un Arturo Capenna... Capenna... Capenna...
60 Sicuro! Alla Corte di Vienna! Sicuro... sicuro... sicuro..."

61 "Gradiscono un po' di moscato?" "Signora sorella magari..."
62 E con un sorriso pacato sedevano in bei conversari.

63 "...ma la Brambilla non seppe..." - "È pingue già per l'Ernani..."

64 "La Scala non ha più soprani..." - "Che vena quel Verdi... Giuseppe!..."

65 "...nel marzo avremo un lavoro alla Fenice, m'han detto,
66 nuovissimo: il Rigoletto. Si parla d'un capolavoro."

67 "...Azzurri si portano o grigi?" - "E questi orecchini? Che bei
68 rubini! E questi cammei..." - "la gran novità di Parigi..."

69 "...Radetzki? Ma che? L'armistizio... la pace, la pace che regna..."
70 "...quel giovine Re di Sardegna è uomo di molto giudizio!"

71 "È certo uno spirito insonne, e forte e vigile e scaltro..."
72 "È bello?" - "Non bello: tutt'altro." - "Gli piacciono molto le donne..."

73 "Speranza!" (chinavansi piano, in tono un po' sibillino)
74 "Carlotta! Scendete in giardino: andate a giocare al volano!"

75 Allora le amiche serene lasciavano con un perfetto
76 inchino di molto rispetto gli Zii molto dabbene.

IV.

77 Oimè! che giocando un volano, troppo respinto all'assalto,
78 non più ridiscese dall'alto dei rami d'un ippocastano!

79 S'inchinano sui balaustri le amiche e guardano il Lago
80 sognando l'amore presago nei loro bei sogni trilustri.

81 "Ah! se tu vedessi che bei denti!" - "Quant'anni?..." - "Vent'otto."
82 "Poeta?" - "Frequenta il salotto della Contessa Maffei!"

83 Non vuole morire, non langue il giorno. S'accende più ancora
84 di porpora: come un'aurora stigmatizzata di sangue;

85 si spegne infine, ma lento. I monti s'abbrunano in coro:

86 il Sole si sveste dell'oro, la Luna si veste d'argento.

87 Romantica Luna fra un nimbo leggiadro, che baci le chiome

88 dei pioppi, arcata siccome un sopracciglio di bimbo,

89 il sogno di tutto un passato nella tua curva s'accampa:

90 non sorta sei da una stampa del Novelliere Illustrato?

91 Vedesti le case deserte di Parisina la bella?

92 Non forse non forse sei quella amata dal giovine Werther?

93 "...mah! Sogni di là da venire!" - "Il Lago s'è fatto più denso

94 di stelle" - "...che pensi?" - "...Non penso." - "...Ti piacerebbe morire?"

95 "Sì!" - "Pare che il cielo riveli più stelle nell'acqua e più lustri.

96 Inchinati sui balaustri: sognamo così, tra due cieli..."

97 "Son come sospesa! Mi libro nell'alto..." - "Conosce Mazzini..."

98 - "E l'ami?..." - "Che versi divini!" - "Fu lui a donarmi quel libro,

99 ricordi? che narra siccome, amando senza fortuna,

100 un tale si uccida per una, per una che aveva il mio nome."

V.

101 Carlotta! nome non fine, ma dolce che come l'essenze

102 risusciti le diligenze, lo scialle, le crinoline...

103 Amica di Nonna, conosco le aiuole per ove leggesti

104 i casi di Jacopo mesti nel tenero libro del Foscolo.

105 Ti fisso nell'albo con tanta tristezza, ov'è di tuo pugno

106 la data: vent'otto di Giugno del mille ottocento cinquanta.

107 Stai come rapita in un cantico: lo sguardo al cielo profondo
108 e l'indice al labbro, secondo l'atteggiamento romantico.

109 Quel giorno - malinconia - vestivi un abito rosa,
110 per farti - novissima cosa! - ritrarre in fotografia...

111 Ma te non rivedo nel fiore, amica di Nonna! Ove sei
112 o sola che, forse, potrei amare, amare d'amore?

Questo è uno tra i componimenti più famosi del Gozzano: già presente ne *La via del rifugio* appare anche nella raccolta del 1911 con alcune minime varianti (la versione qui proposta). Nei *colloqui* è perfettamente inserito nella seconda sezione, intitolata “Alle soglie”, dove compaiono gli altri celebri poemetti ovvero *La signorina Felicita*, *Paolo e Virginia* e *Cocotte*, ma nella prima silloge rappresentava una novità e un’anticipazione della nuova e personalissima maniera poetica di Gozzano. Il metro è il distico di ottonari e novenari doppi con rima al mezzo (con due eccezioni: versi 41-42 e 59-60), è di origine dannunziana¹³², ed efficace nella costruzione di una lirica che punta anche alla produttività del significante. Si notino, a questo proposito, alcune originali soluzioni: ai versi 9-10 in rima con il termine tronco “perplessità” c’è “D’A”, che segna il confine del novenario che costituisce il primo emistichio del verso, e che recide l’intero cognome “D’Azeglio”; ai versi 27-28 c’è la rima equivoca *piano* : *piano* dove, nel primo caso, si riferisce all’avverbio qui usato con il rafforzativo “pian” in una riproduzione dell’oralità, nel secondo caso si riferisce allo strumento musicale; ai versi 89-90 la rima imperfetta *diverte* : *Werther*; e infine ai versi 101-102 segnalo la rima ipermetra *conosco* : *Foscolo*. Trovo interessante anche le rime scelte per il *refrain* “le buone cose di pessimo gusto” (versi 2 e 12) dove il termine in punta di verso rima prima con “busto”, poi specificato “d’Alfieri”, e successivamente con “vetusto”: entrambe le scelte accentuano l’annosità dell’ambiente che si va descrivendo.

Da un punto di vista tematico l’organizzazione del testo sembra un’orchestrazione cinematografica che segue, con la macchina da presa, i movimenti dei protagonisti e i cambi di scena. Il componimento è diviso in cinque sezioni e ognuna è conclusa e coerente nella descrizione di un motivo narrativo: la prima è ambientata nel presente e illustra la causa che ha dato origine alla lirica ovvero il rinvenimento di una vecchia fotografia che permette al poeta di viaggiare con la mente nel passato. In apertura di componimento è, inoltre, riportata l’epigrafe che corona l’immagine. Dalla seconda fino alla penultima siamo catapultati, insieme all’io lirico, nel *milleottocentocinquanta*. Qui si racconta l’arrivo nella villa di Speranza e Carlotta, fresche di diploma collegiale, che si dilettono in una sonata di pianoforte e poi, sognanti, si abbandonano a pensieri d’amore.

¹³²Cfr. MARZIANO GUGLIELMINETTI, *La musa subalpina*, op. cit. p. 80.

La terza sezione è inaugurata dall'arrivo degli zii "dabbene" che riempiono con conversazioni vuote l'intero andamento narrativo; nella quarta si ha un cambio di *scenografia* e le due protagoniste sono all'esterno dell'edificio, prima intente al gioco del volano e poi immerse in conversazioni d'amore; la quinta sezione, infine, è di nuovo nel presente e il poeta, reduce da questa visione idilliaca, dichiara la propria aridità sentimentale.

Come spesso accade nei componimenti gozzaniani, la carica ironica va scemando lungo lo sviluppo narrativo e scompare totalmente nella porzione finale di testo: anche qui, infatti, nell'ultima sezione non si trovano più i motivi sarcastici che ne avevano caratterizzato l'andamento, ma c'è solo una sconsolata presa di coscienza di sé e della propria incapacità all'amore. L'unica soluzione a questo è confinare il sentimento in un passato immaginario, non vissuto, dove *forse* il poeta potrebbe finalmente "amare d'amore" una donna. Questo motivo è ripreso e sviluppato in un testo, escluso dalle raccolte, che prosegue il sogno d'amore gozzaniano: *L'esperimento*¹³³.

La poesia è una parodia de *L'amica di nonna Speranza* e, composta nel 1908, viene commentata in questo modo da Gozzano stesso, in una lettera a Vallini del 15 gennaio 1908:

Ho abbozzato una stiticcissima poesia su Carlotta Capenna, dove finisco per chiavare la medesima sul divano chermisi, ma non riesco a partire nella paura che entrino da un momento all'altro li zii dabbene... L'idea, come vedi, è sublime: ma non ho saputo ridurla in bei versi e ne sono contrariatissimo.¹³⁴

Il testo si apre con il riferimento esplicito alla ragazza, amica di nonna Speranza, il cui nome è scritto sui "volumi di collegio / d'un tempo" e questo innesca nel poeta una fantasia:

"Carlotta"... Vedo il nome che sussurro
scritto in oro, in corsivo, a mezzo un fregio

¹³³GUIDO GOZZANO, *Poesie*, op. cit. p. 363.

¹³⁴GUIDO GOZZANO, *Lettere a Carlo Vallini con altri inediti*, a cura di GIORGIO DI RIENZO, Centro studi piemontesi, Torino, 1971, p. 57.

ovale, sui volumi di collegio
d'un tempo, rilegati in cuoio azzurro...

Nel salone ove par morto da poco
il riso di Carlotta, fra le buone
brutte cose borghesi, nel salone
quest'oggi, amica, noi faremo un gioco.
Parla il salone all'anima corrotta
d'un'altra età beata e casalinga:
pel mio rimpianto voglio che tu finga
una commedia: tu sarai Carlotta.

La situazione che vuole rievocare è la medesima de *L'amica di nonna speranza* e infatti ritornano, anche qui, le “buone / brutte cose borghesi del salone”, rivisitazione di “le buone cose di pessimo gusto”, ma anche i versi del Prati (verso 34) e “Gli Zii / molto dabbene” (verso 59). Ma nemmeno questa simulazione avrà esito positivo: alla fine il poeta ritorna alla realtà, non crede più alla finzione, e nel momento più eccitante non riesce ad abbandonarsi alla passione ma *ride*:

[...] Commediante
del mio sognare fanciullesco, rido!

Rido! Perdona il riso che mi tiene,
mentre mi baci con pupille fisse...
Rido! Se qui, se qui ricomparisse
lo Zio con la Zia molto dabbene!

Come anticipato, in *L'amica di nonna Speranza* la quinta sezione rappresenta un amaro ritorno alla realtà: Gozzano esaurisce la vivacità ironica e si crogiola nella propria malinconia consolidando, ancora, l'aridità che lo contraddistingue. Ma, se questo andamento è tipico della maniera poetica del Nostro, è ugualmente caratteristico, e da indagare, il piglio sarcastico che ammanta alcune delle strofe precedenti.

Nella prima sezione, ad esempio, la descrizione dell'ambiente non è neutrale: il commento "le buone cose di pessimo gusto" suggella perfettamente un senso estetico caratteristico dell'Ottocento ma che non incontra più i gusti moderni: il pappagallo impagliato, il busto di Alfieri e di Napoleone, i frutti finti coperti da capanne di vetro, l'orologio a cucù, le sedie impagliate, ... sono tutti elementi rappresentativi di un ambiente tipico ma che si rivelerà anche unicamente superficiale. Questo lo si evince sia dalla conversazione vuota e ripetitiva degli zii "dabbene" della strofa III ma anche dalla piccola scena del pianoforte della seconda sezione: ai versi 29-39, infatti, Gozzano efficacemente rappresenta l'artificiosità di una poetica sei-settecentesca che, tanto in voga nell'Ottocento, è riproposta nei versi del Giordanello anche in casa di Speranza.

Arcangelo del Leùto e Alessandro Scarlatti, musicisti del barocco, sono i rappresentati di questo repertorio domestico che, insieme ai "dolci bruttissimi versi" di Giuseppe Giordani, è eseguito dalle protagoniste. Particolarmente ironico suona quindi il verso "innamorati dispersi, gementi il *core* e l'*augello*" dove, in un doppio ottonario, Gozzano sintetizza quell'immaginario sterile da canzonetta settecentesca. Un'analisi fonetica della maniera gozzaniana, inoltre, dimostra come solitamente tra la scelta di un monottongo e un dittongo il poeta non abbia dubbi e protenda per quest'ultima. Infatti in Gozzano ci sono «65 occorrenze di "cuore" di contro alle 6 di "core", peraltro quasi sempre implicate in giochi ironici di ripresa del lessico poetico melodrammatico e convenzionale»¹³⁵ e qui, quest'ironia, è ulteriormente segnalata dal corsivo. Un'altra occorrenza del monottongo è, non a caso, nel testo *Il commesso farmacista* dove il protagonista si appresta a scrivere poesie per la morte della sua amata con un lessico tradizionalissimo fatto di "[...] cor... l'amor... l'ardor.... la fera vista...."¹³⁶. Risulta efficace anche l'inserimento di una porzione testuale direttamente ripresa dal brano di Giordanello che mostra tutti i troncamenti necessari al lessico melodrammatico.

Ma è nella sezione III che, a mio avviso, emerge il massimo del sarcasmo di Gozzano perché, in quella rappresentazione di una tipica conversazione ottocentesca, fa emergere tutta la vuotezza della società aristocratica del tempo. Lo zio è impacciato in un discorso

¹³⁵MANUELA MANFREDINI, *Alcune considerazioni sulla lingua poetica di Gozzano*, in «L'immagine di me voglio che sia» *Guido Gozzano cento anni dopo*, a cura di MARIAROSA MASOERO, Edizioni dell'Orso, 2017, p. 132.

¹³⁶GUIDO GOZZANO, *Poesie*, op. cit., p. 357.

che reitera continuamente gli stessi stilemi, incapace di proporre argomenti ma solo in grado di ripetere locuzioni vuote: avviene nei versi 55-56 con la ripetizione identica della triplicazione “ma bene...” intervallata dai puntini sospensivi che rendono bene l’idea di un sforzo cogitativo fallito che era atto a cercare alternative lessicali; lo stesso avviene immediatamente dopo, nei versi 57-58, dove il secondo emistichio di entrambi è una semplice replica di parole. A ravvivare questo difficile dialogo interviene la “Sorella” dell’uomo che, troncando quel goffo tentativo di discorso, propone “un po’ di moscato”: da qui in poi, la conversazione si anima di argomenti frivoli e mondani che toccano l’attualità, la moda, la politica, e il pettegolezzo che, considerato argomento sconveniente alle giovani, induce le Signore a cacciare dal salone le ragazze. La chiusura di questa sezione sigla, con un distico, la distanza che intercorre tra la purezza di queste “amiche serene” e la superficialità degli adulti rappresentati dagli “Zii molto dabbene” sintagma che sottintende, con sarcasmo, comportamenti salottieri di poco spessore e incoerenti con l’epiteto usato.

La quarta sezione, come anticipato, vede come uniche protagoniste le due ragazze che sognano amori da fiaba (il “Principe Azzurro” del verso 44) e conversano di un giovane poeta ventottenne amato da Carlotta. In questi versi il tono si alza e i riferimenti che il poeta adotta appartengono a un immaginario tradizionale: al di là del citato libro *I dolori del giovane Werther* sfruttato per la concordanza del nome Carlotta, protagonista del romanzo e del poemetto, Gozzano si serve di riferimenti tradizionali per la descrizione dell’ora del tramonto che sta giungendo, accostando, però, alle memorie dannunziane le stampe “del *Novelliere illustrato*”, uguagliando cultura alta e cultura popolare. Forse non è nemmeno da ritenersi fortuito il riferimento, al verso 102, a *Le ultime lettere di Jacopo Ortis*: qui Gozzano sembra confondere, volutamente, il romanzo di Goethe con l’opera foscoliana quasi a sottintendere che possano facilmente essere scambiate, tanto sono simili nello svolgimento.

Insomma in questo testo è ben sintetizzata l’ironia gozzaniana che «saporosa e cordiale»¹³⁷ travolge, in maniera più o meno diretta, gli aspetti più frivoli e buffi della natura umana e non si esime dall’inserire pungenti allusioni anche alla cultura poetica,

¹³⁷GIUSEPPE FARINELLI, op. cit. p. 510.

melodrammatica e letteraria dei secoli.

Ketty

I.

1 Supini al rezzo ritmico del pankà.

2 Sull'altana di cedro, il giorno muore,
3 giunge dal Tempio un canto or mesto or gaio,
4 giungono aromi dalla jungla in fiore.

5 Bel fiore del carbone e dell'acciaio
6 Miss Ketty fuma e zufola giuliva
7 altoriversa nella sedia a sdraio.

8 Sputa. Nell'arco della sua saliva
9 m'irroro di freschezza: ha puri i denti,
10 pura la bocca, pura la genciva.

11 Cerulo-bionda, le mammelle assenti,
12 ma forte come un giovinetto forte,
13 vergine folle da gli error prudenti,

14 ma signora di sé della sua sorte
15 sola giunse a Ceylon da Baltimora
16 dove un cugino le sarà consorte.

17 Ma prima delle nozze, in tempo ancora
18 esplora il mondo ignoto che le avanza
19 e qualche amico esplora che l'esplora.

20 Error prudenti e senza rimembranza:
21 Ketty zufola e fuma. La virile
22 franchezza, l'inurbana tracotanza

23 attira il mio latin sangue gentile.

II.

24 Non tocca il sole le pagode snelle
25 che la notte precipita. Le chiome
26 delle palme s'ingemmano di stelle.

27 Ora di sogno! E Ketty sogna: "...or come
28 vivete, se non ricco, al tempo nostro?
29 È quotato in Italia il vostro nome?

30 Da noi procaccia dollari l'inchiostro..."
31 "Oro ed alloro!..." - "Dite e traducete
32 il più bel verso d'un poeta vostro..."

33 Dico e la bocca stridula ripete
34 in italo-britanno il grido immenso:
35 "Due cose belle ha il mon... Perché ridete?".

36 "Non rido. Oimè! Non rido. A tutto penso
37 che ci dissero ieri i mendicanti
38 sul grande amore e sul nessun compenso.

39 (Voi non udiste, Voi tra i marmi santi
40 irridevate i budda millenari,
41 molestavate i chela e gli elefanti.)

42 Vive in Italia, ignota ai vostri pari,
43 una casta felice d'infelici
44 come quei monni astratti e solitari.

45 Sui venti giri non degli edifici
46 vostri s'accampa quella fede viva,
47 non su gazzette, come i dentifrici;

48 sete di lucro, gara fuggitiva,
49 elogio insulso, ghigno degli stolti
50 più non attinge la beata riva;

51 l'arte è paga di sé, preclusa ai molti,
52 a quegli data che di lei si muore..."
53 Ma intender non mi può, benché m'ascolti,

54 la figlia della cifra e del clamore.

III.

55 Intender non mi può. Tacitamente
56 il braccio ignudo premo come zona
57 ristoratrice, sulla fronte ardente.

58 Gelido è il braccio ch'ella m'abbandona
59 come cosa non sua. Come una cosa
60 non sua concede l'agile persona...

61 - "O yes! Ricercò, aduno senza posa
62 capelli illustri in ordinate carte:
63 l'Illustrious lòchs collection più famosa.

64 Cioche illustri in scienza in guerra in arte
65 corredate di firma o documento,
66 dalla Patti, a Marconi, a Buonaparte...

67 (mordicchio il braccio, con martirio lento
68 dal polso percorrendolo all'ascella
69 a tratti brevi, come uno stromento)

70 e voi potrete assai giovarmi nella

71 Italia vostra, per commendatizie..."

72 - "Dischiomerò per Voi l'Italia bella!"

73 "Manca D'Annunzio tra le mie primizie;

74 vane l'offerte furono e gl'inviti

75 per tre capelli della sua calvizie..."

76 - "Vi prometto sin d'ora i peli ambiti;

77 completeremo il codice ammirando:

78 a maggior gloria degli Stati Uniti..."

79 L'attiro a me (l'audacia superando

80 per cui va celebrato un cantarino

81 napolitano, dagli Stati in bando...)

82 Imperterrita indulge al resupino,

83 al temerario - o Numi! - che l'esplora

84 tesse gli elogi di quel suo cugino,

85 ma sui confini ben contesi ancora

86 ben si difende con le mani tozze,

87 al pugilato esperte... In Baltimora

88 il cugino l'attende a giuste nozze.

Questo componimento è, insieme, una critica al mondo capitalistico contemporaneo e una conferma, di nuovo, dell'impossibilità di amare, in cui Gozzano contrappone l'inautenticità di una donna sfrontata e vuota a un mondo indiano mistico. Il paragone è destinato a fallire se davanti a un tentativo di conversazione profonda la ragazza riesce solo a dimostrarsi devota al denaro. Gozzano di fronte a questa donna non può rifugiarsi nella dimensione del passato, vagheggiando possibilità irrealizzabili, ma non riesce nemmeno ad accordarsi alla spiritualità di un luogo sacro, quale l'India: il presente che ha davanti è fatto «di ragazze come Ketty [...] che gira il mondo prima di convolare a giuste nozze con il cugino di Baltimora: Ketty che misura ogni cosa secondo la misura del denaro, esattamente integrata nelle convenzioni e nelle regole della produzione capitalista. Di fronte a lei il più bel verso della poesia italiana diventa impronunciabile, provoca il riso (come la scoperta che Carlotta non si è davvero reincarnata, che l'esperimento è fallito, la finzione è subito caduta). È ridicolo, infatti, di fronte alla ragazza americana, emancipata e padrona di sé, adoratrice del successo e del denaro, rievocare la grande poesia del passato e, al tempo stesso, citare i grandi archetipi romantici di Amore e Morte.»¹³⁸

Il testo nasce durante il viaggio in India che Gozzano compie, insieme all'amico Garrone, nel 1912: questo è ciò che rimane delle poesie composte durante quell'occasione perché gli altri poemetti sono stati volutamente distrutti dal Nostro perché considerati osceni e pornografici. Gozzano, in una lettera 1916, scrive a proposito:

Tranne il poemetto Ketty, l'agile ragazza americana, tutto il resto è per il cestino: la pornografia di rado diventa arte, forse mai. Io non sono tagliato per le spirituali sconcezze letterarie. Ho letto il poemetto di Ketty a Chiaves e a mia madre. Ne sono entusiasti... Ho fatto qualche correzione: sto limandolo. Vorrei pubblicarlo sulla "Lettura".¹³⁹

La serie di questi poemetti avrebbe dovuto intitolarsi "Le disavventure di Totò", dove il riferimento è al Totò Merumeni de *I colloqui*, e tra i testi superstiti sopravvive *Risveglio sul Picco d'Adamo*, sì uscito a stampa nel 1913, mentre il componimento in questione

¹³⁸BARBERI SQUAROTTI in GUIDO GOZZANO *Poesie*, op. cit., 15.

¹³⁹*Ivi*, p. 387, nota: 1.

uscì solo postumo.

Dal punto di vista metrico *Ketty* è diviso in tre capitoli danteschi di diversa misura che contano rispettivamente sette, dieci e undici terzine, poi chiuse dal verso singolo; la prima porzione testuale, oltre all'endecasillabo isolato finale, ne conta un ulteriore all'inizio che rimane, però, irrelato.

Il componimento è tutto modulato su un tono ironico che lo irradia, in filigrana, di un riso divertito e amaro: la descrizione della ragazza come eccessivamente votata al denaro, la sua presunta fedeltà al cugino di Baltimora che viene continuamente messa in dubbio, la sua indifferenza rispetto alla sacralità del luogo e la sua bizzarra collezione di capelli *d'autore*. Nel mostrare tutto ciò, però, Gozzano si serve anche di un lessico preciso fatto di citazioni colte fuori contesto, di riferimenti esatti.

Anche in questo caso è opportuno che l'analisi si svolga per capitoli in modo da isolare efficacemente gli aspetti più interessanti.

Nella prima porzione, dopo una breve descrizione dell'atmosfera in cui sono immersi i protagonisti, ecco che ci viene presentata “miss Ketty” nell'atto di fumare e fischiettare, distesa su una sedia a sdraio; poi prosegue con la descrizione fisica, rapida ma precisa, e continua commentando i suoi comportamenti. Al verso 13 ne sintetizza l'attitudine definendola “vergine folle dagli error prudenti”: il sintagma *vergine folle* è un esplicito riferimento, ironico, alla raccolta della Guglielminetti, intitolata proprio “Le vergini folli” (1907); qui però la *follia* è subito arginata dagli “error prudenti”, sintagma antitetico alla definizione precedente. Nelle terzine successive Gozzano dà un esempio di questa sua condotta, specialmente nei versi 17-19 in cui allude alla frenesia di conoscenza: del mondo e degli uomini. Quest'insinuazione di infedeltà, giustamente celata, permette di leggere in chiave ironica il verso finale, “attira il mio latin sangue gentile”, dove l'eco pascoliano e petrarchesco cozza con la postura del protagonista attratto dalla giovane solo per la sua disponibilità sessuale.

Il secondo capitolo è, a sua volta, ricco di riferimenti culturali, specialmente danteschi. Inizialmente si descrive, con un lessico poetico (verso 26: “delle palme s'ingemmano di stelle”), l'arrivo della notte: questa è l'“Ora di Sogno!” ma se il poeta prospetta di immergersi in vaghi pensieri, Ketty conduce – al contrario – una conversazione utilitaristica che gravita intorno al tema del denaro. L'americana, insomma, vuol sapere

quanto il nome del suo amante sia “quotato in Italia” ma Gozzano si distacca da questa visione materialistica. “Oro ed alloro” è l’unica risposta elusiva che riesce a proporre il poeta, autocitandosi da *La signorina Felicita*

o Musa – oimè! – che può giovare loro
il ritmo della mia piccola voce?
Meglio fuggire dalla guerra atroce
del piacere, dell’oro, dell’alloro...

In questa risposta sintetica e musicale Gozzano riassume i due pericoli della modernità – i soldi e la gloria – che aumentano la distanza da una dimensione spirituale sincera ed elevata dalle cose terrene. Quando Ketty poi chiede all’amico di recitare i versi migliori della poesia italiana, questi sceglie il Leopardi del “Consalvo” la cui citazione resta a metà. È bene ricordare la famosa sentenza leopardiana nella sua interezza:

Due cose belle ha il mondo:
amore e morte.

Questo è un motivo centrale nella raccolta *I colloqui* e la conferma la si trova in “In casa del sopravvissuto” dove l’ispirazione del poeta recanatese torna nella forma:

Reduce dall'Amore e dalla Morte
gli hanno mentito le due cose belle!
Gli hanno mentito le due cose belle:
Amore non lo volle in sua coorte,
Morte l'illuse fino alle sue porte,
ma ne respinse l'anima ribelle.

I due versi iniziali, inoltre, sono posti come epigrafe all’inizio dell’intera raccolta gozzaniana, a conferma dell’importanza del motivo leopardiano.

Questa mia digressione è utile, quindi, per comprendere meglio sia il gusto per l’autocitazione, centrale in Gozzano, ma anche per affermare l’importanza della poesia di

Leopardi nella poetica del Nostro: non è un caso, quindi, che in *Ketty* il protagonista scelga proprio questo come il “più bel verso d’un poeta” nostro e appare ancora più evidente, allora, il motivo che gli impedisce di continuare. Se la poesia ha, per Gozzano, un valore altissimo e una centralità capitale nella propria vita, questa non può attualizzarsi, non può fiorire, in un deserto di sensibilità: la reazione ridanciana che ha, è una reazione esasperata, disperata, è quel “riso amaro” con cui guarda morire la pratica poetica nel mondo capitalistico. Questo è ben sottolineato dall’inciso dei versi 39-41 dove si mostra l’insolenza di Ketty nei confronti della religiosità indiana ed è il risultato vuotezza interiore propria di una “figlia della cifra e del clamore”. Le terzine conclusive (dal verso 42 in poi) enfatizzano ulteriormente questa distanza tra mondi: da un lato i “monni astratti e solitari” e la “fede viva”, dall’altro la “sete di lucro” che comprende ogni aspetto quotidiano. Quest’invettiva anti-americana è pronunciata limpidamente dal poeta ma, dall’altro lato, trova un’interlocutrice che “[...] intender non mi può, benché m’ascolti”: anche in questo caso l’esplicita reminiscenza dantesca, adattata al contesto, risulta sarcastica poiché il riferimento colto è sfruttato fuori contesto.

Il capitolo finale è quello, a mio avviso, più mordace. Gozzano riprende il sintagma precedente, “intender non mi può”, per sigillare definitivamente i suoi tentativi di conversazione seria e si adegua alla vanità dell’anima dell’americana. Nella delicata descrizione di un amoreggiare morigerato ecco che emerge l’invenzione gozzaniana vincente: Ketty, ci dice lei stessa, ha una “illustrious lochs collection” nella quale raduna le ciocche di “capelli illustri” di uomini e donne famosi. La sterilità di un comportamento del genere è evidente: non importa la grandezza della voce di Adelina Patti, o l’invettiva di Guglielmo Marconi, nemmeno le gesta gloriose di Napoleone Buonaparte, quello che conta è avere un capello di queste *star* e Ketty vuole continuamente ingrandire la propria serie di oggetti da collezione. Chiede, a questo proposito, aiuto al suo al suo amante sperando che, per raccomandazione, possa procurarsi ciò che le serve; Gozzano, preso della passione amorosa, accetta volentieri di *dischiomare* l’Italia intera per lei. Trovo che sia geniale la richiesta di un capello di D’Annunzio per un duplice motivo: da un lato Gozzano approfitta dell’occasione per inserire il vate tra questi personaggi illustri *mainsteam*, conosciuti da Ketty probabilmente per sentito dire; dall’altro lato sfrutta la calvizie di D’Annunzio per far esplodere l’ironia e, insieme, l’assurdità di questa

collezione peculiare.

La chiusa del poemetto è quantomai sarcastica: il poeta, eccitato e pronto a concludere quest'incontro amoroso, si ritrova spiazzato davanti alla postura di Ketty che "ben difende" i propri confini, per preservarsi illibata per il cugino di Baltimora. Quest'atteggiamento sancisce, ancora, l'impossibilità per Gozzano di godere di un rapporto amoroso nel presente; e sigla, in conclusione, Ketty come una approfittatrice sleale.

Così, in questo componimento, Gozzano mette alla berlina, sempre con il tono di leggerezza e poeticità che lo contraddistingue sia l'atteggiamento di ostentata fedeltà dell'americana, un'ottima prevaricatrice che si serve del suo amante a proprio piacimento, senza concedersi; sia la sterilità e l'aridità del mondo capitalistico. Tratta anche il tema dell'impossibilità di una poesia autentica e questo si manifesta, prima, nel riso che esplode sulla bocca del poeta nell'atto di pronunciare i versi leopardiani; poi, nell'assurdità della collezione di capelli d'autore di Ketty; ma concorre a questo anche il continuo inserimento di citazioni letterarie che stridono con la vacuità della società. Insomma, Gozzano sfrutta ogni strumento a propria disposizione per manifestare il proprio atteggiamento di distaccata e amara ironia nei confronti di un mondo che non è come vorrebbe.

Carlo Vallini

Carlo Vallini nasce a Milano nel 1885 ma cresce in Liguria tra marinai e pescatori: lui stesso sarà costretto ad imbarcarsi come mozzo su un veliero, per volere del padre che tentò di correggere il suo comportamento scapestrato e incostante.

Frequentava il liceo e l'Università a Torino città dove, a sedici anni, si innamora della poesia: prima legge Ariosto e poi conosce i versi di Pascoli e D'Annunzio, il poeta al cui fascino è impossibile resistere e infatti ne influenzerà la produzione. Sempre nella città sabauda conosce, alla facoltà di Lettere e Filosofia, Guido Gozzano: amico di due anni più anziano e più maturo poeticamente perché già cosciente dell'inattualità di un dannunzianesimo sterile.

Dopo aver sperimentato in componimenti sciolti la pratica dell'essere poeta, sempre teso tra l'influenza del vate e del Gozzano primo e malinconico, escono i volumi *La rinuncia* e *Un giorno*: entrambi editi nel 1907 e per l'editore Streglio, sono due raccolte molto differenti sul piano stilistico e contenutistico: la prima, nonostante il titolo, che vuole simboleggiare la rinuncia di un mondo – poetico e non – andato, rimane ancora a un modo di poetare dannunziano.

