



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
DI PADOVA

Università degli studi di Padova

Dipartimento di Studi Linguistici e Letterari

Corso di Laurea Triennale in

Lettere Moderne

Classe L-10

Tesi di Laurea

Carlo Vallini: spirito inquieto fra dannunzianesimo e crepuscolarismo

Relatore

Chiar.mo Prof.

Fabio Magro

Candidata

Arianna Pietrella

n. matricola 2003978

Anno Accademico 2022/2023

O Nonno, la tua casa ora si gode
il sole; si sta come in un abbandono
ultimo, senza vita e senza suono, del tuo torrente sulle dolci prode.

E a me che d'una mia pensosa lode
malinconicamente l'incorono,
memore forse ora discende il buono
tuo domestico spirito custode.

Ancor nella memoria ti discerno
aprendomi le braccia a un tratto, lieto
sorridere alla mia innocenza prima.

Ma tu che dormi nel tuo sonno eterno,
tu non sai, tu non sai quale secreto
pianto non pianto ancora oggi m'opprima.

(Carlo Vallini, *I sonetti della casa, II, La Rinunzia*)

Ai miei nonni.

Indice

Capitolo 1 – Inquadramento generale	p.2
1.1- Crepuscolarismo: definizione e punti cardinali della corrente letteraria	p.2
1.2 - Coordinate biografiche di Carlo Vallini	p.12
1.3 - Scambio epistolare fra Gozzano e Vallini	p.15
Capitolo 2 – <i>La Rinunzia</i>	p.25
2.1- Linee guida sull'opera <i>La Rinunzia</i>	p.25
2.2 - Analisi del componimento <i>I baccanali</i>	p.28
2.3 - Analisi del componimento <i>Mare nostrum</i>	p.41
2.4 - Analisi del componimento <i>La canzone del mare</i>	p.48
Capitolo 3 – <i>Un Giorno</i>	p.56
3.1 - Linee guida su <i>Un Giorno</i>	p.56
3.2 - Analisi del componimento <i>Lo scoglio</i>	p.63
3.3 - Analisi del poemetto <i>L'amore</i>	p.69
3.4 - Analisi dei componimenti <i>L'ironia e - ∞ +</i>	p.75
3.5 - Conclusioni	p.84
Bibliografia	p.85

Capitolo 1 – Inquadramento generale

1.1- Crepuscolarismo: definizione e punti cardinali della corrente letteraria

Nel 1910, sullo scrittoio di Giuseppe Antonio Borgese, poggiavano, pubblicati in quello stesso anno, anche tre volumi dal gusto insolito per la “moda” vigente dell’epoca: *Poesie scritte col lapis* (Ricciardi, Napoli) di Marino Moretti, *Poesie provinciali* di Fausto Maria Martini, *Sogno e ironia* (Lattes, Torino) di Carlo Chiaves.

A Borgese non solo parve il caso di veder accostati questi tre volumi, ma superò gli orizzonti di una qualsivoglia recensione sbrigativa, esprimendosi in merito ad essi in un articolo apparso su *La Stampa* del 10 settembre.

Dato il potente turbinio letterario, egli non poteva sicuramente prescindere dalla “gloriosa” stagione lirica di Pascoli, di Carducci e di D’Annunzio: stagione poetica, questa, che si andava spegnendo sempre più; conseguentemente, sembrava venir incentivato, quasi per abitudine, a reputare i tre volumi come “il segnale” di tale flebile, ma costante, spegnimento.

Borgese, qui quasi in vesti vaticinanti, non volle però restare confinato sulla via percorsa da coloro che prevedevano ormai imminente il capolinea del “parnaso italiano”: volle, a tutti gli effetti, collocare i tre nuovi volumi nell’alveo di una novella stagione lirica che si imperniasse sul «veritiero bisogno di cantare». (Farinelli 1969, 13)

In tal maniera, quindi, Borgese coniò il nuovo termine di “crepuscolarismo”, che racchiudeva in sé tutta l’incertezza in merito alla posizione critica.

Farinelli sostiene che Borgese,

[...] Scorgendo, insomma, nelle *Poesie scritte col lapis*, nelle *Poesie provinciali* e in *Sogno e ironia* “gli ultimi sospiri di una grandezza” passata e i “primi sommessi balbettii di una grandezza” futura, li chiamava, mediante una efficace metafora, *crepuscolari* e li paragonava, a seconda del tempo di osservazione, alla luce attenuata che segue il tramonto o che precede l’alba (*ivi*, 14)

Sempre su *La Voce* del 16 novembre 1911, si ampliava per volontà di Scipio Slataper la cosiddetta “famigliola poetica”: in tale articolo, infatti, egli vi aggiunse altri quattro “fratellini”, ossia Corazzini, Palazzeschi, Saba e Gozzano.

La posizione critica di Slataper appare simile a quella di Borgese, in quanto anche lui si ritrovava scisso fra l’attribuzione di una sentenza totalmente negativa, frutto del paragone della tematica e

della personalità dei “fratellini” con quella dei padri immediatamente precedenti di cui erano figli, o, anche, degli “avi” del primo Ottocento, e un giudizio, invece, positivo, mirante ad enfatizzare il fatto che proprio quella “famiglia poetica” stesse riesumando il “contatto con la vita” e, al contempo, si stesse rivolgendo alla natura, alla “grande natura”, della quale si dovevano rivelare i segreti più reconditi.

In sostanza, anche per Slataper, il neologismo “crepuscolarismo” denotava un’aurea di ancora brancolante incertezza.

A partire dai due articoli menzionati, gli studi sono progrediti enormemente: sono progressi ben analizzati da Vallone nelle prime pagine del suo magistrale saggio (Vallone, 1960)

Vallone scrive:

[...] In verità, qui [nel crepuscolarismo] né si ebbero maestri che dettassero né scolari che eseguissero, cosa che invero non accade mai in una scuola che promuove poesia ma non ci furono anche né accordi né collegamenti tra il cenacolo romano di Corazzini, del resto di breve vita anche se di fervida operosità, e Gozzano o tra questi ed altri, come per esempio Moretti, che scrivevano ed operavano in altre province. Mancò più che altro una professata poetica, una dichiarata norma, oltre quella che indirettamente si ricava dal testo delle poesie, da cui, più o meno liberi, i poeti crepuscolari riferissero la loro ispirazione o su cui accompagnassero la libera voce del loro canto. Ma accadde che questi poeti senza maestro e senza poetica costituissero di fatto una scuola, sotto più aspetti, certamente omogenea concordata e coerente, come mai era accaduto, in circostanze simili, in altre occasioni (*ivi*)

Essendo una scuola che la critica ha faticato ad etichettare, non senza ripetuti e svariati ripensamenti, ricca di motivi e questioni controversi, lo studioso del crepuscolarismo è stato indotto a perenni ed insidiose distinzioni che caratterizzano la sua volontà di lavorare intorno ad un centro gravitazionale certo e ben determinato, dal quale ha precedentemente isolato i debiti con la nostra tradizione e le «istanze della civiltà letteraria europea» (*ivi*, 7).

Per partire da un nucleo saldo, appunto, è doveroso, per noi, determinare definitivamente la maniera in cui il termine *crepuscolare* va impiegato e l’accezione di cui è caricato.

Oggi, l’originario significato specifico attribuito da Borgese, ovvero “chiarore del tramonto” che “si protrae fino a disperdersi nei primi raggi dell’alba”, si svuota di significato, giacché rispecchia, fuor di metafora, il giustificabile fraintendimento nel quale incespò lo stesso Borgese nel momento in cui stava esaminando i tre volumi sopracitati.

Quindi, ormai scevro del suo significato specifico, non resta altro che utilizzare il termine *crepuscolare* nella sua accezione figurata, ossia nel «...significato di tenue, di somnesso, di soffuso, di dolce malinconia, di sfumato e di impreciso» (Farinelli, *ivi*, 6).

Tuttavia, a buon diritto, il lettore, se indotto ad obiettare che tali attributi non solo si prestino a cogliere l'essenza intrinseca di una lirica cronologicamente collocata ai primordi del XX secolo, può perfettamente pensare anche che essi colgano, in linea generale, qualsivoglia merito della poesia universale, appartenente a qualunque epoca storica, corrente ed autore.

L'obiezione, fondata, conduce ad una specificazione ulteriore che deve essere apportata al termine *crepuscolare* nel suo significato figurato, arricchendolo di altri attributi, onde evitare il pericolo di precipitare nuovamente nel vago laddove si desidera avvenga l'esatto contrario.

Per attuare ciò, è indispensabile proiettare luce sul fatale incontro che avviene, a cavallo fra XIX e XX secolo, fra la già tormentata storia letteraria contemporanea e la dilagante crisi storica, diffusa a macchia d'olio in ogni ambito, a partire dalle dottrine politiche, che, per certi aspetti, sono quelle dell'azione.

Al riguardo, illuminanti parole vengono spese da Bosco:

I vecchi partiti, liberali e democratici, esaurita col compiuto ciclo del Risorgimento la loro missione, non rinnovata per allora la loro dottrina alla luce delle nuove realtà politiche e sociali, conservano significato ideale solo presso pensatori isolati; il socialismo -che era stata la grande parola nuova per le generazioni giovani intorno al 1880 – quanto più si potenzia nel giuoco parlamentare, tanto meno vale come forza ideale. D'altra parte, l'exasperato individualismo ha cessato di sentirsi eroico, di esaltarsi in sé stesso; e tuttavia non si placa. Nuovi ideali, nuovi partiti politici non sorgono; il nazionalismo per il momento è concretamente inoperante (Bosco 1959, 213-214)

Ne deriva che, alle basi di una condizione storico-politica e sociale del genere, esposta da Bosco, risiede una «malattia della volontà e del sentimento, la quale procura all'uomo un'insidiosa titubanza e una progressiva apatia verso la vita e la realtà» (Petronio 1937, 114).

Dall'apatia e dalla titubanza nei confronti della vita e della realtà, dalle quali il poeta, se autentico uomo del suo tempo, difficilmente riesce a svincolarsi, è legittimo che, anche letterariamente parlando, le sue pagine siano intrise di tali sentori, sentori di *noia* a causa di una quotidianità segmentata in giorni monotoni e ripetitivi, e di *grigiore* di una realtà sempre disgregata in una catena di fatti abituali.

Nel tollerare sempre giorni monotoni, abitudini asfittiche e inerzia, si è giunti alla sintetica definizione di *peso della quotidianità*.

Noia, grigiore, peso della quotidianità: sono questi gli attributi storici che ci mancavano per completare il termine *crepuscolare* nel suo significato figurato e per autenticarne un utilizzo

corretto applicato ad una poesia che ha ancora i propri limiti discontinui e disseminati in un numero non quantificabile di opere pubblicate pressoché nella prima decade del Novecento.

La critica, nell'impresa di scovare o di rettificare questi limiti, talvolta ha eccesso, collocandoli anche in opere in cui la componente crepuscolare è presente in minima parte. Nominando alcuni di tali casi, fra i maggiori si hanno le opere di Graf, di Orsini, di Pascoli, di Cena, di Orvieto, di Novaro. Tuttavia, un'altra precisazione è degna di nota:

[...] un conto è la poesia crepuscolare, in cui, per esempio, noia e grigiore si palesano come indefinibili sensazioni, e un conto è la poesia crepuscolare, in cui si palesano come definibili esperienze. Mentre quella emerge qua e là dalle opere degli autori citati, questa, schiudendosi alla prospettiva di una vera poetica e, perciò, di una vera scuola, costituisce l'essenza delle opere di *altri* autori (Farinelli, *ivi*, 19).

La lirica crepuscolare, denotata dai sopracitati attributi storici, appare nella bifocale sembianza di sottomissione e di reazione al *grigiore*, alla *noia* e al *peso della quotidianità*.

La prima veste la racchiude in un'opaca stasi, all'insegna dell'accidia, fossilizzandola in un torpore fastidioso. La seconda veste, invece, che si fonda sulla ribelle impulsività di comportamenti contraddittori e sulla vasta gamma di emozioni dissonanti tipiche dei momenti di crisi, la innalza a un livello di valevole ricerca. Farinelli sostiene che sia «questo, il lato positivo della poesia crepuscolare, perché, lungi dall'ancorarsi a uniformi e gracili esperienze d'avvio, ne scopre il vero volto» (*ivi*, 19).

Prendendo in considerazione quest'ultimo lato positivo della poesia crepuscolare, si percepisce senza sforzo quale sia il senso dei motivi del colloquio, dell'ironia e del passato, i quali le attribuiscono la caratteristica patina della comprensione, il gusto dell'acrimonia e la fascinazione della memoria.

La posizione critica ha, inoltre, evidenziato quanto il crepuscolarismo, cui si connette la coralità, risulti seguire una scia alquanto lineare e solida. Essere un indirizzo univoco, pur nella sua diversificazione, corrisponde ad essere una scuola e, sebbene ancora limitato nelle opere e nel tempo, senza ombra di dubbio si è rivelato in grado di fomentare la temperie culturale degli esordi del Novecento.

Pur essendo improntato, sin dalla sua alba, sulla dicotomia ossimorica di sottomissione e di reazione alla *noia*, al *peso della quotidianità* e al *grigiore*, con anche l'aggravante di essere avviluppato fra le nebulose della rinuncia, mai dissipate poi del tutto, esso ha incentivato lo sviluppo di una tematica spicciola, detta dalla critica propriamente *provinciale*.

Ciononostante, però, questa sua caratteristica,

[...] l'ha innalzata a simboleggiare la condizione di chi, non potendo nascondere, per varie ragioni, il suo vuoto morale con l'appagarsi dannunzianamente -il cenno è storico- dell'esaltazione estrema di ogni bellezza e di ogni forza o con l'affidarsi spensieratamente alle comode usanze del gusto *liberty*, si consolava nel paragonarlo in specie al vuoto morale di quei personaggi umili e miti, che parimenti trepidavano o sembravano trepidare per il grave e drammatico mistero della vita e della morte (*ivi*, 36).

Il crepuscolarismo, così, si inseriva *per natura*, nell'essere uno dei modi più originali del filone simbolista atto ad esprimere ed interpretare la crisi che affliggeva l'umanità moderna.

Al suo inserimento *per natura*, si è in seguito aggiunto quello *per elezione*, dal momento che vari poeti crepuscolari iniziarono a vedere molti autori d'oltralpe alla stregua veri e propri maestri e a coglierne le opere come punti di riferimento, anche se rari erano i poeti italiani crepuscolari ad avere alle spalle un'educazione umanistico-letteraria solida e tradizionale.

Baldacci, riguardo ciò, ricorda:

[...] non va dimenticato l'apporto che la poesia crepuscolare ricevette da quei poeti francesi, o di lingua francese, che sogliono chiamarsi simbolisti e intimisti. In questa direzione i nomi sono assai noti: sono quelli che, che anche recentemente, Sergio Solmi, autore di un'importante prefazione a una ristampa delle *Liriche* del crepuscolare Corazzini, ha riproposto: "...Samain, Maeterlinck, poi Rodenbach, Charles Guérin, Jammes, infine Tristan Klingsor e Lafourge (Solmi 1959)".

E i motivi e i significati del movimento simbolista furono utilizzati dai crepuscolari al fine d'insistere sulla illusorietà del mondo oggettivo (in questo senso anche Pascoli, soprattutto in *Myrica*, esercitò la sua influenza), e, più che altro, perché i simboli favorivano la descrizione degli stati d'animo: gli ospedali, gli organetti, i giardini chiusi, le belle solitarie, i conventi, vanno appunto intesi non come un generico fondale coloristico e musicale, ma, con valore simbolico, come luoghi e momenti ideali di un'anima tutta raccolta e reclinata» (Baldacci 1961, 6-7).

Grazie proprio alla scia lasciata in eredità dai *maestri* simbolisti, i poeti crepuscolari si riavvicinarono alle origini della letteratura italiana sotto l'egida di una *nuova* visione sentimentale. Anche Binazzi, secondo, a sua volta, la fonte attendibile di Jacomuzzi¹, si esprime a proposito:

¹ Stefano Jacomuzzi, *Sergio Corazzini*, Milano, Ugo Mursia Editore, 1963.

I decadenti francesi venivano inalzati agli onori del nostro entusiasmo. Poteva darsi che taluno dei compagni ignorasse o non comprendesse Dante, Leopardi, Manzoni; ma non che non sapesse a memoria le più squisite liriche di Sagesse e non possedesse nella sua bibliotechina incipiente Jammes, Lafourge, Maesterlinck, Samain e via dicendo...E fu da lì che ci potemmo riaccostare in seguito ai *Fioretti* e ai *Laudesi*, e poi allo Stil Novo, riprendendo, con sensi più svegli e raffinati, la strada regia della nostra tradizione (Binazzi 1941, 210).

Questo salto all'apparenza abissale fu possibile tramite le accennate suggestioni mistiche che proiettarono il gusto del divino nello spirito simbolista e, di conseguenza, in quello crepuscolare. Esse miravano tanto a sondare i testi delle origini adorne di figurazioni religiose ancora ingenuie e vergini, quanto ad approfondire, per mezzo delle assunzioni culturali, l'analisi metrico-stilistica di Dante e di Petrarca, entrambi, dopo una prima fascinazione dannunziana, prediletti specialmente da Gozzano.

Da queste due Corone della letteratura degli esordi, i crepuscolari attinsero, con un balzo, anche alla poetica carducciana e a quella dei rispettivi seguaci, subendone «quasi inavvertitamente una *sotterranea* influenza» (Farinelli, *ivi*, 39). Fra i carducciani, si ricorda soprattutto Betteloni, del quale è stata raccolta la lirica dell'esser vero, da lui battezzata, che contribuiva all'innovazione dei canoni metrici con il loro inserimento nelle esigenze della lingua colloquiale, denotata da un andamento lineare e prosastico.

Citando un altro pilastro fondamentale per immergersi nell'aria dell'epoca e capirla appieno, si mette in scena D'Annunzio, l'autore del tempo che più di ogni altro, non solo in Italia, ma anche all'estero, seppe far smarrire decadentisticamente l'antica distinzione fra la vita e l'arte e a ricoprire il vuoto morale con l'estetismo e l'egolatria nella retorica del vivere non imitabile.

La sua poetica, denotata di sicurezza ed esultanza, servì a scavare una via dalla spicciola quotidianità verso una aulica realtà d'evasione: tale "scappatoia" fu quindi all'inizio gradita dalla sensibilità crepuscolare. Ma, se a livello di sensi e percezioni, i crepuscolari gradivano l'aroma dannunziano, dall'altro lato il loro intelletto lo declassò, sia a causa di sollecitazioni culturali esterne, sia a causa di esami di coscienza interiori, cosa che li condusse a vedere le gesta e le argomentazioni dannunziane come delle volontà di illudersi e di illudere.

Farinelli osserva:

Così, dopo un avvicinamento per istintiva attrazione, ci fu un allontanamento per ponderata decisione: un allontanamento durante il quale, però, i crepuscolari non si guardarono alle spalle, non si premunirono, cioè, contro gli improvvisi ritorni del D'Annunzio e dell'opera ben nascosti sotto le innocenti e involontarie forme della reminiscenza (*ivi*, 40).

Un ultimo confronto da sviscerare è quello fra i giovani poeti crepuscolari e Pascoli: differenti, per non dire antitetici, furono i rapporti intercorsi fra i crepuscolari e Pascoli rispetto a quelli intercorsi con D'Annunzio, probabilmente perché percepirono che vi era, col primo, una autentica analogia di stati d'animo tendenti al "grigiore", e non solo di tematiche, scoperta che fece sì che indagassero approfonditamente questo maestro.

Infatti, i crepuscolari, condannati dalla crisi che li costringeva a pensare un reiterato senso di trepidazione, persero gran parte del candore primitivo e furono soliti rivolgersi con lo stesso stato d'animo di un convalescente, nel quale il ricordo della malattia desta turbamento nei pensieri, nelle idee, nelle fantasie e anche nei gesti della rinnovata esistenza che appare intorpidita.

Pascoli personificava lo stato d'animo di un convalescente, come afferma Antonielli:

[...] il fanciullo, quando appare al mondo, è nuovo egli stesso, mentre lui, Pascoli, lungi dall'essere nuovo, aveva dietro di sé un'esperienza di dolore. Il suo stato d'animo, più che di fanciullo, potremmo chiamarlo di convalescente, di un convalescente che dopo una malattia mortale provi l'impressione di nascere una seconda volta: si ripresenta la stupita ammirazione del fanciullo che si guarda intorno, ma non più completamente ingenua, e le lontane memorie la rattristano, un senso di pericolo la fa rabbrivire, strane leggi che sembrano dominare le ricorrenze dei fatti umani la tengono in allarme. È un fanciullo adulto che si ritrova la fanciullezza in una convalescenza (Antonelli 1955, 52).

Trovata, perciò, l'analogia, che al tempo non era ancora così ben evidente, i crepuscolari accolsero la didattica pascoliana con la feconda disposizione di aver individuato un forte punto di accordo: un punto dal quale sarebbe stata veicolata l'istanza di «ridare alla parola, in sede espressiva, il proprio oggetto, e all'oggetto, in sede poetica, il proprio simbolo».²

Dal circostanziato discorso, volto sia a circoscrivere il crepuscolarismo come scuola, in un determinato e specifico periodo storico, sia a reputarlo come fase nelle opere dei poeti che hanno aderito ad esso, ne consegue l'evidenza dell'opposizione alla pretesa di farlo sopravvivere dove non siano previamente stati fissati i paletti di tale sopravvivenza.

Qualora il crepuscolarismo venisse visto solo entro i termini del somnesso, del tenue, del soffuso e della nostalgia, questo sopravviverebbe nel parametro secondo cui non è mai scomparso,

² Fondamentale, in merito, è lo studio di Luciano Anceschi: *Pascoli verso il Novecento*, il «Barocco e Novecento», Milano, 1960.

esprimendo un atteggiamento tradizionale che attraversa tutte le epoche; se, però, lo si rimpingua dei suoi famosi attributi “storici”, il crepuscolarismo si conclude con la fama di:

[...] vero movimento sperimentale, una pietra di paragone, diremmo, della poesia italiana del Novecento. Chi acconsente a questa conclusione, deve però valorizzare nel momento stesso – e non è cosa agevole – più l’aspetto positivo di reazione alla noia, al grigiore, al peso della quotidianità che l’aspetto negativo della sottomissione. (Farinelli, *ivi*)

Non a caso, difatti, si è rivelato essere «[...] uno dei tentativi meno presuntuosi, tra dannunzianesimo e *liberty*, di reagire alla mortificante consuetudine, con la quale accidiosamente si trascinava l’esistenza» (Sanguineti 1977)

Il poeta, turbato da un asfissiante senso di monotonia dovuta dal trovarsi costretto a reiterare determinati atti nel quotidiano, a tollerare impressioni ordinarie e anestetizzanti e a rivelare scarni intendimenti, si accorge, d’altronde, di non essere il solo a riversare in questa situazione, poiché tutti coloro che lo circondano, oggetti e gli altri esseri viventi, sopportano il medesimo fardello che lo ingabbia: non gli resta che, dunque, tramite la sua produzione lirica, estrinsecata nel motivo del colloquio, prega e, allo stesso tempo, garantisce ad essi, soprattutto alle cose, una solidarietà, un’amicizia quasi, un’intesa scaturita dalla constatazione di essere le vittime di un comune e desolato destino.

Egli si accorge, in seguito, di poter osservare l’ambiente, in cui trascina la vita, con l’occhio distaccato dell’arguto che sorride, del bizzarro che ride, del sarcastico che sghignazza: allora, attraverso la sua poesia, estrinsecatosi nel motivo dell’ironia, si prende soddisfazione dell’opprimente mondo bigio con il motteggiarlo e con l’ostentare l’indifferenza di chi, quasi fatalista, ha pur la forza di preferire al lamento e al riserbo lo scherzo e la canzonatura (*ivi*, 31).

Si rende conto, poi, di poter rivivere, tramite la propria facoltà mnemonica, il tempo passato, sia esso recente o remoto: richiama così di nuovo alla luce volti di persone care e figure di oggetti prediletti.

Di estrema rilevanza sono i personaggi e i luoghi caratteristici del crepuscolarismo: universalmente parlando, vengono consacrati e, al contempo, usurati da un loro rievocarli ma anche da un loro abuso, che mai alcuna critica, per quanto certosina, è stata in grado di limare e correggere.

Inermi come i pezzetti di vetro di un grande caleidoscopio, questi personaggi – malati, convalescenti, beghine, suore, maestre, signorine di provincia, fidanzatini, ed anche cose, piccole cose, personificate_ e

questi luoghi- paesi, suburbi, viuzze, chiese, conventi, ospedali, giardini, orti, cimiteri- appartengono, non c'è alcun dubbio, alla stessa cerchia del poeta (*ivi*, 33).

Sono senz'altro inermi, certo, ma non appena essi odono il richiamo del poeta escono dai loro rifugi e, improvvisamente, si spogliano dei toni e dei modi che li imbalsamavano e che facevano assomigliare personaggi e luoghi alle stampe antiche o a delle fotografie ingiallite. Interrogati per mezzo dell'arte del colloquio dal poeta, che, per di più, non sempre si palesa sulla scena o fa trapelare esplicitamente il dialogo, confessano con pudicizia gli arcani misteri e segreti del loro vivere spesso appartato, fatuo e vano.

La scuola crepuscolare è facilmente ravvisabile anche da un tipico e costante procedimento stilistico che la fa spiccare rispetto ad altre correnti letterarie novecentesche.

Tale stilema, per essere compreso appieno, esige un rimando a dei motivi già sopra indicati.

Prendendo ad esempio gli appena citati personaggi e luoghi, abbiamo detto che essi sono modesti e prosaici, solitari e quieti.

Il poeta ha già il pretesto, se non la necessità, di "chiamarli" con il pudore che la coerenza espressiva gli suggerisce spontaneamente: nascono, così, *quelle* parole, *quegli* aggettivi e *quelle* specificazioni, i quali, con il conformarsi, appunto, all'intima natura dei personaggi e dei luoghi, la definiscono senza equivoci. A simile operazione (non per nulla si è detto "chiamarli"), giova molto il colloquio che, essendo il più consueto modulo espressivo, rifugge di per sé dall'insulsa retorica, mentre accondiscende al tono prosastico (*ivi*, 43).

Lo stilema crepuscolare è quindi tipicamente sviluppato attraverso la forma colloquiale, pur non essendo mancate varie illazioni critiche.

C'è una puntualizzazione da rimarcare: mentre nella seconda metà dell'Ottocento la letteratura italiana che voleva imitare un tono prosastico cercava di restituire con immediatezza il parlato e di raffigurare efficacemente bozzetti rustici e paesani, col crepuscolarismo, invece, si assiste ad un tono prosastico con finalità di economia spirituale, che si spiega nella necessità del poeta di entrare il più possibile in sintonia con i compagni da lui prescelti del giornaliero mestiere del vivere; il tono prosastico, inoltre, è lo strumento ideale per dipingere i noti umori e l'indole del poeta.

È ormai dato per assodato che lo stilema appena illustrato sia una peculiarità di tutti i crepuscolari, ma alla critica non appare altrettanto omogenea la parallela questione metrica, la quale è varia e complessa, tanto quanto lo è il gusto di ogni singolo crepuscolare: infatti, pur nella collettiva innovazione del linguaggio lirico, il singolo individuo accorda specifiche norme tecnico-formali liberamente ideate o attinte, con l'obiettivo di lasciare in eredità la propria impronta poetica ben riconoscibile nella struttura strofica e nella versificazione.

Lasciare impressa la propria impronta, però, non è sinonimo di un eccesso o di una tracotanza di autobiografismo, accusa sovente mossa al coro poetico; semplicemente, se si leggono le opere crepuscolari con severità razionale e non solo con l'acchito di una prima lettura indulgente nel cuore, ci si accorge quanto le diverse esperienze descritte siano individuali proiezioni di sensazioni universali.

Vallone ha, infine, scovato due fasi emergenti all'interno del tumultuoso mare di giudizi relativi al crepuscolarismo, riconducibili, sinteticamente, alla *critica dei temi* e a quella dei *modi espressivi*.

La prima fase, secondo lui, offre un interesse limitatamente storico, mentre la seconda avvalorata alcune affermazioni conclusive per tirare le fila della definizione di crepuscolarismo.

Seguendo sempre Vallone:

Alla prima fase, di interpretazione contenutistica e di indagine estetica, che risolveva o annullava in una prospettiva negativa ogni istanza umana e morale del crepuscolarismo (e che possiamo accentrare da un lato nelle testimonianze affettive e dall'altro nelle pagine critiche dei crociani), tiene dietro – sono sue parole – una seconda più aperta, più sciolta, più attenta alla lettura. In un terreno come il nostro, così fluido ancor oggi, forse parlare di fasi critiche o di filoni non è proprio opportuno. Tant'è che i “nuovi” critici, al Croce e agli altri sono direttamente congiunti. Purtroppo nuove esperienze ed una duttilità maggiore nei fatti interpretativi sommuovono il piano della critica, anche per i crepuscolari. Siamo con questi avvii negli anni tra il 1930 e il 1940. Si ha col Flora, col Petronio (in taluni scorci) e particolarmente col Gargiulo (e con altri pochi) una nuova apertura storica entro il generale e positivo riconoscimento del decadentismo operato dal Pellizzi e dal Binni; e solo da allora un più approfondito e obiettivo esame. L'attenzione si sposta via via dagli oggetti, presi a motivo di canto, che indubbiamente sono provincialeschi e forestieri o dannunziani, al tono, da questo poi ai modi di espressione, alla qualità dell'accento poetico (Vallone, *ivi*, 17-18).

Il travet crepuscolare reagisce ai risultati della crisi mediante un procedimento di umile e dimessa comprensione, giudicando con animo indulgente i poveri ed insignificanti esseri ed oggetti che sono al suo pari, laddove l'eroe dannunziano ha reagito ad essi mediante un processo di superba e imponente opposizione battagliera, dal cucuzzolo del mito e delle celebrità.

Indi per cui vi è spontaneamente la necessità di attingere ad un serbatoio di modi espressivi per rappresentare tale gamma tematica, nell'ambito ristretto delle mura domestiche, sdegnosamente rastrellata dai tabulati di una vita inimitabile, ma senza, per questo, togliere il senso di decoro.

Non è intenzionale evidenziare che tra il dannunzianesimo e il crepuscolarismo lo stato oppositivo.

O, meglio, dialettico si fonda su una vicendevole repulsione verso atteggiamenti troppo ossimorici;

«[...] piuttosto, non si dimentichi che la *maniera crepuscolare* di reagire alle conseguenze della crisi era la più dignitosa e (non sembri un paradosso) la più umana, giacché il poeta salvaguardava i *suoi* esseri e i *suoi* oggetti dalla pericolosa corrosione retorica proprio con il ricordato processo di comprensione che sempre attinge alle radici del puro sentimento» (Farinelli, *ivi*, 48).

Con lo svincolamento da stereotipi e pregiudizi aulici, il delicato rapporto del poeta con il mondo circostante di “questa voce del tempo” traccia così la via del futuro, permettendo e agevolando agli ermetici la loro avventura analogica.

A racchiudere tale ultima considerazione, si stagliano le seguenti parole di Antonelli: «Possiamo capire Montale trascurando il D’Annunzio, ma non possiamo capirlo senza dare ascolto a questa voce del tempo che chiamiamo crepuscolarismo [...]» (Antonelli, *ivi*, 38).

Date tutte queste premesse circa l’aria storico-culturale e letteraria che si respirava alle soglie del Novecento, risulta ora più immediato comprendere e “giustificare” l’indirizzo acquisito da un’immagine chiaroscurale, uno dei rappresentanti emblematici del crepuscolarismo, ovvero Carlo Vallini.

1.2 - *Coordinate biografiche di Carlo Vallini*

«Rivedo nell’ampia aula dell’Ateneo torinese, tra la folla innumere e diversa che non trova posto nei banchi a scalea e si assiepa nei ripiani e fa ressa alla porta, il volto pallido e glabro di Guido Gozzano, dal mesto sorriso, dall’occhio sognante. [...] Più in là, ritto in piedi, il volto inciso come una medaglia, altero e dispettoso, ascolta Carlo Vallini, l’esteta della rima canora, geloso e inquieto “cavaliere della poesia”, com’egli annunziati, “tra le ostriche delle lettere”» (Calcaterra 1944, 3).³

Questo primo dipinto di Vallini, assieme alla combriccola di amici e di alunni di Graf presso l’Università di Torino, restituisce al meglio l’idea dei cosiddetti “poeti dell’ironia” che stavano cominciando a gettare le fondamenta della nascente poesia moderna.

³ Carlo Calcaterra, *Poeti all’ombra di Medusa in Con Guido Gozzano e altri poeti*, Bologna, Zanichelli, 1944, p. 3.

Carlo nasce a Milano il 18 luglio 1885 da Maria Zanoni e Tito, ispettore ferroviario, ma già da adolescente si trasferisce a Genova con la famiglia, città determinante per la sua formazione psichica e, di riflesso, poetica.

Calcaterra, nel profilo storico-biografico *Vallini, l'amico di Gozzano*, lo ritrae come «un acrobata tra i marinai e i pescatori della Liguria. Infatti, assalito da una bramosa smania di comunicare e di vivere, prova a completare il ciclo di studi con non poche difficoltà presso il ginnasio Cristoforo Colombo di Genova, testimonianza fornita dall'unica sorella, Enrica

A quindici anni, poiché la sua esuberante vivacità lo facevano essere spesso a scuola la disperazione degli insegnanti e poiché lo studio non faceva grandi progressi, fu mandato dal padre a fare un lungo viaggio in mare, su un veliero, fino in Giamaica.⁴

Il viaggio a bordo del veliero mercantile *Adelaide* dura dal 22 novembre 1902 al maggio 1903, assumendo quasi le note di quello conradiano, e fin dai resoconti diaristici, parzialmente pubblicati dal Calcaterra, si può ravvisare *in nuce* la sua futura vocazione poetica. Al termine di siffatta avventura, una volta sceso sulla terraferma, annuncia alla sorella Enrica che «è completamente e durabilmente rinsavito da tutti gli artifizii di voluta stanchezza, che in lingua volgare significa *voglia di fare niente*».

Si inaugurano, così, le danze della breve ma, al contempo, lunga stagione della poetica valliniana, che lo vede nella metamorfosi da “mozzo” a “poeta” (Calcaterra, *ivi*).

Con il trasferimento a Torino della famiglia, riesce finalmente a conseguire la licenza liceale presso l'istituto Vittorio Alfieri, per iscriversi poi alla Facoltà di Lettere e Filosofia, «per amore dei versi, come usavano una volta i giovani» (Calcaterra, *ivi*, 115), sostenendo otto esami, tra cui quello di letteratura italiana con il Graf, di cui segue le lezioni nella famosa “aula VII”, con Gozzano, che diventerà un pilastro imprescindibile nella sua vita lirica e non.

“Che cos'è la letteratura?»: è questa la domanda che inizia ad attanagliare l'anima di Vallini, tormento che lo spinge ad indagare sul verso e sulla vita, in particolar modo nel poemetto *Un giorno*; quelle «torture immaginarie o quel «vano indagare» lo porteranno a scrivere «nella mia testa i pensieri/ andrebbe'ero com'io li lascio/ andare, tutti a rifascio / i più pazzi con i più seri».

La domanda su che cosa sia la letteratura, però, tedia anche l'amico Gozzano, che la definisce: «è come la tubercolosi/ cronica del sentimento». Sarà proprio l'amicizia fra Vallini e Gozzano a sollecitare un loro superamento di D'Annunzio del *Poema paradisiaco* e dell'*Alcyone* e di Pascoli

⁴ Enrica Vallini, *Notizie biografiche*, in Archivio Vallini Torino.

dei *Canti di Castelvecchio*, come pure degli amici poeti sotto l'ala di Medusa, ossia del maestro Graf.

“Pochi giochi di sillaba e di rima?” o “[...] dei versi bizzarri, rimati / secondo la prosodia, / con molta malinconia / e quasi niente grammatica”: queste sono due delle definizioni di letteratura che danno, rispettivamente, Gozzano e Vallini.