Si trasferisce con la famiglia a Bologna dove consegue la laurea e diventa insegnante, continua a scrivere: un primo saggio intitolato *Ecce homo*; un dramma borghese in tre atti; un poema lirico. Queste prove letterarie danno conto di un nuovo avvicinamento, di un ritorno, al D'Annunzio che non ha mai smesso di nutrire i componimenti dell'opera di Vallini che ora si mostra un poeta altro rispetto a quello de *Il giorno*.

Nel 1915 partecipa alla Prima guerra mondiale e in quell'esperienza risorge lo spirito avventuriero e sprezzante del pericolo che era rimasto sepolto sotto un senso di inutilità e rassegnazione che dominava le prove letterarie. Finita la guerra trovò il coraggio di prendere la decisione definitiva, quella di essere poeta, ma il sogno durò poco: morì a Milano, in una casa di cura, nel dicembre del 1920.

Un giorno

Questo poemetto è diviso in due parti: la prima (*La leggenda del principe Siddharta*) è una sorta di proemio in terza persona; la seconda è divisa in undici capitoli e racchiude un monologo-riflessione in prima persona che occupa l'arco temporale di *un giorno*. Ognuno di questi capitoli porta un titolo significativo nella sua laconicità: *L'amore, La pietà, La noia, Il sogno, La morte, L'ironia*; è una rosa di parole-chiave che inseriscono perfettamente la poesia valliniana dentro il clima crepuscolare coevo e gli sviluppi tematici suggellano questa intuizione: il tedio, l'inutilità dell'essere poeta, la vanità della vita (borghese), il rifugio nelle piccole cose, l'attesa della morte, l'impossibilità dell'amore che si fa sempre più tragica: come quando l'io, stanco della vanità di un sentimento effimero, dice: «Io sento che non si può / mai più guarire; lo sento: / da questo strano tormento / non si guarisce: lo so. / S'annida in te a tradimento / quando agisci e quando riposi: / è come la tubercolosi / cronica del sentimento.»¹⁴⁰

La novità del volume è riscontrabile in due momenti: la scelta del metro e la vena ironica perpetuamente sottesa. Le misure versali si attestano su un ritmo canzonettistico composto da otto e novenari che trovano *quasi* sempre un corrispondente rimico: a porzioni perfettamente incrociate si alternano rime tra loro più lontane e senza uno schema canonico; non è raro imbattersi in parole irrelate né in rime identiche a volte equivoche; e c'è un abbondante uso di rime tronche. Appaiono, inoltre, giochi rimici dove il mescolamento di termini appartenenti a campi semantici e registri differenti fa stridere le corde della poesia e vibrare l'ironia come in *La folla*: «e scomparir senza più / lasciar quasi traccia di sé / al modo stesso con che / è già scomparso il mommouth»; oppure la quartina di *Il teschio fiorito* che avvicina sensibilmente Vallini al Gozzano con la rima diverte: Werther «Tu vedi: ho appena vent'anni/ e il mondo non mi diverte, / sebbene non posi da Werther / ucciso dai disinganni».

A livello stilistico, quindi, non rientra nei canoni della Tradizione ma ricerca, e trova, una maniera propria e personale di mettere in forma temi, contenuti e inquietudini contemporanei.

L'ironia, come anticipato, è la cifra stilistica dominante di questa raccolta: se *La rinunzia*,

¹⁴⁰CARLO VALLINI, *Un giorno e altre poesie*, Einaudi, Torino, 1967, p. 84.

nonostante il titolo gozzaniano¹⁴¹, è ancora debitrice se non epigona di un dannunzianesimo ormai sterile e anacronistico, *Il giorno* non dimentica la grandezza del vate ma lo rovescia e se ne prende gioco. Tra i modelli ispiratori di questa nuova visione poetica il Calcaterra annovera Graf, Orsini, Gozzano e, se su questa triade si può convenire, trovo esagerato il giudizio dispregiativo che riduce la poesia valliniana a un mero esercizio di dannunzianesimo¹⁴² poiché ne *Il giorno* si superano l'estetismo, il preziosismo e anche il superomismo tipici delle *Laudi*.

Forse *Il Giorno* è davvero l'unica raccolta del poeta in cui riesce a trovare uno stile personale e perciò non appare azzardata l'idea che, in questa raccolta, «anche Vallini [sia] riuscito ad «attraversare D'Annunzio» e questo avviene proprio grazie all'impiego dell'ironia, un'ironia pungente che travolge tutto, la tradizione letteraria, il mondo circostante e soprattutto se stesso.»¹⁴³ Questo superamento del dannunzianesimo, insisto, è da riconoscere e suggellare solo in questa silloge in quanto è l'unica che davvero si distacca da quel gusto e da quell'emulazione poetica che ritornerà nelle prove successive. Per questo, forse, occorre porre maggiore attenzione alle parole di Guglielminetti che efficacemente definisce in questi termini l'iter composito valliniano: «il Vallini, pur avendo accompagnato Gozzano, e fors'anche talvolta aiutato, nel guardare le perigliose acque dannunziane, fu poi da lui spinto a tornare indietro, sulle rive ormai deserte degli epigoni della scuola che aveva proclamato l'Arte per l'Arte.»¹⁴⁴

Il rifiuto della vita estetica e la denigrazione della società borghese di fine Ottocento, che qui sono lampanti, trovano un sodale fermo in Gozzano che si è fatto e continuerà a farsi cantore dello stesso sprezzo: il debito nei confronti dell'amico torinese si palesa, tanto che il Vallini lo cita esplicitamente nel componimento *Lo scoglio*:

[...]

Amico pensoso, che scrivi
a lettere piccole il nome

¹⁴¹Il riferimento è alla poesia *L'ultima rinunzia*

¹⁴²Cfr CARLO CALCATERRA, *Con Guido Gozzano e altri poeti*, Zanichelli editore, Bologna, 1944, p. 120: «Cadde al contrario nel vuoto, proprio perchè non era una voce in forma nuova, ma nulla più che Graf, Orsini, Gozzano in veste dannunziana».

¹⁴³ELEONORA CARDINALE, *Una linea poetica piemontese-ligure*, Salerno editrice, Roma, 2013, p. 22.

¹⁴⁴MARZIANO GUGLIELMINETTI, *La «scuola dell'ironia» Gozzano e i vicini*, Leo S. Olschki, Firenze, 1984, pp. 59-60.

tuo grande, ricordi tu come
si dubiti d'essere vivi?

Amico pensoso e lontano,
ben io nei miei soliloqui
ancor mi rammento i colloqui
tenuti con guidogozzano!¹⁴⁵

La dicitura, tutta attaccata in minuscolo, del compagno di viaggio è una ripresa di un abbassamento che lo stesso Gozzano opera nei propri confronti, così facendo Vallini crea un gioco di intertestuale ed esplicito che accomuna, senza equivoci, i due. Nella lirica che apre *La via del rifugio*, la prima raccolta gozzaniana che esce nello stesso anno dei macrotesti di Vallini, il poeta così si stupisce della vita: “Ma dunque esisto! O strano! / vive tra il Tutto e il Niente / questa cosa vivente / detta guidogozzano!”¹⁴⁶. La posizione proemiale di questo componimento è già di per sé significativa ma si badi che il Gozzano opera questa sublimazione di sé anche in altri componimenti dove l'autodefinizione tornare nella medesima forma: in *Nemesi*, componimento in quartine di settenari dove ritorna la denominazione *guidogozzano* resa ancora meno degna di umanità dal declassamento esplicito a “coso”:

Chi sono? È tanto strano
fra tante cose strambe
un coso con due gambe
detto guidogozzano!¹⁴⁷

Questo oggettificare sé stesso è materia ugualmente valliniana dove il poeta riduce sé stesso a “la *cosa* che soffre ed ha un io”¹⁴⁸ e che è vana e chiede perdono; oppure “la *cosa* che definisce / col nome strano di faccia.”¹⁴⁹ dove la *sineddoche* viene protratta per una ventina di versi in cui, in una climax discendente, si elencano le possibilità e le capacità

¹⁴⁵CARLO VALLINI, *Un giorno e altre poesie*, Einaudi, Torino, 1967, p. 71.

¹⁴⁶GUIDO GOZZANO, *Poesie*, a cura di Barberi Squarotti, BUR, Milano, 2021, p. 52.

¹⁴⁷*Ivi*, p. 107.

¹⁴⁸CARLO VALLINI, *op. cit.*, p. 75, corsivo mio.

¹⁴⁹*Ivi*, p. 77, corsivo mio.

dell'uomo che sono rese vane davanti alla drammatica verità sul vero destino dell'uomo-faccia che è “la triste cosa che invecchia!”¹⁵⁰.

La tragicità dell'esistenza, l'inutilità dell'io, la vanità di un'esistenza vacua se unicamente performativa, sono temi che appartengono a una generazione di uomini che nei primi anni del Novecento mettono in poesia questo malessere: se il movimento crepuscolare, canonicamente considerato, si rifugia in un'esistenza dimessa e grata delle piccole cose senza una dose di *tristesse* e inutilità che ne fanno le cifre maggiori, non manca – come questa tesi vuole dimostrare – l'ironia come scudo e risposta ai tempi moderni.

Se Gozzano resta, a ragione, il maestro di questo nuovo modo di fare, intendere e concepire la poesia è anche vero che «Gozzano capì di avere attorno a sé, alla *Via del rifugio* meglio, un gruppetto di amici e di scrittori torinesi, di cui era divenuto il “leader”. Li univa tutti a lui il tentativo di liquidare più di un conto con D'Annunzio e la sua scuola. Ebbene di questa operazione “destruens” *Un giorno* è il testo più significativo: sia per la struttura narrativa, la quale contempla, alla maniera della *Via del rifugio* – lirica – , la libera divagazione dei pensieri del protagonista su alcuni temi sentimentali e morali, sia per le sue pretese filosofiche di ridiscutere poeticamente le alternative tardo-positiviste Vita-Morte, Tutto-Nulla, ecc., sia soprattutto, per la struttura metrica di ottonari e novenari»¹⁵¹.

Rileggere Carlo Vallini al di fuori di un pensiero che lo consideri *poeta all'ombra di Gozzano*, per riformulare la definizione del Calcaterra, è qui operazione possibile e necessaria. Sin dagli esordi il volume valliniano è stato accolto con qualche reticenza specialmente se confrontato con l'altro più grande testo del medesimo anno: *La via del rifugio*. Amalia Guglielminetti, poetessa vicina a entrambi gli autori e a sua volta attiva in quegli anni, riferisce a Gozzano di aver provato tristezza nel leggere i versi de *Il giorno* in quanto lei vi ha «veduto una intelligenza bella, che potrebbe essere bella per sé e di sé con la sua propria luce e con la sua propria forza truccarsi malinconicamente per somigliare ad un'altra, adoperare il rossetto dell'ironia, [...], il bistro della negazione dell'essere per uscire e farsi applaudire alla ribalta falsa della letteratura.»¹⁵²

¹⁵⁰*Idem*

¹⁵¹MARZIANO GUGLIELMINETTI, op. cit., p. 49.

¹⁵²G. GOZZANO, A. GUGLIELMINETTI, *Lettere d'amore*, Quodlibet, Macerata, 2019, p. 75.

Se la pienezza e la maturità artistica del Gozzano resterà irraggiungibile, e di questo la critica ne è stata – e ne è tutt’ora – convinta, *Il giorno* è comunque un poemetto coeso, coerente e lineare che procede con uno stile personale. Il poeta adotta un approccio sentito e sincero nei confronti delle situazioni che descrive: l’ironia è, evidentemente, introiettata e scaturisce in maniera vincente suscitando un riso amaro che impone al lettore l’onestà intellettuale di andare più a fondo nelle cause che producono i movimenti superficiali. Per dirla con un grande teorico del riso: qui si verifica il *sentimento del contrario*¹⁵³ che implica una riflessione non circoscritta, ma complessa.

La poesia valliniana è più sicura di sé in una riflessione che preferisce aderire a particolari concreti per poi espandere, volente o nolente, la riflessione a livello universale e trova il suo culmine in topoi consacrati che, essendo materiale conosciuto e abusato esente dalla necessità di ulteriore specificazione, si prestano ad essere rovesciati prospetticamente nel segno del sarcasmo perché «è soltanto in simili situazioni di scrittura che l’operazione del Vallini, il suo desiderio di profanazione, possono trovare puntualità di impegno, inibendosi ogni eccessiva confidenza, in vista di un controllato rovesciamento prospettico»¹⁵⁴.

Ora appare più evidente il rischio di considerare Vallini *solo* un epigono del maestro e vari fattori ne hanno suggellato la diversa importanza: la fortuna o sfortuna delle raccolte; la diversa consacrazione letteraria che è toccata ai due poeti; le riserve degli stessi sodali nei confronti di un’ironia così smaccata, non hanno aiutato l’emergere della raccolta. Il parere dello stesso Gozzano risulta ambiguo e ambivalente riguardo l’operazione ironica valliniana: nella recensione apparsa sul Corriere di Genova del 1908, ed efficacemente intitolata “Poesia che diverte”, avanza un’unica riserva nei confronti di questo volume ed è una remora che chiama in causa un uso smodato dell’atteggiamento ironico: «il pessimismo e l’ironia [...] come tutti i più riposti sentimenti del nostro essere, vanno professati con una specie di delicato pudore. Questo pudore nel libro del Vallini qualche volta vien mano: è il difetto unico e informativo del volume: l’ironia non sapientemente temperata che qua e là raggiunge il diapason, lo sorpassa, diventa indelicata, ingenua,

¹⁵³Cfr. LUIGI PIRANDELLO, *L’umorismo*, Garzanti, 1995, p. 173-174.

¹⁵⁴Cfr. CARLO VALLINI, op.cit., p. 18.

inopportuna»¹⁵⁵.

D'altra parte, però, è sempre Gozzano che aveva intuito le potenzialità e la riuscita di un'iniziativa così vicina alla propria maniera di essere poeta: in una lettera del 15 gennaio del 1908, a pochi mesi dalla pubblicazione del volumetto e della recensione sopracitata, scrive così all'amico Vallini: «Tu mi hai *rubato* telepaticamente una cosa che sentivo da tanto tempo e che avrei voluto lavorare in verso: e che non farò più, naturalmente. Nell'ironia, checché ne dicano, tu riesci molto di più ed io sto quasi per cederti il campo.»¹⁵⁶

Per quanto questo arretramento non sia poi realmente avvenuto è fatto noto: la pubblicazione de *I colloqui*, qualche anno dopo, conferma l'egemonia gozzaniana sulla scena poetica torinese del primo Novecento; ma è comunque necessario considerare il sentimento di inferiorità poetica, in materia di ironia, che ha attraversato la mente di Gozzano.

La scelta di poesie che seguiranno è funzionale alla dimostrazione delle diverse sfaccettature che può assumere, e ha assunto, la poetica valliniana in *Il giorno*: poemetto che «era maturato [come] un pegno d'amicizia e di solidarietà, ma anche un gesto dichiarato di partecipazione alla maniera poetica inaugurata dalla *Via del rifugio*»¹⁵⁷.

¹⁵⁵GUIDO GOZZANO, *Poesie che diverte* in MARZIANO GUGLIELMINETTI, op. cit., p. 26.

¹⁵⁶GUIDO GOZZANO, *Lettere a Carlo Vallini con altri inediti*, a cura di Giorgio di Rienzo, Centro studi piemontesi, Torino, 1971, p. 56-57.

¹⁵⁷MARZIANO GUGLIELMINETTI, op. cit., p. 17

Esercizi di lettura

Il teschio fiorito (IV e V strofa)

- 1 Quale sarà la mia sorte
- 2 novella dopo la morte?
- 3 In quali forme viventi
- 4 d'insetti o di chicchi di grano,
- 5 o d'altro che viva o non viva,
- 6 si trasformerà la passiva
- 7 carcassa dell'essere umano?
- 8 O forse accadrà ch'io diventi,
- 9 se il caso mi toglie all'oblio,
- 10 la cosa che soffre ed ha un io,
- 11 quella più vana che esista
- 12 nell'Universo, la trista
- 13 cosa che chiede perdono,
- 14 la cosa umana ch'io sono?
- 15 Destino! La libertà
- 16 con cui ci deprimi e bistratti
- 17 prova che tu non ci tratti
- 18 in abito di società!
- 19 Tu vedi: ho appena vent'anni
- 20 e il mondo non mi diverte,
- 21 sebbene non posi da Werther
- 22 ucciso dai disinganni;
- 23 ho una discreta memoria
- 24 e quasi sempre appetito:
- 25 non mi tortura il prurito
- 26 di un'inafferrabile gloria.
- 27 Che cosa, dunque, di meglio
- 28 per rendere un uomo felice?
- 29 Eppur qualche cosa mi dice
- 30 che potrei stare assai meglio.
- 31 Ho il benedettissimo vizio
- 32 di non creder ciò che si vede:

33 idea questa, come si vede,
34 da uomo di poco giudizio.
35 Aggiungi che a volte non posso
36 capir le piú semplici cose,
37 né credere che le cose
38 basti pensarle all'ingrosso.
39 Queste stranezze m'han fatto
40 un posatore ed un orso,
41 che non sa fare un discorso
42 e finge d'esser distratto.
43 «Se non sei nemmeno giocondo
44 prima dell'esperienza -
45 m'han detto - a che la presenza
46 della tua faccia nel mondo?»

47 O Terra, a te m'abbandono
48 dopo la morte: di me
49 fa' ciò che credi, fuorché
50 rifarmi quello che sono.

Questo è il terzo capitolo della riflessione giornaliera valliniana ed è intriso e denso di un'ironia atta a distruggere le illusioni moderne; infatti, «l'intento ironico del paragrafo è evidente specialmente se si considerano non solo le sottili e come velate contestazioni di Vallini nei confronti delle filosofie ottimistiche, che assegnano all'umanità magnifici destini, ma anche le sue personali riflessioni sul significato terminale della vita che ha avuto più per caso che per dono.»¹⁵⁸

L'andamento è svelto e supportato, come avviene lungo tutto il poemetto, dall'uso di ottonari e novenari che incalzano una narrazione essenziale e spedita; le rime, quasi sempre presenti ad eccezione di alcuni termini irrelati, sono facili e spesso identiche. Pur senza uno schema fisso, alcuni versi sono in rima baciata oppure, come accade nella seconda sezione, seguono un'immaginaria partizione in quartine con rima incrociata; perciò anche senza la sistematicità rimica il capitolo risulta, in punta di rima, efficace.

Nelle strofe precedenti, qui non trascritte, l'articolazione è questa: la prima è rapida nella narrazione dell'emersione del ricordo di un cimitero dove vide, per la prima volta, “un teschio umano fiorito” sepolto in quel luogo spettrale e vitale allo stesso tempo dove “non visibili dita / sanno agitare per entro / la terra, da tutta la vita / che nasce e muore in silenzio.” Se l'atmosfera può sembrare debitrice di alcune immagini macabre di Graf in realtà, già dai primi versi, la posizione valliniana è chiara: non c'è traccia di quell'angoscia innescata da un *memento mori* che impone di fare i conti con la vita; qui i morti hanno un “sorriso [...] di scherno eterno” che mostra la consapevolezza di una verità indicibile. La terza sezione assume un tono di disinganno delle credenze contemporanee che invitano a pensare alle grandi, immense, categorie del Tutto e del Nulla che, in un'intricata e ripetitiva strofa calibrata solo su questi due termini, arrivano a coincidere abbandonando ogni speranza futura. Non c'è malinconia, né struggimento: il registro parodico su cui è modulato questo capitolo abbassa costantemente il tono di riflessione tragica e anche quando il poeta, nella strofa finale, si domanda il destino che gli è toccato in sorte attua una continua desublimazione di sé stesso in insetto, chicco di grano o “cosa”. La recriminatoria nei confronti del destino, invocato ormai quasi a conclusione, apre lo spazio per una riflessione di sé che, ancora una volta, si assesta sui toni divertiti: se a

¹⁵⁸GIUSEPPE FARINELLI, *Perché tu mi dici poeta?*, Carocci, Roma, 2005, p. 550.

livello stilistico si intravedono già i modi gozzaniani di far cozzare l'alto e il basso (con *Wetther* coinvolto in rima con *diverte*) o con termini ripresi da un bacino registico pertinente al corporale (*appetito* o *prurito*), dal punto di vista contenutistico Vallini fa un autoritratto chiaroscurale interessante. L'elencazione dei pregi si inaugura con un riferimento anagrafico sintomo, però, di un'età che gli appartiene solo superficialmente perché i suoi “*appena vent'anni*” sono già ricchi di consapevolezza in quanto ha capito che il mondo non lo diverte; immediatamente dopo questo tratto profondamente disilluso si presenta in altri due connotati che, evidentemente, ritiene degni di nota: una buona memoria e un buon appetito. L'andamento altalenante di questa autorappresentazione aumenta il tasso di ironia perché livella piani ontologicamente e semanticamente distanti. Infatti ecco che in rima con *appetito* emerge il *prurito* che gli provoca il desiderio di gloria che percepisce, però, come un fastidio sopportabile perché sa essere una condizione irraggiungibile: è la piena consapevolezza di una chimera; il tarlo della fama letteraria è qui declassato al rango di un fastidio fisico e la scelta di ritardare il termine “gloria” in punta di verso accresce la tensione che si crea con l'inarcatura del verso.

Se apparentemente il soggetto lirico ha le carte in regola per essere “un uomo felice” questo velo viene fatto crollare dai suoi vizi: è conscio di essere a tratti scettico, a tratti avverso a un pensiero generalizzante che lo trascina in «uno stato di crisi intellettuale»¹⁵⁹ perenne che gli impedisce di godere dell'esperienza del vivere.

La quartina finale è un desiderio e una preghiera laica alla Terra, senza religiosità, senza Dio e anche, forse, senza sarcasmo.

¹⁵⁹Ivi, p. 551.

Gli affetti (IV strofa)

1 Eppure quand'ero innocente
2 volevo tutto il mio bene
3 ai vecchi pii dalle vene
4 rigonfie e dal viso indulgente,
5 ai vecchi gravi e superbi
6 d'aver molto vissuto,
7 che hanno riconosciuto
8 la verità dei proverbi,
9 e dicono quello che v'è
10 di bene e di male nel mondo
11 con un lor fare profondo...
12 Ma come, dunque? Perché?
13 O vecchio, chi sei tu? Perché
14 vuoi ch'io ti porti rispetto?
15 Che cosa hai tu fatto? Che hai detto
16 per crederti dappiù di me?
17 T'è occorsa così lunga età
18 per essere ancora malcerto
19 se qualcosa esista di certo
20 o se tutto sia vanità?
21 La saggezza dei tuoi consigli
22 forse che in parte ti toglie
23 la colpa d'aver con tua moglie
24 messo alla luce dei figli?
25 Vantandoti conoscitore
26 del mondo, hai pensato tu a quello
27 che hai fatto? Hai aggiunto un anello
28 alla catena del dolore.
29 Fosti deluso ad oltranza:
30 fino d'illuderti appena,
31 ti si appiccicò la cancrena
32 incurabile della speranza:
33 ed eccoti che dopo tanti

34 malanni, triboli e stenti
35 cocciuto pur sempre ritenti
36 d'andare ancora un po' avanti.
37 Prosegui per la tua via
38 e non farmi da precettore:
39 per me la scuola migliore
40 è la scuola dell'ironia.
41 È piú saggia, se tu sapessi,
42 della saggezza tua calva:
43 è quella che ancora ci salva
44 dal ridicolo verso noi stessi.

Questo componimento è il quarto capitolo del poemetto e persegue l'andamento canzonettistico tipico della raccolta dove i versi di otto e nove sillabe, conferendo ritmo sistematico, sopperiscono alla mancanza di uno schema rimico individuabile. La rima è presente e maggioritaria tanto che la percentuale di versi irrelati è nettamente inferiore e quasi mai in sequenza. La varietà degli espedienti rimici è ricca: rime inclusive (ora : ancora ai versi 13 e 15 del componimento), rime identiche (cose : cose ai versi 12 e 16; termine, per di più, molto caratteristico della poesia crepuscolare), assonanze, consonanze e rime imperfette come il caso di intatte : distratto (versi 17 e 18), è presente anche la rima eccedente piacciano : faccia (nella terza strofa) e un evidente sfruttamento delle rime tronche nella strofa riportata qui: v'è : Perché : Perché : me oppure età : vanità.

Per conferire ulteriore coesione testuale Vallini sfrutta la possibilità della ripetizione lessicale mirata all'accentuazione di termini o di passaggi chiave. È centrale nella prima strofa, qui non proposta, è il verbo *piangere* e lo si nota non solo a livello tematico ma soprattutto per la ripresa, in varie forme, del termine "pianto" per cui vale la pena di leggere per intero una porzione significativa che isola i versi dal terzo al nono:

Col desiderio e il rimpianto
di non poter ritornare
ancora una volta bambino:
quando *piangevo* del *pianto*
di mia madre, d'un disperato
pianto, così da sentire
rapido il ritmo del sangue¹⁶⁰

In sette versi il concetto compare declinato e rafforzato in vario modo: dalla rima inclusiva, alla figura etimologica poco sotto, alla ripetizione *tout court*.

Un altro lessema abusato è *cosa* nelle sue declinazioni: comparso già in rima identica nella prima strofa si accentua soprattutto nella terza con una accezione specificatamente crepuscolare. Qui il poeta fa riferimento agli uomini definendoli "cose viventi" e questa parola viene ripetuta, nell'arco dell'intera strofa che conta ventotto versi, per ben cinque volte.

¹⁶⁰CARLO VALLINI, op.cit., p. 76, corsivo mio.

A livello tematico-argomentativo in questa poesia vi è, nella strofa iniziale, il desiderio di regressione a bambino una fase della vita in cui l'incoscienza fa da padrona ("quando ero triste o giocondo / senza sapere il perché") e la preoccupazione maggiore era quella di "prendere il mio caffè e latte". Questa condizione passata, vissuta con "desiderio" e "rimpianto", provoca una nostalgia crepuscolare nei confronti di un tempo felice ormai andato, passato, ed è il presupposto e la ragione dell'inquietudine attuale. La seconda strofa, infatti, nega la possibilità di quella spensieratezza e introduce il tema della morte che induce il poeta a cercare riparo in "nonna letteratura". Quest'ironica personificazione della poesia la fa apparire come una donna da rifuggire in quanto accresce il desiderio di gloria, per cui ognuno legge "con gran piacere / il proprio nome in istampa" ma, d'altra parte, questa "signora indiscreta" chiama *poeta* anche chi non lo merita. Vallini qui è pienamente nipote di questa anziana signora e prega affinché "guarisca e diventi buono": il rimando alla guarigione, in assenza di altri riferimenti, è da imputare alla malattia di essere poeta, di essere un poeta che "non ha niente da dire", un poeta che dovrebbe liberarsi dall'isolamento protetto dall'ala della letteratura e comparire nel mondo imparando ad amare "le cose / nuove e misteriose / chiamate cose viventi". Qui la sublimazione dell'uomo a *cosa*, l'uso di un lessico "espressionista" e l'eccesso caricaturale fanno sì che il fondo logico-realistico dell'argomentazione risulti puntellato da strumenti sarcastici.

Questa dicotomia infanzia-vecchiaia trova l'apice nella quarta dove, in incipit, vengono affiancati i due momenti: il bambino nel suo tempo "innocente" che guardava con occhio benevolo i "vecchi pii" descritti in maniera sempre più denigratoria con un climax ascendente di disprezzo che tocca in primis l'aspetto fisico fino alla registrazione dei tratti caratteriali più insopportabili. La serie di domande martellanti, che inizia dopo lo stacco grammaticale segnalato dai puntini sospensivi, inaugura la sezione più ragionativa e seria di questa poesia: se fino a questo punto il tono si era mantenuto su una superficie di velata ironia mista a serietà ora l'incalzare dell'inquisitoria nei confronti dei vecchi si fa solamente grave: Vallini chiede a questi vecchi in maniera schietta, rasentando la sciatteria (*che cosa hai tu fatto*), quali insegnamenti abbiano tratto da una così lunga esperienza di vita e la risposta che ne dà il poeta è tragica: nessuno. Se la saggezza di cui si vantano non ha fatto loro capire che la vita è dolore e sofferenza, se ancora si illudono

che possa esserci un risarcimento, se la speranza è il motore che costantemente li fa andare avanti, se si crogiolano in una consapevolezza fittizia che li solleva dal porsi dei dubbi allora lui non vuole consigli perché ha già trovato la strada da perseguire: l'ironia. In questi ultimi otto versi c'è la sintesi della poetica valliniana che serve, paradossalmente, da epilogo e da prologo di questa raccolta: l'ironia è l'unico scherno con cui combattere questi tempi moderni, è l'unica arma concessa che può salvare noi stessi.

La folla

1 Mentr'io nel vano indagare
2 godevo del mio sgomento,
3 avea ricondotto già il vento
4 l'azzurro sul cielo e sul mare,
5 e in cento aspetti divini
6 tutta la gloria del sole
7 circonfondeva la mole
8 rocciosa degli Apennini.
9 Ma dietro quel vertice acclive
10 sentivo poco lontana
11 la specie temuta, l'umana
12 specie simile a me:
13 la specie degli uomini, che
14 non si meraviglia di vivere;
15 quella che fu favorita
16 da nostra madre Natura
17 col privilegio piú raro;
18 ma che si chiede di raro,
19 per non far brutta figura,
20 il gran perché della vita:
21 la sola specie che crede
22 ben fatto il coprirsi di panni;
23 la specie che avrà disinganni
24 finché vorrà avere una fede,
25 la specie gravata dal cupo
26 retaggio d'un odio mai domo,
27 la specie maligna dell'uomo
28 che all'uomo sarà sempre lupo,
29 la specie infinita che figlia
30 in modo vertiginoso,
31 che figlia senza riposo
32 al pari d'una coniglia,
33 che germina, alligna, rampolla

34 ovunque possa trovare
35 un posto: e che forma quel mare
36 vivente detto la folla.
37 La folla! Ecco il nome tremendo
38 che mi sbiancava la faccia
39 quando il mio sogno rompendo
40 nel cielo scagliavasi in caccia
41 di gloria, quando al gigante
42 mio sogno una forza primeva
43 sbatteva le ali d'alcione,
44 e a me che tremavo pareva
45 piú vasto di quello di Dante
46 il sogno di Napoleone!
47 Nell'ora limpida, quando
48 il rosso tramonto divampa
49 sulla città turbinosa
50 e i fuochi di tutte le lampade
51 sopra le strade ancor chiare
52 stan contro il vespero acceso
53 come un prodigio sospeso
54 a contrastar l'opra solare,
55 oh quante volte, guardando
56 la gran bestia umana da presso,
57 non chiesi tremante a me stesso
58 un solo gesto, ma eterno,
59 che stupefacesse l'ignava
60 sovrana, per renderla schiava,
61 per renderla schiava in eterno!
62 Ironia, divina ironia!
63 Sai tu quanti giovani imberbi
64 andavano e vanno superbi
65 di simile roba stantía?
66 Senza il bromuro e l'arsenico,
67 o cura medica alcuna,

68 mi sparvero già, per fortuna,
69 quei sintomi da nevristenico,
70 poiché con un'equa ginnastica
71 della mia povera testa
72 mi son liberato da questa
73 mania troppo fantastica,
74 e insieme con quel deleterio
75 difetto dannoso al cervello
76 ho in parte perduto anche quello
77 di prender le cose sul serio:
78 della mia antica follia
79 tanto ho distrutto che ora
80 la parte che in me vive ancora
81 è un poco di malinconia.
82 La folla che si trascina
83 illusa da una speranza,
84 la folla, guardata a distanza,
85 che cosa pietosa e meschina!
86 Un po' di gioire e soffrire
87 in questo breve cammino
88 con alle spalle il destino
89 sicuro di scomparire,
90 e scomparir senza più
91 lasciar quasi traccia di sé,
92 al modo stesso con che
93 è già scomparso il mammoth.
94 Per quattro misere ore
95 di vita su questa terra,
96 a che dichiararci la guerra,
97 a che dichiararci l'amore?
98 O folla, che palpiti e vibri
99 in mezzo alle gioie e ai malanni
100 e che inutilmente ti affanni
101 sugli utensili o sui libri,

102 ti giuro che innanzi ai miei occhi
103 la tua gioia ed il tuo lamento,
104 la tua pace ed il tuo tormento
105 son così inutili e sciocchi,
106 che se dal buio ove sei
107 potessi trarti nel Vero
108 con una parola, davvero
109 non so se te la direi!

La quinta parte di questo percorso è stilisticamente interessante: sempre mantenuta su versi di otto o nove sillabe (con qualche aggiustamento) ha un complesso rimico molto vario. Come costante, ormai, lo schema delle rime è carico con possibilità di versi irrelati, rime tronche, identiche, inclusive, segnalo la rima eccedente divampa : lampade (nella seconda strofa) e una quartina notevole perché composta da termini ossitoni in rima tra loro con la particolarità dell'inserimento del termine "mammoth" in rima con "più". Questa scelta conferma, a mio avviso, lo stretto e ambivalente rapporto di dipendenza tra metro e semantica del testo che qui è antifrastica: l'argomentazione si fa grave, toccando una verità cruda, che viene resa più leggera e davvero più ironica dalla scelta di rendere il paragone della scomparsa della razza umana con quella di un animale preistorico.

La ripetizione, un altro bacino significativo della retorica valliniana, è padrona poiché la ridondanza di termini focali è mirata in ogni strofa: *specie, folla, scomparire, inutilità*, sono tutti termini che, ripetuti identici o modulati, catalizzano l'attenzione su snodi centrali del testo. La disanima contenutistica di questo componimento risulta quindi limpida e didascalica, aiutata in questo anche da uno stile particolarmente ricorsivo che chiarifica, spesso semplificando sintatticamente, le argomentazioni del poeta.

Nella prima partizione, infatti, l'io lirico è presente sin dal primo verso ed è interrotto nel suo fantasticare dal rumore di quella "specie" (termine presente sei volte in questa prima strofa) che viene continuamente abbellita di specificazioni ma nominata solo in chiusura: la folla. Quest'inarcatura sintattica dilata notevolmente lo spazio dedicato alle continue subordinate gravide di considerazioni spregevoli che culminano nella sentenza latina plautina più famosa: homo homini lupus. Il registro è variabile perché se il riferimento classico è di alto tono, il paragone immediatamente successivo abbassa il lirismo: la specie umana della folla è paragonata a una coniglia prosperosa che "figlia senza riposo" con evidente riferimento alla stereotipica frequenza con cui i conigli si riproducono accentuata dal novenario canonico di 2-5-8 "che germina, alligna, rampolla". L'aspetto serio, quindi, in Vallini non è quasi mai mantenuto per porzioni di testo di significativa lunghezza forse perché l'autore sente la necessità di tornare a frequentare il terreno che gli è più congeniale: quello del riso.

La seconda strofa si apre con un'esclamazione dal sapore tragico che riprende, accentuandolo, il verso precedente: qui la folla è un impedimento alla realizzazione del

sogno del poeta, è descritta come la “gran bestia umana” che, in una parte dal sapore espressionistico, deve essere resa schiava in eterno. Il termine che meglio connota la sensazione di Vallini è quel “tremavo” che ritorna modulato (*tremante*) alcuni versi più sotto: è una paura paralizzante che gli consente solo di *tremare* davanti a una potenza sovrastante. In questo secondo movimento la carica polemica si fa più violenta e si avvicina quasi a un risentimento baudelairiano nei confronti di questa società massiva, e tocca anche punte, come anticipato, di espressionismo confezionando così un’immagine della città fervente e agitata, una “città turbinosa” avvolta nel rosso del tramonto che, anacronisticamente, porta alla memoria una tela di Boccioni.

L’esclamazione che chiude questi due concitati periodi è quello più marcatamente riassuntivo questa riflessione giornaliera: “Ironia, divina ironia!” dove, in questo verso incapsulato, Vallini pone l’accento proprio sull’unico atteggiamento in grado di contrastare e affrontare il mondo e chi lo abita.

L’ultima sezione ritrova un tono più pacato e anche la figura del poeta, libera da “quei sintomi da nevristenico”, è più risoluta nella sua verità: la vita, alla fine, non dura che “quattro ore”. Vallini qui ammette di aver perso la facoltà di prendere le cose sul serio, di essere in parte rinsavito ma di aver lasciato vivere in sé la malinconia: la rima follia : malinconia è già del componimento più celebre di Palazzeschi, *Chi sono?*¹⁶¹, nel quale la figura del poeta è declassata al rango di “saltimbanco”; lo stesso avviene qui: se il ruolo del poeta può ancora avere un senso questo va ricercato nella capacità di essere un *vate* e mostrare l’inutilità di farsi la guerra, l’inutilità anche di dichiararsi l’amore, l’inutilità di affannarsi al lavoro o nello studio, l’inutilità, in fondo, del vivere. E se questo assioma è dal poeta recepito e interiorizzato per la *folla*, questo mostro che vive incosciente, è un concetto sepolto e abbuaiato che nemmeno la voce lirica potrebbe, se ne avesse voglia, rischiarare. L’unica impresa possibile per il poeta è, quindi, continuare a vivere conscio della sterilità del tutto e opporre a questo deserto il riso divertito della consapevolezza.

¹⁶¹ALDO PALAZZESCHI, *Poesie*, Vallecchi editore, Firenze, 1942, p. 7.

Alcuni desideri

1 Non chiedo la grazia divina
2 del sogno, né la scintilla
3 del genio: una vita tranquilla
4 mi basta, una vita meschina.
5 Per questa manía solitaria
6 m'occorrerebbe un'onesta
7 casa, assai vecchia e modesta,
8 con molta luce e buon'aria,
9 con alberi verdi e da frutti
10 d'intorno, sepolta tra un folto
11 di pergole ombrose; ma molto,
12 ma molto lontana da tutti.
13 Un'assai vecchia dimora,
14 linda, ospitale ed ammodo,
15 un po' rozza e semplice al modo
16 delle massaie d'allora;
17 e in questo rifugio all'antica,
18 vorrei, nell'oblio secolare,
19 illudermi di riposare
20 da un'immaginaria fatica.
21 Che sonni, che sonni tranquilli
22 da bimbo nella sua cuna,
23 le notti col lume di luna,
24 le notti col canto dei grilli!
25 Vorrei pure scrivere, senza
26 fatica, dei versi: ma sparsi
27 a spizzico, da giudicarsi
28 con una bonaria indulgenza:
29 dei versi bizzarri, rimati
30 secondo la mia prosodia,
31 con molta malinconía
32 e quasi niente grammatica:
33 e il lusso da milionario

34 vorrei per un mese, d'avere
35 a nolo per cameriere
36 un dottore universitario
37 per mettere in bella copia
38 le mie bislacche parole
39 e dirmi dove ci vuole
40 la lettera semplice o doppia.
41 O gioia di essere solo!
42 non l'ombra d'un conosciuto
43 vicino, toltone il muto
44 dottore che avrei preso a nolo.
45 Non ascolterei che la sola
46 Natura, l'unica amica;
47 non compirei piú la fatica
48 di dire una mezza parola.
49 Avrei con me qualche rado
50 libro, assai fuori di mano;
51 andrei per i campi pian piano
52 senza saper dove vado;
53 nella mia testa i pensieri
54 andrebbero com'io li lascio
55 andare, tutti a rifascio,
56 i piú pazzi con i piú seri:
57 e a sera, sull'imbrunire,
58 un letto fresco e profondo
59 mi smemorerebbe del mondo
60 con la voluttà di dormire.
61 Se un semplice regime uguale
62 bastasse a guarirmi dal tedio!
63 Ma in simile caso il rimedio
64 sarebbe peggiore del male.
65 Non guarirei, ne son certo,
66 da tutte queste torture
67 immaginarie, neppure

68 se andassi in mezzo al deserto;
69 il male, purtroppo, non sta
70 di fuori, ma nel mio interno,
71 ed è un prodotto moderno
72 come l'elettricità:
73 è come un tarlo che roda
74 addentro, senza mai posa,
75 ed era in addietro una posa
76 ormai passata di moda.
77 Oh come darei le parole
78 inutili e l'opere vane
79 dell'uomo, per essere un cane
80 che dorma placido al sole!
81 Per esser la foglia o l'insetto
82 o l'albero o il gufo o il leone,
83 per non aver la ragione,
84 per non aver l'intelletto,
85 per essere (questo conforto
86 concedi, o Natura, a chi è stanco
87 già troppo), per esser pur anco
88 un uomo, ma essere morto!

Questa è la decima stazione di un percorso che sta per concludersi e già il poeta esprime *alcuni desideri* che andranno nella direzione di un'invocazione alla morte, che sarà il titolo del capitolo successivo.

Questo componimento presenta una conformazione lineare in quanto sono sempre versi di misura oscillante tra gli otto e i novenari e con una struttura rimica evidente: lo schema prevede quartine continue con rime incrociate (ABBA) e in totale assenza di versi irrelati. Anche l'espedito della rima identica, già sperimentato nelle poesie precedenti, trova qui alcune realizzazioni: ne è esempio la rima ammodo : modo dove il primo termine non è altro che la lessicalizzazione di un raddoppiamento fonosintattico che nel verso successivo rimane disgiunto rendendo la rima inclusiva sul piano lessicale ma, di fatto, equivoca. Un altro caso di rima equivoca è ai versi 74-75 dove *posa* presenta due diverse sfumature di significato: nel primo caso con l'accezione di requie, riposo; nel secondo caso, invece, come assunzione di un atteggiamento.

Ma i versi più genialmente costruiti sono quelli contenenti la rima settentrionale copia : doppia e, affinché venga apprezzata, la metrica non può essere disgiunta dal contenuto: qui Vallini esprime il desiderio di avere per un mese a noleggio qualcuno che possa migliorare le sue "bislacche parole" indicandogli dove "ci vuole / la lettera semplice o la doppia" ed ecco che, con un gioco ironico modulato sulla prosodia, fa rimare imperfettamente un termine scempio con uno geminato.

Quest'ironia metrica abbassa, di molto, il tono serio e drammatico che invece aleggia indistinto nel resto del componimento.

Anche in questo testo, come abitudine dimostrata nei precedenti, non c'è la ricerca di una *varietas* lessicale ma l'insistenza su alcuni termini che fanno progredire l'andamento come la reiterazione con specificazione di una *assai vecchia* ora *casa* (verso 7), ora *dimora*, (verso 13); oppure che tengono coese le strofe (il *dottore che avrei preso a nolo* del v. 44 che recupera l'indicazione della strofa precedente ai versi 35-36); o che evidenziano alcuni snodi centrali (l'*immaginaria* malattia che è una *fatica* al verso 20 e una *tortura* al verso 66). Questo è un elemento che si può leggere sotto una duplice lente: se da un lato ne mostra la poca inventiva, forse una soluzione *facilior* rispetto ad un'alternativa meno scontata, dall'altro conferma la necessità di rientrare all'interno di uno schema preconstituito e ne convalida la resistenza. È il caso, a mio avviso, della

ripetizione di “ma molto” dei versi 11-12 oppure della duplicazione, nello stesso verso, di “che sonni” al verso 21.¹⁶²

A livello tematico la divisione in strofe aiuta il dispiegamento contenutistico che si dipana in questo modo lungo le quattro sezioni: nella prima il poeta chiede “una vita tranquilla” da trascorrere in una casa modesta immersa nella natura ma lontana da tutti. L’insistenza su questo tipo di dimora, come riparo dal vivere, trova corrispondenza in alcune liriche di Gozzano: nello specifico nella “villa-tipo, del Libro di Lettura”¹⁶³ dove Totò Merumeni, l’alter ego gozzaniano trova la felicità in questa “[...] villa solitaria, / senza passato più, senza rimpianto” dove gli è possibile cantare “l’esilio e la rinuncia volontaria”¹⁶⁴.

Se il Sanguineti, nell’identificazione di alcuni luoghi su cui si soffermano entrambi i poeti, trova il topos del ritorno a casa e ne mette in luce le decisive differenze; è altresì vero che un altro tipo di “casa” accomuna i poeti torinesi ed è quella che garantisce l’isolamento dal resto del mondo dove poter, almeno idealmente, essere felici. Oltre al Gozzano e al Vallini anche Carlo Chiaves avrà la sua “villa di sogno”¹⁶⁵.

La seconda partizione tematica si inaugura con un volitivo che introduce una nuova speranza: quella di scrivere versi secondo la sua maniera, che possano anche essere bizzarri, forse sgrammaticati ma sicuramente malinconici. L’accostamento in rima di prosodia : malinconia non è casuale: in questa strofa l’attenzione che pone all’importanza di uno stile personale è nodale e la giustapposizione dei due termini intensifica e chiarisce il nucleo tematico della sua poesia ovvero la malinconia, che è un lemma pienamente crepuscolare.

Per la comprensione e l’approfondimento dei versi finali si deve ricorrere, anche in questo caso, a un componimento gozzaniano: *L’altro*. Questo testo non è contenuto nelle raccolte del poeta ma è stato progettato nel 1907 ed è l’unico tra le “preghiere del Buon Gesù” che ha tentato di scrivere. È in componimento in quartine perfettamente rimate che si rivolge a Dio ed è, nella sua ironia sprezzante, fortemente illuminante. Ne riporto la quarta strofa:

¹⁶²In questo caso la replica può essere un tratto stilistico di avvicinamento a un’atmosfera pascoliana.

¹⁶³Totò Merumeni in GUIDO GOZZANO, *Poesie*, a cura di Barberi Squarotti, BUR, Milano, 2021, p. 203.

¹⁶⁴Un’altra risorta, in *idem*, p. 215.

¹⁶⁵CARLO CHIAVES, *Sogno e ironia*, a cura di Aldo Camerino, Neri Pozza, Venezia, 1956, p. 37.

Buon Dio, e puro conserva
questo mio stile che pare
lo stile d'uno scolare
corretto un po' da una serva.¹⁶⁶

Qui il poeta, che nella strofa precedente ringrazia Dio per averlo fatto *gozzano* e non *gabriel dannunziano*, rivendica uno stile che trova nella semplicità la sua caratteristica vincente: una poesia minore, dimessa, *corretta* da una serva ma non per questo *scorretta*. Sono tratti vincenti di un modo di comporre versi che rifugge il dannunzianesimo e al quale, in fondo, partecipa lo stesso Vallini desiderando, ma di fatto rinnegando, un dottore universitario che gli corregga le pagine: quello è un “lusso da milionario” che forse, in fondo, non vuole permettersi perché preferisce una poesia “senza fatica” e con “quasi niente grammatica”.

La terza strofa continua sull'onda utopica delle precedenti e qui approfondisce il *desiderio* di essere solo in mezzo alla Natura, sua “unica amica”, e lasciare il corpo e i pensieri liberi di vagare e di contaminarsi. L'abbondante uso del verbo *andare*, declinato nei suoi modi e tempi, fa da padrone nei versi da 51 a 55. In questo caso la ripetizione insistita e poco controllata è dovuta, a mio avviso, alla libertà cui anela: un pensiero che chiede di essere sciolto e lasciato vagare senza costrizioni non si preoccupa della forma che assume, perciò la ricerca stilistica necessaria ad evitare il riuso di una stessa espressione verbale cozzerebbe con la spensieratezza desiderata.

L'ultima sezione, infine, si apre con la disillusione dei vagheggiamenti precedenti e con la presa di consapevolezza della natura interiore del proprio “male”: il tedio, la noia di vivere che prova non si può curare con un isolamento dal mondo perché è una malattia interiore e incurabile. Le “torture immaginarie” (nella prima strofa era “un'immaginaria fatica”) sono prodotti moderni, dovuti alla società che lo circonda, e senza rimedio. Questa condizione, tipica del soggetto moderno, è appannaggio crepuscolare che spesso alla malattia fisica (la tisi in Gozzano, per fare un esempio su tutti) accosta una malattia spirituale.

Per quanto questo male sia inguaribile Vallini tenta ugualmente di trovare una via di

¹⁶⁶GUIDO GOZZANO, *L'altro*, in *idem*, p. 339.

uscita: chiede di poter barattare il suo essere (inutilmente) uomo con una forma di vita che non abbia intelletto né ragione, per non sentire gravare su di sé il peso della sua sofferenza; ma se la sublimazione in bestia resta impossibile allora ecco che esprime il suo ultimo desiderio: morire. Anche nel componimento *L'ironia* (penultimo della raccolta) il poeta invoca la “voluttà di godere / l'immobilità dei fachiri!”¹⁶⁷ per poi disilludersi, qualche rigo più sotto, consapevole della vanità del vivere e del morire.

Lo stesso struggimento è provato, ancora, da Guido Gozzano che in una forma più coincisa, originale e ironica mette in poesia la stessa volontà di farsi animale; riporto per intero il sonetto gozzaniano, contenuto in *La via del rifugio*, che trovo essere una sintesi genialmente costruita.

Penso e ripenso: - Che mai pensa l'oca
gracidante alla riva del canale?
Pare felice! Al vespero invernale
protende il collo, giubilando roca.

Salta starnazza si rituffa gioca:
né certo sogna di essere mortale
né certo sogna il prossimo Natale
né l'armi corruscanti della cuoca.

- O pàpera, mia candida sorella,
tu insegna che la Morte non esiste:
solo si muore da che s'è pensato.

Ma tu non pensi. La tua sorte è bella!
Ché l'esser cucinato non è triste,
triste è il pensare d'esser cucinato.¹⁶⁸

¹⁶⁷CARLO VALLINI, *op. cit.*, p. 98.

¹⁶⁸Ivi, *La differenza*, p. 85.

Carlo Chiaves

Carlo Chiaves nasce a Torino nel 1882, suo padre era commediografo e politico mentre la madre era la sorella dei più noti Davide ed Edoardo Calandra. Si iscrive a giurisprudenza e si laurea nel 1905 ma segue la vocazione artistica prima con la scrittura e poi col cinema. Un luogo importante della sua vita è la villa di famiglia a Monale dove passava i mesi estivi e autunnali e dove, probabilmente, ha maturato la sua vena poetica tra il 1904 e il 1905¹⁶⁹. Scriverà sul *Corriere dei Piccoli* e sulla *Stampa*; nel 1910 pubblica *Sogno e ironia*, la sua unica raccolta di versi, recensita da Borgese nel ricordato articolo, e, sempre nel medesimo anno, inaugura l'attività teatrale e poi cinematografica. Muore nel 1919 per aortite.

Per quanto riguarda il versante letterario, oltre alle poesie edite in volume, pubblica alcune liriche nelle riviste "Donna" e su "Numero" entrambe riviste note nell'ambiente culturale torinese e attorno alle quali gravitavano, prime su tutti, le personalità di Guido Gozzano e Amalia Guglielminetti.

Una sintesi della vivacità culturale del capoluogo piemontese viene offerta da Camerino che la ricorda così:

Verrebbe voglia di rievocare la Torino del tempo nel quale il Chiaves visse e poetò; nel quale, letterato versatile, tentò il teatro. [...] con Davide ed Edoardo Calandra, zii del poeta e suoi amici, con Gozzano, la Guglielminetti, Dino Mantovani, il pittore Grosso, Leonardo Bistolfi, col Vallini e il Gianelli, e l'editore Renzo Streglio, editore dei crepuscolari, e l'editore Lattes, che stampò «Sogno e ironia». [...]

Vien da pensare, ricordando la vita dei giovani d'allora, a un'esistenza dissipata ed elegante, piena di femminili avventure (delle quali non mancano echi nelle liriche del Chiaves). Anni facili, paiono, a pensarli oggi; ma non dovevano esserlo poi tanto: se ispirarono, al Gozzano, al Chiaves, ad altri, tanta malinconia.¹⁷⁰

Nonostante fosse al fianco di quell'entourage vivissima Chiaves rimase sempre una figura isolata sia dal punto di vista dei rapporti amicali, sia per quanto riguarda lo sguardo

¹⁶⁹Cfr. GIUSEPPE FARINELLI (a cura di) CARLO CHIAVES, *tutte le poesie edite e inedite*, Corona d'argento, Milano, 1971, p. 70.

¹⁷⁰ CARLO CHIAVES, *Sogno e ironia*, a cura di Aldo Camerino, Neri Pozza, Venezia, 1956, p. 161.

poetico: cercò di essere un artista autonomo e di coltivare un ideale di poesia che non lo confinasse nella categoria di “gozzaniano” è anche così, forse, che si giustifica il suo approdo al cinema.

Sogno e ironia

La raccolta ha ottenuto una discreta fortuna momentanea principalmente dovuta alla recensione di Giuseppe Antonio Borgese che, in quell'articolo del 1910, ha fornito un primo e asciutto commento sommario alle liriche di questo poeta torinese emergente. Moretti, Martini, Chiaves: sono i nomi che, in quei primi anni del Novecento, provano a farsi strada nel panorama editoriale ed è a partire da questi che prende le mosse la riflessione di Borgese su un nuovo tipo di poesia che definirà "crepuscolare". La circostanza che li lega è molto più labile di quanto non si pensi e lo stesso critico non manca di sottolineare le differenze che intercorrono tra i vari modi poetici sottolineando che «vi sono, fra i tre, differenze notevoli di contenuto e di stile; ma son di quelle differenze che tra una trentina d'anni dilegueranno sotto quella patina unitaria che il tempo sovrappone alle opere di un'epoca modernissima, quando quest'epoca non abbia messo fuori una personalità così vigorosa da adoperare l'imperativo dell'ambiente. Noi, vicini, sappiamo facilmente discernere che Moretti è il più languido e delicato e Martini il più canoro e impreciso, mentre Chiaves, come individuo, è il più forte e raccolto e quello che più consciamente adopera l'ironia»¹⁷¹.

La questione dell'ironia è il tratto distintivo che del poeta torinese si vuole esaltare in queste righe e, per quanto l'articolo risulti limpidamente orientato in modo denigratorio nei confronti del *crepuscolo* della lirica italiana, il Borgese manifesta interesse per alcune liriche a suo parere "piacevoli e ben composte" che permettono al Chiaves di "padroneggiare la sua materia"¹⁷² perché salvato dall'ironia.

La questione è complessa e interessantissima: se da un lato i temi che Chiaves porta sulla pagina possono rientrare in un repertorio di topoi o motivi crepuscolari ripresi e riletti (a volte!) con la lente del riso; dall'altro lato la sapienza metrica del poeta è risoluta e giocata magistralmente corrodendo i metri tradizionali con una illusione di regolarità. Questo è già espediente di Gozzano e nonostante le differenze che Farinelli¹⁷³ individua, su vari livelli, tra i due poeti credo che il debito del Chiaves

¹⁷¹GIUSEPPE ANTONIO BORGESE, art. cit.

¹⁷²*Idem*

¹⁷³Cfr. GIUSEPPE FARINELLI, *Perché tu mi dici poeta?*, Carocci, Roma, 2005, capoverso 3. p. 593.

nei confronti del modello sia imprescindibile ed evidente.

Per quanto riguarda l'aderenza a una certa linea crepuscolare piemontese questa è confermata dall'assunzione in poesia di alcuni motivi ricorrenti che sono stati facilmente individuati. C'è il topos della "vecchia casa", già scenario gozzaniano e valliniano con i "sonetti del ritorno" e i "sonetti della casa"¹⁷⁴ oppure della villa appartata, isolata, come *La villa chiusa* che è "la villa del [...] sogno"; emerge anche un personaggio femminile visto sotto una duplice lente che la trasforma ora in *femme fatale* ora in passione delusa; ma non mancano temi canonici quali il confronto con la morte o con il passato che spesso emergono come riflessioni scaturite da situazioni banali come avviene in *La vecchia porta* o *La pietra corrosa*; il topos del "parco" che viene ridotto a *giardino* che, quando non è "selvaggio"¹⁷⁵, ospita flora di ogni genere: un pino che il poeta teme di veder cadere "distrutto"¹⁷⁶, i "piccoli fiori", le "mammole chete"¹⁷⁷ o una "siepe di cardi"¹⁷⁸, insomma una rosa di termini comuni che connotano uno spazio vissuto realmente, non idilliaco; e non manca una riflessione sulla funzione della poesia, imprescindibile per situarsi in questa corrente poetica, come si vedrà nell'analisi di *Nel secolo duemilatrecento*.

Ma l'inutilità dell'essere poeta era, prima di una posa letteraria, una condizione vissuta personalmente e a fondo: viveva appartato rispetto a quel fermento culturale che chiedeva la promozione attraverso giornali, riviste, recensioni continue, delle proprie opere e a tutto questo il Chiaves risultava estraneo se si pensa che non sollecitò mai un commento al suo *Sogno e ironia*. È inoltre emblematico il fatto che la raccolta sia inaugurata da una lirica che tratta esplicitamente e univocamente il tema della poesia: *Nel secolo duemila trecento* è un'ironica, dell'ironia più amara, previsione futura sul destino del proprio volume di versi. Qui, infatti, il libro di poesia servirà come divertimento fisico per il bambino che lo scoperà in soffitta e il poeta si accontenterà di essere per "un istante almeno [...] servito ad un gioco"¹⁷⁹.

¹⁷⁴Cfr. Cfr. CARLO VALLINI, *Un giorno e altre poesie*, introduzione a cura di EDOARDO SANGUINETI, Einaudi, Torino, 1967, p. 12.

¹⁷⁵CARLO CHIAVES, *op. cit.*, *La villa chiusa*, p. 37.

¹⁷⁶*Ivi*, *Il pino*, p. 28.

¹⁷⁷*Ivi*, *Il cespuglio*, p. 32.

¹⁷⁸*Ivi*, *La vecchia porta*, p. 45.

¹⁷⁹*Ivi*, p. 14.

Anche in *Tra i velli della memoria*, lirica di diverso stampo: più narrativa e dialogica e che inscena un dibattito pungente con la donna, presenta stilemi canonici: dal più crepuscolare “Poeta? Che melanconia!” fino allo svilimento di sé che chiude la lirica con una quartina esitante:

Già, il Tale dei Tali... Ma il nome
suo primo? Comincia per C...
Clemente?... Costanzo?... Ma come
ho fatto a scordarlo così?¹⁸⁰

Qui il poeta esce sconfitto dal confronto con la donna amata che, oltre a non aver mai veramente capito le proprie liriche, non ricorda nemmeno il suo nome. Lo stato d’animo che si intravede non lascia, però, spazio alla delusione: la statura rimane impassibile e sempre modulata su questo registro ironico che ne è la cifra interpretativa principale.

Probabilmente, anche grazie alla ricostruzione del profilo biografico e psicologico che ne danno i critici, il Chiaves non ha mai aspirato alla gloria letteraria e quella posizione appartata, di vita contadina, lontana dagli screzi del mondo editoriale, era realmente la sua indole.

La corrosione che attua con maggiore insistenza è quella nei confronti del personaggio femminile: l’immagine della donna *liberty* viene scardinata e offesa con i mezzi dell’ironia¹⁸¹ e non assume più le fattezze decadentiste della *femme fatale* perché «Chiaves sì, lui rovescia il *cliché*, il simbolo ormai irrigidito in schema, corrodendolo dall’interno e riducendolo ad una maschera a volte perfino grottesca e comunque ormai priva della credibilità originaria.»¹⁸².

Un componimento inedito, *Visione d’autunno*¹⁸³, racconta in quartine rimate un’immagine di vendemmia dove la protagonista femminile è intenta a pigiare coi piedi i “bei grappoli neri” che le macchiano le dita, i capelli, le spalle e il seno: la

¹⁸⁰*Ivi*, p. 102.

¹⁸¹Cfr. ANGELO PUPINO, *Carlo Chiaves e il salotto liberty* in CARLO CHIAVES *Commedie inedite e altro*, Bulzoni, Roma, 1972, pp. 41-45.

¹⁸²*Ivi*, p. 45.

¹⁸³CARLO CHIAVES, *op. cit.*, p. 129.

descrizione della ragazza mentre lavora “avida e gioconda” è un rovesciamento della quartina inaugurale

Un esteta galante,
fra gli altri complimenti,
ti ha detto, non rammenti?
che sembri una baccante.

Dove il riferimento preciso all'esteta e all'immaginario antico (*una baccante*) sono gli espliciti bersagli dell'erosione successiva.

Questo esempio è emblematico e rappresenta il culmine di quel trattamento che riserva a un modello femminile ben codificato; non mancano, però, donne più quotidiane e sciolte dalla stereotipizzazione che rendono il legame del poeta con l'*amorosa* più reale e, per questo, malinconico e divertente.

Se ne ha un esempio preciso in *Tra i veli della memoria* che è una rievocazione del ricordo delle “morte vicende” dove la donna è dipinta come un tormento che si ripresenta alla mente del poeta che, con nostalgia e ironia, ne fa un ritratto chiaroscurale anche grazie all'uso insistito della reticenza:

Rammento il color de le chiome
bionde: ma il suon de la voce,
Dio, come passa veloce
da la memoria! Ma il nome,

Il nome vostro è ben vivo
ancora, e... qualcosa di più...
Non certo la vostra virtù,
di che, per riguardo, non scrivo.

Quindi: da un lato una donna reale e terrena e dall'altro una donna fatale rivisitata nel suo ruolo. Ma c'è una terza categoria di personaggi femminili che subisce una rilettura, quella delle donne di fantasia perché «se la “donna fatale” è messa alle

corde dall'ironia», è altresì vero che «la donna-favola subisce un trattamento più deformante e corrosivo»¹⁸⁴ perché simbolo di un valore o di una morale che il poeta non condivide più. E infatti la parodia si impossessa di Cenerentola, di Cappuccetto Rosso e della Bella e la Bestia. La fiaba di questi personaggi viene rovesciata di significato: Cenerentola perde una scarpetta fuggendo da un principe “molto svelto di mano”¹⁸⁵; Cappuccetto Rosso ha fatto del lupo il suo “agnello d'oro”¹⁸⁶ ai suoi servigi; Bella ha sposato una bestia in abiti eleganti ma non si dà per vinta: perché sa trovare la sua felicità altrove. Queste tre fiabe, estranee a *Sogno e ironia*, vengono pubblicate in rivista e questo «stravolgimento [...] del modello» è tale che «l'effetto che si produce nel lettore, dunque, è di *shock*, di straniamento»¹⁸⁷

Anche il componimento “Lolita”, contenuto nella raccolta, è da annoverare tra le fila di questa rilettura di donne della letteratura: ha per modello la Lola di un testo di Heinrich Mann, *Professor Unrat*, e il Chiaves ne racconta le avventure in chiave comica dipingendola come una «allegra chantosa che miete successi grandi»¹⁸⁸ ed è circondata da spasimanti.

Per quanto sia significativo il titolo *Sogno e ironia*, e poi realmente sviluppato nei contenuti, in questo volume Chiaves dà voce anche alla vena più agreste e arcadica che già aveva trovato espressione nei *Versi della giovinezza*, cioè i componimenti precedenti alla pubblicazione e rimasti inediti che sono stati intitolati così dalla critica successiva, ed era stata acutamente intravista dal Borgese che chiama in causa, tra i modelli, il Metastasio canzonettistico. Nella prima sezione della raccolta in esame si incontrano componimenti la cui cadenza musicale «fa pensare al gusto del recitativo o della canzonetta»¹⁸⁹ e i soggetti, conseguentemente ai titoli, sono di sapore bucolico.

A mio avviso la vena ironica del Chiaves, ora sottilmente ora marcatamente espressa, continua a svilupparsi anche in quei componimenti che non hanno trovato pubblicazione in volume e questo conferma una maturazione stilistica ascrivibile

¹⁸⁴GIUSEPPE FARINELLI, *op. cit.*, p. 588.

¹⁸⁵CARLO CHIAVES, *tutte le poesie edite e inedite*, *op. cit.*, *Cenerentola*, p. 168.