I due dioscuri della “scuola dell'ironia” si cimentano per vedere come uscire dalla crisi della poesia *fin de siècle* e, non a caso, nella primavera dell'anno 1907, si ritrovano a pubblicare, pressoché contemporaneamente dall'editore Streglio e con uno scambio parallelo di tematiche, *La rinunzia* e *La via del Rifugio*: stavano fungendo da apripista nella storia non solo della poetica ligure-torinese, bensì dell'intera poesia italiana primo novecentesca.

Sempre la sorella di Vallini, Enrica, rievoca il periodo nel quale i due amici poeti erano alle prese, assieme, con le due raccolte de *La Rinunzia* e *La via del rifugio*: «il manoscritto di *La via del rifugio* prima di essere consegnato alle stampe fu letto, riletto, commentato, vorrei dire “vissuto” dai due giovani amici, in una piena comunione spirituale».⁵

Abbandonato, poi, l'ateneo torinese, si laurea in quello bolognese il 10 novembre 1909, con la discussione della tesi dal titolo *La conoscenza e l'ideale estetico in Leonardo*, e *post-lauream* si dedica alla carriera dell'insegnamento presso vari istituti superiori e licei del Nord e Centro Penisola. Vallini si adopera anche nella scena teatrale redigendo, a cavallo fra il 1910 e il 1911, il poema fantastico *Ecce homo* (Firenze), esemplificato sul modello dannunziano, e nel 1912 pubblica *Radda. Dramma lirico in un atto* (messo in scena quello stesso anno presso il Lirico di Milano), musicato da Orefice.

Sempre nel 1912 scrive *La taglia*, dramma borghese in tre atti, rimasto inedito, mentre in seguito, nel 1914, *Le Prince de la Mer. Fable mimée pour musique, en trois actes et neuf tableaux* (Reggio Emilia).

Nel frattempo nel 1913 pubblica un *Dizionario della mitologia classica*, di impronta scolastica (Rocca San Casciano). In quegli anni alcuni suoi articoli appaiono sulla *Gazzetta del popolo della domenica*, sulla *Rivista ligure di scienze, lettere ed arti* e su *La Nova Italia*.

Chiamato ad insegnare presso le scuole tecniche di Cividale del Friuli, allo scoppio della Grande Guerra Vallini viene convocato alle armi, prima nel 35° fanteria sul Podgora, successivamente nel 6° alpini, 108ª compagnia, come sottotenente in trincea in Trentino. Nel 1916 si distingue dapprima per il recupero della salma di un ufficiale caduto sotto la trincea avversa, poi per la presa del Forte

⁵ Enrica Vallini, *Notizie biografiche*, in Archivio Vallini Torino.

Matassone, azione per la quale è insignito della medaglia al valore: all'impresa dedica l'ode *Per una altezza*, composta al fronte e pubblicata nello stesso anno (Pavia 1916).

Rientrato dalla guerra, riprende il progetto – avviato nel 1914 – di scrivere un poema lirico suddiviso in tre libri dal titolo *I regni perduti*, che, tuttavia, resta inconcluso. Compone solo i tre cicli di sonetti *Aegyptia*, *Assyria* e *Persica* (di cui, alcuni, appaiono in rivista: *Horo*, *Lo scriba*, *Nel mastaba*, in *Andromeda*, I (1918), 2, pp. 16 s.; poi questi stessi testi, insieme con *L'offerta del Re*, in *Ardita*, III (1921), 1, pp. 44 s.), tutti in controtendenza rispetto al genere di poesia cui era approdato con *Un giorno* e riprendendo il *file rouge* delle atmosfere dannunziane delle prove giovanili.

Nell'inverno dal 1919 al 1920, ritiratosi a Marina di Massa, si dà alla scrittura di favole con il ciclo *Nove favole per un amore*, fra le quali riesce a pubblicare soltanto *I presagi* (in *Novella*, II, 1920, 20, pp. 955-958), mentre esce postuma *L'isola del sogno* (in *Convivium*, XXVII, 1959, pp. 598-607).

La sua scrittura si indirizza, inoltre, pure verso il cinema: *La donna che offese l'amore. Favola cinematografica*, *Sogno di Gogò. Commedia cinematografica in 4 parti*, entrambi progetti, però, rifiutati, e *La lettera chiusa. Dramma cinematografico in 4 parti*, scritta assieme a Zorzi, direttore della Olympus Film di Roma che acquista l'opera, trasmessa in pellicola nel 1920 per la regia dello stesso Zorzi. Il film ottiene il visto della censura il 1° marzo 1920, per essere proiettato a Roma il 14 febbraio dell'anno seguente. Nel 1920 Vallini pubblica anche una traduzione del poema *La ballata del carcere di Reading* di Oscar Wilde (Milano).

Infine muore a Milano, a soli 35 anni, l'11 dicembre 1920, a causa di un'embolia.

1.3 - Scambio epistolare fra Gozzano e Vallini

Come sopra citato (cfr. sopra, p. #12), conosciuti nella ben nota “aula VII” assistendo alle lezioni di Medusa, il torinese Gozzano e Vallini stringono un rapporto destinato ad influire sulle sorti biografiche e poetiche dei due.

A sigillare tale alleanza, sono esemplificative le lettere di Gozzano all'amico, scritte nell'arco temporale fra il 1907 e il 1914, intrise di suggerimenti, battute ilari, reciproci scambi in versi, lavori commissionati e, specialmente, un'oculata attenzione rivolta alla trasmissione delle loro rispettive produzioni fra gli ambienti culturali.

Non stupisce, pertanto, che tale vincolo fraterno sfociasse talvolta in uscite goliardiche e al limite dello scurrile, come si può ad esempio leggere dalle seguenti righe:

Del *Giorno* ti dico ora. Non poteva piacermi di più; l'avevo già a fondo gustato nelle bozze, e il vederlo comparire in veste pubblica non mi ha dato che il piacere estetico: il piacere di vedere uscire dal boudoir, vestita da passeggio, una puttana con la quale hai poco prima fatto quattro fatture e quattro sessantanove.⁶

Parole più pregnanti, grazie a questi rimandi erotici, non potevano essere impiegate da Gozzano per rendere il più efficacemente possibile il senso di godimento che gli suscita il *sentire* poetico valliniano.

Al di là di tali tinte coloristiche tipiche di un consolidato rapporto, si sottolinea quanto Gozzano partecipi attivamente a dare man forte all'amico, soprattutto circa il pometto *Un giorno*, con cui Vallini va, poeticamente parlando, molto oltre le delimitazioni della sua prima prova *La rinunzia* e organizza, fra Genova e Torino, un autentico *battage* recensorio e pubblicitario.

Rivelatrice, in tal senso, è anche una cartolina datata 15 giugno 1907, indirizzata da Gozzano a Vallini, che riporta le testuali parole:

Caro Vallini, [...] ho avuto qui gli amici di Genova; i tuoi versi piacquero molto. E non è a dire quanto piacquero a me, che così ti sento fraterno veramente. Proseguiremo la via per questa cosa che si chiama il Mondo, tenendoci per mano... A meno che io non ti lasci presto. È molto probabile se continua così!⁷

Ma non sarà la malattia, ossia la tubercolosi di Gozzano, a strappare questo suo intento di proseguire il cammino a braccetto con l'affezionato compagno Vallini, bensì sarà la diversificazione che la loro ideologia e la loro produzione assumeranno nel tempo a provocare una frattura tra i due.

Proprio in virtù della massima limpidezza e confidenzialità fra i due, Gozzano non perde occasione per, laddove necessario, muovere critiche o giudizi schietti all'amico, come dimostra tale suo ragionamento:

E più originale riesce Carlo Vallini, nei passi dove il pessimismo è temperato dalla delicatezza lirica; meno originale e più scomposto e più aspro dove l'amarezza del suo pensiero sibila arida e turbinosa, arieggiando un po' il Graf e un po' l'Orsini. Il pessimismo e l'ironia, come tutti i riposti sentimenti del nostro essere, vanno professati con una specie di delicato pudore. Questo pudore nel libro del Vallini qualche volta vien meno: l'ironia non sapientemente temperata che qua e là raggiunge il diapason, lo sorpassa, diventa indelicata, ingenua, inopportuna.⁸

Alla lunga, però, tali puntualizzazioni all'amico si fanno sempre più frequenti e non passano inosservate a Vallini, il quale avverte un certo peso e una certa insofferenza dato il drastico cambiamento che stava assistendo di fronte agli atteggiamenti di Gozzano, una vera parabola discendente dai fervidi e spassionati entusiasmi iniziali a quelli che stava cominciando a vedere come rimproveri quasi saccenti scagliati contro la sua produzione.

⁶ G. Gozzano, *Lettere a Carlo Vallini con altri inediti*, a cura di G. De Rienzo, Torino, Centro Studi Piemontesi, 1971, p. 48. La lettera è datata S. Giuliano, 20 dicembre 1907.

⁷ G. Gozzano, *Lettere a Carlo Vallini*, p. 31.

⁸ G. Gozzano, *Poesia che diverte...*, ne "Il Corriere di Genova" dell'1-2 gennaio 1908, p. 2.

In modo particolare, Gozzano non si risparmia quando scrive a Vallini: «Penso una grande verità, caro mio Vallini, che quando si vuole una critica per noi, bisogna farcela noi stessi», per proseguire con la sua invettiva nella lettera che gli indirizza il 28 dicembre 1907,

E non essermi riconoscente, anche, perché la critica che t'ho fatto, potrà benissimo non piacere. Prima di tutto non è una critica: è un articolo piuttosto lungo, tra il letterario e il borghese, che potrà certo fruttarti molti acquirenti (le copie le hai firmate?) perché a Genova in fatto di *letture*, signore, signorine, giovanotti eleganti stanno a quanto *n'u l'ha dito u' Caffaru*. E comperano. Per questo ho intitolato il tuo articolo *Filosofia che diverte*.⁹

Gozzano, in realtà, ha il dente avvelenato contro tutto quanto il sistema, come si evince: «Oh! Mio caro e povero amico! La stampa, i letterati, i critici, le ambizioni, la poesia, merda, merda, merda».¹⁰ Tra distacchi e riavvicinamenti a Vallini, Gozzano, da un lato, persiste nel condannare le modalità ironiche eccessivamente enfaticizzate, mentre dall'altro lato sembra accogliere una tipologia di poesia in grado di solleticare la *curiosità popolare*, cifra distintiva di Vallini, come giustifica in una delle sue recensioni: «La classicità rude del Carducci, l'erudizione alessandrina di D'Annunzio, le minuzie glottologiche e ornitologiche del Pascoli hanno, da un ventennio, allontanato dalla poesia la curiosità popolare». ¹¹

Pur nella velata positività della recensione di Gozzano, le fratture fra gli itinerari artistici dei due amici si sono fatte troppo profonde e Vallini, essendone conscio, sembra sì dare corda e fare tesoro delle tracce distribuitegli da Gozzano, ma al contempo non riesce a percorrere le orme indicatogli e si sbizzarrisce tra forme cesellate e strascichi ancora dannunziani.

Vallini, infatti, non ha mai avuto la capacità di sintesi fra stili poetici contrapposti, ma si è sempre districato da un estremo all'altro, da un estetismo di paternità dannunziana ad un crepuscolarismo gozzaziano.

Rivelatrice, a tal proposito, è un'annotazione di Montale:

Gozzano è riuscito nel compito, assillante per la sua generazione, di *attraversare D'Annunzio*, il Vallini, pur avendo accompagnato Gozzano, e fors'anche talvolta aiutato, nel guardare le perigliose acque dannunziane,

⁹ G. Gozzano, *Lettere a Carlo Vallini*, cit., p. 51-52. Il "Caffaro" era l'originale destinazione editoriale dell'articolo, che, inizialmente, doveva intitolarsi *Filosofia che diverte*, non *Poesia*, come poi nella stesura ultima.

¹⁰ *Ivi*, p. 50.

¹¹ G. Gozzano, *Poesia che diverte*, cit., p. 1.

fu poi da lui spinto a tornare indietro, sulle rive ormai deserte degli epigoni della scuola che aveva proclamato l'Arte per l'Arte.¹²

Sulla scia di O. Wilde, difatti, Gozzano anticipa la previsione sul fatto che la vita e la letteratura stessero ormai imboccando due percorsi differenziati, dove «la vita sempre più, senza discernimento ed indagine, tendeva ad imitare la letteratura, fino a scimmiottarla» (ivi).

Pare, comunque, che Vallini debba scontare le pene per aver aderito spontaneamente al crepuscolarismo, influsso derivante, in primo luogo, proprio dalla lettura e dell'analisi della *Via del rifugio* e dagli episodici colloqui avuti con Gozzano.

Fra gli scontenti insorti circa la composizione de *Un giorno*, vengono “additate” le cadute di tono, la retorica, le esagerazioni, la reiterazione di temi e le querele, oltre che, ultima ma non per importanza, la parvenza che Vallini volesse quasi apparire più gozzaniano dello stesso Gozzano, peccando di plagio ma anche di tracotanza, giacché non pareva spiccare della sua stessa scaltrezza intellettuale.

Proferisce parola in merito a tale questione anche l'amica poetessa Guglielminetti, la quale confessa ad una lettera privata a Gozzano:

Poco dopo ricevetti *Un giorno*, il suo poemetto. Ve ne parlo con tristezza, Amico mio, perché v'ho avuto dinanzi, ho avuto dinanzi a me la vostra anima, non quella del vostro amico. [...] Ho 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 melanconicamente per somigliare ad un'altra, adoperare il rossetto dell'ironia, il cold-creame del sogno, il bistro della negazione dell'essere per uscire e farsi applaudire alla ribalta della falsa della letteratura.¹³

Tirando le somme, quasi sicuramente «la scuola dell'*ironia* era stata frequentata dallo scolaro Vallini con un piglio e un'intemperanza che il maestro non prevedeva» e l'impegno recensorio del Gozzano, con il trascorrere del tempo, diventa sempre più l'esito del condurre a termine una promessa anziché di una sentita e accorata crasi di intenti, sentendosi come in “obbligo” a promuovere l'amico, un amico, però, di un rapporto oramai basato sui binari dell'inerzia.

La sorte vacillante di Vallini è in realtà un denominatore comune per tutti gli altri crepuscolari in generale, con i quali condivide l'ombra cui sono posti, l'ombra da cui sono, anzi, sovrastati, ovvero quella gozzaniana, che si espande su tutti loro a macchia d'olio.

¹² Il pensiero montaliano è riportato ed elaborato da M. Guglielminetti, op. cit., pp. 59-60.

¹³ G. Gozzano – A. Guglielminetti, *Lettere d'amore*, a cura di S. Asciamprener, Milano, Garzanti, 1951, p. 74.

L'ombra di Gozzano, accanto al quale di rado e fuggacemente appaiono evocati, gravò definitivamente, come era fatale, sopra le loro opere, riducendo il ricordo e il significato delle loro dissimili prove liriche in un cerchio estremamente ristretto. [...] Quel Gozzano medesimo, insomma, al quale essi vanno pure debitori di un'episodica e distratta sopravvivenza, è divenuto in qualche modo responsabile, per la forza del proprio canto, del rapido appassire della loro esigua esperienza di poeti (Sanguineti 2018, 5.6).

A tessere le lodi di Gozzano, vi è, fra gli altri, Montale medesimo, il quale, nel 1951, si mette a scrivere il celebre articolo *Gozzano, dopo trent'anni*, assurgendolo in quanto specchio della propria poetica e ben consapevole del fatto che «[...] su quella linea novecentesca, iniziata dagli amici piemontesi-liguri crepuscolari, si marcia attraversando il tragico e il comico con una quotidianità e familiarità che prima non sarebbe stata possibile».

Secondo l'opinione di Montale, Gozzano è la prosopopea di un classico-moderno, al pari di quei prodotti del nascente *design* dell'avanguardia di primo Novecento, dove coesistono assieme elementi del passato, simboli della poesia di fine del XIX secolo, e l'ottica moderna delle relazioni intercorse con le sfaccettature dell'indagine poetica.

L'attenzione di Montale in direzione di Gozzano si rivolge primariamente verso la sua poetica della *riduzione*, materiale ed intellettuale, sulle cose e sulle parole (via intrapresa poi da Montale in *Ossi di Seppia*, sin dalle sue primissime sperimentazioni): è la poesia del *faux exprès*, «quella poesia non già eroica ma *en pantoufles*».

«La poesia come luogo del tragico, come forma alta e sublime, come tendenza verso il maiuscolo, è definitivamente superata dall'esperienza della poetica delle “buone cose di pessimo gusto”. E qui Montale riconosce a Gozzano piena autorità magistrale. Un caposcuola che si è lasciato alle spalle tutte le velleità dannunziano-crepuscolari, a costo di ridurre la poesia a “pochi giochi di sillaba e di rima».

Se Gozzano è stato addirittura definito un “caposcuola” dai posteri, è inevitabile l'oscuramento subito dagli altri, Vallini compreso, che per anni e anni è stato avvolto da una nebbia, una nebbia ai limiti dell'ironia, giusto per restare in tema e riesumare la *sua ironia*, un'ironia però, qui, che rasenta il sarcastico quando si va a leggere ciò che Gozzano ha scritto a Vallini stesso: «Nell'ironia, checchè ne dicano, tu riesci molto più ed io sto quasi per cederti il campo» e : «Vedrai come questo volumetto [*Un giorno*] ti sbalzerà d'un colpo fra i migliori poeti giovani» (Gozzano, *Lettere a Carlo Vallini*, cit., 42).

Ricordando l'imponenza gozzaniana, non è avvenuto quanto erroneamente preannunciato, ma il tutto non toglie che Vallini resti una delle sentinelle dello spazio ontologicamente vuoto del primo Novecento, un vuoto paradossalmente colmo di negazioni, di incertezze, di rifiuto del passato, bollato in quanto "passatismo" con accezione dispregiativa, oltre che di una impressionante proliferazione di prospettive nel caleidoscopio di una storia, sia individuale che collettiva, che, nell'atto stesso in cui si afferma, fugge e rifugge da sé medesima e a qualsivoglia velleità di affibbiarle etichette.