¹⁸⁶*Ivi*, *Cappuccetto rosso*, p. 172.

¹⁸⁷ANGELO PUPINO, *Carlo Chiaves e il salotto liberty*, p. 39.

¹⁸⁸*Idem*

¹⁸⁹GIUSEPPE FARINELLI, *op. cit.*, p. 591.

pienamente a quella “scuola dell’ironia” individuata da Guglielminetti.

Le poesie che verranno analizzate sono estrapolate sia dalla raccolta in questione sia recuperate tra le poesie sparse e inedite.

Esercizi di lettura

Nel secolo duemila trecento

1 Nel secolo duemila trecento (suppongo non sia
2 per anco rovinata, dispersa la crosta del mondo)
3 chi sa che un turbolento bambino, frugando nel fondo
4 di una allormai diserta, inutile libreria,

5 Non trovi, o libro, o labile indizio de' palpiti miei,
6 il tuo esemplare estremo, un poco corroso dal tarlo;
7 non corra irrequieto, incuriosito, a mostrarlo
8 al padre - O cos'è questo, babbo? - Mah! non lo saprei!

9 - O dove l'hai trovato? fra quelli più grandi? Chi sa
10 non sia questo lo scritto più raro d'un qualche poeta!
11 - Che vuol mai dire? - O figlio, vuol dire una razza inquieta
12 di gente, che è scomparsa da quasi un'eternità!

13 Di gente che campava, ma fantasticando, e che poi,
14 quanto sentiva fervere in fondo al bizzarro pensiero,
15 fermava su le carte, con ritmo o grave o leggero,
16 con voci uguali e quasi del tutto ignorate fra noi.-

17 Allora il bimbo che certo nulla, ma nulla affatto
18 ne avrà compreso, senza pensare o cercare più in là,
19 ti infilerà a uno spago, mio libro, e ti adopererà
20 un qualche istante ancora, per trastullarsi col gatto.

21 Indi, dispersi, laceri, i fogli, e calpesti, nel foco
22 consumerai, più presto di quanto saremo già noi
23 in terra consumati, poeti inutili o eroi,
24 tu che un istante almeno avrai servito ad un gioco.

Questo è il componimento proemiale della raccolta *Sogno e ironia* e, dal punto di vista contenutistico, è di efficace illustrazione di un modo personale e disilluso di intendere la poesia: è un *trastullo*. Qui, come fa acutamente notare Pupino¹⁹⁰, la metrica è parte integrante di un'operazione di irregolarità e novità che si riflette nell'intento programmatico del testo: sono sei quartine rimate con schema ABBA, senza parole irrelate ma con rime che poggiano, spesso, su termini minimi come *sia, miei, poi, noi, eroi*; da evidenziare, inoltre, la rima poeta : inquieta, versi 11-12, dove l'aggettivazione usata per definire questa "razza" di uomini è indicativa di un pensiero comune. Più ostico si fa un discorso prettamente metrico dove i versi sono di lunghezza variabile ma tutti oscillanti tra le sedici e le tredici sillabe (unico di questa misura è il verso 7: possibile una diafefe tra *corra* e *irrequieto* anche se la ripetizione della vibrante inibirebbe l'operazione); sono misure, quindi, che valicano l'estensione dell'endecasillabo ma all'interno delle quali è possibile ritrovare i versi tradizionali: settenario + novenario oppure un alessandrino con doppio settenario. La disposizione è imprevedibile: la prima quartina prevede una successione di tre versi da sedici sillabe ed è chiusa da un doppio settenario e la seconda si inaugura, per i primi due versi, allo stesso modo ma il verso sette tradisce già lo schema che ci si aspettava e anche il verso a chiusura è di quindici sillabe. Le quartine successive contengono sempre almeno un verso di sedici sillabe ma senza un ordine preciso: la quarta partizione ha tre versi di tale misura ma non ricalca il modello iniziale, come invece accade precisamente nell'ultima. Quello che emerge è quindi una "regolarità ingannata"¹⁹¹ che non permette di riportare a uno schema conosciuto o atteso questo componimento. Anche *Invocazione* e *Richiamo* – contenuti nella raccolta – ospitano versi che superano l'endecasillabo e se il primo è un componimento d'amore senza risvolti originali, il secondo è un testo dialogico in cui il poeta supplica la giovinezza di non abbandonarlo.

La poesia in esame non è l'unica che immagina un ipotetico futuro poiché anche in *Pessimismo* il Chiaves si immagina il proprio funerale immaginando le conversazioni degli amici sul proprio conto: in entrambi i componimenti, molto

¹⁹⁰Cfr. ANGELO PUPINO, *op. cit.*, p. 47.

¹⁹¹*Ivi*, p. 48.

diversi stilisticamente (il secondo è in quartine di otto/novenari rimati), il poeta ha una prospettiva poco rosea della propria fama futura: qui immagina il proprio libro di versi usato da un bambino per trastullarsi con il gatto; là gli amici accorsi al commiato non si prodigheranno in parole di ammirazione ma lo definiranno come un uomo che “Aveva un certo carattere - / - Ha fatto qualche buon verso - / - Ingegno? No! un po' di spirito, / ma... spirito da tempo perso! -”¹⁹² riservando, di fatto, unicamente queste parole alla memoria dell'amico scomparso per poi perdersi in altre divagazioni tra commenti meteorologici, donne e adulteri. Il poeta giunge inevitabilmente alla conclusione di preferire un'esistenza inconsapevole, senza conoscere la sincerità dei pensieri degli altri, perché la verità risulta troppe volte sconveniente ed è così che, in fase di epilogo, riassume la morale che ha tratto da questo falso funerale:

Oh! meglio ancora qualche anno
vivere, tranquillo ed ignaro,
cullandosi nel placido inganno
che ognuno vi parli ben chiaro

In questo componimento il tono che viene mantenuto è scherzoso pur avendo alla base un'intuizione seria; lo stesso avviene in *Nel secolo duemila trecento*: il fondo ironico che riveste l'intero svolgimento maschera, parzialmente, l'inquietudine che ne è il fondamento. La tragicità che si avverte non si limita al destino del solo Chiaves ma viene generalizzata all'intera categoria di poeti che, tra trecento anni, non saranno ricordati dalle nuove generazioni incapaci di comprenderli. La quarta strofa è particolarmente interessante in questo senso poiché la definizione che il padre cerca di fabbricare per spiegare al figlio quali strani esseri fossero questi *poeti* è indicativa di una visione, certo dispregiativa nei loro confronti, ma probabilmente non lontana da ciò che il Chiaves percepiva attorno a sé: in particolare l'ultimo verso fa leva sull'inutilità della poesia che, a quest'altezza, forse non è più in grado di assumere nessun ruolo rilevante. L'inutilità viene confermata anche in chiusura dove i “poeti inutili”, morti e ormai consumati, hanno

¹⁹²CARLO CHIAVES, *op. cit.*, p.107.

comunque avuto meno validità di un libro disperso e raffazzonato che, almeno, è servito materialmente al divertimento di un bimbo. Da notare come l'aggettivo "inutile", declinato opportunamente, si riferisca sempre all'ambito, inteso in senso lato, della letteratura: nella prima strofa c'è l'"inutile libreria" e in chiusura identifica poeti. Lo stesso sentimento di inutilità è espresso anche nel titolo di uno dei primi poeti crepuscolari ovvero Sergio Corazzini che, nel 1906, pubblica *Piccolo libro inutile*.

Se fino a qui è emerso l'afflato malinconico che nutre tutto il componimento i continui sbalzi di registro arricchiscono la vena comica; questo accade, per esempio, nella seconda strofa: il primo verso, costruito in maniera retoricamente sostenuta, accoglie due vocativi, e ciò cozza con l'andamento dialogico e colloquiale del verso finale della medesima quartina dove il "mah!" prettamente dialogico si accoppia al familiare "babbo"¹⁹³; un andamento informale è presente anche nella penultima quartina nello specifico nella porzione testuale "che certo nulla, ma nulla affatto" dove la reiterazione con intensificazione (data dall'avverbio) di "nulla" mantiene lo stile su un livello dialogico atto a rimarcare il concetto; ancora il verbo "infilzerà" che con il suo significante quasi onomatopeico riequilibra il verbo *adoperare* qui usato nella sua forma sincopata; e allo stesso modo si noti il verso 14 dove, nel medesimo rigo, sono presenti il verbo poetico "fervere" che sostiene grammaticamente il "bizzarro pensiero".

Insomma, la commistione di registri diversi apre la possibilità di intravedere in questo la lezione del Gozzano, maestro nel far "cozzare l'aulico con il prosaico"¹⁹⁴, ma anche la maestria del Chiaves nell'usare un verso lungo, oltre l'endecasillabo canonico, e modularlo in maniera ora seria ora ironica.

¹⁹³Cfr. GIUSEPPE FARINELLI, op cit., nota 61 p. 597.

¹⁹⁴EUGENIO MONTALE, *Sulla poesia*, Mondadori, Milano, 1976, p. 57.

Tra i veli della memoria

1 Il sole che novo risplende,
2 che palpita su l'universo
3 richiama, a un tratto, nel verso,
4 l'eco de le morte vicende.

5 Ma tanto lontane e fra bui
6 vapori disperse e sepolte
7 che si direbbero, a volte,
8 vicende e palpiti altrui.

9 Ho ricalcato, con agile
10 memoria, i più incerti e lontani
11 sentieri: ridesti i più vani
12 fantasmi: ogni sogno più fragile,

13 Di che il ricordo è men certo.
14 Mi parve guardare, a traverso
15 un vetro che fosse mal terso,
16 un vasto orizzonte deserto.

17 Ma pure, con vago stupore,
18 ho scorto un lontano barlume:
19 lo riconobbi: era il lume
20 del mio primissimo amore.

21 Il solo, ne l'ampia distesa,
22 che ancora apparisse men spento,
23 e sola rimasta, di cento,
24 l'immagine vostra, un po' accesa.

25 È dolce guardare a distanza,
26 come fra nebbie, il passato:
27 pensar: - Ciò ch'è stato, è stato:

28 pure un barlume ne avanza! -

29 Bella eravate? Lo penso.

30 E foste buona? È men certo.

31 Credo perfin che ho sofferto

32 un dolor vano, ma intenso.

33 Or non ne serbo più traccia

34 alcuna, nei sensi e nel cuore,

35 e, per durare, il rancore,

36 come volete che faccia?

37 Rammento il color de le chiome

38 bionde: ma il suon de la voce,

39 Dio, come passa veloce

40 da la memoria! Ma il nome,

41 Il nome vostro è ben vivo

42 ancora, e... qualcosa di più...

43 Non certo la vostra virtù,

44 di che, per riguardo, non scrivo.

45 Non ho cercato più mai

46 dove vi siate rivolta.

47 Sì! ci ho pensato una volta,

48 mentre passava in tramvai,

49 Per certi luoghi che io so,

50 che voi dovrete sapere...

51 se le memorie leggere

52 non le gettaste nel Po!

53 Rammento d'un braccialetto

54 ch'io ti donava! Che indizio

55 d'amore! Che sacrificio!

56 Non giace forse, negletto,

57 Tra i più fulgenti? O in un giorno

58 men lieto - lontano era il conte -

59 saliva le scale del monte

60 d'onde non è più ritorno?

61 Ahimè! direi che codesta

62 fine saria ingloriosa,

63 indegna de l'unica cosa

64 di che memoria mi resta!

65 Ma quando fantastica il cuore

66 senza aver scelta una via,

67 è libera la fantasia

68 di farvi una sorte migliore.

69 Chi sa che, per quanto men soda,

70 men fresca, ma certo più vana

71 non siate una gran cortigiana

72 vestita a l'ultima moda,

73 Che guardi a traverso le tende

74 il cielo del proprio cortile,

75 pensando a quel cane, quel vile

76 che non l'ha saputa comprendere?

77 O pure - già, tutto può darsi! -

78 ancor più evoluta e più colta,

79 non sfogli, ad uno per volta,

80 gli ultimi libri comparsi?

81 Non dica: - Toh! guarda! che bravo!

82 Poeta? che melanconia!

83 rammento una certa poesia

84 d'allora, ch'io gli declamavo,

85 Ma senza capirne mai niente!

86 E ciò gli metteva un dispetto!

87 O, ma chi l'avrebbe detto

88 che fosse così intelligente?...

89 Già, il Tale dei Tali... Ma il nome

90 suo primo? Comincia per C...

91 Clemente?... Costanzo?... Ma come

92 ho fatto a scordarlo così?

Anche questo componimento è costruito in quartine di novenari sempre rimati a schema incrociato. Quest'aspetto non presenta particolarità: da segnalare solamente le due rime inclusive della terza e quinta strofa rispettivamente agile : fragile e barlume : lume; la rima tronca più significativa ai versi 90-92 tra "C" e "così" dove graficamente non si ha equivalenza ma la si riscontra nella pronuncia; e, infine, i versi 82-83 che presentano la rima, prevedibile, melanconia : poesia. Interessante, e già parzialmente commentato, il verso 82 nella sua interezza "poeta? che melanconia!" un sintagma che, viste le altre specificazioni che definiscono questa *razza* di uomini (come nella poesia proemiale) e unito ai pareri espressi nei confronti dei propri versi¹⁹⁵, contribuisce a intensificare e ad accrescere la considerazione di sprezzante "inutilità" che, il Chiaves, ha nei confronti dei poeti . Da segnalare anche la rima ipermetra tende : comprendere ai versi 73 e 76 e la sdrucchiola agile : fragile ai versi 9-12.

Lo svolgimento è facilmente leggibile: il poeta richiama alla memoria il suo "primissimo amore" e ne ripercorre i momenti significativi in un appassionato itinerario che ne evidenzia i tratti più e meno nobili. Dal verso 79 fino a conclusione il Chiaves immagina quale piega possa aver preso la vita di questa donna di cui rammenta "il color delle chiome / bionde" e se la immagina divenuta o un "gran cortigiana / vestita all'ultima moda" oppure una donna più matura che, appassionata di poesia, ricorda e apprezza il talento del suo passato amante-poeta.

Una delle cifre stilistiche che fa di questo testo un vincente esempio di ironia, anzi di *autoironia*, è una sorta di "effetto sorpresa" che si verifica in più punti e in diversi modi. Per quanto debole, trovo parzialmente irridente la costruzione della prima quartina dove nei primi tre versi si prospetta uno scenario poeticamente idilliaco, che si inaugura con la visione del "sole che novo risplende", per poi interrompere l'atmosfera con il ricordo delle "morte vicende" che tradiscono la felicità l'atmosfera.

La stessa costruzione, ben più articolata e riuscita, è attuata nelle quartine finali: nella porzione che comprende i versi 81-88 l'autostima del poeta sembra accendersi in questa

¹⁹⁵Il riferimento è alla poesia *A un compagno di scuola* dove, parlando di sé in terza persona, scrive:

Il poeta che già ne la scuola
cantava le nostre vicende,
che declamava le orrende
sue pagine a squarciagola.

sorta di “rivincita” che si concede nei confronti di una donna che l’ha dimenticato in fretta. La immagina circondata di libri e assorta a ricordare i momenti passati insieme rivalutando la “melanconia” di quel poeta che invece ora giudica “così intelligente”. Questo quadretto immaginario, arricchito da colloquialismi che abbassano il tenore stilistico (*Toh!* e *Guarda!*, per esempio), non è privo – come ampiamente dimostrato – di incursioni umoristiche, ma il vero contraltare a questa scena di compiacimento personale è la quartina finale: la donna, che proprio non riesce a ricordare il nome di Carlo, lo destituisce da quella posizione privilegiata che sembrava aver ottenuto nei versi precedenti e lo riduce a “il Tale dei Tali”. La situazione risulta maggiormente aggravata se si considera che, nel verso 41, il poeta dichiara che per lui il nome dell’amata “è ben vivo”. Sempre ricordando che questa porzione testuale è frutto dell’immaginazione del poeta, appare evidente che il Chiaves continui a non prendersi sul serio, di fatto svalutandosi sia come poeta sia come uomo.

Questo meccanismo antifrastico è presente, modulato, anche in altri momenti della narrazione: i versi 29-30 – costruiti al medesimo modo ovvero con interrogativa iniziale seguita da risposta secca – delineano efficacemente la figura femminile grazie alla contrapposizione dei termini “bella” e “buona” che sono qualità che la donna incarna l’una pienamente e l’altra per niente.

Allo stesso modo l’undicesima quartina:

Il nome vostro è ben vivo
ancora, e... qualcosa di più...
Non certo la vostra virtù,
di che, per riguardo, non scrivo.

I primi due versi alludono, probabilmente, a qualcosa di proibito o, in ogni caso, sconveniente da includere in poesia ma lasciano libera la mente di immaginare i possibili riferimenti; i successivi versi, altrettanto vaghi, attraverso l’uso della litote mascherano i misfatti compiuti dalla donna ponendo l’accento solo sulla sua mancanza di virtù. Ma queste porzioni non sono differenti solo dal punto di vista contenutistico ma anche sul piano dell’andamento stilistico: l’ultimo verso è secco, tripartito, con accento in seconda

sede sul “che” che precede l’inciso che spezza la frase; il secondo vero, al contrario, è diviso in due microsequenze entrambe chiuse dai punti sospensivi che alleggeriscono e allungano le vocali che li precedono.

L’uso dei tre puntini è qui usato con valore di sospensione e, soprattutto, reticenza: questa è la seconda cifra espressiva adottata per rendere la poesia così squisitamente ironica. Questa ritrosia è attuata in due modi principalmente: attraverso frasi o perifrasi che mostrano l’indisponibilità a parlare di certi argomenti, oppure attraverso l’uso dei puntini sospensivi.

La quartina appena analizzata è l’esempio più completo perché oltre al segno grafico è presente anche il sintagma “per riguardo” che permette di eludere considerazioni sgradevoli; un comportamento simile è assunto nei versi da 61 a 68 dove il poeta, per non conservare nella memoria solo ricordi spregevoli, decide di dimenticare i fatti realmente accaduti per immaginare “una sorte migliore”, di fatto evitando di narrare ulteriori momenti di afflizione.

Anche i tre puntini sono utilizzati in diversi luoghi testuali: oltre al già citato verso 42, assumono la stessa funzione al verso 50 dove il poeta allude, probabilmente, a momenti felici passati insieme dei quali, però, la donna non serba alcuna memoria; ancora: il verso 88 si conclude con i tre puntini, preceduti dall’interrogativa, e credo che in questo caso il fine sia quello di accrescere la suspense e dilatare il momento ragionato prima della quartina finale che, come visto, è una totale disillusione delle aspettative.

Insomma, in questa lirica il Chiaves, divertendosi con mezzi stilistici ed espressivi, si prende gioco di tutto: dell’amore, della poesia e di sé.

Cappuccetto rosso

1 La conobbi sull'atto
2 per quanto non portasse
3 le zoccollette basse
4 né il cappuccio scarlatto.

5 Era pur sempre il tocco
6 d'un bel vermiglio intenso,
7 ma lo guarniva un denso
8 niveo fluente fiocco.

9 Le dissi: – O bimba, in questo
10 bigio e nevoso giorno,
11 meco vuoi far ritorno
12 ad un rifugio onesto?

13 Rispose piano piano:
14 – Uomo, non far paura
15 ad una creatura
16 che cerca il nido invano... –

17 Sorrisi: – Già si sa
18 la storia: la conosco!
19 t'ho già incontrata al bosco
20 più di cent'anni fa...

21 Si volse: – Ah! dunque è lei
22 lo scriba impertinente
23 che, fra la buona gente
24 divulga i fatti miei?

25 Però non è più vera
26 la storia: a chi ti ascolta,
27 narrala questa volta

28 in quest'altra maniera

29 La nonna stamattina

30 destandosi mi ha detto:

31 – Tu vuoi uscir, bambina?

32 esci, te lo permetto!

33 Ma pensa a la scrittura

34 che hai imparato a scuola:

35 guai per la creatura

36 che va d'attorno sola! –

37 – Nonnina, stia pur certa

38 che farò il mio possibile. –

39 Ma in grazia al tempo orribile,

40 si ha un bell'essere esperta.

41 Se incontro un tipo nuovo,

42 oggi è distratto e cupo:

43 venisse almeno il lupo

44 al solito ritrovo!

45 Quel lupo, che, un mattino

46 di neve come questo,

47 mi inseguì, col pretesto

48 di insegnarmi il cammino.

49 Ed in compenso ottenne,

50 offrendomi ricovero,

51 gli avanzi del mio povero

52 pudore minorenne...

53 Nonna giurò, pro forma

54 di trarne aspra vendetta:

55 io suggerii: La smetta!
56 mi lasci fare e dorma!

57 Oggi il lupo s'è fatto
58 per me l'agnello d'oro,
59 che mentre io lo divoro,
60 sorride soddisfatto.

61 Non morde, non abbaia,
62 mi crede e non mi spia,
63 tratta con cortesia
64 e nonna e portinaia.

65 Eccolo là! non vedi
66 come si affretta e trotta
67 per quanto abbia la gotta
68 a tutti e quattro i piedi? –

69 Povero lupo! a pena
70 mi vide, allungò un muso
71 attonito, confuso,
72 triste, da farmi pena.

73 Però non fece motto,
74 mi salutò corretto: ...
75 e intanto Cappuccetto
76 ridea nel manicotto.

Questo componimento appartiene a quella rosa di quindici testi che Chiaves ha pubblicato sulla rivista Numero, il settimanale umoristico-illustrato che uscì a Torino dal 1913. Data la natura del periodico, «specializzato nella satira del mondo galante della capitale piemontese»¹⁹⁶, i testi del Chiaves che vi sono contenuti confermano la sua vena ironica, accentuandola in funzione dissacratoria. Tra questi spicca il trio di favole rivisitate che attualizzano la versione di Perrault e sono, nell'ordine in cui sono state pubblicate nel 1914, "Cenerentola" (1 febbraio), "Cappuccetto rosso" (8 febbraio) e "La bella e la bestia" (10 maggio). Questa serie di «porno-fiabe»¹⁹⁷ ripropone i soggetti tradizionali ma con una parabola narrativa opposta alla versione classica: *Cenerentola*, per esempio, diventa la rivincita piccolo-borghese di una fanciulla plebea che sposa un patrizio e, in conclusione, il Chiaves sente la necessità di mettere in rilievo questa nuova morale:

Alfin, giacché la favola dev'essere morale
per forza, sia che l'avola la narri, od un giornale,

la madre sapiente al prence diè sua figlia
fra l'alta meraviglia di molta bassa gente.¹⁹⁸

Come si nota la struttura metrica ricalca in modo impreciso un metro gozzaniano esperito, ad esempio, in *Le due strade*: questo prevede la costruzione in distici di versi alessandrini con una rima al mezzo tra la punta del primo verso e il primo emistichio del secondo verso e il primo emistichio del primo verso e la punta del secondo verso. Nella porzione riportata qui di *Cenerentola* la prima strofa, dal punto di vista rimico, è irregolare (non è l'unica: ce ne sono quattro nel componimento) mentre la seconda ricalca lo schema di Gozzano ma il primo verso è manchevole di sillabe.

Questa è l'unica fiaba che segue uno schema che deraglia dalla classica successione di quartine cara al Chiaves, se si considera che quasi la totalità delle poesie di *Sogno e ironia* hanno questa struttura; gli altri due componimenti di questa serie, infatti, sono costruiti

¹⁹⁶GIUSEPPE FARINELLI (a cura di) CARLO CHIAVES, *tutte le poesie edite e inedite*, Corona d'argento, Milano, 1971, p. 65.

¹⁹⁷MARZIANO GUGLIELMINETTI, *La "scuola dell'ironia" Gozzano e i vicini*, Leo S. Olschki, Firenze, 1984, p. 103.

¹⁹⁸CARLO CHIAVES, *Tutte le poesie edite e inedite*, op. cit., p. 169.

con quartine di settenari a rima incrociata, prevalentemente, anche se non mancano eccezioni alla regola: la poesia in esame, infatti, ad una quasi sistematicità di quartine ABBA appone due strofe a rima alternata (la ottava e la nona).

Dal punto di vista strutturale, infatti, questo componimento non presenta particolari caratteristiche se non la musicalità dell'ultima strofa costruita con rime quasi identiche in -otto e -etto e, in generale, un'insistenza sul gruppo consonantico –tt– variamente modulato: atto : scarlatto (rima inclusiva) ai vv. 1-4; detto : permetto vv. 30-32; vendetta : smetta vv. 54-55; fatto : soddisfatto (ancora rima inclusiva) vv. 57-60; trota : grotta vv. 66-67.

La scelta del settenario, misura nobile della Tradizione spesso in coppia con l'endecasillabo, ha un'accentuazione varia. Ovviamente marcato in sesta sillaba colpisce la rarità¹⁹⁹ del verso 15 che è unicamente accentato in questa sede (ad-un-a-cre-a-tù-ra). Nei restanti versi gli accenti sono distribuiti in diverso modo: in seconda sede (il verso 2); in terza (il primo verso), in quarta (il verso 3) e anche in prima posizione come avviene in “niveo fluente fiocco” dove gli accenti sono in nì-veo e sulla dieresi di flu-è-nte, necessaria per far tornare la misura.

Questa varietà conferisce dinamismo al testo e alla narrazione che non scade in filastrocca ma, nonostante la musicalità incessante provocata dalla rima, accelera e rallenta costantemente.

Dal punto di vista contenutistico la rivisitazione è lampante: Cappuccetto rosso, che è privata immediatamente di questa caratteristica in quanto non porta più il “cappuccio scarlatto”, è una giovane vispa e risoluta che non sopporta che lo “scriba impertinente”, ruolo assunto dal poeta, abbia divulgato i fatti suoi in maniera scorretta. Le sette strofe iniziali, infatti, racchiudono questo primo momento narrativo che, in un gioco di botta e risposta, preannuncia la rilettura della classica narrazione. Nel secondo tempo espositivo prende la parola la protagonista raccontando la sua verità che collima con la versione conosciuta: un mattino di neve Cappuccetto decide di uscire promettendo alla nonna di stare attenta ai possibili incontri pericolosi ma al “solito ritrovo” giunge solo il lupo che, con un pretesto, la violenta. La narrazione di questo passaggio non è tinteggiata con colori

¹⁹⁹Cfr. PIETRO G. BELTRAMI, *La metrica italiana*, il Mulino, Bologna, 2011, p. 199.

cupi, tutt'altro: la resa dello stupro non è tragica e, anzi, passa in secondo piano, per dare poi rilievo ai risvolti che provocherà questa azione. La violenza è alleggerita, inoltre, dalla perifrasi che il Chiaves magistralmente orchestra nella tredicesima strofa («Ed in compenso ottenne / offrendomi ricovero, / gli avanzi del mio povero / pudore minorene...») e dai tre puntini, sintomo sia di reticenza sia di sospensione.

L'ultimo movimento, dal verso 53 fino alla conclusione, è la rivincita proto-femminista di Cappuccetto Rosso che in un ribaltamento inaspettato sottomette alle proprie volontà il lupo che è «infine ridotto ad una sorta di obbediente marito borghese»²⁰⁰.

La sorpresa inaspettata, derivante dal finale inconsueto rispetto alla narrazione canonica, provoca uno straniamento umoristico: ora la fanciulla si presenta al lettore con un sorriso sornione e non è più la vittima di un abuso ma una sagace manipolatrice che ha ottenuto la vendetta che sperava.

Trovo particolarmente riusciti i versi 57-60 che racchiudono, con un gioco ironico antitetico, la morale di questo racconto:

Oggi il lupo s'è fatto
per me l'agnello d'oro,
che mentre io lo divoro,
sorrìde soddisfatto.

La contrapposizione lupo-agnello, canonica nella favolistica, viene qui rovesciata di segno: il lupo non è più tale ma viene trasformato nel suo più classico antagonista, simbolo di innocenza. Inoltre la denominazione *d'oro* riecheggia la tradizione biblica del “vitello d'oro”, emblema di ricerca della ricchezza, qui pienamente appagata e apparentemente illimitata, senza sfumature negative.

Anche la sensazione che suscitano i due protagonisti è radicalmente cambiata di segno: Cappuccetto non è più una fanciulla indifesa ma l'artefice della propria vendetta e il lupo appare ammansito, “attonito, confuso / triste” e suscita la pena. Un finale nuovo, dunque, per una fiaba che comunque prevede una vendetta ma di tutt'altro aspetto.

Lo stesso procedimento dissacratorio avviene anche in *La bella e la bestia*²⁰¹ dove la

²⁰⁰ ANGELO PUPINO, *op. cit.* p. 38.

²⁰¹ CARLO CHIAVES, *Tutte le poesie edite e inedite*, *op. cit.*, p. 173.

bestia rimane tale ma in “amabil veste” e Bella, per non patire una vita grama, si consola cercando altra compagnia. La morale, quindi, non desta più fiducia nell’amore che si vorrebbe capace e sufficiente a cambiare le cose e il Chiaves è netto nella sua rilettura:

La favola ci narra
d’un rio mostro, che, domo
da amor divenne un uomo...
ma la favola sgarra!

L’amore è malattia
talvolta anche mortale:
come ad un altro male
rimedio esser potria?

La sospensione che si realizza con il segno grafico dei tre puntini è, nel verso successivo, bruscamente interrotta dall’avversativa. Quindi il tono umoristico è, anche qui, suggellato dall’elemento della sorpresa che, narrativamente, si realizza sul finire della poesia quando la rivisitazione della morale di Perrault, già anticipata, viene resa ancora più esplicita:

Perciò la sposa scaltra
che di un villan si tedia
in compagnia, rimedia
cercandosene un’altra.

Anche in questo caso Bella non è la fanciulla ideale che trasforma una bestia in uomo ma una donna realistica che, per soddisfare la propria esistenza, è costretta rifugiarsi tra le braccia di altri.

Maldicenza

1 Stassera per la prima volta

2 tu vieni a passeggio con me:

3 andiamo per l'ombre folte...

4 perchè?, mi domandi perchè?

5 Ma non te lo han detto, che alligna

6 nel campo del mondo, semenza

7 della più rubesta gramigna,

8 il seme della maldicenza?

9 Tu non sai neppure com'è?

10 È un piccolo fiore modesto,

11 che inganna, ch'è uguale, del resto

12 a un non ti scordare di me.

13 Che cresce nell'ombra e nel basso,

14 che accoglie nel calice stretto,

15 col sussurrar d'ogni detto,

16 lo scricchiolar d'ogni passo –

17 che dice il tuo sguardo inquieto,

18 che il nostro mistero profondo

19 su l'ali d'un breve segreto

20 ha preso il volo pel mondo?

21 E allora... lasciamo anche noi

22 quest'ombra ora inutile. Vieni:

23 andiam sotto cieli sereni

24 e immezzo alla folla, se vuoi

25 Noi col nostro amore. E domani

26 che ciancie, che chiasso, che rabbia!

27 oh ci lasceranno lontani

28 come se si avesse la scabbia.

29 Le amiche, le belle e le brutte,

30 le tue care amiche, le più

31 intime, assillate e distrutte

32 dal microbo della virtù.

33 E i miei cari amici borghesi,

34 pettegoli e senza mercé,

35 fin troppo educati e cortesi...

36 oh! ben più educati di me!

37 Costoro verranno vicino,

38 già vaghi di nuova conquista,

39 con due complimenti e un inchino,

40 cercando di mettersi in vista.

41 Oh! dimmi che almeno saprai

42 sorrider con disinvoltura,

43 turbarne la sciatta natura

44 con i tuoi motteggi più gai –

45 Trattare con molta creanza

46 il primo, che arguto e provetto,

47 ti dica, secondo l'usanza,

48 che io sono un cattivo soggetto.

49 Rispondigli: – Scusi, non credo!

50 Le spiace? ci vuol pazienza!

51 Son cose che al mondo succedono...

52 ma che strana coincidenza!

53 L'alt'ieri, in buonissima fede,

54 gli han detto lo stesso di me,

55 Ma Carlo ne ride, non crede...

56 Vorrebbe spiegarmi perchè?

Questo componimento non è incluso né in *Sogno e ironia* né nella raccolta postuma edita come “Versi della giovinezza”, perché successivo alle liriche raccolte in quest’ultima. Con ogni probabilità è un componimento sciolto, escluso dai macrotesti.

È un testo in quartine di novenari con la presenza di qualche ottonario non sistematico (versi 2, 15, 16, 17, 20, 49) e variamente rimato secondo due schemi: ABAB oppure ABBA. Anche in questo caso la scelta dello schema su cui costruire ciascuna strofa non sembra trovare un senso lampante: inizialmente si alterna una coppia di strofe a rima alternata e una coppia a rima incrociata, la quinta strofa riprende le prime due e la sesta è nuovamente ABBA, poi lo schema prosegue in rima alternata ma fa eccezione l’undicesima strofa. Non molto altro da segnalare per quanto concerne le rime: molte sono tronche (me : perchè vv. 1-3 e 53-55; è : me vv.9-12; più : virtù vv. 29-31; mercé : me vv. 33-35), alcuni nessi consonantici difficili come la sequenza, nella seconda strofa, delle desinenze -igna e -enza; e la presenza di una rima ipermetra tra i versi 48 e 50 dove la sillaba “in più” della sdrucchiola si può far rientrare nel conteggio sillabico del verso successivo che diventa un novenario.

Il titolo è emblematico e segnala l’argomento principe di questo testo: la maldicenza. In particolare Chiaves, protagonista di questa lirica, si avventa contro la calunnia borghese chiamando direttamente in causa i fautori di un comportamento così poco nobile: le “care amiche” della sua fidanzata e i suoi “cari amici borghesi”.

La narrazione è un lungo discorso che il poeta immagina o direttamente rivolge alla sua donna e già dalla seconda quartina emerge il “seme della maldicenza” ovvero l’ostacolo che costringe i due a passeggiare letteralmente all’oscuro, tra le ombre, lontani dagli occhi del resto del mondo. La metafora botanica è vincente e una nota di ironia si intuisce in particolare nella terza strofa: l’associazione al non ti scordar di me, un piccolo fiore di colore blu, sfrutta il significante per dire, senza specificare oltre, le conseguenze del pettegolezzo. La comparazione viene mantenuta fino al verso 20 e accresciuta con una serie di relative che ne danno, ogni volta, una specificazione ulteriore e formano versi anaforici introdotti dal “che”. Dal verso 21 si ha un cambio di posizione: il poeta si assume il rischio di andare “sotto i cieli sereni / e immezzo alla folla” conscio di cosa comporterà questo atteggiamento che inevitabilmente attirerà gli occhi e il parere degli altri.

La ottava e la nona quartina sono un’invettiva sottile ma esplicita nei confronti della

borghesia: questo tema, ampiamente sfruttato già dal Gozzano e dal Vallini²⁰², trova qui una trattazione ironica e pungente.

Le tue amiche, le belle e le brutte,
le tue care amiche, le più
intime, assillate e distrutte
dal microbo della virtù.

La virtù borghese viene significativamente considerata una malattia, un *microbo*, un morbo che peggiora il carattere e l'onestà delle "care amiche": la ricerca di questo ideale virtuosistico non ha nulla di tale ma è solo un'ostentazione di una facciata e di una posizione che le corrode.

E i miei cari amici borghesi
pettegoli e senza mercé
fin troppo educati e cortesi
oh! ben più educati di me!

Il trattamento dissacratorio non risparmia nemmeno gli amici del poeta che ironicamente sono definiti "fin troppo educati e cortesi" dove, in verità, quell'educazione di cui è parzialmente privo il protagonista, non è altro che un indottrinamento a valori che non hanno nulla di nobile. Si evince questa estraneità nel verso finale: il poeta suggerisce, attraverso l'uso dell'esclamativo che abbassa il tono serio, una volontaria e ben accettata esclusione da quel mondo pettinato che impartisce insegnamenti vanagloriosi.

Insomma, la condizione e la morale borghese smascherate e, se in queste due quartine sono solamente ferite, il verso 41 è il colpo di grazia e la perfetta sintesi di come difendersi dalle calunnie: "sorrider con disinvoltura". Questa indicazione di sprezzatura racchiude la forza dell'ironia come scudo dalle offese della società, come il Vallini quando dichiara

²⁰²Si veda, a titolo di esempio, nel componimento di Gozzano *L'amica di nonna Speranza* il refrain "le buone cose di pessimo gusto"; e *La noia*, per Vallini, in cui la vuotezza della classe borghese è una "comedia d'esistere".

che la scuola migliore “è la scuola dell’ironia”²⁰³, anche il Chiaves sa padroneggiare quest’arma che è la risposta più arguta alla “sciatta natura” dei borghesi. Dei “motteggi più gai” con cui turbare gli amici, il poeta ne dà qualche esempio nelle quartine finali introducendo un fittizio discorso diretto che, creato affinché possa venire pronunciato dalla sua bella, è vuoto di contenuti ma ricco di frasi banali come “son cose che al mondo succedono” (v. 50) con cui affrontare la vuotezza di commenti non richiesti.

Al di là della finzione di queste risposte argute, generate sempre dal Chiaves stesso, è interessante il gioco dicotomico che si crea: da un lato le amiche e gli amici, simili tra loro per vanità, dall’altro ci sono il poeta e l’amata che invece affrontano la situazione e, forse, il mondo con un altro piglio, quello del riso e della leggerezza.

²⁰³ CARLO VALLINI, *Un giorno e altre poesie*, introduzione a cura di EDOARDO SANGUINETI, Einaudi, Torino, 1967, p. 79.

Ernesto Ragazzoni

Nasce a Orta l'otto gennaio del 1870 ma cresce a Novara. È di famiglia benestante: il padre è un maggiore dell'esercito in congedo che amministra le terre di Barengo e per via di questa sua estrazione sociale, Ernesto Ragazzoni viene avviato alla carriera di ragioniere. Appassionato di lingue conosceva perfettamente inglese e francese, praticava anche tedesco e spagnolo e un po' di russo e nel 1896 pubblica un volume di prose tradotte da Poe, l'autore prediletto.

Il suo tracciato biografico è stato efficacemente suddiviso in tre fasi da Vassalli: periodo novarese, periodo torinese e periodo da "cittadino del mondo".

A Novara, oltre al diploma di ragioniere, pubblica – a proprie spese – la sua prima e unica raccolta poetica, *Ombra*, la quale risente di un clima culturale, che verrà poi superato dallo stesso Ragazzoni, in cui si avvertono echi specialmente carducciani. Un altro elemento nodale di questi anni è l'articolo *Il paese della muffa* che, pubblicato sulla Gazzetta di Novara (giornale conservatore e monarchico) ha fatto scalpore per via dei temi inerenti alla questione sociale e della lotta di classe.

Il periodo torinese è quello che veramente forgia il suo temperamento e contribuisce, in modo definitivo, alla sua formazione culturale. Nel capoluogo piemontese lavora come impiegato alla stazione di Porta Nuova e poi inizia a collaborare, nel 1900, con il quotidiano "La Stampa" e con altri giornali locali tra cui il già citato "Numero", sul quale pubblicherà cinque poesie. È proprio «nella Torino dei goliardi e delle "sabatine" di Graf, [che] Ragazzoni, pian piano, smette di prendersi sul serio» e sicuramente quell'ambiente culturale così vivo e aggiornato fa maturare in lui il ragionamento che «se la poesia vera e grande è quasi inaccessibile [...] e se quasi tutti i tentativi "seri" di raggiungerla sono destinati a dare risultati mediocri o grotteschi, è meglio essere, consapevolmente, i giullari della poesia, piuttosto che i suoi ridicoli spasimanti non corrisposti. La rinuncia a essere poeta "serio" e a prendersi sul serio è la scelta più vistosa che Ragazzoni fa nel periodo torinese»²⁰⁴. A Torino declamò anche alcune delle sue poesie al teatro Vittoria fra cui *Il verme solitario* e *Il teorema di Pitagora*.

L'ultimo periodo lo vede corrispondente a Parigi, dove si trasferirà nel 1902 per

²⁰⁴ERNESTO RAGAZZONI, *Buchi nella sabbia e pagine invisibili. Poesie e prose*, RENATO MARTINONI (a cura di), SEBASTIANO VASSALLI (introduzione di), Einaudi, Torino, 2000, p. X.

quattordici anni, poi a Londra e infine a Roma: in questi anni consolida la propria figura di *giullare della poesia* e «si sviluppa la sua piccola leggenda di bohémien [e di] insuperabile autore di bon mots, posseduto da un'impavida allegria, [che] sembra anche voler strafare quasi a coprire un atteggiamento diverso, di ansietà, di inguaribile malinconia. Celebri sono diventate per tutta una generazione le sue distrazioni, le sue noncuranze, le sue bizzarrie»²⁰⁵.

Purtroppo i suoi vizi gli saranno fatali: muore il cinque gennaio 1920 di cirrosi epatica.

Nel componimento “Il mio funerale” immagina così la sua lapide funeraria:

«Qui giace ERNESTO RAGAZZONI D'ORTA –
nacque l'otto gennaio mille ed otto-
centosettanta» e, sotto, questo motto:
«D'essere stato vivo non gli importa».²⁰⁶

²⁰⁵ERNESTO RAGAZZONI, *Poesie e prose*, LORENZO MONDO (a cura di), Edizioni Vanni Scheiwiller, 1978, p. 11.

²⁰⁶ERNESTO RAGAZZONI, *Buchi nella sabbia e pagine invisibili. Poesie e prose*, op. cit., p. 151.

Poesie

Se dal 1908 è possibile seguire adeguatamente l'attività giornalistica di Ragazzoni, per quanto riguarda le sue poesie mai edite è necessario fare affidamento al lavoro di Cajumi che, grazie alla collaborazione della vedova di Ernesto e degli amici, ne ha ricostruito un profilo in ordine casuale.

La prima raccolta di *Poesie* ha visto la luce nel 1927 ed è poi aggiornata, nel 1956, da Martello con l'inserimento di nuove poesie e prose. Anche Lorenzo Mondo si interessa di questo *bohémien* della letteratura pubblicando una raccolta di *Poesie e prose* che esce nel 1978 ma l'antologia di maggiore completezza è quella curata da Martinoni, edita per Einaudi, che vede la luce nel 2000.²⁰⁷

Non sorprende la noncuranza che Ragazzoni riserva alla propria letteratura che è la messa in pratica di quell'atteggiamento descritto e teorizzato in una prosa intitolata *Le mie invisibilissime pagine*. Varrebbe la pena leggere interamente questo articolo della maturità dove l'autore, con una sagace ironia, descrive il proprio metodo di lavoro cioè *non scrivere*.

Ognuno lavora come crede. Uno dei lavori più graditi, per me, dei più appassionanti, il lavoro dei lavori, è... non scrivere. Ci passerei tutta la vita. Che gioia non annegare nel calamaio, non torturare nel buio e nella materia dell'inchiostro le idee, i sogni così felici di essere abbandonati liberi a se stessi! seguire le fantasie come vengono e dove trascinano! *Si lavora* d'immaginazione, e non è lavoro da tutti. Quanto a me, la mia fatica di inveterato *non scrittore* - non voglio fare fatica! - è di condurre, in pensiero, invisibili penne all'assalto di invisibili fogli di carta alla conquista ideale di volumi e volumi che non saranno mai, altro che nella mia mente, e n'ho ogni soddisfazione.²⁰⁸

L'impegno letterario sembra essere, quindi, un gioco, nulla di serio, qualcosa da accostare alla ben più fedele attività di giornalista che porta avanti sì con dedizione ma anche con coerenza verso sé stesso. Le sue idee, rivoluzionarie e anticonformiste, male si adattavano ad alcune testate giornalistiche come "La Gazzetta di Novara", dalla quale si dimette, o la rivista satirico-illustrata "Numero" che abbandona quando questa assume toni

²⁰⁷Per la ricostruzione cfr: LORENZO MONDO in *op. cit.*; SEBASTIANO VASSALLI in *op. cit.*

²⁰⁸ERNESTO RAGAZZONI, *Buchi nella sabbia e pagine invisibili. Poesie e prose*, *op. cit.*, p. 288.

nazionalistici e interventistici, ma sulla quale fa in tempo a pubblicare cinque componimenti: *Le malinconie e il lamento del povero Bigliardo*; *Laude dei pacifici lapponi*; *Poesia nostalgica delle locomotive*; *Ballata*; *Il madrigale della neve calda e del caffè bianco*.

Volente o nolente il giornalismo per Ernesto Ragazzoni è motivo di interesse per il mondo: è sempre inserito nel contesto contemporaneo, è attento ai risvolti politici attuali e si interessa di eventi sia epocali sia minimi. Lo spoglio delle sue poesie inedite dà prova di questa sua attitudine fornendoci una variegata gamma tematica. Così Vassalli: «acchiappava i temi dove li trovava, e faceva benissimo a fare così. L'ispirazione a scrivere una poesia poteva venirgli dalla retorica colonialista dei primi anni del secolo, da una notizia di cronaca, dalle restrizioni alimentari causate dalla guerra, dall'inaugurazione di un monumento vespasiano sulla piazza del suo paese, dalla pioggia e dall'autunno.»²⁰⁹

Ed è proprio grazie a questa ricchezza di spunti che confeziona poesie di varia natura che presentano temi e stili diversi tra loro. Sono presenti alcuni componimenti bucolico-naturalistici che trapelano aria di sogno: avviene in “L'isola del silenzio” che, insieme a “Dreamland”, è una variazione tematica da Poe, ma la stessa aurea è anche di “Rifugio verde” dove il poeta, attraverso riferimenti fiabeschi e shakesperiani, immagina un luogo appartato e fantastico:

Ed è come un albor di luna piena
per le colonne d'una cattedrale;
una luce in sordina, ove sua lena

perde ogni tinta, e par quasi d'opale.
La foresta del «Sogno d'una notte
d'estate» mai spirò fascino uguale²¹⁰.

Ancora, “Ascensione” è una sorta di preghiera laica dove ogni strofa è dedicata a un

²⁰⁹Ivi, p. XV.

²¹⁰Ivi, p. 28.

elemento naturale che prende la parola decantandosi e onorandosi; “Ad Orta”, poesia tenera dedicata alla sua donna e al suo paese dove, oltre alla commistione dannunziana e crepuscolare di sacro e profano²¹¹(«ed io verrò a leggere il messale, / o mia diletta, nelle tue pupille.»²¹²), anela a un «coro di augelli su ogni ramo»²¹³.

Ma la maggior parte delle poesie scaturisce da uno sguardo lucido e attento alla modernità: in “Le nostalgie del becco a gas”, componimento ispirato a un testo di Franc-Nohain, lascia la parola a «un umile / fanale»²¹⁴che racconta in prima persona le proprie (dis)avventure. Anche per “Poesia nostalgica delle locomotive che vogliono andare al pascolo, ovverosia la rivelazione delle oscure cause di tanti disastri ferroviari...”, pubblicata in rivista, Ragazzoni si ispira a un testo di Franc-Nohain anche se non mancano i riferimenti a Carducci: si pensi a *Inno a Satana* componimento nel quale il poeta si pronuncia in merito al progresso coevo. Il poeta di Orta, invece, esamina ironicamente questo tema accostando locomotive e vacche in uno scambio di *sguardi* che accresce nei vagoni il desiderio di «vivere in campagna / tra le famiglie placide de’ buoi» e starsene «colle ruote in aria/ in grembo all’erbe tenere, / vicino a qualche fonte solitaria» fino a fantasticare su una futura prole di «locomotivini»²¹⁵.

Anche l’attualità si dimostra essere un bacino da cui attinge volentieri: “Piccola consolazione offerta alle uova mortificate perché calano di prezzo” nasce probabilmente tra il 1916 e il 1917 quando, durante la guerra, si stabilirono i prezzi di vendita dei generi di consumo e in questa poesia Ragazzoni tenta di rincuorare le uova assicurandole sul loro valore che non è cambiato nonostante la diminuzione di prezzo:

Care eravate. Eppure, oso affermare,
costate meno, e siete a noi più care.²¹⁶

Anche “Poesia della rottura delle scatole” ha come innesco il periodo della Grande Guerra

²¹¹Cfr. LORENZO MONDO in *Poesie e prose*, op. cit., p. 26.

²¹²ERNESTO RAGAZZONI, *Buchi nella sabbia e pagine invisibili. Poesie e prose*, op. cit., p. 26.

²¹³*Idem*

²¹⁴*Ivi*, p. 102.

²¹⁵*Ivi*, p. 98.

²¹⁶*Ivi*, p. 115.

poiché tratta il tema del razionamento del cibo.

Ma Ragazzoni amplia il suo spettro di indagine e di commento e prende posizione anche davanti al colonialismo italiano inneggiando alla libertà dell’Africa: “De Africa” e le “Ballatelle italo-abissine”. Il primo è un testo in ottave di ottonari esplicativo del proprio posizionamento circa le politiche adottate dall’Italia nella conquista dell’Africa; il secondo è diviso in due strofe di tredici versi con rime assai peculiari e virtuosistiche che rendono la poesia stilisticamente bizzarra ma tematicamente di difficile comprensione.

Ne riporto la prima strofa:

In cravatta bianca, in frac,
alla sera i crocchi chic
tra le chicchere e i pic-nic
e gli alchermes e i cognac,
con gran pose alla Van-Dyck,
ascoltando Grieg o Bach,
in cravatta bianca o in frac,
alla sera i crocchi chic,
se la ridon dei Degiàc
e dei Ras di Menelik;
ma l’Italia che de’ cric,
jeri, in breve farà crac...
in cravatta bianca e in frac.²¹⁷

Un ultimo testo esplicativo della vena poetica ragazzoniana è “Omaggio al 606” che è sicuramente posteriore al 1909, anno della scoperta del *Salvarsan*. Nasce dalla notizia della scoperta del rimedio per la cura della lue e Ragazzoni dedica a questo farmaco e al suo inventore, quel «moderno talentone» di Paul Ehrlich, un componimento in tre strofe che, interamente vestito di ironia, racconta un breve spaccato sociologico del tempo.

Un moderno talentone
fece or ora un’invenzione

²¹⁷Ivi, p. 136.

presso a che incredibile:
ha inventato questo tale
un antidoto ideale
contro la sifilide.

Lode al cielo! le puttane
ridiventan tutte sane
e a un dipresso vergini;
gli ospedali sono in crisi,
già scompaion certi avvisi
dalle quarte pagine;
e siringhe e irrigatori,
messe all'asta dai dottori,
servon da gioccatoli.

È così scomparso il male,
che persin la capitale
del reame Ungarico
d'ora innanzi nuda e cruda
si dirà soltanto Buda,
perché il Pest si liquida.²¹⁸

Ma la riflessione di Ragazzoni sa farsi anche più intimistica e metaletteraria, sia in prosa (come già segnalato con l'articolo in apertura di questo capitolo) sia in versi: l'inutilità della poesia e il ruolo di questa sono temi che bene si inseriscono in una cornice primonovecentesca e pienamente crepuscolare che continuamente si interroga di ciò. Anche il Nostro non manca di dare il proprio contributo in componimenti che sono, forse, tra i più conosciuti a ricordati come: "I bevitori di stelle" e "Ballata" ma anche "Parole contro le parole". In quest'ultimo testo il tono ironico si spende in frasi sentenziose che aprono uno squarcio sul dramma dell'attualità e necessità della poesia in un mondo contemporaneo oberato dalla logica della produttività del lavoro. Infatti il funzionamento della Terra,

²¹⁸Ivi, p. 140.

biologicamente regolata da perfetti cicli naturali, è impeccabile anche «senza soccorso di poeti e sofi» e così il suolo fiorisce e dà frutti «senza ciarle»; la conclusione del poeta, a questo punto, è inevitabile ma lascia in sospeso una risposta definitiva limitandosi a un'interrogazione pungente:

Se facessimo un poco come loro:
chiacchiere niente, e alquanto più lavoro?²¹⁹

Per quanto la poetica ragazzoniana risenta della realtà circostante all'uomo Ernesto, non sempre i suoi testi sono stati apprezzati per via di un'originalità recisa dai troppi spunti esteriori: Arrigo Cajumi propone una ricostruzione minuziosa dei modelli che hanno ispirato l'autore di Orta annoverando tra le fila di questi riferimenti Fourest (nello specifico con la raccolta *Négresse blonde*), Franc Nohain e Edgard Allan Poe.²²⁰

Ma non è semplice emulazione: Ragazzoni ha saputo firmare questi testi anche stilisticamente, conferendo ad ognuno una nota personale. È stato anche un notevole sperimentatore metrico mostrandosi aperto alla novità e solerte giocoliere di versi, talora adattando il metro al contenuto e riuscendo a conferire autonomia e dignità all'aspetto stilistico. Bastino alcuni esempi: "Nuvole" è un testo semplicemente costruito in alessandrini ma questi sono tutti segnalati da uno stacco grafico alla fine del primo emistichio: è un'operazione che rompe sì l'andamento descrittivo ma catalizza l'attenzione sulla forma; "La ballata della brutta zucca" è composta da tre quartine di ottonari a rima incrociata che viene realizzata con rime difficili in -ucca e -ecca, ripetute per tutte le strofe.

"Afa" è forse tra i più interessanti giochi stilistici: è un testo diviso in quartine visivamente romboidali che si aprono e si chiudono con un bisillabo identico mentre il secondo e il penultimo verso sono spesso uguali o, al più, minimamente variati. Dal punto di vista tematico ogni partizione è coerente in sé stessa ma labilmente sviluppata: ne esce, così, un componimento virtuosistico che si autoimpone regole metriche rigidissime.

²¹⁹Ivi, p. 73.

²²⁰ERNESTO RAGAZZONI, *Poesie*, ARRIGO CAJUMI (a cura di), Aldo Martello Editore, Milano, 1956, pp. XXI e XXII.

Sogna.
Fa tanto caldo
che l'alma non agogna
più che sorbetti, e rive di smeraldo,
e nenie di zampagna.
Fa tanto caldo!
Sogna.²²¹

La metrica gioca un ruolo anche per l'incremento della vena ironica, sottesa a tutte le poesie, che si esplicita in modi diversi: un componimento assimilabile per costruzione a questo appena accennato è "Ciclone in toscana" dove le rime sono tutte identiche e in desinenza -eve, anche nella sua forma dittongata, per un totale di otto parole-rima che si alternano; la struttura è, invece, composta di 34 quinari che si srotolano in lunghezza conferendo al testo un assetto stilizzato di uragano.

Accanto a questo espediente di ironia metrica si trovano meccanismi più noti come i giochi di parole, lo straniamento, la parodia, elementi del basso corporeo e l'escamotage del "fulmen in clausola" epigrammatico.

Per quanto riguarda i giochi di parole un caso da segnalare è quello che si riscontra nei versi finali di "omaggio al 606" dove l'autore sfrutta il termine Budapest spezzandolo e scartando il segmento *pest* che, dal punto di vista del significante, rimanda a "peste" intesa come un generico morbo da debellare. Anche la "Poesia della rottura delle scatole" approfitta della doppia semantica offerta dalla locuzione: una di grado zero che intende il gesto vero e proprio dell'apertura delle scatole, qui con riferimento a quelle alimentari, e un significato traslato che rimanda al gergale fastidio provocato da qualcosa.

Lo straniamento è proprio del fanalino di "Nostalgia del becco", ma anche del *bigliardo* che vuol cambiare colore ("Le malinconie e il lamento del povero bigliardo che non vuole più essere verde") o delle locomotive umanizzate ma anche dei cani a cui si rivolge il poeta in un componimento che inneggia alla lotta socialista, "L'inno di riscossa per i poveri cani proletari", dove argomentazioni serissime vengono esposte di fronte a un'assemblea canina.

Per quanto riguarda la parodia che attua nei confronti di altri testi o di altri autori

²²¹ERNESTO RAGAZZONI, *Buchi nella sabbia e pagine invisibili. Poesie e prose*, op. cit., p. 58.

Guglielminetti individua nel “Madrigale della neve calda” un bersaglio preciso: l’estetismo dannunziano, e Ragazzoni lo satireggia capovolgendo «la presentazione di una “Virgo Mirabilis” che, lì per lì, pare uscita dalle pagine della *Chimera* o delle *Vergini delle rocce*»²²² attraverso un rovesciamento del *cliché*: prima la donna ragazzoniana viene coperta di neve “un po’ calda”, recuperata da un vulcano, e poi di zucchero bianco.

Accenni di un rovesciamento di modello sono già stati dati con la breve analisi della poesia sulle locomotive che recupera un grave antecedente carducciano abbassandolo stilisticamente e nel segno dell’ironia.

L’introduzione di elementi basso corporali è, sin da tempi remotissimi, un motivo di riso e Ragazzoni sa cogliere, ancora una volta, uno spunto attuale per confezionare una lirica dedicata ai *culi* del suo paese: in occasione dell’inaugurazione di un vespasiano nei pressi del lago, il poeta scrive “L’apoteosi dei culi d’Orta”. Quello che, forse, fu il suo ultimo componimento è una descrizione ben accurata di come si orinava prima dell’edificazione di questo “tempio” per il quale, ora, vanno lodati i “cieli”:

E ognun colla sua voce naturale,
sospir di flauto, sibilo di fiomba,
sussurro di strumento celestiale
o rauco suono di tartarea tromba,
ognuno, in segno di ringraziamento,
innalzi verso il cielo il suo contento.

E tu paese mio, Orta, che sogni
tra il lago azzurro e la collina verde,
che, provvido a ogni sorta di bisogni,
accogli frati al Monte e in piazza...merde,
esulta, perché il cielo a te propizio
non lasciò mancar nulla all’orifizio.²²³

In ultima istanza vorrei soffermarmi sul componimento “Brivido invernale ovvero sia:

²²²M. GUGLIELMINETTI, *La “scuola dell’ironia” Gozzano e i vicini*, Leo S. Olschki, Firenze, 1984, p. 108.

²²³ERNESTO RAGAZZONI, *Buchi nella sabbia e pagine invisibili. Poesie e prose*, op. cit., p. 145.

mettete i piedi in bocca...”: in questo testo il poeta descrive il freddo del *verno*, che impone che si trovino mezzi efficaci per riscaldarsi dal “gel” che ci tocca. Ma l’articolazione narrativa, sfruttando la polisemia del termine *bocca*, induce il lettore a pensare che l’autore alluda alla pratica di inserire i piedi nella propria cavità orale: questa ambiguità è mantenuta per l’intero andamento per poi, sorprendentemente, disilludere quest’immagine nel settenario finale: «Oh, del calorifero!». Questo *fulmen in clausola* finale impone di rileggere il testo sotto un’ottica totalmente capovolta di segno: se prima l’idea di mettersi i piedi “nella bocca” era motivo di divertimento (suggerito anche dal *refrain* “Vi mettete a ridere?” che chiude le strofe iniziali) ora, dopo la rivelazione, risulta un’operazione del tutto sensata.

Le analisi proposte di seguito vogliono indagare e approfondire temi che in questa disamina sono stati accennati: la ricchezza della poesia ragazzoniana pretende una riflessione a tutto tondo che tenga in considerazione aspetti tematici, narrativi, stilistici e anche intertestuali.

Esercizi di lettura

Ballata

1 Se ne vedono pel mondo
2 che son osti... cavadenti
3 boja, *eccetera*... o, secondo
4 le fortune, grandorienti;
5 c'è chi taglia e cuce brache,
6 chi leoni addestra in gabbia,
7 chi va in cerca di lumache,
8
9 io fo buchi nella sabbia.

10 I poeti, anime elette,
11 riman laudi e piagnistei
12 per l'amore di Giuliette
13 di cui mai sono i Romei;
14 i fedeli questurini
15 metton argini alla rabbia
16 dei colpevoli assassini;
17
18 io fo buchi nella sabbia.

19 Sento intorno sussurrarmi
20 che ci sono altri mestieri...
21 bravi; a voi! Scolpite marmi,
22 combattete il *beri-beri*,
23 allevate ostriche a Chioggia,
24 filugelli in Cadenabbia,
25 fabbricate parapioggia,
26
27 io fo buchi nella sabbia.

28 O cogliete la cicoria
29 e gli allori, o voi, Dio v'abbia

30 tutti quanti in pace e gloria!

31

32 io fo buchi nella sabbia.

Questo testo appare sulla rivista “Numero” nel 1914 ed è firmato con lo pseudonimo Ino Z’Zagar. L’ispirazione non è originale ma, come nota Cajumi, ripresa dalla *Ballade puor faire cannaître mes occupaions ordinaires* di Fourest e in effetti la struttura appare molto simile: tre strofe chiuse da un *refrain* che si ripete e un *envoi* più breve, di quattro versi. I versi sono tutti ottonari e la struttura si articola così: due mutazioni con schema AB AB e una volta di quattro versi dove i primi tre seguono lo schema CDC mentre l’ultimo è costituito interamente da punti fermi; la ripresa, non segnalata a inizio componimento ma solo reiterata a conclusione di ogni stanza, è in rima D.

Il congedo recupera l’intera struttura della volta con ripresa.

Il precedente francese, però, non presenta l’espedito dei puntini sospensivi che precedono la clausola: oltre a segnalare uno stacco grafico questo carattere ha anche un preciso riscontro simbolico, è una sorta di «autoconfessione piena di pudore» dove il poeta, incapace di opporre una propria alternativa al mondo che critica, «si limita al ripiegamento, perfino sconcolato, su se stesso.»²²⁴. Al francese “Moi j’attrape les hannetons” il Ragazzoni oppone la *sua* verità “io fo buchi nella sabbia”: la versione del testo qui riportata è ripresa dall’edizione curata da Renato Martinoni che corregge la precedente lezione di Cajumi che scriveva il *refrain* in questo modo: “Io... fo buchi nella sabbia”. Ancora, i tre puntini avrebbero amplificato il significato di reticenza, quasi vergogna, già introdotto dalla pausa precedente, ritardando la confessione avvilita di inutilità ma, con ogni probabilità, la lezione messa a testo qui è quella che più si avvicina a una “volontà d’autore” (certo labile) poiché riprende il componimento così come era apparso in rivista.²²⁵

Dal punto di vista stilistico questa ballata presenta una varietà lessicale di notevole interesse come nella prima stanza, per esempio, dove per designare una vasta gamma di personaggi vengono utilizzati termini di varia estrazione: agli “osti” e ai “boja” si affiancano i *cavadenti*, costruito composto, che designa il lavoro di togliere i denti ai malati e *grandorienti*, un hapax che fa riferimento ai consessi supremi della massoneria. La terza strofa, similmente, introduce nella poesia termini e mestieri che appartengono a campi semantici distanti e inusuali: dal comune scultore al medico designato come colui

²²⁴LORENZO MONDO in *Poesie e prose*, op. cit., p. 30.

²²⁵Cfr *Buchi nella sabbia e pagine invisibili. Poesie e prose*, in “Criteri di edizione”, op. cit., p. LVII.

che combatte il *beri-beri*, al verso 22, che è una malattia dovuta a una insufficienza di vitamina B1, fino a chi fabbrica ombrelli o, come vuole il Ragazzoni, i francesizzanti *parapioggia*, passando per gli allevatori di ostriche a Chioggia e l'industria di seta della località della Cadenabbia: queste due attività sono sì tipiche ma alquanto particolari e specifiche, e la loro singolarità è resa ancora più stridente attraverso l'uso del termine "filugelli", cultismo per indicare i bachi da seta.

Se la prima e la terza stanza elencano, non senza ironia, una serie di lavori alternativi a quello dell'autore che è, in questo caso, "fare buchi nella sabbia", la seconda strofa si avventa contro la categoria dei poeti che non sanno far altro che cantare poesie tristi per donne che non corrispondono il loro amore e quest'infelicità sentimentale è modulata attraverso la ripresa divertita degli eroi shakesperiani Giulietta e Romeo.