1.4 – Inquadramento circa la produzione poetica valliniana

È risaputo che i tratti biografici e quelli poetici di un qualsiasi letterato siano annodati inesorabilmente in un binomio indistricabile e pertanto, per comprendere il più possibile l'*iter* della produzione valliniana e le ragioni d'essere dei suoi versi, risulta di estrema importanza anche ricordare le sue caratteristiche biografiche e psicologiche salienti.

Andando a ritroso negli anni della sua giovinezza, si ricorda il sopracitato viaggio, potremmo definire, iniziatico, alla volta della Giamaica, avvenuto sul veliero *Adelaide*, avventura intrapresa con esultanza ed entusiasmo dal ribelle e inquieto spirito, «[...] stanco di studiare e desideroso di andare pel mondo» (Calcaterra 1944, 113).

I suoi primissimi scritti affiorano proprio dalle pagine di un quadernetto scolastico da lui impiegato come diario di bordo per registrare le vicende quotidiane che gli accadevano, senza lasciarsi trasportare da effusioni liriche, esibendo, fin dai principi, una insolita, soprattutto per i suoi tempi, «indifferenza ostentata per l'esotico» (*ibidem*)

Se, all'alba della sua esperienza marinara, Vallini si professa in preda ai furori di curiosità e di adrenalina per le aspettative creatosi, tale stato d'animo va scemando sempre più, in un *climax* discendente, tanto che giunge ad ammettere in uno dei suoi resoconti: «Non faccio che pensare alla mia casa e piango senza farmi vedere. Maledetta l'ora che mi imbarcai!» (dal diario di Vallini riportato da Guglielminetti, *art. cit.*, 18).

L'immagine della sua dimora personale, con tanto di lamenti malinconici e rievocativi ad essa legati, si rivela essere un *tòpos* consolidato in Vallini che, in balia delle onde, ricerca una via di fuga da quella condizione esistenziale tale da far trapelare la "sua più deserta e ignuda condizione umana" nel campo letterario e, fuor di metafora, da infondergli la speranza di tornare quanto prima alla sua realtà, alla sua quotidianità e ai suoi versi.

Il mozzo-poeta, pur essendo figlio di studi dannunziani e pur ammirandoli, è ben lungi dal condividerne la visione di una contaminazione e/o una reversibilità fra vita e letteratura: ad esempio, non si reputa mai un *Ulisside*, come avrebbe invece fatto D'Annunzio.

Pareri e opinioni dissonanti investono tale diario di bordo, da coloro che non lo stimano affatto a livello letterario, a coloro che, al contrario, ne sono affascinati.

All'interno della schiera di estimatori di tale diario, troviamo Guglielminetti, che afferma: «[...] se l'*Adelaide* rimane un veliero mercantile, il diario che la consacra non è fuor d'ogni artificio letterario».

Altra peculiarità che già si intravede in questa primissima opera, e che accompagnerà poi l'autore per l'intera sua vita poetica, è la brama della ricerca ad ogni costo della Bellezza, adottando la decisione estetica di sublimare la realtà, compresa quella più spiccia, con il rapporto della propria facoltà fantasiosa ed immaginativa, che affonda le proprie radici nella sua esperienza pragmatica e che si materializza sulle pagine scritte, una volta attraversato l'imbutto della soggettività.

Ciò giunge a spiegare, ad esempio, le seguenti righe del giovane Vallini:

È stato rizzato in coperta il mulino a vento che (quando il vento c'è) pompa l'acqua, risparmiando la fatica a noi; ed io comincio a prendergli una specie d'affezione, quantunque sommamente antiestetico.

Vi è una preoccupazione, quasi un vero e proprio affanno, «di godere esteticamente del brutto», «di elevare il brutto a sensazione estetica»¹⁴ e di «[...] idolatria che egli riserva alla Bellezza».

Una volta riapprodato in madrepatria, la voce di Vallini inizia ad emettere i suoi primi respiri poetici con la stampa dei suoi primi sonetti nel novembre 1902, pubblicati sul supplemento letterario della rivista milanese *I diritti della scuola*.

Si tratta degli stessi sonetti che l'autore avrebbe inizialmente voluto raccogliere, con l'incremento di altri testi, nel volume *Acquerelli scoloriti*, dal titolo allusivo al Govoni; di questa selezione di

¹⁴ M. Guglielminetti, *Il veliero Adelaide* in *Da D'Annunzio a Gozzano: Carlo Vallini in "Bimestre"*, 1972, 18-19 gennaio-aprile, p. 16. Analizzando l'"indifferenza ostentata per l'esotico" di Vallini, Guglielminetti critica la teoria del "folle volo" e afferma ironicamente: "Quasi che il giovinetto non avesse nulla da aggiungere a quanto su simili avventure solevano narrare a lui ed ai suoi coetanei i Verne e i Salgari". A dimostrazione di ciò, l'autore scorge una "precisa scelta estetica" nella volontà di descrivere i fatti pragmatici della vita di bordo che pure possono vantare, nella rielaborazione diaristica, un determinato spessore letterario.

sonetti, sono parte anche *Meriggio campestre*, *Musica*, *Terra e mare*, *Veglia lunare* e *Burrasca vicina* (successivamente, gli ultimi due, confluiranno nella raccolta poetica *La Rinunzia*).

Questi primi esercizi e passi letterari hanno un valore documentario per scorgere in quali direzioni si muovesse il giovane non appena varcate le soglie dell'intricato mondo poetico e Calcaterra non perde occasione per "ironizzare" su di essi dicendo fossero "deboli sonetti agresti e marinareschi" con cui l'esordiente Vallini «aveva imitato le rime lirico-descrittive dei due maggiori poeti allora di moda».¹⁵

Calcaterra non è l'unico a ragionare secondo tali termini, e ad esprimere la medesima linea di pensiero, ci pensa ancora Guglielminetti:

[...] il giovane autore non ha ancora alcun desiderio di rompere in direzione crepuscolare col linguaggio e la sensibilità della maggiore poesia di fine secolo: la poesia della rinnovata corona Carducci- Pascoli-D'Annunzio.¹⁶

A discolpa di Vallini, tuttavia, non si deve scordare che «a diciassette anni non si può pretendere una poesia autonoma» né, tanto meno, pare legittimo sporgere la pretesa che spezzasse del tutto ogni vincolo con la tradizione immediatamente precedente, dentro la quale e grazie alla quale si era formato.

Guglielminetti, è corretto precisare, non solo muove critiche a Vallini, ma lo elogia anche: non a caso, in quella che è una collazione, anche se risulterà impossibile, si applica a rinvangare nei suoi *Acquerelli scoloriti*, del 1902, dei rinvii alle *Laudi* dannunziane, pubblicate nel 1903, supponendo una certa "affinità anticipatrice", sui fondamenti di ipotizzati «indizi della sua [del Vallini] maggiore simpatia per il poeta della Bellezza, per D'Annunzio».

È opportuno, perciò, dare spazio a quei riconoscibili primi segni di innovazione che figurano prima della pubblicazione de *La Rinunzia* (1907).

La poetica valliniana è scissa tra un'impalcatura strutturale che si rifà a D'Annunzio («quello che dal *Canto novo* scende alle *Laudi*»¹⁷) per quanto concerne l'edificazione del sonetto, nel gioco delle rime, nella selezione lessicale, e colori contenutistici che, altresì, sono appropriati a coloro che vivono una *spleenetica* condizione interiore, come il nostro poeta in questione.

¹⁵ C. Calcaterra, *op. cit.*, p. 112.

¹⁶ M. Guglielminetti, *art. cit.*, p. 17.

¹⁷ *Ibidem*.

Difatti, Vallini appartiene già alla generazione successiva a quella fine ottocentesca che «[...] nelle ore di lezione teneva sotto i banchi e sbirciava il volume dei *Giambi ed Epodi*».

File rouge portante all'interno dell'intera produzione valliniana, è la sua ispirazione poetica a suggerire il nettare dai più disparati fiori poetici, avvicinandosi quasi alla *poetica della dissonanza* di matrice simbolista, rasentando la contraddizione.

La sua vastissima ricettività culturale e multipolarità è riassunta da Calcaterra con

«[...] subì il fascino del D'Annunzio e soffersse di essere dannunziano e volle togliersi al dannunzianesimo; conobbe i crepuscolari e non li amò, perché gli parevano mollicci e sfiatati, e per tono di vita erano l'opposto della sua natura». ¹⁸

È, infatti, controverso il rapporto stesso che ha col crepuscolarismo in realtà: per esempio, il componimento *Iuvant arbusta?*, risalente al 1904, profuma solo apparentemente di fragranze crepuscolari o, comunque, accostabili al povero mondo campestre di Pascoli, in quanto

«[...] alla versione bozzettistica dell'idillio agreste di *Myricae* egli [Vallini] non crede più, perché il pensiero, inteso nella accezione carducciana di *tarlo del pensiero*, lo spinge alla convinzione che anche questi cartoni non si sottraggono alla distruzione, intesa nella accezione leopardiana di *Nulla*».

Queste considerazioni le fornisce Guglielminetti che, partendo minuziosamente già da un raffronto del titolo¹⁹, sottolinea quanto fuorvianti siano i versi in cui il poeta pare addolcirsi «al *muggito dei bovi*, alla *corona* di uno *stuolo di galline*, alle tinte delle *pergole di vite* o delle *mura scolorite* della vecchia casa, al suono *dell'ora mesta dell'avenmaria*», che traggono in inganno ed inducono il lettore a percepirli come echi crepuscolari.

Effettivamente, è sufficiente analizzare la conclusione di questa poesia per notare subito un rinvio al nichilismo leopardiano, con la calorosa atmosfera «fra il meriggio e il vespero»²⁰ che si atrofizza per via della «lama diaccia/ del pensier disperato», il quale fa scoppiare ogni essenza onirica prima presente:

¹⁸ C. Calcaterra, *op. cit.*, p. 111.

¹⁹ In merito al “titolo interrogativo *Iuvant arbusta?*” Guglielminetti afferma che “non tanto smentisce l'epigrafe di *Myricae*, la celebre *Arbusta iuvant humilesque myricae*, ma sembra in qualche modo collaborare alla successiva rettifica apportata nei *Poemi conviviali* alla medesima: *Non omnes arbusta iuvant?*”, *art. cit.*, p. 18.

²⁰ C. Vallini, *Iuvant arbusta?* in *Poesie sparse* raccolte da Sanguineti in *Un giorno e altre poesie*, cit., p. 114, v. 26.

Al pensiero che emerge sull'immenso
mar degli errori, l'anima s'affaccia
spoglia d'affetti, scevra da ogni senso,

il Nulla, il Nulla!

Insomma, pur contestando certi modelli, Vallini non può non rifarsi in maniera più o meno diretta ad essi stessi, e la sua ingordigia letteraria, riflesso della sua attitudine fagocitante, è denominata “cupidigia letteraria”: «[...] la credulità con cui si affida ora ad una forma, ora all'altra, illudendosi di aver finalmente trovato la via giusta », giustifica l'accozzaglia di istanze poetiche da lui usate, non senza una consonanza poetica a volte non riuscita, consegnando un'immagine di sé che « [...] è rimasta incerta tra quella del crepuscolare, del buddista e del dannunziano».²¹

²¹ *Ibidem*

Capitolo 2- La Rinunzia

2.1- Linee guida sull'opera La Rinunzia

«Dal settembre del 1905, per mesi e mesi, [Vallini] fu tutto sui primi volumi delle *Laudi*» già solo da questa affermazione di Calcaterra, si evince il modo in cui l'apprendistato poetico valliniano si avvii e la semina dannunziana produca frutti ormai stantii, i quali altro non sono che « [...] i segni di un dannunzianesimo logoro e scolastico, al più complicato, qua e là, [...] con tardi residui carducciani, o temperato appena [...] da qualche suggestione pascoliana, secondo la ricetta che domina, precisamente allo stesso modo, anche le prime e più ingenue prove di Gozzano» (Sanguineti 1967).

Per siffatta motivazione, seppur la *tabe* dannunziana fosse sull'orlo del tramonto, ciò non impedisce che gli ultimi raggi dannunziani fendano parimenti le menti e le pagine dei due neo amici, battezzando la loro comunanza:

«Il primo vincolo, che unì il Gozzano e il Vallini, fu dunque un ideale d'arte» (Calcaterra 1944, 115), concetto sottolineato anche da Guglielminetti: «[...] il rapporto di stretta colleganza, sorto tra i due giovani poeti, non investe soltanto il loro passato, la loro educazione sui testi del comune maestro insomma, ma tocca subito il loro futuro, e quindi la loro imminente attività, decisiva nel sospingere la lirica italiana post-dannunziana verso esiti che tra non molto Borgese collocherà all'insegna del crepuscolo» (Guglielminetti 1972, 18).

Come osservato in precedenza, però, dal medesimo tronco ideologico, i due poeti danno vita a ramificazioni poetiche distinte, complice anche il fatto stesso che Vallini puntasse più ad attingere a D'Annunzio del *Canto novo*, dell'*Elettra*, dell'*Alcyone* e del *Laus vitae*, mentre il collega racimola maggiormente gli sprazzi insite nelle “liriche sensuali e capziose” presenti nell'*Intermezzo di rime*, ne *L'Isotteo*, ne *La Chimera*, nel *Poema paradisiaco* e nel romanzo *Il Piacere*.

L'andamento delle rispettive ramificazioni poetiche, nel corso del tempo, ritrova anche in più punti degli snodi di “incrocio”, in cui le due esperienze si ricongiungono, per poi riallontanarsi; lampante è il momento in cui Gozzano inizia ad accusare sintomi di «[...] esser stanco del sogno di Sperelli e degli altri filtri compositi dell'estetismo», motivo per cui Vallini, di contro, «prese allora una nuova scalmanata per l'arte dannunziana» (Calcaterra 1944, 115)

Proprio le molteplici e cicliche entrate in scena di Gozzano nella vita e nelle opere di Vallini sono fattore di contaminazione nella poetica valliniana e una prima difficoltà nel sentenziare un giudizio univoco circa la prima raccolta di versi di Vallini la si riscontra quando Calcaterra enfatizza la

dicotomia tra titolo ed opera, sostenendo che «[...] il Vallini è nella *Rinunzia* un dannunziano, col titolo crepuscolare del tutto posticcio», laddove Sanguineti propende maggiormente per la linea di pensiero secondo la quale si dovrebbe trattare di « [...] un titolo di sapore già crepuscolare, e più precisamente converrebbe dire buddistico».²²

Sebbene il titolo *La Rinunzia* non sia completamente idoneo per raggruppare l'estrema eterogeneità dei versi in esso contenuti, è comunque il risultato ponderato di una scelta meditata dal suo autore, che segue il «[...] desiderio – di Vallini- di esser vicino allo spirito ultimo della *Via del rifugio*, che il compagno pubblicava in quel medesimo marzo del 1907 come lirica del suo appartarsi nel sogno». La prospettiva diplomatica assunta da Toscano, alla fine, appare quindi quella che più è un compromesso tra i diversi punti di vista, evidenziando che l'equivoco consista proprio nel volersi puntare a far trasparire organicità in una raccolta che si palesa come «[...] la somma delle prove fin lì sostenute dal poeta che non si prese eccessiva preoccupazione dell'evidente contrasto di ispirazione da cui erano segnate» (Toscano 1980, 818)

L'obiettivo valliniano de *La Rinunzia* è cristallino: sfoggiare un modo di *sentire* più affine a quello di Gozzano e, conseguentemente, cimentarsi nella sperimentazione poetica, con maggiore distacco, con uno sguardo più indagatore e con stampato un sorriso più ironico.

La loro è un'influenza del tutto equiparata e bilanciata, come ben riaffiora dalle parole «[...] se Vallini per la sua baldanza esercitò sul Gozzano [...] una suggestione specialmente pratica; Gozzano esercitò su Vallini una suggestione specialmente letteraria» (*ibidem*)

Sebbene Vallini volesse seguire le orme del *sentire* gozzaniano, i *tòpoi* dannunziani persistono linguisticamente, andando ad inficiare lo stadio geminale delle tracce crepuscolari: l'autore, noncurante di ciò, riunisce così in un'ecclettica *Rinunzia* tanto i versi degli anni gozzaniani come quelli di retaggio dannunziano.

Se Sanguineti non ha curato, nella prefazione della sua opera, le sezioni più dichiaratamente di matrice dannunziana, non lo fa con l'intento di schivare gli ostacoli che queste gli avrebbero provocato nel dimostrare l'avvio di una corrente crepuscolare, come constata Guglielminetti, bensì tale sua scelta è volta, attraverso il paragone con le prime opere di Gozzano, a dimostrare in quali metri Vallini fosse stato capace di metabolizzare e fare propri i moduli lirici dell'amico che, già prima di lui, aveva iniziato a discostarsi di D'Annunzio.

²² E. Sanguineti, *Introd. cit.*, p. 7. In seguito si chiariranno le ragioni dell'inserzione del motivo buddistico relativamente al titolo *La Rinunzia*.

Non si può accantonare il fatto che a quei tempi «il linguaggio poetico crepuscolare aveva un cammino ancora tutto da percorrere, se è vero che in Gozzano stesso subentrò una specie di fastidio per la *Via del rifugio* per quel tanto di provvisorio, linguisticamente, che conteneva e che lo spinse a riscrivere alcuni componimenti» (Toscano 1980, 819)

Ad aver accostato *La Rinunzia* e la *Via del rifugio*, è: «[...] solo l'editore, [...] che è sempre Renzo Streglio» (Guglielminetti, 18) aggiunge sarcasticamente Guglielminetti.

Pertanto, sarebbe un'impresa pressoché fatua ed inutile quella di voler rintracciare a tutti i costi nel primo Vallini un linguaggio imbrigliato solo e rigorosamente dalle nuove reti poetiche perché i tempi, a questa altezza, non sono ancora maturi, e sarebbe una decisione più savia quella di sviscerare ogni singolo componimento di questo *collage* letterario, soppesando, di volta in volta, quanto vi è di conservativo e quanto di innovativo.