Un'acutissima indicazione di lettura del verso 13 ci viene fornita da Ragazzoni stesso nella nota dell'autore che appone al testo: «I lettori facilmente osserveranno che questo è, in apparenza, un bruttissimo verso. L'associazione su breve linea di parole come *cui, mai, Romei*, costituirebbero [*sic*] infatti un insopportabile jato. Ma i lettori stessi non mancheranno anche di notare, se hanno la desiderata perspicacia, un'altra cosa interessantissima: le desinenze *ui, ai, ei*, così riunite, danno un'impressione di prolungato lamento che ben s'accorda colla naturale infelicità dei poeti, e faranno all'autore il piacere santissimo di trovare il verso stupendo»²²⁶. Al di là del commento che è così ironicamente esplicativo di un sentimento di disprezzo nei confronti di certuni poeti, questo svilimento dei rimatori è attuato con forza anche nel testo: nella seconda strofa, appunto, ma anche nel congedo finale dove il riferimento agli "allori", pianta per eccellenza dei poeti laureati, è accostato alla "cicoria" un ortaggio amaro e di uso comune che mal s'accosta alla magnificenza della poesia. Il commiato inoltre, a mio avviso, segue un andamento di climax ascendente in termini di solennità: dalla cicoria, agli allori, fino alla gloria che deriva da Dio e culmina nel punto esclamativo finale; per ridiscendere nell'umiltà dei *buchi nella sabbia*.

Il Ragazzoni, quindi, gioca qui con la lingua e le sue possibilità facendo stridere i diversi piani che sono offerti dal linguaggio e operando lo stesso meccanismo anche a livello

²²⁶Ivi, p. 67.

semantico. La presa di posizione ferma e decisa che si reifica in ogni strofa non è voluta ma sembra essere una scelta obbligata: al mondo che lo circonda, e che lo vorrebbe produttivo, e ai cantori dell'amore riesce solamente ad opporre la sua autenticità e la sua inutilità in un'operazione vuota di significato.

Nonostante sia lui stesso poeta, quest'appartenenza alla categoria è sempre vissuta in maniera laterale: qui la distanza tra il vocativo "o voi" del verso 28 e il pronome personale "io", che inaugura il verso finale, segna in modo evidente questo distacco ideologico; lo stesso avviene nel componimento *I bevitori di stelle* dove, in quartine di novenari rimati ABAB, l'autore descrive così efficacemente i poeti a lui coevi:

Flemmatici Ulissi, argonauti
che insegne d'osterie han per bussola,
e donchisciottini ben cauti
impantofolati di mussola,

così piano piano, uno ad uno,
levatisi tardi da pranzo,
sen vanno – nel grado opportuno –
a beversi un po' di romanzo.²²⁷

In questo testo, che descrive «il profitto e la maledizione di chi tutto tramuta in denaro e in materia fecale, di chi è sempre pronto a piegare la schiena ed a leccare»²²⁸, il poeta si apparta e sceglie l'autenticità e l'aderenza a sé stesso. E infatti il Ragazzoni non si annovera tra gli "idillici grilli un po' brilli" che gareggiano tra di loro per fama e gloria, ma oppone con fermezza la sua posizione isolata: a chi lo invitata a bere dalle stelle risponde « – Nella testa, / ci ho già, che mi gira, la luna...».

²²⁷Ivi, p. 7.

²²⁸Ivi, p. 12.

De Africa

1 Vi dirò dunque dell'Affrica,
2 la qual Affrica è il paese
3 dove sta il senegalese,
4 l'ottentotto ed il niam-niam;
5 ed ha un clima così torrido
6 che, pel sole e i gran calori,
7 tutti i neri sono mori
8 ed in più, figli di Cà.

9 Gli abitanti — detti indigeni —
10 così in uggia han panni e gonne
11 che, sì uomini che donne,
12 vanno nudi, o giù di lì;
13 ed han gusti così semplici
14 che, talor, se è necessario,
15 mangian anche il missionario
16 che li accolse e convertì.

17 Pur ve n'ebbero, di celebri
18 affricani, e di cartello:
19 Amonasro, il moro Otello,
20 la regina Taìtù,
21 e fra tutti memorabile
22 quel Scipione l'Affricano
23 così detto, perché un sano,
24 vero e buon romano fu.

25 Fattispecie di triangolo
26 con la punta volta in basso,
27 mezzo arena e mezzo sasso
28 e padul l'altra metà
29 (tre metà?), caos di polvere
30 con dentro iridi di fiori,

31 tale è l'Affrica, o signori,
32 nella sua complessità.

33 L'Ibi, il tropico del Cancero
34 l'equatore, l'Amba rasa
35 sono là come di casa,
36 con il ghibli, il Congo, Assab;
37 col cammello, con il dattero
38 e la tanto celebrata
39 adamonia digitata,
40 che sarebbe il baobab.

41 Sono là. E là — tartufo
42 minerale — c'è il diamante,
43 c'è la pulce penetrante,
44 e la ria mosca tsè-tsè.
45 Ed è là che a volte càpita
46 di veder, tra arbusto e arbusto,
47 quel pulcino d'alto fusto
48 che lo struzzo è detto... ed è.

49 Ma la cosa che c'è in Affrica
50 e più merita attenzione
51 è il terribile leone,
52 ruggibondo e divorier.
53 Non è ver che di proposito
54 sia malevolo e cattivo,
55 ha un carattere un po' vivo,
56 e va in bestia volentier.

57 Ed allora, Dio ne liberi
58 incontrarlo per la strada!
59 Se per lì non ci si bada
60 si finisce entro il leon.

61 Affamato, quei vi stritola
62 vi trangugia a larghe falde
63 poi, tra ciuffi d'erbe calde,
64 digerito vi depon.

65 Sono cose che succedono.
66 Ma l'ardito cacciatore
67 col fucil vendicatore
68 spaccia il mostro — e come no!
69 Urli, spari, capitomboli!
70 Crolla il re della foresta.
71 Alla sera... Allah! gran festa
72 di tam-tam e di falò.

73 Viva l'Affrica ed il semplice
74 suo figliolo, l'affricano.
75 Non ancora buon cristiano
76 veramente come va;
77 un po' lesto di mandibola,
78 un po' lento nel lavarsi,
79 coi capelli crespi ed arsi,
80 ... ma... speriamo... si farà.

81 Già, pel bianco nostro merito
82 ei, selvaggio ebano ignavo
83 si piegò, percosso e schiavo,
84 nella pelle del zio Tom,
85 ed — onore per lui inclito —
86 importato or ora in Francia
87 s'ebbe a far bucar la pancia
88 sulla Marna e sulla Sòm.

89 Benvenuto dal tuo Senegal,
90 fratel nero, e dal Sahara;

91 dalla tua contrada avara
92 benvenuto a crepar qui.
93 Vien! L'Europa qui ti prodiga
94 (giù la barbara zagaglia!)
95 la civile sua mitraglia
96 che già tanto suol nutri!

97 Ti vogliamo eroe... Rallegrati.
98 Pur, se mai, ti si dà il caso
99 che tu porti fuori il naso
100 da quest'orgia, o almeno un piè,
101 quando torni ai tuoi, ricòrdati:
102 (quando là sarai tranquillo)
103 — Tante cose al coccodrillo,
104 per mio conto, e al cimpanzè!

La poesia, pubblicata sul “Giornale d’Italia” nel 1920, è preceduta da una didascalia «L’Africa! Signori! Signori favorischino! Non stiano a guardare i mal dipinti cartelloni! Favorischino! Militari e ragazzi pagano la metà!... L’Africa! Eccomi signori!»²²⁹: questa introduzione, mimando un movimento da strillone, già fa intendere il tono canzonatorio con cui è edificato il testo.

La struttura è una canzonetta chiabreriana che recupera uno schema tipico delle arie, metastasiane ad esempio, costruito mediante l’alternanza di versi sdrucchioli, piani e tronchi. Ogni stanza conta otto versi ma è bipartita in due quartine: il primo verso è sdrucchiolo (Àffrica, v. 1; tòrrido v. 5); i versi centrali sono piani e in rima tra loro; l’ultimo è tronco (niam-niàm, v. 4; Càm, v.8).

La scelta del metro è emblematica se accostata all’argomento trattato: Ragazzoni inneggia alla libertà dell’Africa attuando una polemica anti-imperialista e lo fa attraverso una forma canzonettistica, da melodramma, che alleggerisce la gravità del tema proposto. Stride, quindi, il contenitore metrico con il contenuto e questo attrito è aggravato dal titolo che, imitando l’impostazione dei trattati latini, illude il lettore su un possibile svolgimento serio. Anche la scelta lessicale accresce il tasso di ironia patente e latente del testo: molti sono i termini che rimandano agli indigeni (“ottentotto” e “niam-niam” del verso 4; Taitù, verso 20) o alle specificità della terra d’Africa, si veda l’intera quinta strofa dove è nominato l’ibis (l’uccello trampoliere), il “tropico del Canchero”, il rilievo dell’Amba, il vento ghibli, la città di Assab e il termine in latino che designa il baobab. La scelta di questi lemmi, oltre a caratterizzare il componimento in senso *africano*, crea movimento linguistico all’interno di strofe scandite metricamente da ottonari. Lo sperimentalismo linguistico è la cifra predominante anche delle già citate “Ballatelle italo-abissine”, accostabili per argomento a questo testo, che sono interamente strutturate in versi tronchi. Dal punto di vista argomentativo particolare attenzione meritano i passaggi che irridono la figura dei conquistatori descrivendone la relazione con gli indigeni; la porzione testuale che si inaugura dal verso 73 ne è un esempio: qui l’“africano” è un *semplice* uomo che, “non ancora buon cristiano”, possiamo immaginare che sarà presto plasmato secondo i principi italiani della Chiesa. Il verso 80 è intervallato da puntini sospensivi che

²²⁹ERNESTO RAGAZZONI, *Buchi nella sabbia e pagine invisibili. Poesie e prose*, op. cit., p. 81.

riproducono efficacemente, attraverso un movimento dialogico-trasognante, i dubbi dei buoni invasori sulla effettiva possibilità di riuscire a educare questi esseri “un po’ lenti”: insomma è il *ardello dell’uomo bianco*.

Ma è il sintagma del verso 81 che è determinante per un capovolgimento sarcastico della narrazione: qui il poeta definisce “bianco nostro *merito*” (corsivo mio) l’eccidio a cui andranno incontro gli africani e avvia una riflessione, dalle intenzioni serissime, sulle effettive conseguenze di queste brutalità perpetrate ai danni delle popolazioni indigene che, una volta arrivate in Europa dal “Senegal” e dal “Sahara”, saranno obbligate a combattere per gli europei e quindi destinate a “crepar qui”.

Il Ragazzoni, insomma, riesce ad esporre un punto di vista contrario alla politica coeva e lo fa con un’esposizione chiara ma filtrata dal riso: tutto il testo è puntellato di spie minime che corrodono, con l’ironia, la tenuta dell’argomentazione. Si vedano gli appellativi impiegati per Scipione l’Africano che è un “sano, / vero e buon romano”, caratterizzato quindi, in modo sottinteso, come l’anticipatore delle guerre coloniali del XX secolo; o, ancora, i versi 94-95 in cui si attua una comparazione tra la “zagaglia” (già citata dal Carducci di *Per la morte di Napoleone Eugenio*) e la “mitraglia” europea: le armi infarciscono ulteriormente di sangue le terre e, quindi, in quel verso 96 è nascosta una ideologia antibellica. Infine, ai versi 13-16 la qualifica di *cannibali*, riservata agli indigeni che “mangian anche il missionario / che li accolse e convertì”, in verità è una nomea simbolica da attribuire ai colonizzatori, i veri “mangiatori” di uomini; chiarisce Lorenzo Mondo, chiosando le strofe finali, che «la poesia si conclude auspicando che gli africani, i presunti cannibali, riescano a scampare al positivo cannibalismo che fa prova di sé sui fronti europei»²³⁰.

Il Ragazzoni, quindi, riesce attraverso una struttura leggera e uno svolgimento irrisorio a declamare le atrocità di un’operazione guerresca della quale, evidentemente, non appoggiava né i presupposti né la realizzazione.

Questo testo, proprio grazie alla felice combinazione di elementi gravi e melodici è uno tra i più riusciti e conosciuti dell’autore il quale non si sottraeva mai alla richiesta di recitarlo ad alta voce²³¹.

²³⁰ LORENZO MONDO in *Poesie e prose*, op. cit., p. 31.

²³¹ ERNESTO RAGAZZONI, *Buchi nella sabbia e pagine invisibili*. *Poesie e prose*, op. cit., p. 81.

Laude dei pacifici lapponi

1 Ben tappati dentro i poveri,
2 ma fidati lor ricoveri,
3 mentre lento sui tizzoni
4 cuoce il lor desinaruzzo,
5 i pacifici lapponi
6 bevon l'olio di merluzzo.

7 Fuori, il vento piglia a schiaffi
8 quattro o cinque abeti squallidi:
9 gli orsi bianchi sono pallidi
10 dalla fame e si dan graffi
11 l'un con l'altro per distrarsi...
12 Oh! bisogna ricordarsi
13 che ormai nevica da mesi;
14 fiumi e rivi presi al laccio
15 dell'inverno son di ghiaccio
16 (e che ghiaccio! perché il ghiaccio
17 è assai freddo in quei paesi);
18 ma che importa lor? ghiottoni
19 dallo stomaco di struzzo
20 i pacifici lapponi
21 bevon l'olio di merluzzo.

22 E son là, raccolti, stretti,
23 padre, madre, zii, bambini
24 (battezziamoli *lappini*,
25 i lapponi pargoletti?)
26 e poi c'è la nonna, il nonno,
27 qualche amico dei vicini,
28 ciascun preso un po' dal sonno
29 perché ha l'epa troppo piena
30 già di grasso di balena;
31 pure a nuove imbandigioni

32 ogni dente torna aguzzo,
33 e i pacifici lapponi
34 bevon l'olio di merluzzo.

35 Beatissimi! Fra poco,
36 tutti quanti russeranno
37 in catasta a torno al fuoco
38 poi doman si leveranno,
39 mangeranno e riberranno
40 il buon olio di cui sopra,
41 e così, per tutto l'anno
42 sempre... fin che moriranno.

43 Così svolgesi la loro
44 vita, piana e senza scosse,
45 senza mai quell'ansia d'oro
46 che ci muta in pelli-rosse;
47 senza il fiel, senza la bile
48 necessari all'uom civile....
49 Ho da dirvelo? una smania
50 prepotente mi dilania
51 ed invan da piú stagioni
52 in me dentro la rintuzzo:....
53 vo in Lapponia tra i lapponi
54 a ber l'olio di merluzzo

Questo testo, pubblicato su “Numero” nel 1914 con un sottotitolo, era accompagnato anche da una Nota autoriale. Il sottotitolo recita: «*Ballata popolare (e soprattutto polare) artica*» dove, attraverso lo sfruttamento del termine “popolare” che viene poi reso nella forma sincopata, si attua un gioco di parole che immediatamente segnala il tono ironico che sarà la dominante del testo; la “Nota dell’Autore”, a sua volta, incrementa questa indicazione perché così chiosa il verso 9: «Il lettore intelligente mi farà osservare che in Lapponia orsi bianchi non ci sono, e che trovarne bisogna spingersi fino allo Spitzberg, alla Terra di Francesco Giuseppe, o alla Groenlandia. Ebbene? E con ciò? Forse che il torto è mio? Se in Lapponia non ci sono orsi bianchi, la colpa è degli orsi. E del resto, finiamola una buona volta con questi pregiudizi geografici, zoologici, botanici... Aria alla scienza, ci vuole aria!!!...»²³². La serie reiterata e incalzante delle tre domande che pone al lettore è il preludio di una risposta priva di logica e beffarda; il clima di scherno si completa, nelle righe successive, con un *negazionismo* ante-litteram nei confronti della scienza, la quale non è altro che un ormai superato accumulo di pregiudizi.

Anche in questo caso l’ispirazione non è originale ma ripresa da un testo di Fourest, sempre contenuto nella *Négresse blonde*, intitolato *Petits lapons* il cui refrain recita «les braves petits lapons / boivent l’huile de poisson» che il Ragazzoni modula in «i pacifici lapponi / bevon l’olio di merluzzo».

La struttura di questa laude non consente di rintracciare uno schema preciso: per quanto la tradizione di questo genere «permette di utilizzare un’ampia varietà di forme metriche»²³³, nel caso proposto c’è solo un principio di isosillabismo di ottonari ma inseriti in una suddivisione strofica variabile. La prima partizione conta sei versi, poi quindici, tredici, nove e dodici e non tutte le strofe sono chiuse dal verso “bevon l’olio di merluzzo”: il verso 55, a chiusura del componimento, modula lievemente il costruito mutando il verbo all’infinito troncato che diventa *a ber*; il verso 43, invece, modifica interamente il *refrain* mutandone anche il significato in “sempre.... fin che moriranno.” disattendendo così le aspettative e, di fatto, cassando il ritornello, l’unico elemento di coesione strofica.

L’analisi dello schema rimico mostra come non ci sia un’organizzazione premeditata, non

²³²ERNESTO RAGAZZONI, *Buchi nella sabbia e pagine invisibili. Poesie e prose*, op. cit., p. 89.

²³³PIETRO G. BELTRAMI, *La metrica italiana*, il Mulino, Bologna, 2011, p. 104.

ci sono rime irrelate ma ogni strofa segue uno schema a parte: l'unica porzione testuale identica in tutte le strofe, per alternanza di rime, è quella che isola i quattro versi finali di ogni partizione che seguono uno schema alternato ABAB.

La tipologia di rime è varia: rime sdruciole come ai versi 1-2 e 8-9; la rima identica “ghiaccio” ai versi 15-16 (con ripetizione anche a fine del primo emistichio di quest'ultimo verso); rime inclusive ai versi 39-41 e 42-43; e una serie di rime difficili dovute al termine “merluzzo”, ripetuto quattro volte, che esige una rima in -uzzo: “desinaruzzo” (verso 4), “struzzo” (verso 19), “aguzzo” (verso 32) e “rintuzzo” (verso 53). Come si evince già da questa breve disamina rimica, anche a livello lessicale ci sono dei termini interessanti: gli hapax “desinaruzzo” del verso 4 e “lappini” al verso 24; il termine arcaico “epa” al verso 29 e il letterario “imbandigioni” del verso 31. È utile guardare a livello macrostrutturale la disposizione dei lemmi, che spesso presenta delle variazioni di registro che accrescono il tasso di ironia che, è evidente, sta alla base del componimento. Il termine “epa”, per esempio, precede il meno sostenuto “grasso di balena” del verso 30, seguito da “imbandigioni” immediatamente dopo creando così un andamento stilistico altalenante; avviene anche nell'ultima partizione dove il termine “fiel”, troncamento dell'antico *fiele* è accostato alla meno letteraria “bile”.

A livello tematico-narrativo l'influenza dell'antigrafo è palese ma il testo di Fourest presentava, in apertura, una citazione da Pascal che chiarificava ulteriormente il senso complessivo: «*Tout nos malheurs viennent de ne sçavoir demeurer enfermez dans une chambre.*». Il corrispondente francese, quindi, accusa gli uomini moderni di non riuscire ad accontentarsi e di cercare sempre al di fuori della propria stanza qualcosa di nuovo; Ragazzoni, in questo testo, invidia la vita semplice di questi “pacifici lapponi” e ne loda la monotonia delle giornate, scandite solamente dal pasto a base di olio di merluzzo, e poche altre attività.

L'ironia con cui descrive questa popolazione è presente in ogni strofa: a partire dai termini come “desinaruzzo”, appunto un hapax derivante dal verbo “desinare” qui usato per dire, probabilmente, “intruglio” e la parola “lappini” per definire i figli dei lapponi; fino alla descrizione della loro quotidianità costantemente puntellata di sarcasmo: gli orsi che si graffiano a mo' di gioco, per distrarsi dal freddo; il ghiaccio che specifica essere “freddo” in *quei* paesi; le loro attività che consistono solo nel mangiare e bere (verso 40) fino alla

fine dei giorni; il loro vivere senza alcuna preoccupazione e avere una “vita, piana e senza scosse, / senza mai quell’ansia d’oro” che invece caratterizza l’uomo moderno in cerca di novità al di fuori della propria *chambre*. Anche l’insistenza, ogni volta modulata, sul loro cibo prediletto è motivo di riso in quanto evoca sapori disgustosi che, al contrario, sembrano prelibatezze alle papille di questa popolazione: prima i lapponi sono “ghiottoni” dell’olio che bevono “dallo stomaco di struzzo” (verso 19), poi sono satolli di “grasso di balena” (verso 30). La loro vivanda caratteristica però rimane, ovviamente, quell’olio di merluzzo atto a significare la felicità che deriva da una vita che sa godere delle piccole cose di cui si dispone. Dal verso 50 si fa evidente la volontà di Ragazzoni di adottare questo comportamento e, dopo un appello al lettore (“Ho da dirvelo?”) al quale parla direttamente, confessa la sua “smania” di voler andare anche lui “a ber l’olio di merluzzo!”.

Questa poesia è una delle più celebri dell’autore e a ragione: il tono leggero e divertito, accentuato da un lessico sapientemente diretto, l’andamento canzonettistico suggellato da un *refrain* memorabile e la sua cantabilità spassosa aiutata dai cambi di tono (segnalati dai vocativi e dalla punteggiatura variabile) ne fanno un testo adatto alla recitazione e molto apprezzato. Ragazzoni stesso recitò questa poesia al teatro Vittoria di Torino, nel 1916, e Mario Soldati, nel romanzo intitolato “L’attore” mette in bocca al protagonista proprio i versi di questa poesia:

Se le battute che doveva pronunciare non erano attraversate dallo spiffero di un po’ di ironia, lui le pronunciava, fatalmente, stonate. Intendiamoci, però, non era necessario che questa ironia appartenesse sempre al personaggio [...]: bastava che appartenesse al significato delle battute [...]; oppure che si esercitasse su testi dichiaratamente umoristici, surrealistici e crepuscolari, come accadeva appunto nelle sue serate d’onore, quando, dopo la rappresentazione, e a sipario chiuso, veniva alla ribalta e diceva qualche poesia di Ernesto Ragazzoni: il *Verme solitario*, il *Teorema di Pitagora*, le *Locomotive*, l’*Africa*, soprattutto *I pacifici lapponi*.²³⁴

Tra le liriche citate in questo passaggio testuale compare anche il *Teorema di Pitagora* che, a mio avviso, è accostabile al testo in questione. Vale la pena un accenno alla metrica

²³⁴Mario Soldati, *L’attore*, Oscar Mondadori, Milano, 2007, p. 25.

di questo componimento che conta cinque strofe di sette alessandrini tutte chiuse da un medesimo (più o meno) ritornello. Le rime seguono uno schema rigidissimo ABBABAB e sono le stesse per tutte le partizioni: la rima A è in -usa; la rima B in -eti.

I primi cinque versi di ogni strofa introducono un tema infelice o uno scenario sconsolante: il mondo che, ormai “vecchio”, si sta consumando; i giorni “lieti” che ormai sono passati; l’accusa violenta ai poeti scadenti che “annegano in tropp’acqua il vino della musa”; le guerre che stanno imperando; l’invisibilità di un Dio che non si degnà più di parlare agli uomini; e, infine, la desolazione di una vita che “è una prigionia”. Ma a conclusione di ogni strofa si ripete, in maniera meccanica, il ritornello «ossessivo e demente»²³⁵ che recita “il quadrato costruito sopra l’ipotenusa / è la somma di quelli fatti sui due cateti”. Si attenua così la tensione creatasi e il poeta, rinunciando a qualsiasi spiegazione, sa difendersi solo con un motto sorridente e divertito. Come nella *laude* anche nel *Teorema di Pitagora* l’autore non sa assumere una posizione adatta ad affrontare il mondo che lo circonda: nella prima poesia, Ragazzoni si chiude in sé stesso nell’anelito di una vita remota, in Lapponia, a bere olio di merluzzo; nel secondo testo ripete instancabilmente un precetto sterile, scolastico, teorico, di inutile applicazione.

²³⁵ERNESTO RAGAZZONI, *Poesie e prose*, LORENZO MONDO (a cura di), op. cit., p. 33.

Per funghi

1 Se quest'acqua si prolunghi
2 qualche poco ancora, credo
3 che domani mi ti vedo
4 tutto il bosco pien di funghi.

5 La stagione è appunto quella
6 che conviène al boleto
7 e al propizio castagneto.
8 Uscirò colla cestella.

9 Quell'andare cauto e lento
10 a frugar tra muschi, al fresco,
11 se mai trovo, pel mio desco,
12 il buon cibo succulento;

13 quel rimuovere le foglie
14 dietro al filo d'un profumo,
15 a scoprir questa, nell'umo,
16 selvaggina che si coglie,

17 m'è grandissimo diletto
18 assai più che s'io m'adoperi
19 sui giornali, a legger scioperi
20 o l'eterna «Caporetto».

21 Fungo mio, m'han detto, fungo,
22 che tu germi per spore,
23 ma in che modo, Iddio Signore,
24 a comprenderlo non giungo.

25 Come avvenga propriamente
26 non lo so, ma piove, ed ecco
27 diventato umido il secco;

28 vien su il fungo, e par dal niente.

29 E ne sprizzan forme e torme

30 lungo il pian, per le pendici

31 tra le felci e le radici

32 sotto l'erbe, in mille forme.

33 Oh, carini! Certi, han l'aria

34 d'ova, d'alghe, di testuggini;

35 certi, al suolo paion ruggini

36 certi sono... Oh, specie varia,

37 Son minuscole pagode,

38 cappellucci, orci, tentacoli,

39 certi rustici abitacoli

40 dove un silfo se la gode.

41 Certi, tavoli uso nani;

42 certi, incudini per gnomi;

43 certi, ombrelli; certi, dômi,

44 dômi assai lillipuziani.

45 E v'han funghi barbassori

46 funghi, agli altri, donni e domini

47 funghi, molto superuomini...

48 Ma non passan tra i migliori.

49 Ci hanno indosso e gemme e porpora

50 son chi son, ma se li squarci

51 questi, ahimè, li trovi marci

52 e un veleno in lor s'incorpora.

53 Ed è, stolido, un merlotto,

54 chi ci crede: ci si perde!

55 Sono i funghi in grigio verde
56 quelli prodi, in camiciotto,

57 quei color delle cortecce,
58 color terra, umili eroi.
59 Tutto è infin, come da noi
60 tra le genti fungherecce.

61 E con unica bilancia
62 funghi ed uomini io tratto,
63 e so dirvi in modo esatto
64 quale o no dà il mal di pancia.

65 Così, amico, oppure amica
66 che ti leggi questi versi,
67 tieni a mente che i perversi
68 (funghi, è inutile ch'io dica)

69 son gli sciocchi, i farisei
70 quei che più danno nell'occhio...
71 che fan l'augure, il santocchio
72 (funghi, intendo, amici miei).

73 Vero è pur che il meno scaltro
74 con un nulla li dirocca,
75 e son tosto, a chi li tocca,
76 quel che son, muffa e nient'altro.

77 Però qui mi par s'allunghi
78 troppo, e troppo sia morale,
79 questa storia... Molto male.
80 Via le ciance!... — Andiam per funghi.

Per la datazione di questo componimento è possibile solo fissare un termine *post quem* cioè la disfatta di Caporetto, citato nel verso 20, del 1917.

Il testo è lineare nella struttura metrica perché presenta una successione di venti quartine di ottonari rimati a schema incrociato ABBA: alcune rime sono riprese da un altro componimento ragazzoniano, *Nostalgia*, dove si legge la corrispondenza lunghi : funghi, qui prolunghi : funghi (versi 1 e 4) e allunghi : funghi (versi 77 e 80).

A livello narrativo è diviso in due parti: la prima sezione include le quartine 1-8 in cui il poeta, conscio del fatto che la pioggia faccia crescere i funghi ma inconsapevole del meccanismo preciso (“Come avvenga propriamente / non lo so, ma piove, ed ecco / diventato umido il secco; / vien su il fungo, e par dal niente.”), si decide ad andar per boschi; e una seconda partizione che si protrae fino alla fine in cui, con una metafora limpidamente intelligibile, paragona i funghi alle persone.

La vena ironica, prevedibilmente, emerge soprattutto nella seconda sezione narrativa anche se sono da segnalare i versi 21-24 dove, con andamento dialogico, rivolgendosi al micete si interroga sui segreti della sua germinazione “per spore” e in assenza di spiegazioni impreca l’“Iddio Signore”.

La nona quartina, quella che inaugura la sezione più squisitamente descrittiva, si apre con un’esclamazione di apprezzamento da cui prosegue un’elencazione di referenti attribuiti ai funghi che ora sembrano uova, alghe, “testuggini”, oppure “pagode” o ancora l’abitazione di un “silfo” cioè un essere demoniaco appartenente alla mitologia germanica. L’anafora di “certi” che ha scandito le strofe nove e dieci si infittisce nell’undicesima dove è reiterata per tre volte a inizio verso e una quarta a inizio del secondo emistichio del verso 43: qui, inoltre, è ripetuto il termine “dômi”, una variante arcaica per *duomo*, e per definirne la dimensione usa l’aggettivo *lillipuziano* un anglicismo ripreso dal romanzo di Swift, che rende questa definizione ossimorica.

Se è vero che «gran parte delle eccentricità ragazzoniane derivavano dall’odio del “borghesime” e dell’arte mediocre»²³⁶ nelle due quartine successive se ne ha un esempio limpido: qui il poeta sferza un’accusa, ben poco velata, a una categoria di uomini a lui particolarmente invidiosi: i “superuomini”.

²³⁶ERNESTO RAGAZZONI, *Poesie*, ARRIGO CAJUMI (a cura di), p. XIV.

Restando sempre all'interno del perimetro della metafora Ragazzoni prosegue nell'invettiva decretando che questi "funghi barbassori"

Ci hanno indosso e gemme e porpora
son chi son, ma se li squarci
questi, ahimè, li trovi marci
e un veleno in loro s'incorpora

dove l'efficacia della sentenza "son chi son" mostra uomini-funghi di sola apparenza sodi esternamente ma marci all'interno. Il paragone crolla ai versi 59 e 60 dove dichiara limpidamente ciò che già si era intuito ovvero che il sottobosco rappresenta, in verità, le "genti fungherecce": da qui fino alla conclusione del componimento si attua una continua alternanza tra realtà e finzione e questo è motivo di giustificazione da parte del poeta che, appellando direttamente il lettore, sente la necessità di chiarire di volta in volta a chi si sta riferendo. Questo equivoco, volutamente orchestrato, rende ancora più ilari le strofe finali: a partire dalla sedicesima dove il poeta, sfruttando l'ambivalenza del significante (meccanismo già utilizzato in altri testi, come si è visto), ci informa di quali "funghi ed uomini" gli diano il "mal di pancia": questo sintagma, quindi, è da intendere sia in senso proprio, come una reazione fisiologica a uno stimolo, sia in senso figurato; anche la parentetica al verso 68 potrebbe sembrare una specificazione "inutile" ma che il poeta rende necessaria e mette in guardia il lettore su un possibile fraintendimento che, invece, è totalmente voluto. Lo stesso procedimento è realizzato, quattro versi dopo, con un'ulteriore parentesi di identico scopo che, questa volta, serve anche da preambolo per i versi 73-76 che sono i più invettivi del componimento: qui infatti, Ragazzoni, smaschera l'apparenza ingannevole degli uomini *fungherecci* e li mostra per quello che sono: "muffa e nient'altro". Anche nella poesia *Nostalgia* i funghi, che lì sono il sentimento che risulta dell'assenza della donna, si rivelano essere: "cocciuta muffa/ viva, che vien da sé"²³⁷.

La chiusa del componimento in questione è, a mio avviso, ineccepibile: per non rendere troppo lungo questo testo che conta ormai ottanta versi, né troppo "morale / questa storia", che ha motteggiato fin qui i *superuomini*, Ragazzoni decide di concludere: col

²³⁷ERNESTO RAGAZZONI, *Buchi nella sabbia e pagine invisibili. Poesie e prose*, op. cit., p. 64.

colloquialismo onomatopeico “via le ciance!” e invita tutti i lettori ad unirsi a lui e, solo ora finalmente, *andar per funghi*.

Nino Oxilia

Angelo (Nino) Oxilia nasce a Torino nel 1889 da una famiglia di origine savonese. Vive un'adolescenza agiata, consegue la maturità classica e poi si iscrive alla facoltà di giurisprudenza ma frequenta assiduamente le lezioni di Arturo Graf. Nel contesto universitario torinese conosce, tra gli altri, Guido Gozzano, Amalia Guglielminetti, Carlo Chiaves e Salvator Gotta; ma è soprattutto l'amicizia con Sandro Camasio che, sin dal 1909, segnerà la sua esperienza di vita e di autore perché con lui inaugura una collaborazione a quattro mani che avrà, come primo esito, la commedia *La zingara*. Lo stesso anno pubblica anche i *Canti brevi*, la sua prima e unica raccolta, *summa* dell'esperienza lirica. Nello stesso periodo tenta anche la carriera giornalistica dapprima presso la "Gazzetta di Torino" e poi per "Momento".

La notorietà derivata dal versante teatrale induce i due autori ad abbandonare gli studi e a concentrarsi sulla drammaturgia: il titolo più famoso è *Addio giovinezza!* (1911), commedia simbolo di un'età gioiosa e spensierata dove i due protagonisti sono «i cantori d'un *cliché* di gioventù perduta ove un intero ceto borghese poteva riversare i propri rimpianti per la spensierata goliardia, per gli acerbi sogni non realizzati, per il tramonto della *belle époque*.»²³⁸. Con il successo di questo dramma, Camasio inizia a interessarsi di cinema e, affiancato da Oxilia, ne propone un adattamento filmico.

Nel 1913 esce la versione cinematografica di *Addio giovinezza* e Oxilia, da lì in avanti, si cimenterà nel ruolo – nuovo per l'epoca – di regista.

Con lo scoppio della Grande Guerra l'autore-regista si arruola volontario prima come tenente d'armeria e poi inviato, su esplicita richiesta, al fronte. Muore sul Monte Tomba, nel 1917, dilaniato dallo scoppio di una granata.

L'anno successivo, postume, usciranno le liriche raccolte sotto il titolo de *Gli orti*, curate da Renato Simoni e parzialmente allestite da Oxilia stesso nel periodo bellico.

²³⁸NINO OXILIA, *Poesie*, ROBERTO TESSARI (a cura di), Guida Editori, Napoli, 1973, p. 26.

Gli orti

Dopo la pubblicazione della sua prima raccolta *Canti brevi* la vena poetica di Oxilia ha trovato espressione in altre liriche che hanno portato all'allestimento, postumo, della raccolta *Gli orti* che esce nel 1918 ed è una *summa*, a livello stilistico e contenutistico, della maturità artistica sfaccettata di Nino Oxilia.

La sua esperienza, sia biografica sia artistica, rende difficile una classificazione – forse superflua – di quest'uomo del Novecento mai totalmente crepuscolare né dannunziano né futurista né decadente né simbolista. Così Farinelli:

Oxilia è davvero crepuscolare? O piuttosto è un eclettico decadentista che assorbe le molteplici tendenze del clima poetico di quegli anni in cui la tradizione storicamente classica [...] si confondeva con il variegato diffondersi dell'eversione simbolista? È difficile distinguere, anche perché le due domande finiscono per ottenere da un'analisi critica attenta risposte culturalmente univoche; ed è risaputo il legame dei crepuscolari con i simbolisti [...]. Tant'è: diritti di collocazione, di età, di amicizie, di frequentazioni lo fanno crepuscolare e può didatticamente tornare utile seguirlo a definirlo tale, a lasciarlo nel movimento, in quanto qualche suo compito in che sostiene questa utilità proprio non manca.²³⁹

In effetti il ventaglio delle influenze che toccano la poetica oxiliana è ampio: se tra gli autori prediletti si può rintracciare D'Annunzio, sono le correnti e le sperimentazioni coeve che, in generale, suggestionano l'immaginario di Oxilia.

Per quanto riguarda il vate è l'autore stesso a fornirci una prova della propria ammirazione nei confronti di questo poeta «nel vero senso della parola» che il Nostro considera «cesellatore del verso e signore della parola che egli innova di cui subisce il fascino e lo trasmette al lettore». Nello scritto intitolato *Poesia moderna e Gabriele D'Annunzio* Oxilia loda la capacità del poeta di parlare dell'amore, tema di ispirazione inesauribile, che D'Annunzio riesce felicemente a declinare in piacere, in voluttà, in oscenità lasciva e in «dolcezza infinita quando pensa a sua madre»²⁴⁰.

Non è esente, però, nemmeno dall'influenza gozzaniana che è un "ingombro

²³⁹GIUSEPPE FARINELLI, *Perché tu mi dici poeta?*, Carocci, Roma, 2005, p. 569.

²⁴⁰NINO OXILIA, *Poesie*, op. cit., *La poesia moderna e Gabriele D'Annunzio*, pp. 247-251.

ineliminabile”²⁴¹ e che emerge specialmente per via di contrasto: la malattia e la salute; la gioia che sfiorisce, in Gozzano, e fiorisce, in Oxilia; l’amore come delusione o come soddisfazione.

La poetica crepuscolare, quindi, tocca anche l’immaginario oxiliano: Farinelli ne individua spie testuali specialmente nella prima raccolta, come l’interrogazione sul senso della vita o l’invocazione alle piccole cose che è argomento di un sonetto di *Canti brevi*:

Piccole cose che m’avete dato
ansie e dolcezza per un motivo oscuro,
piccole cose che ò desiderato,
piccole cose del mio cuore impuro,²⁴²

Ma non mancano esempi anche dalla raccolta *Gli orti* e ne è un esempio il componimento *In automobile sotto la pioggia*²⁴³, lirica dove il poeta rievoca la presenza di una donna nella vettura che va nella notte e, nel mentre, si lascia andare a speculazioni che toccano il tema dell’amore non corrisposto («Pensavo: quella che mi siede al fianco, / quella che mi fece il viso triste e bianco / d’amore e non mi amò. Ora non l’amo»), della malinconia che riempie l’atmosfera («Come orologio di malinconia / batteva la pioggia a scandere il minuto») ed elucubrazioni sul tempo («... Or guardavate tra le ciglia chiare / in atto di sognare e di dormire. / Rivivere significa morire / e vivere significa passare»).

*O’ visto*²⁴⁴, invece, è una lirica che si dispiega su tre strofe di varia lunghezza di cui l’ultima sviluppa il tema della malattia.

O’ visto le monache passare tra i letti
dell’ospedale,
passare piane e leggere
con un ticchettio di rosari
sulle gonne grossolane;
e avevano gli occhi buoni,

²⁴¹GIUSEPPE FARINELLI, op. cit., p. 562.

²⁴²NINO OXILIA, *Poesie*, op. cit, p. 42.

²⁴³*Ivi*, p. 111.

²⁴⁴*Ivi*, p. 148.

gli occhi sommessi e calmi,
e io mi sono ricordato di Dog,
del mio povero cane,
che mi guardava con occhi simili
quando io ero malato ...

L'infermità è argomento poco praticato da Oxilia: il poeta, infatti, a differenza di altri autori coevi, provati dalla tubercolosi, non soffriva di alcun morbo che lo rendesse inquieto nei confronti del futuro e della vita stessa. È per questo che, nelle sue liriche, la gioia della vita non è in contrasto con un'esistenza tormentata dall'arrivo della fine: questa è una situazione che connota, al contrario, molti componimenti crepuscolari dove l'arrivo della morte è più angosciante.

Da segnalare, sempre per un'influenza crepuscolare, anche il componimento *L'amante sconosciuta*²⁴⁵, che mima un movimento narrativo riconducibile ai poemetti gozzaniani; il testo *Studio di bianco e nero*²⁴⁶ dove, a livello stilistico, si sente l'eco del celebre endecasillabo morettiniano «Piove. È mercoledì. Sono a Cesena» in Oxilia modulato nel verso «Sono solo. Ha piovuto. C'è una luce».

La presa di distanza da questo sentimento poetico è suggellata nel componimento *Saluto ai poeti crepuscolari*²⁴⁷ in cui si ravvisa «una sorta di congedo estremo al crepuscolarimo torinese»²⁴⁸ che verrà superato da un *domani* che, anche grazie al conflitto bellico, spazzerà via con la modernità l'arretratezza di un pensiero poetico ancorato al Passato e alle “piccole cose”. Il testo si concentra in particolare su tre esponenti che sono nominati esplicitamente e dei quali si richiamano i segni più evidenti del loro pensiero. La distanza tra Nino Oxilia e Sergio Corazzini è segnalata chiaramente dai pronomi personali che differenziano due modi diversi di intendere l'esercizio poetico:

E tu cantavi la provincia,
le tragedie dei burattini,

²⁴⁵Ivi, p. 163.

²⁴⁶Ivi, p. 149.

²⁴⁷Ivi, p. 189.

²⁴⁸MARZIANO GUGLIELMINETTI, *La “scuola dell'ironia” Gozzano e i vicini*, Leo S. Olschki, Firenze, 1984, p. 121.

il suono dell'Avemaria;
cantavi le domeniche
piene di sole e di malinconia
e aspettavi di morire,
Sergio Corazzini!
Io sognavo di cantare
la corsa in un mondo
più vasto; in un ciel più profondo,
dentro a un più profondo mare
la corsa vertiginosa;
volgevo la testa e senza posa
vedevo i tuoi burattini
ballare, gestire, manine, piedini,
al ritmo del tuo cuore stanco ...
Poi sei morto. Ed io ti canto,
sepolto tra le rose
del camposanto,
poeta delle piccole cose,
mentre rulla il tamburo ...

Uno il poeta delle “piccole cose” e l'altro il poeta del futuro che aspetta trepidante il rullo del “tamburo” della modernità che saprà rendere ogni cosa più *vasta*.

Anche Gozzano, ovviamente, non viene risparmiato da quest'ansia gioiosa di novità e di Futuro:

E tu cantavi il passato, Guido Gustavo Gozzano!
Il gioco del volano cantavi e il divano parlato ;
cantavi soave, in sordina, i dagherrotipi, le essenze
di rosa, le diligenze; cantavi la crinolina ...
io sognavo di cantare il presente
vertiginoso, le macchine
rotanti, i salvatacchi,
il marciapiede lucente;

volgevo la testa e udivo
il millettocentosessanta
suonare la gavotta sul pianoforte a coda
con l'aria di chi goda se qualche corda è rotta ...
Avrei dato tutto tutto Grimm,
il tuo Grimm falso e parlato,
per un tango chez Maxim ...
Poi sei morto. Ed io ti canto,
poeta del passato,
mentre rulla il tamburo ...
Morto è il Passato, poeta!
... Domani passeran fischiando i treni
per le ville languidette
del tuo sogno vestito d'ombra e niente:
morto è il Passato e con le baionette
stiamo uccidendo il Presente
per mettere in trono il Futuro ...

In questa strofa, riprendendo alcuni stilemi della sezione dedicata al Corazzini, il poeta rimarca la necessità, che pare collettiva, di *volgere la testa* all'indietro per salutare il Passato e prepararsi ad accogliere, non il Presente, ma l'avvenire: il Futuro.

L'ultimo poeta che nomina e al quale dedica il più sincero epitaffio è Sandro Camasio, il sodale autore-regista di Oxilia, scomparso prematuramente nel 1913:

... Ma tu, Sandro, tu
non cantavi che l'amore
e non usavi rime; amore, amore
che dà baci e figli...
Oh! quel profumo di tigli
laggiù
nei viali del Valentino!
Oh! i baci nella nebbia del mattino,
gustosi come frutta! Oh! I baci presi

e dati e trascinati per i colli
torinesi!

Ricordo le sere, le folli
chimere, le angosce divine,
i circoli delle sartine,
il cake-walk ...

Oh! giovanile certezza
di gloria! O del futuro
smanioso brivido santo!
Ma tu sei morto. Ed io ti canto,
poeta della giovinezza,
mentre rulla il tamburo ...

Continua l'esaltazione del Futuro che sfocerà, da lì a poco, nella Grande guerra alla quale Oxilia parteciperà con convinzione; qui il poeta si congeda definitivamente da un modo anacronistico di vivere la poesia per abbracciare l'avvenire e la novità che porterà con sé. Il componimento si chiude in modo chiaro e *incendiario*:

Fiamme scoppiettanti, laceranti
incendiano il vecchio mondo,
poeti crepuscolari!
Sull'orlo dell'abisso senza fondo
ove caddero ad uno ad uno infranti
i vecchi altari,
m'accomiato da voi! Rulla il tamburo.

Se il crepuscolarismo è considerato un atteggiamento letterario incapace di affrontare la frenesia dei tempi moderni forse si può ricercare nel futurismo, avanguardia artistica fiorita nel 1909, il bacino culturale in grado di accogliere la passione vitalistica di Oxilia. In effetti sono presenti alcune liriche che inducono a pensare a un'adesione sincera a questa corrente letteraria perché, a livello contenutistico, esaltano la guerra e la modernità mentre a livello stilistico sono ripresi moduli che insistono sull'onomatopea (*Il canto dell'ira* con il «ronron» del moscone) oppure invenzioni di parole che esaltano la velocità

anche nella forma (il «rapiderapiderapide» di *Amo il marciapiede di alluminio*). L'insofferenza per un linguaggio insufficiente a descrivere il tumulto interiore che il poeta prova è ben rappresentata nel componimento *Sono stanco delle parole consuete...*²⁴⁹ dove sono affastellati, sulla carta, termini peculiari del temperamento squisitamente oxiliano:

Inverosimiglianza –
Canagliume - Oscenità -
Stravaganza -
Gioia - Sincerità -
Gioia - Puerilità
Grazia - Contrasto -
Noia - Miseria - Fasto -
Gioia - Gioia – Gioia!

In questo testo poi denuncia la necessità di trovare nuove parole che sappiamo esprimere tutta la *gioia* che prova nei confronti di un mondo in movimento e per questo il poeta non può, e non deve, continuare a fare uso dei termini del passato per cantare i sentimenti del nuovo secolo. L'antico verso "brontola", stride, e mal s'adatta alle passioni del cuore che Oxilia sente dentro di sé e perciò, sconsolato ma non rassegnato, dice ai suoi lettori:

Sono stanco delle parole
consuete.
O' sete
di cantarti, o cuore,
liberamente
saltando ridendo piangendo d'amore.
Il mio scrittoio fuma
come un cratere.
Il cuore è una palla di gomma;
rimbalza: è un'onda di schiuma ...
Lasciatemi bere

²⁴⁹NINO OXILIA, *Poesie*, op. cit, p. 118.

la lava che fuma!

L'eco del palazzesco "E lasciatemi divertire!"²⁵⁰ è qui una richiesta di totale libertà nell'attingere a moduli e lessemi scelti in base alla capacità di adattarsi a un sentimento non esprimibile attraverso la Tradizione: Oxilia, ancora, in *Primo Intermezzo*²⁵¹ insiste sulla distanza tra Passato e Presente e, con una terzina esplicativa, conclude così il componimento:

Del vecchio stile io sul confine dritto,
canto la gioia della nuova età
saltando in groppa a una locomotiva

Nelle sue liriche il Presente-Futuro è cantato anche attraverso la modernità e infatti trovano asilo le nuove invenzioni tecnologiche, come le automobili, il telefono, i fili del telegrafo poeticamente definiti come "le vene dell'abisso umano"²⁵², e una generale esaltazione della modernità suggellata chiaramente nelle strofe conclusive di *A cavalcioni del tempo*²⁵³:

O Medioevo travolto nell'ansito febbricitante
del vivere nuovo! I lucenti cerchi degli isolatori
sul verde brillarono: i fumaioli dei laboratori
sugli acquedotti antichi levarono il torso gigante.

e fu una festa di antenne, di fili, di pali, tra l'ibride
torrette agli incroci sonori per mobili piattaforme ...
Chi ha detto che l'Età nostra non ha bellezza di forme?
Mai così grande, o Roma, ti avevo trovata nei libri!

Anche il tema della guerra, evidentemente centrale in quegli anni, è sfruttato come motivo

²⁵⁰ALDO PALAZZESCHI, *Poesie*, Vallecchi editore, Firenze, 1942, pp. 191-194.

²⁵¹NINO OXILIA, *Poesie*, op. cit., p. 131.

²⁵²*Ivi*, p. 109.

²⁵³*Ivi*, p. 105.

di poesia sebbene la posizione di Oxilia non raggiunga l'estremismo futurista: non si evincono, infatti, convinzioni vicine al postulato di “guerra, sola igiene del mondo”²⁵⁴ ma, piuttosto, una partecipazione sincera e totale ai tempi ai quali si adatta senza «abbandona[re] mai l’orbita della gioiosa rassegnazione al presente»²⁵⁵.

In *La preghiera della patria*²⁵⁶, come si evince dal titolo, il poeta esprime felicemente il proprio sentimento patriottico *pregando* affinché l’Italia possa allargare i propri confini e accrescere il proprio prestigio: chiede al “padre nostro” di sostenere la patria che «resse e avanzò meravigliosa e muta / oltre i confini menzogneri avanti, / sempre avanti, divina umile muta» e di renderla grande.

Ma è il componimento *Il canto del soldato in marcia*²⁵⁷ che dà voce alla reale conoscenza di Oxilia della situazione bellica: il testo, probabilmente nato in trincea, alterna luoghi di divertita imitazione di comandi militari (scanditi dalla ripetizione della numerazione tronca “Unò! Duè!”) a momenti di descrizione della vita di guerra.

Qui sembra esserci non un’adesione piena e monolitica all’impresa militare ma solo l’«inquietudine più moderna e spiazzante»²⁵⁸ di un poeta che, offertosi volontario nella Grande Guerra, ha sperato come tanti in una rigenerazione del Paese.

Il suo aspetto “futurista” quindi è più da ricercare nell’esaltazione della modernità ma è, in ogni caso, un atteggiamento che esula da classificazioni nette: infatti «Oxilia mantiene anche nel futurismo una sua autonomia, se è vero che il mito della macchina e della modernità vive per il suo esclusivo piacere, per la sua utilità, per il suo desiderio un po’ snobistico di apparire non di rado “avanticorrente” e di percorrere sia pure esteticamente la strada di una moderna trasgressione e di una ancor più moderata dissacrazione.»²⁵⁹

Al netto di queste considerazioni appare prevedibile considerare la parabola artistica di Oxilia come esente da classificazioni che rischierebbero di imprigionare il suo estro in etichettature sempre insufficienti o semplicistiche. Lo stesso poeta non manca di informare il lettore sulla propria concezione della vita mostrando una notevole

²⁵⁴[https://it.wikisource.org/wiki/Pagina:Marinetti_-_I_Manifesti_del_futurismo,_1914.djvu/73#:~:text=%C2%ABNoi%20vogliamo%20glorificare%20a%20guerra,\(Primo%20Manifesto%20del%20Futurismo\)](https://it.wikisource.org/wiki/Pagina:Marinetti_-_I_Manifesti_del_futurismo,_1914.djvu/73#:~:text=%C2%ABNoi%20vogliamo%20glorificare%20a%20guerra,(Primo%20Manifesto%20del%20Futurismo).). Data di consultazione: 16/08/2023.

²⁵⁵NINO OXILIA, *Poesie*, op. cit., p. 15.

²⁵⁶*Ivi*, p. 193.

²⁵⁷*Ivi*, p. 183.

²⁵⁸LORENZO MONDO, *Natura e storia in Guido Gozzano*, Silva editore, Roma, 1969, p. 164.

²⁵⁹GIUSEPPE FARINELLI, op. cit., p. 577.

consapevolezza di sé e del proprio temperamento: la poesia posta in apertura della silloge esemplifica chiaramente la personalità ottimistica e vitalistica di Oxilia

«Forse» vuol dire attender la tempesta
a cuor sereno e sopportar l'insulto.
«Forse» vuol dire alta la testa.

O mio domani fatto di tumulto,
fatto di «forse», di «può darsi», forno
alto ove cuoce il mio destino occulto,

io sento in me la gioia di ogni giorno
da vivere perché possiedo tre
fonti ove attingo il canto disadorno:

Sognare! Ripiegarsi su di sé
senza riposo

.

Godere!

.

.

Amare!

.

.

Solo chi ama sale per china
e gode la sua via metro per metro.
E chi non ama è come chi cammina

facendo un passo avanti e l'altro indietro.²⁶⁰

Poeta del Sogno, del Godimento e dell'Amore, sicuro di sé soprattutto in quest'ultimo aspetto e ciò gli permette di vivere l'esperienza amorosa, sia anche di tipo carnale, come

²⁶⁰NINO OXILIA, *Poesie*, op. cit, *Gli orti*, p. 103.

soddisfazione e non come frustrazione: è semplicemente un «un fatto reale ed è cantato da una giovinezza che non tace sempre la sua esplosiva ebbrezza di sensi»²⁶¹. È un poeta dei sensi, della passione e del corpo (che non ha paura di nominare nelle sue parti più e meno nobili) e per cui l'amore è sempre un *atto* mai un ricordo o una speranza. Consapevole che la «vita / non è che un frullo d'ale / un brivido immortale / sopra una siepe fiorita / che sta per fiorire»²⁶² il Nostro riesce a cogliere il presente ed inserirsi nel suo flusso, regalandoci testimonianze del suo slancio vitale:

Ed allora gustai la gioia stessa
che tu godi: esser vivo! Ogni mattino
guardandomi allo specchio
sorrisi alla mia immagine riflessa,
felice d'esser io, d'esser «Nino
Oxilia», illuso che il destino
di questo mondo vecchio
fosse nelle mie mani in sudditanza.
E ò costruito la mia speranza
come si costruisce una stanza.
E non mi è parsa mai larga abbastanza.

Mi sono nutrito d'orgoglio
e di realtà. Credevo d'esser tutto.
Guardando le officine, ò costruito
un'officina così capace,
che non bastava il mondo a contenerla
e tanti fumaioli per la
fornace,
che il fumo d'essi avrebbe esclusa
la luce al sole con la sua parete.
[...]

²⁶¹GIUSEPPE FARINELLI, op. cit., p. 573.

²⁶²NINO OXILIA, *Poesie*, op. cit, p. 198.

Mi sono nutrito di sogni.
Mi sono doncolato sulle nuvole
volando per cieli chimerici,
salendo coi calcoli algebrici
ad X piú uno in fantastici
spazi e abissi senza fondo:
come gocciole d'acqua sui fili telegrafici
i miei sogni àn corso il mondo ...

Mi sono dissetato di piacere.
Mi sono chinato a bere
da corpi nudi la follia sensuale;
ò preso le donne con mani rapaci
devastandole coi baci
sulla coltre nuziale;
[...]

Questo che proverai
o che provi, fratello,
non è che il ritornello
che in passato cantai.
Ma per vivere la vita
in tutto il suo vasto fiorire,
dovetti esser buono: vuol dire,
darmi, darmi alla vita. - ²⁶³

Un discorso sull'ironia, a questo punto, è quanto mai doveroso e complesso: se dell'ironia scaturisce dalle sue liriche non è certo volta ad illuminare la vuotezza di un presente deludente perché Oxilila vi si adatta felicemente, celebrandolo in tutte le sue forme; non è un riso posto a difesa di una condizione prossima alla morte perché Oxilia non conosce la tisi e la sua dipartita sarà improvvisa, sul fronte; non è neppure uno modo per esorcizzare le esperienze amorose infelici perché Oxilia gode di relazioni continuamente

²⁶³Ivi, pp. 198-200.

consumate sotto il segno dell'appagamento; e non c'è traccia nemmeno di un'ironia linguistica, squisitamente superficiale.

I motivi che hanno indotto Marziano Guglielminetti ad includere Nino Oxilia tra le fila dei poeti della «scuola dell'ironia» non risultano mai veramente chiari: ripercorrendo l'iter compositivo del Nostro, Guglielminetti evidenzia come la seconda silloge, *Gli orti*, si allontani dall'esercizio di dannunzianesimo di cui era permeata la raccolta giovanile (*Canti brevi*) e in questo superamento del vate Oxilia sembrerebbe risentire di quel nuovo clima poetico che si stava formando a Torino, inaugurato con la recensione di Gozzano a *Un giorno* di Vallini che è la prima emersione di un sentire comune.

Se le ragioni di Guglielminetti sembrano derivare da una generale tendenza della poesia in senso ironico (cosa che stava avvenendo nella capitale piemontese), un'analisi dei componimenti oxiliani dimostra che in alcuni testi la risolutezza del Nostro è talmente salda che può scaturire in una presa in giro di sé, del sesso e del gioco amoroso. Questo avviene, per esempio, in un testo in cui il poeta concitato si spende in un *Elogio del letto* dove quest'ultimo è visto come l'"altare" della passione; oppure in *Aspettando una donna* dove l'incontro sessuale è canzonato e, mostrandone tutti i cliché, lo si smaschera dei suoi aspetti più macchiettistici: il poeta qui irride, allo stesso tempo, sé stesso e le aride convenzioni – alle quali si adatta – che prevedono un protocollo che risulta comico:

Tic – tac. Tic – tac. Ver-rà.

Ver-rà! Ver-rà! Tra un'ora,

un po' rossa e confusa,

comparirà nel vano

della porta socchiusa.

Poiché è la prima volta

io le dirò «Signora ...»,

prendendole la mano

con aria disinvolta.

La prima volta! Ho lasciato

con qualche ipocrisia

sopra la scrivania

un foglio cominciato.

Io le dirò «Lei m'è
sorpreso qui, tra i miei
versi ... » Non crederà,
ma fingerà anche lei.
«Non m'aspettava?»²⁶⁴

Pochi versi dopo l'amante del poeta chiede “«Dov'è la stampa del Durerò?»”, probabilmente con riferimento all'incisione della Melanconia, un'opera già cara al Gozzano de *Il responso*: qui Oxilia cambia totalmente il tono del componimento che non è più, come in Gozzano, una meditazione sull'impossibilità di amare ma è il compimento dell'amore nel suo aspetto più carnale. Non mancano, in questo senso, altre spie di umorismo: *A cavalcioni del tempo*, per esempio, è la parodia di un altro componimento gozzaniano: l'incursione del discorso diretto «Sorella, non vedi nessuno? Nessuno. La strada maestra / è vuota ... Un gorgo di polvere: è il vento. No! È Cesare Borgia»²⁶⁵ è un riferimento alla poesia gozzaniana *L'amica di nonna Speranza* e qui Lorenzo Mondo vi nota come

le due sorelle affacciate alla finestra rinascimentale rammentano Carlotta e Speranza inchinate sui balaustri del parco ottocentesco, a vagheggiare i casi di «Jacopo mesto» ed i «teneri versi del Prati»; ma in Cesare Borgia si esprime un ideale d'umanità più ferina che [...] riesce a incarnarsi, senza bruschi trapassi, nella civiltà delle macchine.²⁶⁶

C'è anche un felice esempio di ironia per straniamento che si attua grazie al meccanismo del *fulmen in clausola* che svela, solo in ultima battuta, il reale soggetto che per ventisei versi ha tessuto le lodi del marciapiede. Il riferimento è a *Amo il marciapiede d'alluminio*²⁶⁷, un componimento in cui un “cucciolo di fox terrier” si fa portatore di quell'esaltazione della modernità tutta oxiliana e che *ubriaco* di aria viva vorrebbe lanciarsi “sopra l'erba molle / e correre correre correre ...”.

Insomma, sebbene gli esempi di ironia non manchino, la cifra predominante di questa

²⁶⁴Ivi, p. 156.

²⁶⁵Ivi, p. 106.

²⁶⁶LORENZO MONDO, op. cit., p. 159.

²⁶⁷NINO OXILIA, *Poesie*, op. cit., p. 147.

raccolta è comunque dettata dalla triade di verbi sognare-godere-amare della poesia *Gli orti* che rende la silloge una felice rappresentazione di un poeta perfettamente acclimatato nel suo tempo che si fa cantore della gioia, della felicità e dell'entusiasmo: e questa è la vera chiave di volta di quest'autore estraneo a ogni classificazione: essere sinceramente sé stesso e farsi spazio, a modo suo, nella realtà circostante. Non c'è spazio per la morte o per la desolazione, Oxilia «coglie il suo tempo e al massimo lo canzona»²⁶⁸ come avviene in alcune liriche, tra cui *L'intestino presidente della repubblica*, dove l'autore si mostra capace di uno sguardo indagatore nei confronti del mondo che lo circonda.

Come anticipato le poesie che seguono, scelte dalla raccolta *Gli orti*, sono rappresentative dell'estro più ironico del Nostro che è, come risulta chiaro ormai, l'aspetto che si vuole indagare in questo mio elaborato.

La ricostruzione filologica della raccolta è quantomai complessa poiché molte liriche sono state perdute o risultano mutilate (le parti mancanti sono segnalate dai puntini): Oxilia portò le proprie poesie al fronte e questo contribuì alla loro dispersione.

²⁶⁸GIUSEPPE FARINELLI, op. cit., p. 568.

Esercizi di lettura

Elogio del letto

- 1 O letto dai preziosi intarsi espresso,
- 2 ampio molle profondo,
- 3 che stai sotto un bell'arco semitondo
- 4 culla del sogno e dell'amplesso;

- 5 o buon letto odoroso di mentina
- 6 dove grigliola e canticchia
- 7 sotto l'aspra lussuria contadina
- 8 la foglia di granturco e di lenticchia;

- 9 o letto breve dello spleeping-car
- 10 che ritmi con la corsa senza tregua
- 11 degli amanti l'ebbrezza taciturna,
- 12 mentre fuori dei vetri la notturna
- 13 campagna balza e dilegua;

- 14 o letto dove tutto si conclude,
- 15 dove tutto s'inizia;
- 16 regione degli eguali ove in delizia
- 17 ogni uomo è pari ed à le membra nude;

- 18 anche se qualche volta mi son reso
- 19 colpevole di fare accoppiamento
- 20 su una pelliccia sopra il pavimento,
- 21 mentre ardea il ciocco nel camico acceso;

- 22 anche se, ahimé, talora
- 23 su due seni perfetti
- 24 di morire godetti
- 25 sulla spiaggia sonora;

- 26 se pure sotto un sereno

27 azzurro di cristallo
28 sacrificai al mio fallo
29 su di una mucchia di fieno;

30 io, maschio perfettissimo e giocondo
31 per la gioia che da te viene e godo,
32 qui ti canto e ti lodo,
33 letto, polmone del mondo!

34 Ti lodo e canto. A che sacrificare
35 verità con bel garbo a pudicizia?
36 Velatevi, o beghine, di mestizia!
37 Per me tu sei l'altare!

38 E non per i sereni
39 riposi che talvolta
40 trovo fra le lenzuola:
41 ti canto per la sola
42 delizia delle reni
43 sotto la coltre sconvolta.
44 Ti canto una canzone
45 carnascialesca e rido
46 così tra rima e rima
47 di gioia e di speranza.
48 O dolce attesa! O prima
49 carezza nella stanza,
50 dove il termosifone
51 mette un tepor di nido!

52 O letto! O bianco altare,
53 dove ogni maschio nutrito
54 sente il bisogno di moltiplicare
55 sé stesso all'infinito,

56 tu sei come la terra
57 dove il seme feconda
58 per la divina e bionda
59 opulenza del grano:
60 e dalla terra, dalla
61 primavera imminente,
62 dal pollere della sorgente,
63 dal tepor della stalla,
64 dalla fosforescenza
65 del mare, dalle prode
66 umide e pronte alla seminazione,
67 sale il coro di lode,
68 o dell'eterna essenza
69 madre, riproduzione;
70 ond'io, poeta, mentre
71 ascolta, intendo, adoro,
72 nel mio peana t'onoro
73 fallo, cervello del ventre!