Nella sua prima raccolta, Vallini si ferma sull'uscio della rinuncia, più con il desiderio di sperare che con la speranza in sé, secondo un atteggiamento velleitario più che volontà vera, così come, *mutando mutandis*, Gozzano si arresta all'anelito di pensare analiticamente al passato più che all'illusione di ritornare sui passi di quella dimensione immaginata.²³

I due amici, cresciuti fra il perimetro dell'ateneo, hanno cercato fra quelle mura la loro anima incoscientemente lieta, mentre crescendo e perdendo la loro ingenuità, vedono solo un cimitero di “cose morte e sepolte”²⁴ in cui non resta più alcun relitto della loro anima antica.

L'unica via di fuga ancora concessa è la dimensione onirica, vista come “l'estrema panacea”²⁵, a prova del fatto che sia il passato che il presente siano vani: «[...] il passato è *flatus memoriae* e il presente è l'acre sapere, è la coscienza tormentata dell'essere e del divenire».²⁶

La scissione data da tale lacerazione è talmente incisiva che confessa uno iato ormai dalla lacuna incolmabile, e il passato sia della tradizione e, con sé, anche quello dell'anima, si dissipano nel nulla

²³ In merito a ciò, Giuseppe Farinelli precisa: «Per Gozzano insomma il passato remoto fu una sorta di futuro alla rovescia, il luogo della libertà creativa, dell'immaginazione senza condizionamenti psicologici. [...] Tale operazione fu estranea a Vallini. Egli oscillò tra i fantasmi del passato prossimo e i disinganni del presente, incapace di adattarvisi [...] e arrivando progressivamente a perdere ogni desiderio di scrittura lirica che non fosse calata nell'ironia». (*Vent'anni o poco più. Storia e poesia del movimento crepuscolare*, Milano, Edizioni Otto/Novemcento, 1998, p. 503).

²⁴ Carlo Vallini, *I sonetti della casa*, p. 46, IV, v. 2.

²⁵ Giuseppe Farinelli, *Vent'anni o poco più*, p. 502.

²⁶ *Ibidem*.

siccome «[...] non riuscire a raggiungere in pacata partecipazione le memorie avite vuole ormai dire non riuscire più a raggiungere sé stessi, non ritrovarsi più negli anni remoti e consumati».²⁷

Tentare di pregare l'anima a placarsi «tra la dolcezza e il duolo»²⁸ risulterebbe uno sforzo vano giacché il dolore è troppo potente e va ad intaccare perfino la bolla onirica del sogno: questo è il segnale forte e chiaro dell'«ultima sconsecrazione, non della tradizione soltanto, dell'etica tradizionale, ma della vita medesima».²⁹

La mancanza di un porto sicuro, di una terra salvifica, “autorizza” Vallini ad esorcizzare la vita, sfociando poi fino alla morte, attraverso l'ironia, strumento corrosivo che verrà veementemente adoperato da Vallini nella sua seconda e più famosa opera, *Un giorno*.

Di seguito, prendiamo a campione tre dei componimenti de *La Rinunzia*, per meglio coglierne l'essenza.

2.2 – Analisi del componimento *I baccanali*

L'opera *La Rinunzia* viene inaugurata da un ciclo di sette sonetti, *I baccanali*, il penultimo dei quali, risalente al 1902, faceva in principio parte di un altro ciclo di sonetti, *Gli acquerelli scoloriti*, col titolo *Veglia lunare*.³⁰

La matrice dannunziana si fa sentire e appare alla luce del sole, svelata manifestamente, nella forma di una *laus vitae*, quando Vallini scrive: «Mi glorio, o padre Sole, d'esser nato uomo»³¹.

Il coro bacchico, a cui fa riferimento il titolo del ciclo, appare sotto un cielo vespertino, venato di striature rosse, proprio come il «rosso baglior» che si accende sui volti della « nefasta turba», composta da «uomini folli » e « femmine procaci », intenta a dare sfogo a quegli « impeti pugnaci », a quegli istinti dionisiaci, a quei riti bacchici che sono l'espressione più completa della vitalità della « terra ellena » che brilla « nel ricordo secolare » ma anche, dipanando il filo cronologico, la

²⁷ Edoardo Sanguineti, *Intr. cit.*, p. 13.

²⁸ Carlo Vallini, *I sonetti della casa*, p. 46, V, v. 8.

²⁹ Edoardo Sanguineti, *Intr. cit.*, p. 13.

³⁰ Per il titolo si fa capo ad una sezione delle *Fiale* dal titolo *Odori sbiaditi* ed agli “acquerelli” e “pastelli” rintracciabili in *Armonia in grigio et in silentio* di Govoni.

³¹ *Ibidem*, I, vv. 13-14.

manifestazione della « ebbrezza d'un antico istinto indomo » che ancora arde e non si spegne, e che può elevarsi a condizione universale di tutto gli uomini e in tutte le ere.

Il primo sonetto si configura in quanto inno di lode e ringraziamento al Dio Sole, ripetutamente invocato mediante l'appellativo di «padre» (vv. 4 e 14).

O meraviglia che non ha parole
per tutta la pulsante carne umana
che esultando e fremendo, calda e sana,
s'abbronza nel tuo raggio, o padre Sole!

Unica vera che per mille gole
grida al mondo la sua forza sovrana,
fervida d'un'ignota vita, strana,
muta carne che sanguina e che duole

Par che dentro di me tutta s'accenda
all'ignota virtù del raggio ustorio
l'ebbrezza d'un antico istinto indomo:

e sentendo alla tua gioia tremenda
le mie membra risplendere, mi glorio,
o padre Sole, d'esser nato uomo.

Il sonetto, che consta delle due quartine a rima incrociata ABBA e delle due terzine replicate CDE CDE, vede il poeta occupare le prime due quartine elogiando ed acclamando il Sole sottolineandone, per mezzo di una sequenza di immagini vivide ed apparentemente positive, la grandezza e la potenza. Nell'*incipit*, infatti, il Sole viene descritto attraverso una lunga perifrasi, che racchiude i quattro versi iniziali del canto. L'umanità «pulsante» di vita, alla vista del padre Sole, esulta e freme di gioia inebriandosi del calore emanato dai suoi raggi salvifici. Attraverso di essi il Sole grida, al mondo e alle creature che lo popolano, la propria sovranità, la propria forza, «fervida» ma «strana», di una vitalità «ignota, muta carne che sanguina e che duole». Ed ecco l'antitesi emblematica intorno alla quale ruota il sonetto, l'antitesi fra la gioia della «pulsante carne umana» e la «muta carne» del Sole, tacito sovrano dell'unica verità del Tutto, una verità «ignota», celata ai più, e «strana», estranea rispetto alla natura umana.

Questa verità è «ignota» a tal punto che riesce a far scaturire una «gioia tremenda» (v. 9), un ossimoro posto laddove il poeta è intenzionato a far emergere quanto più possibile la straordinarietà della sensazione, sensazione messa in confronto nei versi della terzina immediatamente precedente, e il *pathos* si percepisce anche con la ripetizione dell'invocazione al dio Sole tanto all'inizio quanto alla fine del componimento, al v. 4 e al v. 14, quasi come per assicurarsi di poter essere ascoltato da lui stesso.

L'intero sonetto risente del panismo dannunziano delle *Laudi* e del *Poema paradisiaco*³², un panismo sul quale si innesta, però, il sentire tipico di un'anima crepuscolare.

Al v. 7 e al v. 10, il termine «ignota» è associato a «vita» prima e a «virtù» nel verso successivo e con ciò Vallini ci tiene a sottolineare, in modo pregnante ed emblematico, il mistero che si cela dietro alla Verità ultima delle cose, mistero a cui pochi eletti possono accedere.

Al v. 7 «strana» ha il valore etimologico di “estranea” e riprende con un parallelismo l'antitesi fra la carne umana e la muta carne del sole, attraverso la dittologia dell'ignoto e dell'estraneità in relazione alla vita umana. Si legga, a tal proposito, G. Gozzano, *La via del rifugio*, vv. 29-30 e 153-154, in Id., *Poesie*, a cura di G. Bàrberi Squarotti, BUR, Milano 2013, p. 52 e p. 57: «Socchiudo gli occhi, estranio/ ai casi della vita» e tali versi ritornano identici in Id., *Nemesi*, vv. 75-76, in Id., *Poesie*, cit., p. 107.

«Strano», inoltre, è un aggettivo dal fervido connotato dell'accezione latina del termine *mirabilia*, riferito a “cose meravigliose, straordinarie”, con implicito un senso di esagerazione, un qualcosa al di fuori della portata umana, inconoscibile e quasi da temere, in quanto l'uomo è proprio succube delle sue limitate capacità cogitative.

Al v. 11 «indomo» è un aggettivo d'uso poetico che significa non domato, indomito. È un termine caro anche a Gozzano (G. Gozzano, *Totò Merùmeni*, vv. 45-46: «Totò non può sentire. Un lento male indomo/ inaridì le fonti prime del sentimento»).

Nelle terzine entra in scena l'io lirico: tramite similitudine, il poeta esprime che è in grado di accendersi, di infiammarsi a contatto con «l'ignota virtù» del padre Sole; nel suo animo si risveglia così «un antico istinto indomo», un istinto primordiale, grazie al quale l'intero corpo diventa tutt'uno con la «gioia tremenda» (figura retorica che è un ossimoro) del Sole, con la sua vitalità distruttiva, rendendo Vallini orgoglioso «d'esser nato uomo». È importante sottolineare, infine, la

³² La citazione è tratta da G. D'Annunzio, *Climene* (raccolta nel *Poema paradisiaco*), v. 20, ma è presente, come reminiscenza, anche in G. Gozzano, *Il frutteto*, p. 328, v. 28.

ripetizione dell'attributo ignoto, che ricorre per ben due volte ed è sempre connesso alla vita umana, le cui ragioni e la cui causa prima restano nascoste, velate di mistero agli stessi uomini.

Il secondo sonetto della raccolta, con schema metrico sempre ABBA ABBA CDE CDE, è costruito attorno ad un altro elemento naturale personificato, il vento, che soffia nel mese più caldo della stagione estiva, agosto, a cui il poeta dedicherà la lirica seguente.

Il vento agita i rami dalla folta
chioma e lenta frasceggia la verzura
dell'orto, ove una luce verdescura
piove per l'alto della cupa volta.

Altro suon che del vento non s'ascolta
vivere in questa verde sepoltura:
sol dei pomi che Agosto ora matura,
languido il tonfo in terra a volta a volta.

Uno ne colgo presso me che serba
quasi come un tangibile vestigio
del sole nella rosea polpa densa;

e addentandolo, prono in mezzo all'erba
guardo sotto il mio volto, per prodigio,
viva agitarsi una foresta immensa.

Il vento, che lentamente e piacevolmente soffia tra i rami di una folta vegetazione («la verzura/dell'orto»), fa sì che una pioggia di «luce verdescura» illumini l'ambiente circostante senza emanare, però, né calma né serenità.

Nella seconda quartina, difatti, emerge l'io crepuscolare di Vallini, come dimostra l'ossimoro del v. 6, «verde sepoltura».

Egli avverte un senso di morte ma, all'improvviso, avverte un rumore, il «languido tonfo» di pomi maturi e la tensione comunicativa viene data dal poeta con la scelta dell'epanalessi di «a volta a

volta» (v. 8), termine ripetuto che restituisce una certa amplificazione emozionale dell'azione; di questi pomi, ne raccoglie uno, la cui «densa polpa serba il vestigio» vitale del sole, creatore del tutto, creatore di vita. E così Vallini si immerge totalmente nella natura, nutrendosi della mela, «prono in mezzo all'erba»³³ (è chiara l'ispirazione gozzaniana di questi versi. Nello specifico, si ricordi la lirica che dà il titolo alla prima raccolta di Gozzano: *La via del rifugio*. Nel *refrain* il poeta affermerà la sua volontà di rifugiarsi nel sogno, nell'inconsapevolezza rispetto all'esistenza umana, al mistero della Vita; osserverà la natura, la realtà che lo circonda senza farne parte fino in fondo. Si legga pertanto G. Gozzano, *La via del rifugio*, vv. 36-44 e 69-72, in Id., *Poesie*, cit., pp. 52-53: «Resupino sull'erba/ (l'ho detto che non voglio/ raccorti, o quatrifoglio) / non penso a che mi serba/ la Vita. Oh la carezza/ dell'erba! Non agogno/ che la virtù del sogno:/ l'inconsapevolezza. [...] Socchiusi gli occhi, sto/ supino nel trifoglio, / e vedo un quatrifoglio/ che non raccoglierò». Si veda inoltre Id., *L'analfabeta*, vv. 77-81, in Id., *Poesie*, cit., p. 61: «Poi/ rompe il silenzio immobile di tutto/il tonfo malinconico d'un frutto/ che giunge rotolando sino a noi. /E m'inchino e raccolgo e addento il pomo».

Tramite questa immersione nella natura, Vallini riesce a leggere in sé ed intorno il «prodigio», il miracolo del vivere, testimoniato dall'«agitarsi» di «una foresta immensa». Mentre all'inizio della lirica il poeta fiuta solo ed esclusivamente un senso di morte nella calma di una leggera brezza estiva, nel finale, grazie al semplice ed immediato atto di cibarsi di una mela matura, sente nascere dentro di sé la facoltà di vedere, di auscultare il battito vitale della foresta, nel mezzo della quale egli si trova osservandola da «estraneo», così come l'amico Gozzano.

Il lessico che maggiormente spicca è, innanzitutto, al v. 12 «prono in mezzo all'erba». Tale espressione, in questo contesto specifico e nella poesia crepuscolare, simboleggia e ribadisce la scelta poetica di cantare le piccole cose, la realtà quotidiana. Si tratta, pertanto, di un sintagma che in Vallini ricorre spesso e che con *variatio* richiama quello usato dal compagno Gozzano (G. Gozzano, *La via del rifugio*, vv. 37, 70 e 170: «Resupino sull'erba[...] supino nel trifoglio») (Gozzano Poi, al v. 13, spicca il termine «prodigio» che è un latinismo; è un sostantivo derivante dal latino *prodigium* (da *pro* e *aio*, «dire prima» oppure *pro* e *ago*, «condurre davanti»). Si tratta di un vocabolo proprio del linguaggio letterario, che qui serve a sottolineare la straordinarietà, la meraviglia di un evento all'apparenza banale, quale l'agitarsi delle foglie al soffio del vento.

Il terzo canto si apre invece con l'invocazione al «divino Agosto», protagonista assoluto della lirica, nel quale ritorna il tema dell'esaltazione panica, dell'immensità della natura. Grazie ad un linguaggio

³³ G. Gozzano, *La via del rifugio*, 1907.

scorrevole, ma solenne e ricercato pur nella sua semplicità, Vallini canta ancora una volta l'immensità della natura, i cui segreti possono essere colti e compresi soltanto da un animo superiore.

Agosto, la vertigine solare
che esulta nell'immensità serena,
quella ond'io nuovo sento in ogni vena
scorrermi un caldo flutto salutare,

nella mia solitudine m'appare
fervida d'una vita così piena,
qual io la vedo sulla terra ellena
splendere nel ricordo secolare.

Agosto, io seguo in cielo la tua traccia
supino; e in questa sovrumana pace
l'ansia del bene insolito m'afferra.

Ma tu, divino, dalle curve braccia
d'oro, come da un'anfora capace,
mi versi, Agosto, i frutti della Terra.

In quest'altro sonetto, sempre con schema ABBA ABBA CDE CD, dove viene descritta un'atmosfera esaltante, intrisa di una benefica e «sovrumana pace», il poeta fuoriesce dalla sua solitudine interiore; il suo animo viene invaso dal calore salvifico, dal fervore di una natura così imponente, così brulicante di vita e di bene («l'ansia del bene insolito m'afferra»). È necessario notare che il Bene a cui tende Vallini è qualcosa di insolito, di estraneo all'uomo; ancora una volta si ribadisce la non abitudinarietà, l'estraneità della Vita, rappresentata in questo canto dal Bene.

Al v.3 l'apocope «ond'io», oltre che per ragioni metriche, sembra essere stata scelta da Vallini per unire in una crasi le due parole, facendo sì che l'io si unisse sia letteralmente che metaforicamente con l'immensità serena, formando foneticamente quasi la parola «onda», elemento che rimanda all'onnipresente figura del mare all'interno della sua produzione ed indica un vero e proprio moto oscillatorio.

Al v. 10, interessante è l'attributo «supino», aggettivo dal latino *supinus* «resupino» e figurato «ozioso, negligente», adatto a raffigurare l'inerzia che, in modo lato, colpisce l'uomo crepuscolare medio.

Il quarto sonetto, nella parte iniziale, è un'ode al mattino, un'ode in cui ritorna il motivo dell'immensità del mondo naturale.

O mattino, mattino che m'appari
a un tratto per le schiuse ampie finestre
splendendo per l'immensità campestre
sui dispersi lontani casolari,

gemmeo sui vitiferi filari
e tra le siepi delle vie maestre,
inneggiante alla gran forza terrestre
tra il fogliame dei tronchi centenari!

O gloria del tuo sole tra i capelli
giovani, vivi, abbandonati al vento,
ove il tuo folgorante oro traspare!

Tu m'illudi e m'afferri e mi flagelli
di tale un desiderio aspro, ch'io sento
perdermi nel tuo fremito e mancare.

Nell'*incipit* del sonetto (schema rimico ABBA ABBA CDE CDE) Vallini si sofferma a descrivere il paesaggio che gli appare al mattino, dopo essersi rivolto a quest'ultimo con un'invocazione, durante la stagione estiva: si tratta di un paesaggio luminoso, immenso, «inneggiante alla gran forza terrestre». A questo punto il soggetto dell'invocazione cambia: entra in scena con un'epifania la donna amata dal poeta, «gloria del tuo sole tra i capelli/giovani, vivi, abbandonati al vento». Nelle terzine l'oggetto della lirica diventa, infatti, una figura umana: il poeta si rivolge ad una donna, la donna che ama, alla quale dedicherà anche il sesto canto.

L'intera movenza è memoria petrarchesca: dal paesaggio che funge da sfondo per la donna (*Chiare, fresche, et dolci acque*) all'immagine della donna stessa (*Erano i capei d'oro a l'aura sparsi*).

Con un *climax* ascendente espresso tramite polisindeto della congiunzione “e” (v. 12) egli esprime il suo stato d'animo alla vista dell'amante, un'amante crudele, ch  lo illude, si impadronisce del suo cuore e alla fine ne calpesta i sentimenti rendendoli vani, aridi (si veda l'ossimoro al v. 13 «desiderio aspro»).

Al suo apparire, il poeta si perde nell'ardore della figura femminile e le sue forze vengono meno.³⁴

Vi   una netta corrispondenza con Gozzano (*Il responso*, vv. 31-32 e vv. 73-76, in Id., *Poesie*, cit., p. 71 e p. 73: «Ah! Se potessi amare! Vi giuro, non ho amato/ ancora: il mio passato   di menzogne amare [...] L'Amore, come un sole.../ irragger  l'assedio dell'anima autunnale/ se pure questo male non   senza rimedio»). Il tema dell'aridit  sentimentale   presente, un vero *Leitmotiv*, in molte altre opere di Gozzano (in *Convito*, *Signorina Felicita*, *In casa del sopravvissuto*, *Paolo e Virginia*, *Tot  Merumeni*)

In questi versi finali   possibile cogliere anche un'eco dannunziana; nello specifico, la donna cantata da Vallini ricorda alcune figure femminili descritte nei maggiori romanzi di D'Annunzio (*Il piacere*, *Le vergini delle rocce*, *Trionfo della morte*).

Nella quinta lirica si descrive una scena tratta dalla realt  quotidiana: una giovane donna, la cui «chioma flava» sembra al poeta un «altro sole ardente», mentre   intenta a lavare dei panni sporchi presso le acque di un torrente, canta di un amore lontano e il cui ricordo vive ancora in lei.

Regnando il mezzod  sotto la cava
infinit  del ciel bianco e silente,
sta sola a mezzo il letto del torrente
curva una donna giovine che lava.

Suscita il sole tra la chioma flava,
a tratti, come un altro sole ardente:
ella, che nulla vede e nulla sente,

³⁴ Corrispondenza con Gozzano, *Il responso*, vv. 31-32 e vv. 73-76, in Id., *Poesie*, cit., p. 71 e p. 73: «Ah! Se potessi amare! Vi giuro, non ho amato/ ancora: il mio passato   di menzogne amare [...] L'Amore, come un sole.../ irragger  l'assedio dell'anima autunnale/ se pure questo male non   senza rimedio». Il tema dell'aridit  sentimentale   ricorrente in Gozzano, in *Convito*, *Signorina Felicita*, *In casa del sopravvissuto*, *Paolo e Virginia*, *Tot  Merumeni*).

canta d'un ch'è lontano e che l'amava.

Dilaga il canto via per il sopore
grave dei campi sconfinanti: dice
nel suo vivo gorgoglio di fontana

tutta l'occulta fiamma d'un amore,
tutta la forza dell'età felice,
tutta la gioia d'un'anima umana.

Nel testo di V, il canto della fanciulla si propaga per tutti i campi, come «vivo gorgoglio di fontana» (metafora dal sapore panico, presente anche in D'Annunzio): si tramuta nel simbolo di un'età felice, l'età della giovinezza, l'età dell'amore che in sé nasconde una «occulta forza», una forza misteriosa, quasi indecifrabile ma totalmente intrisa di un'immensa gioia, la gioia di un cuore innamorato. A dominare il sonetto, però, non è tale sentimento positivo, ma la malinconia del ricordo di un amore oramai lontano, malinconia resa evidente grazie all'anafora dell'ultima terzina («tutta» viene ripetuto per ben tre volte, con riferimento a Gozzano, in *L'amica di nonna Speranza*, V, vv. 103-110, in Id., *Poesie*, cit., p. 195: «Ti fisso nell'albo con tanta tristezza, ov'è di tuo pugno/ la data: ventotto di giugno del mille ottococinquanta. /Stai come rapita in un cantico: lo sguardo al cielo profondo/ e l'indice al labbro, secondo l'atteggiamento romantico. / Quel giorno- malinconia- vestivi un abito rosa, / per farti – novissima cosa! - ritrarre in fotografia.../ Ma te non rivedo nel fiore, amica di Nonna! Ove sei/ o sola che, forse, potrei amare, amare d'amore»).

Dal sereno orizzonte dove ancora
persiste il giorno in un chiaror sovrano,
sorge la luna pallida e sul piano
lentamente s'inarca e trascolora.

Sull'aia bianca intanto la canora
turba assisa divide il biondo grano:
dilaga il canto e attinge il ciel lontano
pieno della malía triste dell'ora.

Tu pure, canti. In un dolce atto io chino
su te, ti guardo e tremo: e dalla gola
sento un singhiozzo erompere di pianto

e ti appresso le labbra e sul divino
volto ti bacio senza far parola...
tu mi sorridi e séguiti il tuo canto.

Nel sonetto VI (ABBA ABBA CDE CDE), originalmente intitolato *Veglia lunare*, il poeta, nella parte iniziale della lirica, canta il sorgere della luna, una luna «pallida», che «lentamente» prende il suo posto in cielo, un cielo «lontano, pieno di tristezza» (si specifica che il sorgere della luna è un *topos* letterario molto diffuso nella letteratura di tutti i tempi. Qui si ricorda, in particolare, Leopardi in *Canto notturno d'un pastore errante dell'Asia*, *Alla luna*, *Il tramonto della luna* e Pascoli in *Il ponte*).

Il tema della musicalità, e in particolare del canto, emerge chiaramente con l'impiego del polittoto, dato che il poeta adotta vari termini rientranti in questo campo semantico: “canora” (v.5), “canto” (v.7), “canti” (v.8), “canto” (v. 14), ma anche altri suoni si fanno sentire, come quello del “singhiozzo” (v.11) che sembra spezzare temporaneamente il canto, che poi riprende.

È importante anche sottolineare il ricorso insistente da parte dell'autore di temi propri del crepuscolarismo: il pallore della luna, la lontananza del cielo, la tristezza della sera, motivi attraverso i quali Vallini descrive una realtà deprimente, insignificante. Nelle terzine compare una donna, elemento di continuità col paesaggio, segnato dal canto di lei tra il canto comune della turba assisa nell'aia.

E a quest'ultima si rivolge, improvvisamente, nell'*incipit* della prima terzina. Il suo canto sembra suscitare in Vallini dolcezza, passione. Si tratta di un pullulare di sentimenti contrastanti e dissonanti, quali il tremore ed il pianto, che erompono dall'animo del poeta, anche se tra lui e la donna non vi è alcuna comunicazione. Egli si limita a baciarla sulle labbra senza proferire parola, mentre la donna, che è una contadina, non avverte affatto il turbamento dell'uomo, ma continua a cantare indifferente (riferimento a Gozzano, *La signorina Felicità ovvero la Felicità*, III, vv. 73-78, in Id., *Poesie*, cit., p. 171: «Sei quasi brutta, priva di lusinga/nelle tue vesti quasi campagnole, /ma la tua faccia buona e casalinga, / ma i bei capelli di color di sole/ attorte in minutissime trecciuole, / ti fanno un tipo di beltà fiamminga»).

Nell'ultimo sonetto (ABBA ABBA CDE CDE) di questo ciclo Vallini si sofferma a descrivere una schiera dei contadini, da lui definita «turba nefasta», che, al tramontare di un'afosa giornata estiva, si dirige verso casa.

Sotto il ciel vespertino, ove alle braci
del tramonto un sereno ampio sovrasta,
seminuda prorompe la nefasta
turba, al rosso baglior di mille faci.

Gli uomini folli in impeti pugnaci
vibrano in pugno i tirsi come un'asta;
bieche, di tra l'effusa chioma vasta,
sogghignano le femmine procaci.

Passa la turba come una bufera
sulla terra felice e tra furenti
grida, nel morto vespero dispare.

Timide allora, nell'estiva sera,
dal profondo dei muti firmamenti
scintillano le prime stelle, chiare.

Ciò che salta agli occhi, leggendo questi versi, è il ricorso da parte del poeta ad un linguaggio alquanto forbito, un linguaggio ricercato per mezzo del quale egli racconta non tanto di umili contadini quanto di uomini in preda ad un *furor* bacchico che «nel morto vespero dispare».

Basti notare alcuni termini di provenienza poetica tradizionale, come “vespertino”, “nefasta”, “turba”, “tirsi” e “procaci”, con una legatura dei versi tramite numerosi enjambements, come ai vv. 1-2, vv. 3-4, vv. 5-6, vv. 10-11 e vv. 13-14.

Ancora una volta vitalità e morte si fondono in un medesimo canto, un canto che si conclude con l'apparizione delle stelle, delle stelle scintillanti, «chiare» ma «timide» e silenziose, al cui manifestarsi quasi divino tutti gli impeti, tutte le follie, tutte le urla del giorno appena trascorso svaniscono.

Dopo tale ciclo di sonetti, ne *La Rinunzia* il poeta colloca un lungo componimento dal titolo *Elegia all'estate morente*: un lamento d'amore, intriso di malinconica nostalgia, alla stagione più vitale e più dolce dell'anno. Il canto consta di diciassette quartine di endecasillabi a rima incrociata (ABBA). Sin dal primo verso, è lapalissiano il richiamo ad alcune liriche dannunziane e al *Poema paradisiaco* (nella sua ispirazione al *Poema Paradisiaco*, Vallini richiama il capitolo *Nell'estate dei morti* di D'Annunzio, *Poema Paradisiaco, Nell'estate dei morti*, vv. 1-63, in Id., *Versi d'amore*, cit., pp. 459-462).

Seguono, poi, i cinque sonetti del ciclo intitolato *Ipnosi*, che costituiscono un gruppo a sé. Secondo l'interpretazione di Guglielminetti, narrano in forma dannunziana una vicenda amorosa dai toni cupi, quasi vampireschi, per la quale Vallini trarrebbe ispirazione soprattutto dalla letteratura nera del secondo Ottocento francese, in particolare da *Les fleurs du mal* di Baudelaire (Guglielminetti, *La «scuola dell'ironia»: Gozzano e i vicini*, cit., p. 45, n. 38).

Lo studioso afferma che la vicenda raccontata in queste liriche valliniane si ispiri non alla maniera alcionia ma a quella propria della raccolta dannunziana *La chimera* (1886-1888). È consigliato porla in paragone con il *Vas spirituale* di D'Annunzio (vv. 1-22, in Id., *Poesie*, cit., pp. 115-117: « Siede una donna, bianca e taciturna, / tenendo l'arpa da le molte chiavi, / su 'l solio, ne la sacra ora notturna. / Angeli immensi reggon li architravi; / e fra simboli oscuri, in su gli incisi / cuoi, regine con mitra èsili e gravi / stanno cogliendo rossi fiordalisi. / Raggian come pianeti i bronzei dischi / su le porte di cedro; e ne li adorni / velari li liofanti e i liocorni / mesconsi a la giraffe e ai basilischi. / Ella, rigida e pura entro la stola, / pensa una verità teologale. / Chiari i segni de 'l ciel zodiacale / a lei giran la chioma di viola. / Li smeraldi e le piume de li uccelli / brillano su 'l suo largo vestimento / onde le mani cariche di anelli / si riposano lungo l'istrumento. / E a piè de 'l solio il vescovo latino / move in ritmo un turibolo d'argento / ov'arde con la mirra il belzuino». Dello stesso D'Annunzio si ricordi, inoltre, il personaggio di Ippolita Sanzio, del *Trionfo della morte* (1894). Si vede, infine, Baudelaire, in *Les métamorphoses du vampire*, (vv. 1-28, in Id., *I fiori del male*, a cura di L. Frezza, BUR, Milano 1980, pp. 348-351).

Da un'attenta lettura di questi sonetti valliniani, è possibile affermare che essi risentono anche delle atmosfere cupe e macabre, proprie di alcuni romanzi nati dalla penna degli Scapigliati milanesi (la *Fosca* di Tarchetti ne è un esempio lampante).

Si prosegue col ciclo di sei liriche intitolato *I sonetti della casa*, per il quale risulta imprescindibile il confronto con *I sonetti del ritorno* del Gozzano, raccolti ne *La via del rifugio*.

Sanguineti, soffermandosi ampiamente sulle somiglianze e divergenze fra il ciclo di sonetti valliniano e quello di Gozzano, sostiene che il modo in cui questi e Vallini variano con una certa autonomia espressiva il *topos* del ritorno alla remota casa degli avi, dedotto dal *Poema paradisiaco* di D'Annunzio, consente di carpire e valutare in maniera compiuta l'effettuale distacco fra le loro poetiche.

Entrambi, come afferma lo studioso, in queste liriche per la prima volta riflettono non soltanto il nostalgico ripiegarsi dell'anima verso il ricordo di dolci affetti e di savie certezze, ma soprattutto il senso di smarrimento per una lacerazione che non può più essere rimarginata. Il ritorno alle proprie radici è dunque frustrante, frustrato e doloroso, perché conduce le loro anime alla consapevolezza che il divario fra il presente e il passato non si può colmare in alcun modo. A dominare i due cicli sono la malinconia e la tristezza: la casa diventa il simbolo di un tempo perduto per sempre. Il nonno, figura chiave dei sonetti, sia in Gozzano sia in Vallini, è l'incarnazione di una saggezza lontana, perduta e oramai dimenticata.

Sanguineti prosegue la sua critica aggiungendo che nelle liriche valliniane dominano accenti di abbandono sentimentale che arrivano a sfiorare il patetico; al contrario, in quelle di Gozzano, si oppone il gusto delle cose concrete, le «buone cose di pessimo gusto» che caratterizzano la sua poetica fin dagli esordi.

Risulta chiaro che il giudizio dello studioso nei confronti dei componimenti valliniani sia svalutante (Sanguineti 2018, cit., pp. 8-13; si veda inoltre sempre E. Sanguineti, *Un giorno e altre poesie*, cit., p. 149, il quale riferisce che *I sonetti della casa*, come riportato nel manoscritto, risalgono al settembre del 1906 e furono composti a Montecavolo di Reggio Emilia).

Infine Guglielminetti, ne *La «scuola dell'ironia» e i vicini*, (cit., pp. 39-44), ritiene che in questi sonetti valliniani ritorni ancora l'eco di reminiscenze dannunziane del *Poema Paradisiaco*, *L'Innocente*, *La Chimera* e *Maia*.

Vallini dedica, in seguito, un nuovo ciclo di sei sonetti al mese di settembre, che diventa il simbolo della sua malinconica anima di crepuscolare, personificazione della sua «malata tristezza».

Nel ciclo successivo, nonché il penultimo, intitolato *La donna del parco* e composto da quattro sonetti, al centro della scena colloca una figura di donna dai profondi «occhi grigi», la cui cupa bellezza nasconde «un'ombra sibillina».

2.3 – Analisi del componimento *Mare nostrum*

Vallini si avvia alla conclusione della sua prima raccolta poetica con un nuovo ultimo ciclo di cinque sonetti ed una canzone dedicati al mare, il mare della riviera ligure, che tanta importanza ha avuto, ha ed avrà, non soltanto per lui e per l'amico Gozzano, ma anche per il gruppo dei poeti della cosiddetta linea poetica ligure.³⁵ Nel trattare e nel ricostruire la storia della linea poetica ligure grazie ad un ampio e dettagliato studio, la studiosa Cardinale parla per la prima volta di una linea poetica che include anche i principali poeti torinesi degli inizi del Novecento: Guido Gozzano e Carlo Vallini, che svolsero un ruolo centrale nell'ambiente culturale genovese dell'epoca e furono legati alla terra ligure sin dall'infanzia. Gozzano, infatti, trascorreva da bambino l'estate in Riviera e qui si recò più volte nel corso della sua vita per lenire i disturbi causati dalla tubercolosi da cui era afflitto. Vallini, milanese di nascita, crebbe anch'egli a contatto con il mare della Liguria e in Riviera andò spesso a trovare l'amico Gozzano. Essi, secondo quanto afferma la studiosa, avrebbero ispirato i più importanti poeti della linea ligure: Camillo Sbarbaro ed Eugenio Montale.

Il poeta con i suoi canti brama di far rivivere l'*epos* di Omero, la grandezza e la gloria dell'antica poesia greca, simbolo di un passato inesorabilmente perduto (Sanguineti 2018, cit., 149-150), riportando le testimonianze ricavate dalle carte di Vallini, riferisce che il primo sonetto del ciclo fu pubblicato in un periodico con il titolo *Ricordo*, mentre il quarto fu pubblicato anch'esso in un periodico, come primo componimento di un dittico dal titolo *Ulisse*. Infine lo studioso informa che il quinto risale al 1902 e, con il titolo *Burrasca vicina*, faceva parte del ciclo *Acquerelli scoloriti*. Emblematici dell'intera opera lo sono già i primi tre testi.

O mare immenso, ebro di sole estivo,
dove naufraga il cerulo Apennino
roccioso, o mare, ove temprai bambino
le forze del mio corpo agile e vivo!

Mio mare, nel cui flutto acre sentivo
farsi l'anima mia soffio divino
e mescersi col murmure marino

³⁵ E. Cardinale, *Una linea poetica piemontese-ligure: Gozzano, Vallini, Sbarbaro, Montale*, Salerno Editrice, Roma 2013, pp. 7-178.

al lontano stormire dell'ulivo!

Bianco il lido e infinito era: sovrana
la luce: i boschi immobili; d'argento
il golfo vasto scintillante terso:

e a tratti, invaso da una sovrumana
forza, io sentía nel liquido elemento
pulsarmi in petto il cuor dell'Universo.

La barca si disnoda ora dal banco
liberamente, uscita dalla lotta
del bassofondo, dove l'onda rotta
ribolliva in un gran risucchio bianco.

Immoto a poppa io vigilo il paranco
ove trepida tendesi la scotta
e la randa rigonfia, onde condotta
va la piccola nave sopra un fianco.

S'allontanano le rive. – Come Ulisse
solo, sperduto qui tra cielo e mare,
vincere ancor l'avversa sorte fiera...

Se la favola a un tratto rifiorisse! –
E sento sopra il mio capo passare
l'epos d'Omero, come una bufera.