74 Qual pudicizia ingombra
75 la verità fiorita?
76 Oh! il non mai nato, che ombra!
77 Che luce, la vita!

78 Canzone! Ti ò fatta a mio stile,
79 gettando la maschera e il metro,

.....
.....
.....
.....
.....
.....

Il componimento, per quanto ci è pervenuto, si conclude con una strofa in cui il poeta appella il proprio testo “canzone” e infatti quest’ultima strofa, cospicuamente incompiuta, si può presumere essere un *congedo* cioè la chiusa tradizionale di questa forma metrica. Il testo però non segue uno schema metrico preciso e Oxilia ne è consapevole se, nell’ultimo verso utile, dichiara di aver gettato “la maschera e il metro” facendo riferimento alla mancanza di pudore che si avverte nel testo e alla sua forma non tradizionale. Sono infatti quattordici strofe di diversa lunghezza, con prevalenza di quartine (dieci in tutto), che ospitano versi di varia misura (dall’endecasillabo al senario). Non è ravvisabile nemmeno uno schema rimico preciso nonostante la rima sia lo statuto più saldo della metrica oxiliana: qui, infatti, sono solo tre le rime irrelate (ai versi 9; 56 e 59) mentre gli altri versi hanno tutti un corrispondente rimico. Si può comunque riscontrare sistematicità nelle quartine che seguono o lo schema alternato o incrociato (la prima, per esempio, è in rima ABBA e la seconda ABAB). La forma “canzone” di cui fa menzione Oxilia è, a questo punto, una canzone *libera* svincolata dalle costrizioni dell’isostrofismo e che accoglie versi non tradizionalmente impiegati in questa forma metrica come i novenari e i parisillabi ottonari (ai versi 6, 13, 26, 33, 43, 53, 73 e anche 72 se si mantiene lo iato di “peana”) e senari (l’unico è al verso 77). Per quanto concerne l’affrancamento dalla rima la questione è meno ovvia perché su 79 versi conservatisi solo tre sono irrelati: a livello teorico, quindi, si può propriamente parlare di metrica *libera*, perché, dopo la mancanza di isostrofismo e la mescolanza di versi canonici e non canonici, viene meno anche la terza condizione – la sistematicità della rima, appunto – ma non accetterei questa definizione senza riserve perché, per esempio nelle quartine, sembra ancora essere un elemento strutturante.

La punta di verso è sfruttata anche come luogo privilegiato in cui catalizzare i termini più emblematici di questo testo che, a livello contenutistico, ha uno svolgimento elementare: è un continuo elogio del letto come “altare” del piacere, in quanto sede in cui si consumano i rapporti sessuali. Le parole che più esplicitamente fanno riferimento a questa attività sono spesso posizionate alla fine del verso: “amplesso” (verso 4), “accoppiamento” in rima con “pavimento” (versi 19 e 20), “fallo” (verso 28), “moltiplicare” – inteso in senso biologico – in rima con “altare” (versi 54 e 52) e “seminazione” in rima con “riproduzione” (versi 66 e 69).

Nonostante l'autore tracci con serietà quest'*elogio* al letto la situazione che ne deriva è comica: la dissonanza che si crea tra una materia bassa, il sesso, e una forma alta, la poesia, è il risultato vincente e premeditato che rende il componimento ironico com'era nelle intenzioni dell'autore.

Ci sono luoghi testuali in cui questo *cozzo* si fa più evidente come nella prima strofa dove il vocativo iniziale (poi reiterato in anafora per le tre strofe successive) innalza il tono del componimento, ma anche l'accostamento dei termini *sogno* e *amplesso*, che avvicina due sfere semantiche diversissime, contribuisce a questo meccanismo.

Nella seconda e terza strofa vengono invece descritti due "letti" particolari: un campo seminato dove si consuma la "lussuria contadina" e il letto della carrozza del treno che scandisce il ritmo dell'atto sessuale. I versi 18-21 fanno riferimento a un altro componimento che, nella sistemazione proposta, precede il testo in questione ed è *Aspettando una donna*, dove il poeta riprende la medesima situazione ovvero la consumazione dell'amplesso sul pavimento, vicino al fuoco. Anche le strofe successive propongono luoghi alternativi al materasso: prima una "spiaggia sonora" e poi una "mucchia di fieno", per poi proseguire in un'accesa (ed eccessiva) lode al letto come "polmone del mondo!" dove l'esclamazione segna il culmine dell'eccitazione del poeta nel ripercorrere attimi di godimento.

I versi 34-37 sono riassuntivi dell'atteggiamento mantenuto in questo componimento che deriva da una mancanza di pudore che scaturisce in un tono disinibito:

Ti lodo e ti canto. A che sacrificare
verità con bel garbo a pudicizia?
Velatevi, o beghine, di mestizia!
Per me tu sei l'altare!

Ma accanto a questa indicazione anche i versi 44-47 risultano rappresentativi, in particolare, di quella allegrezza oxiliana che è la cifra predominante dell'intera raccolta e che qui, in questo luogo testuale, viene messa nero su bianco:

Ti canto una canzone

carnascialesca e rido
così tra rima e rima
di gioia e di speranza.

La canzone prosegue con una quinta invocazione al letto, anche questa volta a inizio verso, in cui il poeta si sofferma sulla necessità di “ogni maschio nutrito” di “moltiplicare / sé stesso”; poi, attraverso una similitudine campestre, paragona la “seminazione” dei campi alla “riproduzione” umana sfruttando la semantica della semina anche per quanto riguarda i rapporti sessuali. Il culmine di questa strofa è nel verso 73 dove, in maniera quantomai esplicita, inneggia al suo organo genitale con un ottonario dattilico: “fallo, cervello del ventre!”.

Quindi: lo sviluppo narrativo del componimento mostra un autore disinvolto e a suo agio nella trattazione della sessualità, anche nei suoi aspetti più carnali ed espliciti, un tema sicuramente impudico che viene svolto con una serietà eccessiva che scade in ironia. La libertà di Oxilia nel trattare certi argomenti è confermata anche dal testo, di tenore più crepuscolare, *Contraddizione*²⁶⁹ dove il poeta dichiara, più volte, di essere triste nonostante le fortune di cui è ben consapevole: infatti si definisce un «maschio ben costruito / per l'amore», un uomo «dai lascivi / impeti, l'uomo in cui l'istinto è tutto». Qui il tema sessuale è in apertura di componimento (e in altre porzioni testuali) ma il discorso prende una piega opposta rispetto a quanto avviene in *Elogio del letto*: se in quest'ultimo è l'argomento principe, ripetutamente sviluppato anche nelle sue connotazioni più basse, in *Contraddizione* è semplicemente una delle caratteristiche che forgiavano l'indole oxiliana.

Insomma Nino Oxilia dimostra di saper parlare di sesso in diverse occasioni: ora con ironia, come nella poesia commentata, dove la cospicua insistenza sul tema, anche nei suoi aspetti più proibiti, rende il testo umoristico; e ora in maniera malinconica perché tale risulta l'autodefinizione “io che son *sperma* e mani e occhi e creta / ma che non son poeta” (corsivo mio).

²⁶⁹NINO OXILIA, *Poesie*, op. cit, p. 178-180.

L'intestino presidente della Repubblica

1 Grangousier, Pantagruel, Gargantuà,
2 avventurieri gaudenti
3 che affacciate le maschere ridenti
4 al water-closet dell'umanità,
5 io figlio di un'età
6 affetta da gastrite,
7 le vostre glorie ò seguite
8 nelle città di Francia
9 sulle tavole imbandite
10 per la gioia della pancia.

I

11 O pancia! L'homo novus è malato
12 ed à il becco da struzzo,
13 sta in piedi a furia d'olio di merluzzo
14 e di bicarbonato;
15 fa il critico, l'amante, il deputato
16 - tutto per citazioni -: esalta in voli
17 pindarici ariete e daga e scudo
18 ma gli fan male a cena
19 i pomodori con i cetrioli ...
20 Madonna mia, che pena
21 se l'uomo dotto camminasse nudo!

22 Magro o idropico, pallido e deforme,
23 lo scibile conosce;
24 à i ginocchi piú grandi delle cosce
25 e gli occhi scialbi dentro al cranio enorme.
26 È l'uomo celebrale,
27 l'uomo-Nietzsche, la macchina che pensa;
28 à in dispregio le gioie della mensa,
29 ché digerisce male ...

II

30 Ma io che digerisco ottimamente
31 e sono forte e sano ed ò la vena
32 gaia,
33 so che niente ri appaia,
34 pancia, prima sorgente
35 d'ogni gioia serena;
36 e perciò senza broglio elettorale
37 ò eletto l'intestino presidente
38 della vasta repubblica animale.

39 E quando passo per le strade e tutto
40 tumultua dentro alla città violenta,
41 me, se l'amore altrove non aspetta,
42 a onesti indugi tenta
43 l'odore del prosciutto,
44 del buon prosciutto roseo umido appena
45 e la grazia serena
46 dal carciofino bianco e dell'oliva
47 mi riempie la bocca di saliva.

48 O grazia del convito!
49 O buone gioie sane!
50 Bianca ride la tela e il biondo pane
51 appena abbrustolito.
52 Calma veglia la lampada agli astanti,
53 si parla appena e tutto par soave:
54 passa il famiglio coi vassoi fumanti
55 e con le salse nelle tazze cave ...

56 Ogni gesto à la grazia
57 un poco lenta e molle
58 della pigrizia che nel cuor si spande:
59 mutano le vivande,

60 si vuotano le ampolle
61 e la pancia si sazia.

62 E allora intorno al desco
63 grava un sottile attonimento umano;
64 qualche ricordo un poco boccaccesco
65 trema negli occhi in atto ridanciano;
66 la sigaretta fuma ... Il cerchio tondo,
67 vanendo, adesca il sogno
68 e si prova il bisogno
69 di altalenare in una sedia a dondolo
70 mentre il sangue alle membra si dissemina
71 caldo sano frequente ...
72 E si parla alle donne lentamente
73 di varie cose, ma lo sguardo ardente
74 dice chiaro: io so ben che tu sei femina
75 e se fossimo soli tacerei
76 e tu ti arrenderesti ai sensi miei ...

III

77 O pancia! Io so che fosti imperatrice
78 con Vitellio e divina
79 con Sileno; ti rese Caterina
80 Sforza – in Rimini – eroica; animatrice
81 - in Roma – d'arte latina,
82 ti portò Mecenate ad alto onore.
83 Rabelais ti fece lirica e gioconda
84 e sotto al giustacuore
85 errasti coi goliardi vagabonda:

86 ma non per ciò t'onoro. Altri alla vena
87 preferisca la storia universale.
88 Ti canto perché sei tonda e serena
89 come la luna piena,

90 perché sei l'uomo-vero: ergo: animale,
91 monocola poetessa sensuale
92 del pranzo e della cena”
93 ti canto perché sei varia e ti tedia
94 ciò che ti piacque ieri,
95 mezzana di adulteri
96 e maschera della Comoedia ...

97 Spogliata e senza frangia
98 la vita è un bacchanale
99 di cui «morire» è il coro.
100 Sei la morte che mangia.
101 Ecco perché ti onoro!

102 E t'onoro perché quando il cervello
103 e il cuore fanno lega d'armonia,
104 tu comparisci e rompi il loro anello
105 o con la dame o la dissenteria:
106 distruggendo la stolidità illusione
107 dell'umana grandezza,
108 meditazione muti in lepidità
109 e Alcibiade cambi in Trimalcione;

110 e t'onoro perché dopo le preci
111 mastica il prete ed il ministro dopo
112 gli editti senza scopo:
113 e tu per l'uomo, l'asino, il mastino
114 puoi contenere dentro all'intestino
115 l'appetito, la sazietà, le feci;

116 t'onoro e canto perché nelle grame
117 vicende o nelle gaie, uguagli il re
118 al servo, l'uomo-Nietzsche al folle, ché
119 totus homo fit excrementum ... Amen!

Questo componimento presenta una struttura articolata in tre sezioni numerate precedute da una porzione introduttiva di dieci versi: la misura versale è variabilissima (si noti la presenza del bisillabo “gaia” al verso 32) e manca il principio dell’isostrofismo. Lo statuto metrico, al contrario, viene mantenuto ed è possibile riscontrare, sebbene in mancanza di un disegno definito, una quasi perfetta saturazione rimica: a livello di singola strofa, resta irrelata unicamente la parola “baccanale” del verso 98 ma coincide con la rima B della strofa precedente (universale : animale : sensuale); si segnalano inoltre la rima ipermetra tondo : dondolo dei versi 66-69 e la rima imperfetta grame : amen (versi 116-119).

Definito da Guglielminetti «l’elogio carnevalesco e bachtiniano della pancia»²⁷⁰, il componimento è ironico nella sua concezione perché è, similmente a *Elogio del letto*, una continua lode della pancia e perciò Oxilia fa stridere tra loro, ancora una volta, un’intenzione solenne e un argomento “volgare”: è qui che emerge il comico.

Ma l’analisi di questo testo necessita di un’impostazione che proceda per sezioni: se il tono divertito è evidente a livello generale, in più occasioni l’ironia dell’autore emerge con maggior vivacità e non senza punte di sarcasmo.

Il verso proemiale nomina tre personaggi immaginari, frutto della penna di Rabelais, che sono l’esempio di “avventurieri gaudenti” che sanno affrontare la vita con il riso: questo atteggiamento di risposta al “water-closet dell’umanità” è ciò a cui anela anche Oxilia stesso: i romanzi di Rabelais, autore anti-classicista per eccellenza, hanno per argomento tutto ciò che è “basso”, come le funzioni del corpo, e tra queste la “gioia della pancia” che il Nostro vuole decantare.

La prima sezione, opportunamente introdotta dal vocativo, è una critica all’“uomo-Nietzsche” del proprio tempo, l’uomo troppo “celebrale”, incapace di abbandonarsi ai piaceri del sesso e del cibo. L’invettiva che sferra alla società è cruda e felicemente realizzata perché dipinge personaggi, “il critico, l’amante, il deputato”, che sono tutta apparenza: lavorano o vivono “per citazioni” ed esaltano con ipocrisia la virilità e le armi pur essendone fisicamente inadatti. I versi 15-21, denigratori nei confronti di queste categorie di uomini, sono efficacemente costruiti grazie all’uso dell’*enjambement* che ritarda il commento piccato del verso 16 e svela la loro debolezza di stomaco ai versi 18-

²⁷⁰MARZIANO GUGLIELMINETTI, op. cit., p. 123.

19; inoltre l'abbassamento stilistico che si attua con l'introduzione dei termini "pomodori" e "cetrioli", qui in contrasto con i ben più alti "ariete e daga e scudo", aumenta il tasso scherzoso del componimento che viene suggellato dall'esclamativa colloquiale "Madonna mia, che pena / se l'uomo dotto camminasse nudo!".

Come la prima partizione riprende un termine della precedente ("pancia"), anche tra la sezione I e II si attua lo stesso meccanismo di *coblas capfinidas* con il recupero del verbo "digerire" che, al verso 30, si riferisce all'io poetico, soggetto dell'intera porzione testuale. Qui Oxilia, dopo uno slancio di autocompiacimento, giunge ad eleggere l'intestino come "presidente / della vasta repubblica animale" evidenziando, quindi, la natura animalesca dell'uomo; anche in questo caso la differenza tra il registro formale, caratteristico della politica, e l'immagine di un organo vitale come capo del governo crea un cozzo divertente. L'abbandono ai piaceri della gola qui è secondo solo ai piaceri del sesso, argomento prediletto del Nostro, tanto che le fattezze della donna vengono paragonate alle cibarie mescolando così «estetica del sesso ed estetica della gastronomia»²⁷¹: il "buon prosciutto roseo umido appena" ricorda le "labbra d'una giovinetta" e tenta il poeta che, già sognante, pregusta l'esperienza con l'acquilina in bocca. Ai versi 48-49 altri due vocativi elogiano le "gioie" che derivano dall'opulenza di un banchetto ben imbandito, vario, e che sazia la pancia, ma insufficiente a colmare tutti i piaceri carnali: l'ultima strofa di questa seconda sezione, infatti, ammicca a un velato desiderio erotico. I puntini sospensivi ne tripartiscono l'andamento isolando porzioni testuali che fanno riferimento ora all'appagamento derivante dal pasto; ora all'intontimento provocato dalla sazietà e, in ultimo, alla voglia di un incontro amoroso. L'aggettivo "boccaccesco", che indica licenziosità, è un ovvio riferimento a Boccaccio, altro autore che – come Rabelais – ha narrato i piaceri, gli istinti, la sessualità, e che qui rappresenta la miccia che accende nel poeta il desiderio.

L'ultima sezione ospita, nuovamente in apertura, il vocativo "O pancia!" creando così un collegamento con la partizione I. Oxilia poi cita una serie di uomini e donne potenti che sono stati dominati dai piaceri del ventre: Vitellio, imperatore romano celebre per la sua ingordigia; Sileno, dio rustico dell'ubriachezza; e ancora Caterina Sforza, i poeti latini

²⁷¹NINO OXILIA, *Poesie*, op. cit, p. 18.

che hanno scritto di cibo e Rabelais, già indirettamente nominato attraverso i suoi personaggi. Dopo questa parentesi “colta” il canto oxiliano tocca gli aspetti più concreti e bassi della pancia, facendo declassare ogni riferimento culturalmente alto in un elogio materiale di questa “poetessa sensuale / del pranzo e della cena!”.

A partire dal paragone elementare che vede pancia “tonda” come la “luna piena” si prosegue nella descrizione degli aspetti biologici più scurrili come la “dissenteria”, qui sintomo della fallibilità dell’uomo incapace di controllarsi, e delle “feci” che, insieme ad “appetito” e “sazietà”, danno conto della straordinaria capacità contenitiva dell’intestino. Questi due termini che, già di per sé, appartengono a un vocabolario umoristico che sfrutta i motivi basso-corporei, appaiono ancor più divertenti se collocati nel tessuto rimico: ai versi 103 e 105 “armonia” rima con “dissenteria” e si crea così una coppia di termini che evoca sensazioni opposte; ai versi 110-115 c’è invece la corrispondenza precisi : feci, dove il primo termine è una variante letteraria di “preghiere”.

Infine negli ultimi quattro versi Oxilia esalta, per l’ultima volta, la “pancia” e ne loda la sua efficacia nel rendere tutti gli uomini uguali: “il re” e il “servo”, l’uomo razionale e il matto; perché non è vera la locuzione biblica “Memento, homo, quia pulvis es, et in pulverem reverteris” ma è vera l’espressione oxiliana, sempre in latino, “totus homo fit excrementum” perfettamente coerente con il resto del componimento. E dopo quest’ultimo intervento parodico, attuato per via di rovesciamento del monito religioso, il testo non può che concludersi con un irrisorio “Amen!”.

Primo intermezzo

I

1 Poesia dorme. Sul dolce volto scende
2 l'ombra: l'ultimo figlio è dileguato
3 sul limite del secolo passato;
4 e la mammella flaccida le pende.

5 I ragni torno torno hanno tramato
6 fili e fili. L'intrico si distende
7 dal soffitto al piancito e quasi prende
8 la soglia che nessuno à piú varcato.

9 Ma piú vicino, ora che umani voli
10 lo solcano, piú vasto, ora che i fili
11 lo taglino, il ciel ride alla campagna!

12 Invano! Ché truccati da usignoli
13 i paperotti cantan nei cortili
14 mentre puzzano ancor d'acqua che stagna.

15 Il loro cuor si lagna
16 con gli orologi fa cucú, vi ciancia.

17 La moda vien di Francia;
18 è nutrita di latte e crinolina,
19 sa di provincia vista alla vetrina.

20 È tutta gelatina
21 e alterna a quando a quando frasi dotte
22 col buon odore delle rape cotte.

23 Avendo l'ali rotte
24 ciascun de' paperotti si lambicca
25 di romperci le tasche per ripicca.

II

26 Poesia dorme. Ed armati fino ai denti

27 di cultura, con modi secenteschi,

.....

.....

.....

.....

.....

.....

28 Fuori canta l'età nuova, l'età

29 del telefono e del cinematografo,

30 l'età vertiginosa nostra alata.

31 Nell'Orto Sacro va la mascherata

32 in vesti di giullare e di storiografo,

33 masturbandosi la celebrità

34 e il poeta che va

35 solo, ed il cuor gli batte a quando a quando,

36 guarda il torneo grottesco sospirando;

37 poi rifiutando

38 di unirsi coi moderni secentisti,

39 e sdegnando far lega coi coristi,

40 cade tra i futuristi;

41 si rompe il capo e fra giocondi lazzi

42 comincia a dire e a far cose da pazzi.

III

43 O vita del mio secolo! Profonda,

44 vertiginosa, alata; in terra, in mare,

45 in cielo alta volgente a dominare,

46 il mio spirito in te vive e s'affonda.

47 Correr sulle rotaie e navigare

48 sott'acqua, vedo, mentre la rotonda

49 pupilla il periscopio apre sull'onda:

50 alti nel ciel odo i motori ansare.

51 Oh! viva, viva! Bel cielo trafitto

52 da pali telegrafici, città

53 irretiti da fili, viva, viva!

54 Del vecchio stile io sul confine dritto,

55 canto la gioia della nuova età

56 saltando in groppa a una locomotiva.

Il componimento, purtroppo mutilo, è molto interessante dal punto di vista metrico: è diviso in tre macrosezioni, segnalate dal numero romano, e ognuna di queste ha una propria struttura. La prima sembrerebbe essere una variazione di un sonetto caudato: infatti i primi quattordici versi compongono sonetto rimato ABBA BAAB CDE CDE al quale fa seguito un distico (non una terzina), composto da un settenario e un endecasillabo, e poi una successione di terzine composte da un settenario e due endecasillabi. Lo schema rimico delle terzine della coda è il seguente: eF fGG gHH hII. Per la seconda sezione si può ipotizzare, anche qui, la presenza di un sonetto caudato e se i versi mancanti dovessero imitare lo schema rimico del precedente esempio l'articolazione sarebbe la seguente: ABBA BAAB CDE EDC cFF f⁵GG gHH, dove la coda è più tradizionale rispetto a quella della sezione I (infatti sono sempre porzioni di tre versi) ma c'è la presenza di un quinario in luogo del settenario.

L'ultima partizione, invece, è un sonetto quasi tradizionale che segue uno schema ABBA BAAB CDE CDE, dove la seconda quartina presenta un'alternanza rimica inconsueta.

Oxilia, quindi, dà prova delle proprie conoscenze e competenze metriche proponendo una forma che guarda alla Tradizione ma superandola, corrodendola: nella prima sezione, appunto, la prima coda è manchevole di un endecasillabo e nella seconda c'è la presenza di un quinario. È emblematica anche la scelta di non proseguire, nella terza partizione, la strada tracciata proponendo un sonetto canonico, senza ulteriori aggiunte, disattendendo in questo modo le aspettative createsi con le prime due sezioni.

Questa aderenza infedele ai moduli convenzionali è espressione di una vena poetica che rifiuta di “unirsi coi moderni secentisti” e Oxilia ne dà prova non solo a livello contenutistico, con violenti attacchi alla schiera dei poeti moderni, ma anche sul piano stilistico, superando le costrizioni scolastiche.

Questa lirica, infatti, è una evidente dichiarazione di poetica e una personalissima lode dei tempi moderni ai quali, come sappiamo, il poeta ama adattarsi. Le partizioni II e III esemplificano chiaramente le posizioni di Oxilia di fronte a questo *sonno* della poesia: lui vuole farsi cantore della modernità, dell’“età nuova” quella del “telefono e del cinematografo”, dei “pali telegrafici”, della vita “vertiginosa” e “alata”, di quel tumulto contemporaneo che brulica di vivacità.

La terzina conclusiva racchiude il programma poetico dell'autore e anche la coda della

seconda partizione informa di ciò: infatti il “poeta” del verso 34 è Oxilia stesso che rifiuta di adattarsi a una linea artistica rivolta al passato e incapace di raccontare la modernità, e preferisce percorrere la via dei “futuristi” qui intesi, probabilmente, come i cantori del progresso, senza le implicazioni più radicali a cui questo termine può far riferimento.

Se nella II e III sezione l’autore fa volentieri riferimento a sé stesso e al proprio atteggiamento di risposta ai tempi moderni, è nella prima partizione che sferza i colpi più taglienti al proprio secolo. Il verso incipitario si inaugura con una sentenza secca che fa da presupposto allo sviluppo successivo dove la “poesia” è umanizzata in una donna a cui pende una “mammella flaccida” alla quale nessun figlio attinge più: qui la possibile carica erotica del termine *mammella* viene immediatamente soppressa dalla scelta dell’aggettivo “flaccida” che confeziona un’immagine di nudità squallida, adatta a rappresentare la condizione della poesia a inizio Novecento.

Ma è dal verso 12 che l’ironia oxiliana trova compimento in un sarcasmo violento prima nei confronti dei poeti, paragonati a “paperotti” travestiti da “usignoli”, e poi irride i tempi moderni che, seguendo le mode “di Francia”, sono interessati esclusivamente all’apparenza.

A mio avviso l’elemento che rende il tono di questa sezione parzialmente ironico, oltre che profondamente incisivo, è l’abbassamento continuo che Oxilia attua nelle strofe: dopo aver declassato a rango di “paperotti” i poeti contemporanei ne accentua la volgarità dicendo che “puzzano ancor d’acqua che stagna” aggravando, nel senso dello squallore, la loro immagine; anche la sentenza del verso 19, “sa di provincia vista alla vetrina”, è una secca considerazione che disillude l’immaginario idealizzato della moda parigina, rendendola solo un contenitore affascinante per un contenuto fatiscente. Infine nella settima strofa, dove prosegue l’invettiva contro la sterile voga del momento, si serve, ancora una volta, dell’*estetica della gastronomia* e definisce la moda una “gelatina” che ha il “buon odore delle rape cotte”: qui adotta il meccanismo di contraddizione semantica implicita per cui il termine *buon* è da intendere nel suo significato opposto e risulta chiaro, allora, come le *maleodoranti* rape cotte simboleggino il marcio di una società vanitosa.

Bibliografia

Atti del convegno 1992, *Per Giovanni Flechia nel centenario della morte*, Edizioni dell'Orso Ivrea-Torino.

ALLEMAN B., *Ironia e poesia*, Mursia, Milano, 1971.

BELTRAMI P. G., *La metrica italiana*, il Mulino, Bologna, 2011.

BORGESSE G. A., *La poesia crepuscolare*, La Stampa, 01/09/1910.

BOZZOLA S., *L'autunno della tradizione, la forma poetica dell'Ottocento*, Franco Cesati Editore, 2016.

CALCATERRA C., *Con Guido Gozzano e altri poeti*, Zanichelli editore, Bologna, 1944.

CARDINALE E., *Una linea poetica piemontese-ligure*, Salerno editrice, Roma, 2013.

CHIAVES C. a cura di A. Pupino, *Commedie inedite e altro*, Bulzoni editore, Roma, 1972.

CHIAVES C., a cura di A. Camerino, *Sogno e ironia*, Neri Pozza, Venezia, 1956.

CHIAVES C., a cura di G. Farinelli, *Tutte le poesie edite e inedite*, Corona d'argento, Milano, 1971.

DE CAMILLIS M., *Domenico Gnoli*, Società editrice Francesco Perrella, 1924.

DEFFERRARI A., *Arturo Graf*, Società editrice Dante Alighieri, 1930.

FARINELLI G., *Perché tu mi dici poeta. Storia e poesia del movimento crepuscolare*, Carocci, Roma, 2005.

FREUD S., *Il motto di spirito*, Bollati Boringhieri, Vignate, 2021.

GALLETTI A., *Rivista d'Italia*, anno XXVI, Milano, 1923.

GOZZANO G., a cura di G. di Rienzo, *Lettere a Carlo Vallini con altri inediti*, Centro studi piemontesi, Torino, 1971.

GOZZANO G., GUGLIELMINETTI A., *Lettere d'amore*, Quodlibet, Macerata, 2019.

GOZZANO G., *Poesie*, a cura di Barberi Squarotti, BUR, Mondadori, Milano, 2018.

GOZZANO G., *Poesie e prose*, a cura di L. Lenzini, Feltrinelli, Milano, 2019.

GRAF A., *Anime di giovani poeti: Giovanni Bertacchi-Giulio Orsini*, «Nuova Antologia», 1 aprile 1904.

GRAF A., *Medusa*, a cura di A. Dolfi, Mucchi Editore, 1990

GRAF A., *Le rime della selva*, Treves, Milano, 1906.

GUGLIELMINETTI M., a cura di M. Masoero, *La musa subalpina, Amalia e Guido, Pastonchi e Pitigrilli*, Leo S. Olschki – Firenze, 2007.

- GUGLIELMINETTI M., *La "scuola dell'ironia" Gozzano e i vicini*, Leo S. Olschki, Firenze, 1984.
- HAMON P., *l'Ironie littéraire. Essai sur les formes de l'écriture oblique*, Hacette livre, Paris, 1996.
- LONARDI G., *Graf il lavoro perduto la rima*, Liviana Editrice in Padova, 1971.
- MASOERO M. (a cura di), «*L'immagine di me voglio che sia*» *Guido Gozzano cento anni dopo*, Edizioni dell'Orso, 2017:
- BOGGIONE V. *Gozzano e la citazione: il caso Leopardi*
 - MANFREDINI M., *Alcune considerazioni sulla lingua poetica di Gozzano*
- MENGALDO P. V., *La tradizione del Novecento*, terza serie, Einaudi, Torino, 1991.
- MENGALDO, P. V., *Poeti italiani del Novecento*, Mondadori, 1981.
- MIZZAU M., *L'ironia. La contraddizione consentita*, Feltrinelli, Milano, 1984.
- MONDO L., *Natura e storia in Guido Gozzano*, Silva editore, Roma, 1969.
- MONTALE E., *Sulla poesia*, Mondadori, Milano, 1976.
- MORETTI M., *Tutte le poesie*, Mondadori, 1966.
- ORSINI G. *Fra terra e astri*, Casa editrice nazionale, 1905.
- OXILIA N., a cura di R. Tessari, *Poesie*, Guida Editori, Napoli, 1973.
- PALAZZESCHI A., *Poesie*, Vallecchi editore, Firenze, 1942.
- PIRANDELLO L., *L'umorismo*, Garzanti, 1995.
- RAGAZZONI E., a cura di R. Martinoni, *Buchi nella sabbia e pagine invisibili. Poesie e prose*, Einaudi, Torino, 2000.
- RAGAZZONI E., a cura di A. Cajumi, *Poesie*, Aldo Martello Editore, Milano, 1956.
- RAGAZZONI E., a cura di L. Mondo, *Poesie e prose*, Edizioni Vanni Scheiwiller, 1978.
- SANGUINETI E., *Guido Gozzano. Indagini e letture*, Einaudi, Torino, 1966.
- SOLDATI M., *L'attore*, Oscar Mondadori, Milano, 2007.
- VALLINI C., a cura di E. Sanguineti, *Un giorno e altre poesie*, Einaudi, Torino, 1967.

Sitografia

https://dizionari.corriere.it/dizionario_italiano/I/ironia.shtml

<https://www.treccani.it/enciclopedia/ironia/>

<https://dizionario.internazionale.it/parola/ironia>

https://www.gdli.it/pdf_viewer/Scripts/pdf.js/web/viewer.aspx?file=/PDF/GDLI06/GDLI_06_ocr_422.pdf&parola=fucare

<https://www.gdli.it/sala-lettura/vol/3?seq=719>

[https://it.wikisource.org/wiki/Pagina:Marinetti_-_I_Manifesti_del_futurismo,_1914.djvu/73#:~:text=%C2%ABNoi%20vogliamo%20glorificare%20la%20guerra,\(Primo%20Manifesto%20del%20Futurismo\)](https://it.wikisource.org/wiki/Pagina:Marinetti_-_I_Manifesti_del_futurismo,_1914.djvu/73#:~:text=%C2%ABNoi%20vogliamo%20glorificare%20la%20guerra,(Primo%20Manifesto%20del%20Futurismo))