All'alba il mare calmo, dove ancora
un gran raggio di luna si riflette,
ha luci verdi ed ombre violette
tra la bruma leggera che vapora.

Poi sempre più s'avviva, si colora,
sprizza barbagli di rubino e mette
fuochi tra l'onde, mentre sulle vette
brulle, dilaga il rosso dell'aurora.

Allora è tutto un nuovo vibramento
che con mille colori e mille forme
trasmuta il piano dell'equorea mole:

fino a che tra una gloria d'oro, lento,
come un incandescente disco enorme,
appare e sta sopra le rocce il Sole.

Nel sonetto, il poeta si rivolge al mare con le invocazioni «O mare immenso» e «Mio mare», che denotano con chiarezza e semplicità espressiva l'intimo legame che egli ha con esso, un legame diventato più intenso quando, all'età di diciassette anni, si imbarca in qualità di mozzo per la Giamaica. Tale viaggio, come Vallini stesso racconta nelle pagine del suo diario, ne segna profondamente l'esistenza. Il mare assume le sembianze di una potente divinità, tra i cui flutti il poeta bambino temprava le forze del suo «corpo agile e vivo» e sente la sua anima trasformarsi in «soffio divino», «mescersi col murmure marino al lontano stormire dell'ulivo»; in quest'ultimo verso, v. 7, il poeta si è avvalso della ripetizione del suono nasale “m” e della vibrante “r” per meglio rendere l'idea di un qualcosa in movimento che si mescola, un qualcosa di fluido e “morbido” che si unisce al “fischiante” «stormire».

Tra le onde marine, immerso «nel liquido elemento» e «a tratti, invaso da una sovrumana forza», Vallini fanciullo sente «pulsare in petto il cuor dell'Universo»³⁶

Il poeta, mentre nella lirica successiva indugia sulla descrizione di una barca che si accinge a prendere il largo, nel terzo sonetto ritrae come in un vero dipinto il mare calmo all'alba, che «ha

³⁶ Si ricorda che anche in Gozzano ricorre spesso l'immagine dell'io bambino del poeta, il quale conserva la capacità, persa in età adulta, di stupirsi dinnanzi alle meraviglie della natura. Si legga, a tal proposito, Gozzano, l'opera *L'assenza*, vv. 25-32, in Id., *Poesie*, cit., p. 142: «E non sono triste. Ma sono/ stupito se guardo il giardino.../ stupito di che? non mi sono/ sentito mai tanto bambino.../ Stupito di che? Delle cose. / I fiori mi paiono strani:/ ci sono pur sempre le rose, / ci sono pur sempre i gerani»).

luci verdi ed ombre violette», che «sempre più s'avviva, si colora, /sprizza barbagli di rubino e mette/fuochi tra l'onde, mentre sulle vette/ brulle, dilaga il rosso dell'aurora». Si ricordi che Montale ha tratto grande ispirazione dalle liriche valliniane, soprattutto dal poemetto *Un giorno*, nel descrivere il paesaggio ligure con protagonista il mare e le sue bellezze. Qui si legga Montale, in *Ossi di seppia, Il canneto rispunta i suoi cimelli*, (vv. 5-12, in Id., *Tutte le poesie*, a cura di G. Zampa, Mondadori, Milano 2012, p. 41): «Sale un'ora d'attesa in cielo, vacua, / dal mare che s'ingrigia. / Un albero di nuvole sull'acqua/cresce, poi crolla come di cinigia. / Assente, come manchi in questa plaga/ che ti presente e senza te consuma:/ sei lontana e però tutto divaga/dal suo solco, dirupa, spare in bruma». Di altre significative corrispondenze tra Vallini e Montale si parlerà nel capitolo successivo, a proposito del poemetto *Un giorno*).

In particolare, al sonetto I, v. 2 «cerulo», è un aggettivo dal latino *caerūlus* che, come *caeruleus*, è derivante da *caelum*; quindi «del colore del cielo». Si tratta di un poetismo, che si ritrova in Gozzano (Gozzano, da *Le farfalle, Dei bruchi*, v. 8: «puro l'abisso cerulo del cielo»).

Nel sonetto III, al v. 4 «bruma» è un sostantivo dal latino *bruma* «solstizio d'inverno», contrazione di **brevūma*, cioè *brevissima (dies)*. In questa lirica con tale poetismo Vallini allude alla nebbia, alla foschia (E. Montale, *Il canneto rispunta i suoi cimelli*, v. 12: «dal suo solco, dirupa, spare in bruma»); sempre in questo sonetto, al v. 6 «barbagli» è un sostantivo derivato di barbagliare, «splendere di luce viva». Si tratta di un vocabolo d'uso raro per indicare abbagliamento, bagliore, che si ritrova in Montale (*Ecco il segno; s'innerva*, vv. 3-4: «un frastaglio di palma/ bruciato dai barbagli dell'aurora»).

L'invocazione al mare è, primariamente, una rievocazione di un tempo passato, guardato con occhi melanconici e al contempo colmi di speranza che quella condizione si possa verificare nuovamente, in chiave evanescente ed illusoria.

Il Tempo (ossia il meriggio) e il Luogo (il mare *nostrum*, cioè quello ligure) sono connotati da “richiami salmastri”, come si evince già dai primissimi versi:

Mio mare, nel cui flutto acre sentivo
Farsi l'anima mia soffio divino
E mescersi col murmure marino
Al lontano stormire dell'ulivo

(Vallini, *Mare nostrum*, I, vv. 4-8)

E ancora: *tra la bruma leggera che vapora* (III, v. 4), *per l'aranciato ciel di messidoro* (IV, v. 5), fino alla conclusione:

Galleggia lieve e candida la schiuma
spinta dalla risacca sul macigno
di un enorme dirupo, irto, ferrigno,
ove sull'alghe, a poco, si raggruma.

Il salso odore su, fra grano e grano,
della rena umidiccia, in una fuga
acre, svapora con effluvio lento.

Ma si scioglie la nebbia a un tratto: il piano
del mare brividendo si corruga
sotto una prima raffica di vento.

(Vallini, *Mare nostrum*, V, vv. 5-14)

In Vallini vi è una stretta corrispondenza fra l'ora topica (*la serena tristezza vespertina*, di ascendenza crepuscolare, come l'ora del *meriggio* in direzione montaliana) e i luoghi emblematici dell'indagine speculativa, ontologica e gnoseologica, e della meditazione, ovvero il mare della Liguria o lo scoglio in *Un giorno*.

L'invocazione al mare, in *Mare nostrum*, è una rievocazione sì nostalgica, ma non nichilista, ma speranzosa che quella condizione si possa verificare nuovamente nell'alveo dell'illusione.

Il mare «... ove temprai bambino – sostiene il poeta- le forze del mio corpo agile e vivo» è una figura fraterna, se non paterna addirittura, che nel percorso esistenziale di Vallini gli consente di sentirsi «invaso da una sovrumana forza» (*ibidem*, I, vv. 12-13), di essere scosso da un «nuovo vibramento» (*ivi*, p. 57, III, v. 9), di percepire la propria anima farsi «soffio divino» (*ivi*, p. 56, I, v. 6).

Inoltre, importante è notare che la brama di avventura, di esplorazione e di conquista del protagonista si ponga sotto il simbolo mitologico di Ulisse, trasmutato in eroe introspettivo e riflessivo, alla maniera pascoliana, e segue anche le orme di D'Annunzio che, nel poemetto

contenuto in *Maia*, il primo libro delle *Laudi*, cioè la *Laus Vitae*, attesta, tramite il rievocare la forza primitiva del mito greco, l'inesausta sete di conoscenza dell'uomo e la sua aspirazione a spingersi al di là delle Colonne d'Ercole: "che necessario è navigare, vivere non è necessario"³⁷ (D'Annunzio, *Maia in Laudi del cielo del mare della terra e degli eroi*, Milano, 1956).

Replicando a D'Annunzio- Ulisside, all'Ulisse di Vallini verrebbe, probabilmente, da dire che necessario non è tanto conoscere quanto conoscersi.³⁸

Tra le righe, i risultati poetici fin qui analizzati rivelano la presenza ingombrante, seppure smorzata, di un dannunzianesimo tardo rielaborato in chiave personale; la premura artistica ammanta di eccessive ed estreme sontuosità, ma non molto originali, le rimembranze private del viaggio.

A questo punto, Sanguineti cerca di avvisare il pubblico di lettori a «non risolvere la sperimentazione del libro in una mera riprova del rapido e mal contrastato ricorso di una maniera poetica» (Sanguineti 2018, 8) e lo invita a varcare ed esplorare gli altri lidi della poetica valliniana, dai quali si acquisterà una nuova prospettiva analitica.

Ma che tristezza nel tramonto d'oro
che sfuma nella porpora e nel croco!
I flutti, accesi di un baglior di fuoco,
rendono a tratti un brivido sonoro.

Per l'aranciato ciel di messidoro
un canto lene s'alza a poco a poco;
ascoltando, s'attrista: e lento e fioco
conquide e allaga il cerulo pianoro.

³⁷ G. D'Annunzio, *Maia in Laudi del cielo del mare della terra e degli eroi*, Milano, 1956.

³⁸ G. Pascoli, L'ultimo viaggio nei *Poemi conviviali*, canto XXIII. Si riporta un significativo stralcio del dialogo di Ulisse con le Sirene: "Sirene, io sono ancora quel mortale/ che v'ascoltò, ma non potè sostare. [...] Son io! Son io, che torno per sapere! / Ché molto vidi, come voi vedete/ me. Sì, ma tutto ch'io guardai nel mondo/ mi riguardò, mi domandò: Chi sono? [...] Solo mi resta un attimo! Vi prego! /Ditemi almeno chi sono io! Chi ero!". Ma cfr. anche l'Ulisse di G. Gozzano, ridotto alla paradossale figura di "un tale [...] a bordo d'uno yacht", in *L'ipotesi*, nella sezione *Poesie sparse*, cit., pp. 356-365).

Ondando lenti nella luce pia
che indora il vespro, petali di rose
vanno infiorando i cavi polipai;

e solo, come una sottil malía,
dilaga lentamente sulle cose
quel canto triste che non muore mai.

Il sole trasparente nella bruma
pesante, tinge i flutti di sanguigno:
greve un vapore per il ciel maligno,
ondulando sull'acque, indugia e fuma.

Galleggia lieve e candida la schiuma
spinta dalla risacca sul macigno
di un enorme dirupo, irto, ferrigno,
ove sull'alghe, a poco, si raggruma.

Il salso odore su, fra grano e grano
della rena umidiccia, in una fuga
acre, svapora con effluvio lento.

Ma si scioglie la nebbia a un tratto: il piano
del mare brividendo si corruga
sotto una prima raffica di vento.

Il poeta, nel componimento IV, prosegue descrivendo con accenti malinconici il paesaggio marino al tramonto, «tramonto d'oro che sfuma nella porpora e nel croco» al v.2 (è possibile sostenere che anche i versi del IV e del V sonetto riecheggino, per linguaggio e stile, in alcune liriche degli *Ossi di seppia* del Montale che, pertanto, non si è ispirato solo ed esclusivamente al poemetto *Un giorno*. Si ricordi in particolare E. Montale, *S'è rifatta la calma*, vv. 1-20, e *Marezzo*, vv. 1- 64, in Id., *Tutte le poesie*, cit., p. 73 e pp. 90-92. Si vede infine E. Montale, *Non chiederci la parola*, vv. 2-4, in Id.,

Tutte le poesie, cit., p. 29: «a lettere di fuoco/ lo dichiara e risplenda come un croco/ perduto in mezzo a un polveroso prato»).

Nel sonetto IV, al v. 2, il sostantivo «croco» proviene dal latino *crocus* e dal greco Κρόκος; si tratta di un termine aulico per indicare il colore giallo rossiccio, tipico dello zafferano e tale vocabolo si ritroverà in Montale, nel lavoro *Non chiederci la parola*.

Al v. 5 dello stesso sonetto, «messidoro» è sostantivo dal francese *messidor*, composto del latino *messis* «messe» e del greco δῶρον «dono». Nel calendario rivoluzionario francese indicava il decimo mese dell'anno. Successivamente la parola fu ripresa dai poeti per alludere al periodo in cui le messi maturano. Si colga qui la reminiscenza dannunziana (G. D'Annunzio, da *Terra vergine*: «una sinfonia varia e possente di colori e di profumi ... vibrava al gran sole di messidoro»)

Nel quinto ed ultimo componimento Vallini, nel rappresentare il mare al crepuscolo, ricorre ad un linguaggio prevalentemente scarno e ad uno stile caratterizzato da numerose allitterazioni con suoni soprattutto duri e cupi (vv. 7-8: «un enorme dirupo, irto, ferrigno, / ove sull'alghe, a poco, si raggruma») e si ricorda che la durezza e l'essenzialità del linguaggio denotino la cifra stilistica pure delle composizioni montaliane.

2.4 -Analisi del componimento La canzone del mare

Particolare degno di menzione è il componimento con cui Vallini suggella il termine del suo primo libretto, ovvero una lunga e, a tratti, commovente canzone dedicata al prediletto mare della riviera ligure, il suo «sogno più grande» e alla città di Genova che «fulse di gloria nel sole di un... limpido mattino» di maggio.

Ed è proprio grazie ai ricordi che ha la possibilità di ritornare indietro nel tempo con una sorta di analessi, rivedendo sé stesso «bimbo ignaro» smarrirsi nell'immensità del mare e ad esso, alla sua profonda ebbrezza abbandonarsi completamente, totalmente (E. Cardinale, *La poesia di Carlo Vallini...*, cit., pp. 201-202, n. 66), spiega che l'identificazione panica, assoluta alla maniera dannunziana, dell'io del poeta con il mare ligure avviene soltanto durante l'infanzia, nell'età dell'illusione, prima che Vallini, oramai cresciuto, dia inizio al suo «vano indagare». Nel poemetto *Un giorno*, il poeta adulto guarderà al mare in modo diverso; il paesaggio marino ora sarà per lui «una cosa noiosa eterna inutile informe» e lo costringerà a riflettere, a pensare alla vanità dell'esistenza. La studiosa prosegue riportando la testimonianza di un amico di Vallini, Mario Bassi (*I giovanissimi della poesia*, in «Il grido del popolo», 9 marzo 1908), il quale affermava che «il poeta

presso il mare e in mare è vissuto a lungo, sì che il suo spirito è rimasto compenetrato da tutte le sensazioni dell'ambiente, e da esse, gli è venuta materia viva di poesia».

Cardinale sostiene, inoltre, il legame indissolubile fra Vallini ed il mare, legame che caratterizzerà tutta la sua esistenza; i luoghi giovanili della riviera ligure, infatti, rappresentano per lui un vero e proprio apprendistato poetico. Nella canzone - conclude la studiosa - centrale è l'ora del meriggio, motivo anch'esso di ascendenza dannunziana (G. D'Annunzio, *Meriggio*, vv. 1-109, in Id., *Alcyone*, cit., pp. 304-309).

Altro riferimento, è sicuramente quello a Leopardi (Così tra questa/immensità s'annega il pensiero mio:/e il naufragar m'è dolce in questo mare, vv. 13-15, *L'Infinito*, rivista «IL Nuovo Raccoglitore», Milano, 1825).

Dal punto di vista metrico, la canzone si compone di nove strofe di tredici endecasillabi, ciascuna con schema ABCBACCDEEDFF, ed un commiato costituito da quattro endecasillabi con rima incrociata ABBA.

La canzone del mare

Maggio, qual voce ebbe il mio cuore quando
Genova agli occhi miei fulse di gloria
nel sole di un tuo limpido mattino?
Ebra di luce la città dei Doria
tutta di mille fiamme folgorando
stendeasi bianca a' pie' dell'Apennino:
a tratti, con lo zefiro marino,
giungean le prime voci aspre, i rumori
del porto: e col sentore del catrame
tra i pennoni protesi e il sartame
venía commisto l'alito dei fiori:
tuonava a salve, rapido, solenne,
il cannone sul bosco delle antenne.

Maggio, il mio cuor non disse la parola
di gioia, poiché stette quasi vinto
al dilagar dell'impeto solare:
ma parve che in un murmure indistinto

salisse la sua voce ardente e sola
confondendosi al palpito del mare.
E il fervor del lavoro e l'accennare
degli alberi e il fischiar delle sirene
di lungi e l'acre odor delle vernici
e lo stridore delle gru motrici
e il tendersi di leve e di catene
e ogni suono, ogni forma, all'infinita
luce, parve dischiudermi alla vita.

Mare, dei sogni miei sogno piú grande!
Mio mare, pregno dell'odor dell'alga,
che ti snodi nel vortice dell'onda,
quale si levò mai canto che valga
quel che tu canti? Quali mai ghirlande
sparsero ebrietà cosí profonda?
O mare, fiamma della mia gioconda
fanciullezza, quand'io di tra la rena
cocente, steso al sole sulla riva
ligure, bimbo ignaro, mi stupiva
innanzi a tanta vastità serena,
avendo a tratti dentro il cuore il senso
rapido di smarrirmi nell'immenso!

Ma dove, o mare, risplendé piú accesa
l'anima innanzi al tuo cerulo cerchio
ebra d'amor per te come non mai?
Fu nella terra tra la Magra e il Serchio,
sulla riva dai pini circompresa
la plaga, o mare, dove piú t'amai!
Quivi, di morti rovi e gineprai
vagando solo in mezzo all'arso intrico
ardendo in cielo e d'ogni intorno l'ora
del fuoco estivo, udii nella sonora

onda cantar l'elléno canto antico
e dalle solatie terre lontane
giunger le note flebili di Pane.

O mare o mare, dov'è mai la rabbia
del solleone sopra le deserte
rive tacenti nell'ardor mortale?
Dove il rottame e la medusa inerte
rigettati con l'alghe fra la sabbia?
Dove l'alito tuo pregno di sale?..
Ma un ricordo maggior di te m'assale
s'io pensi a quando, dedito alla tua
forza, si piegò al vento il brigantino
e i gioghi io salutai dell'Apennino
l'ultima volta, eretto sulla prua
guardando nel fulgor triste e sublime
del vespro conflagrar l'ultime cime.

Ancora ancora udir gemere i fianchi
del legno e i flocchi garruli e i velacci
sbattere al vento con un rombo sordo;
veder curvarsi gli uomini sui bracci
delle manovre, tendersi i paranchi
occhiuti, reclinarsi lento il bordo,
spander sotto alla prora il flutto ingordo
la schiuma, quasi il bianco d'un sorriso!..
O lungo i lidi della Spagna, in una
serata malinconica di luna,
se il vento mite taccia d'improvviso,
ascoltar nell'immensa pace insonne
giunger di lungi il canto delle donne.

Dov'è l'isola bella dai tramonti

d'oro e di sangue, ove i miei sogni ardeano
un tempo, nelle sere solitarie?
l'isola che sperduta nell'oceano
libera s'apre a tutti gli orizzonti
offrendo a tutti i venti la cesarie
verde delle foreste millenarie?
dove il sole del tropico sui gialli
greti e sulle verzure colorite?
dove le solitudini infinite
dei golfi ignoti e i banchi di coralli?
dove i silenzi arcani sotto i densi
velari e lo stormir dei cocchi immensi?

O mare o mare, è come una tortura
lenta e grave che all'anima sovrasta,
come un sogno nostalgico che accora,
quando al ricordo tuo la fiamma vasta
di un folle desiderio d'avventura
m'agita d'improvviso come allora!
Ma forse ancor nel fuoco d'un'aurora
sublime, nella tua luce, o gran maggio,
vedrò la nave mia spiegar la vela
al vento, rosseggiar tutta la tela
accesa dal fulgor del primo raggio,
muoversi e dileguar l'alata mole
tra il baleno dell'acque incontro al Sole.

E dall'ampia salsedine infeconda
vedrò nel cielo sorgere i riarsi
monti e i boschi dell'isole fiorenti,
vedrò i ceruli golfi dilatarsi
tra i flutti, sentirò nella profonda
notte, per i sereni firmamenti,
gli aromi a onde giungere sui venti.

Poi, nella lenta pace d'una sera
divina, sotto un gran tramonto d'oro,
splendere guarderò come un tesoro
al di là d'un'incognita riviera
in un'immensa fiamma sovrumana
le torri di una gran città lontana.

Canzone mia, nel palpito solare
bianca sotto il profondo ciel turchino
vedrai Genova a' pie' dell'Appennino:
sfiorala, insieme all'alito del mare.

Nell'*incipit* Vallini inneggia alla città di Genova che riaffiora nelle sue memorie «ebra di luce.../ tutta di mille fiamme folgorando... bianca a' pie' dell'Appennino»³⁹, nei cui versi sembra riaffiorare l'atmosfera malinconica, triste della canzone valliniana, anche se è bene ricordare che in Montale non domina il tono nostalgico ma un totale pessimismo, reso stilisticamente attraverso la scarnificazione del linguaggio: «Rammento l'acre filtro che porgeste/ allo smarrito adolescente, o rive: / nelle chiare mattine si fondevano/ dorsi di colli e cielo; sulla rena/ dei lidi era un risucchio ampio, un eguale/ fremer di vite, / una febbre del mondo; ed ogni cosa/ in se stessa pareva consumarsi [...] / Erano questi,/ riviere, i voti del fanciullo antico/ che accanto ad una rósa balaustrata/ lentamente moriva sorridendo [...] / Ah, potevo/ credervi un giorno o terre, / bellezze funerarie, auree cornici/ all'agonia di ogni essere».

«Al dilagar dell'impeto solare», il poeta bambino resta in silenzio e gli pare che la tacita voce del suo cuore «in un murmure indistinto salisse... ardente e sola/ confondendosi al palpito del mare». Così, grazie «all'infinita luce» solare riflessa nell'amato mare genovese, la sua innocente anima di fanciullo pare dischiudersi alla vita, «ebra d'amor come non mai».

Il poeta rammenta lo stupore provato «innanzi a tanta vastità serena» e quando, nel vagare «solo in mezzo all'arso intrico» riuscì a sentire, ad auscultare «nella sonora onda... l'elléno canto antico», il canto del dio Pan, «dio dei poeti» (Vallini, *Elegia all'estate morente*, vv. 61-68, *La Rinunzia*).

³⁹ E. Montale, *Riviere*, vv. 1-70, in Id., *Tutte le poesie*, cit., pp. 103-105.

Nel secondo segmento della canzone in Vallini prende vita il languido ricordo dell'avventura intrapresa per mare durante la sua giovinezza in qualità di mozzo; narra del momento in cui la nave salpa ed egli rivolge un ultimo saluto ai «gioghi dell'Appennino... eretto sulla prua», lasciandosi cullare questa volta non dall'ebbro stupore ma dal «fulgor triste e sublime del vespro», allontanandosi per sempre dall'età dei puri sogni, dall'«età verginale» (E. Montale, *Fine dell'infanzia*, vv. 69-79, in Id., *Tutte le poesie*, cit., p. 69, dopo aver descritto il paesaggio caratteristico della riviera ligure sempre con un linguaggio asciutto e tendente all'essenzialità, fa riferimento all'età infantile, all'età dei sogni e delle illusioni, così come fa Vallini ricordando lo stupore, la meraviglia che il sé stesso fanciullo ha provato dinnanzi al prodigio della natura, alla bellezza e magnificenza del mare: «Eravamo nell'età verginale/ in cui le nubi non sono cifre o sigle/ ma le belle sorelle che si guardano viaggiare./ D'altra semenza uscita/ d'altra linfa nutrita/ che non la nostra, debole, pareva la natura/ In lei l'asilo, in lei/ l'estatico affisare; ella il portento/ cui non sognava, o a pena, di raggiungere/ l'anima nostra confusa./ Eravamo nell'età illusa»).

E il poeta rivolge al mare una serie di interrogativi destinati a rimanere senza risposta. Egli, durante il suo viaggio, auspica di raggiungere «l'isola bella dei tramonti / d'oro e di sangue», tanto agognata e sognata un tempo, «nelle sere solitarie» mentre, osservando il mare, al di là di esso intravedeva la possibilità di conoscere mondi nuovi, ignoti ed inesplorati, luoghi intrisi di «silenzi arcani», di «solitudini infinite».

Immerso nella rievocazione di un passato lontano, Vallini viene all'improvviso turbato da un «folle desiderio d'avventura». «Come un sogno nostalgico che accora...come una tortura lenta e grave» tale fugace bramosia si impossessa prima della sua anima, poi del suo cuore: per un attimo il poeta nutre in sé la vana speranza di vivere una nuova avventura, di «spiegar la vela al vento», di andare con la sua nave «tra il baleno dell'acque incontro al Sole», di scorgere finalmente al di là del mare «in un'immensa fiamma sovrumana/ le torri di una gran città lontana».

Nel congedo Vallini invita la canzone a raggiungere la sua adorata città Genova, diventata oramai simbolo di un regno perduto, di una realtà remota che sopravvive soltanto nei cupi meandri di sogni effimeri e vani, di ricordi malinconici: «sfiorala, insieme all'alito del mare».

Spiccano, per pregnanza di significato, le seguenti parole: al v. 44, «circompresa», verbo derivante dal latino *circum-* (*circum-*) e *prendere*. Nel linguaggio letterario significa circondare, abbracciare, e così in Vallini, che utilizza un termine di chiara ascendenza dannunziana (G. D'Annunzio, da *Il fuoco*: «la melodia aveva circompresa l'anima»). Si ha poi al v. 51 «solatie», aggettivo dal latino popolare **solatīvus*, soleggiato. Si ritrova spesso in Gozzano (G. Gozzano, *La via del rifugio*, v. 92) e al v. 65 «conflagan», verbo dal latino *conflagrare*, composto di *con-* e *flagrare* «ardere». Si tratta

di un altro vocabolo di ascendenza dannunziana con il significato di prendere fuoco, ardere improvvisamente (da *Il piacere*: «le legna conflagravano e rendevano un sùbito bagliore»).

Capitolo 3 – Un Giorno

3.1 - Linee guida su Un Giorno

Vallini, «poeta della rinuncia volontaria», (Sanguineti 2018, 20) dinnanzi al paesaggio dell'amato mare ligure, concepisce la sua opera poetica più significativa, il suo capolavoro lirico dal titolo *Un giorno*, poemetto in ottonari e novenari liberamente rimati, suddiviso in dodici capitoli e preceduto da un proemio, *La leggenda del principe Siddharta*, in terzine di endecasillabi secondo lo schema metrico ABA, BCB, CDC, ad eccezione dei vv. 76 e 119 che sono isolati e rimano ciascuno con il secondo verso della terzina precedente.

Guglielminetti, ne *La scuola dell'ironia. Gozzano e i vicini*, (cit., pp. 48-50, n. 54), riferisce che il concepimento di *Un giorno* da parte di Vallini avviene proprio durante una visita a Gozzano nel maggio del 1907, presso la località genovese di San Francesco d'Albaro, la cui spiaggia è chiamata anche San Giuliano, così come l'albergo dove soggiorna Gozzano e un'abbazia della zona.

Lo studioso cita a testimonianza di quanto affermato una lettera che il poeta torinese scrive a Vallini il 15 gennaio 1908, sempre da San Giuliano: «Ma il tuo “Giorno” (Monicelli) non lo lesse: come mai? Non gliel'hai dato? Glielo darò io: la copia restante, se credi. E glielo commenterò sulla spiaggia, d'inanzi al mare, sugli scogli stessi della concezione».

Guglielminetti riporta quanto scritto nella recensione al poemetto valliniano, uscita sulla «Rassegna latina» sei mesi dopo la pubblicazione di *Un giorno* e redatta da un non meglio noto *a.v.* (Agostino Virgilio o il simbolista Alessandro Varaldo); si tratta di una recensione stroncatoria che stipula la separazione definitiva di Vallini dalla suddetta rivista (Guglielminetti 1984, pp. 18-19, n. 28): «Ispiratrice del poemetto è una giornata di maggio, trascorsa a specchio del Golfo di Genova, sulla scogliosa e sinuosa spiaggia di S. Giuliano. L'influenza sangiulianesca sul poemetto si fa sentire in due modi: e nella sostanza, ispirata dal paesaggio, e nella forma troppo evidentemente ispirata dall'ospite Guido Gozzano».

Si può concordare pressoché all'unanimità con Sanguineti nel ritenere il fascino di *Un giorno* «nel libero giuoco del divagante monologo in cui si articola, attraverso continui scarti tematici e tonali», (Sanguineti 14), un gioco dissacrante da cui emergono la profondità e lo spessore sia poetico sia morale del poeta, una autentica «libera divagazione dei pensieri del protagonista su alcuni temi sentimentali e morali», un monologo interiore del poeta che cerca di ridiscutere in forma poetica ed in chiave ironica determinate questioni filosofiche, come il binomio Tutto-Nulla e Vita-Morte (Guglielminetti 1984, 49).

Nel corso dell'intera opera, Vallini si pone incessantemente degli interrogativi cimentandosi nel dare delle risposte esaustive ai suoi quesiti esistenziali, quesiti che riguardano, però, non solo l'io poetico, ma l'intera umanità, perlustrando l'uomo nella sua fragilità, nella sua debolezza, nella sua smania futile e vana di grandezza.

I "fasti della tristezza" (C. Vallini, *I sonetti di Settembre*, in *Un giorno e altre poesie*, cit., VI, vv. 6-7, p. 51), celebrati solennemente nella *Rinunzia*, vengono sacrificati sull'altare del rinnovamento per lasciare spazio ad una poesia non più gravata dall'ipoteca dannunziana. I sentori di una ribellione in atto sono percepibili "nell'evoluzione poetica contemporanea", che contempla con occhio compiaciuto "il soffio d'aria innovatrice che agita la generazione nuova, l'insofferenza d'ogni vincolo retorico, la smania di sottrarsi ad ogni scuola, di tentare nuovi sentieri". La volontà di rompere con la tradizione è tale che "oggi ogni esordiente si reca a vergogna una qualsiasi reminiscenza e nell'accingersi all'opera, più che la ragione dell'Arte, gli sta a cuore l'originalità, l'originalità ottenuta a qualunque costo". La stagione della grande poesia di Carducci, di D'Annunzio e di Pascoli, smarrita l'aureola luminosa portata per più di mezzo secolo, è giunta al crepuscolo: nessuno è più disposto a rievocare quei segni, a rintracciarne le impronte, men che meno ad emulare i passati splendori.

A dirlo è Gozzano nella recensione da lui scritta, ma non firmata, a *Un giorno* di Vallini, considerato "certo fra i volumi più belli comparsi nell'anno". La recensione a *Un giorno*, con il titolo *Poesia che diverte...* (da cui sono tratte tutte le citazioni di cui sopra) apparve su "Il Corriere di Genova" dell'1-2 gennaio 1908, pp. 1-2, con la firma di Giuseppe De Paoli, amico comune di Gozzano e di Vallini, poeta e redattore de "La Rassegna Latina". In realtà l'articolo fu scritto da Gozzano che, per scrupolo professionale, evitò di porre il suo nome in calce. Lo dimostrano Guglielminetti nel saggio intitolato *Gozzano recensore* (in *La "scuola dell'ironia". Gozzano e i vicini*, Firenze, Olschki, 1984, pp. 17-27) e le lettere inedite di Gozzano a Vallini (Gozzano 1971, *ivi*) di cui riportiamo alcuni scorci che sorreggono la tesi secondo cui il Gozzano si è servito del De Paoli come portanome: "...ho finito di ricopiare in questo momento la tua critica in *bella copia*: sono 9 grandi fogli protocollo. Telefonerò a De Paoli che quest'oggi venga a prendersela e abbia la compiacenza di firmarla, secondo promessa sua." (cartolina del 28 dic. [1907] mattina, p. 50). Ed ancora: "Ho fatto leggere tutta la critica a De Paoli, perché dopo non mi trovasse cavilli, e gliel'ho fatta firmare, come una cambiale" (lettera del 28 dic. [1907] sera, p. 51).

A Vallini, «adoratore della Forma» (da una lettera di G. De Paoli a Vallini del 23 marzo 1907, conservata nell'Archivio Vallini del "Centro Guido Gozzano", XX) nei versi giovanili della

Rinunzia, succede il poeta che «unisce a tentativi di innovazioni audaci, un reale buon gusto e un senso euritmico e di sobrietà»: la conversione così ottenuta, nel giro di una breve stagione poetica, promuove il neofita a comparire come “uno dei migliori, il migliore, forse, della “scuola giovanile”.

Il giudizio favorevole di Gozzano rischia di apparire un’affettuosità elargita a piene mani, se non si considera che «questo contegno di particolare favore»⁴⁰ non è frutto di pur reali “ragioni biografiche di amicizia” (M. Guglielminetti, *Carlo Vallini in La “scuola dell’ironia”. Gozzano e i vicini*, Firenze, Olschki, 1984, p. 49) quanto il risultato di un comune *sentire* intorno ai temi capitali dell’esistenza, e del ragionamento sulla non-esistenza, concernenti la Vita e la Morte, il Tutto e il Niente: concetti così ampollosi e vuoti, astratti e reali, costituiscono il terreno fertile alla crescita della loro ironia scettica e aristocratica. La comunanza ideologica fra i due poeti è fermentata anche da alcuni incontri e da frequenti scambi epistolari.

Basti pensare che Vallini si era recato a visitare Gozzano nel luogo della sua convalescenza marina, a San Francesco d’Albaro, trovando il modo di «dimostrare la sua fraternità di uomo e di poeta all’amico ammalato» (M. Guglielminetti, *Carlo Vallini*, cit., p. 48. Cfr. C. Vallini, *Un giorno*, cit., p. 71: “Rivedi il mio volto sul chiaro/ tramonto che ardevami a tergo/ in quella stanza d’albergo/ a San Francesco d’Albaro?”).

In questa sede, probabilmente, «dallo stesso tavolo di marmo dove fummo insieme»⁴¹ (da una cartolina di Gozzano a Vallini inviata da San Giuliano, nome della spiaggia di San Francesco d’Albaro ed anche dell’albergo in cui il poeta risiedeva (in *Lettere a Carlo Vallini*, cit., p. 57) – scrive Gozzano in una lettera datata 15 giugno 1907 – matura il poemetto *Un giorno*. La conferma della composizione (di qualche sua parte composta di getto, beninteso) dell’opera maggiore di Vallini nella località genovese viene dalla recensione comparsa su “La Rassegna Latina”, in cui si legge: «Ispiratrice del poemetto è una giornata di maggio, trascorsa a specchio del Golfo di Genova, sulla scogliosa e sinuosa spiaggia di S. Giuliano. L’influenza sangiulianesca sul poemetto si fa sentire in due modi: e nella sostanza, ispirata dal paesaggio, e nella forma troppo evidentemente ispirata dall’ospite Guido Gozzano» (“La Rassegna Latina”, 1908, p. 1263).

⁴⁰ M. Guglielminetti, *Carlo Vallini in La “scuola dell’ironia”. Gozzano e i vicini*, Firenze, Olschki, 1984, p. 49.

⁴¹ Da una cartolina di Gozzano a Vallini inviata da San Giuliano, nome della spiaggia di San Francesco d’Albaro ed anche dell’albergo in cui il poeta risiedeva (in *Lettere a Carlo Vallini*, cit., p. 57).

Se è incerta la cornice paesaggistica definita dal poemetto, « sulla spiaggia, d'innanzi al mare, sugli scogli » (da una lettera del 15 gennaio 1908 (in *Lettere a Carlo Vallini*)), difficilmente discutibile è la forte ascendenza del poeta della *Via del rifugio*, la cui maniera poetica si offre a modello ed esempio di stile, su Vallini, sottratto definitivamente alla zona d'influsso dannunziana, quella circoscritta « tra la Magra e il Serchio » (Vallini, *Elegia all'estate morente*, p. 39, v. 8, ma anche *La canzone del mare*, p. 60, v. 43, tutte poesie tratte da *Un giorno e altre poesie*), dal fascino contemplativo di uno scorcio marino, quello del litorale genovese, e dall'adesione ad un diverso modo di fare poesia. Vallini, infatti, fin dai primi versi del poemetto, cerca un punto di contatto con Gozzano, riconoscendo in lui «l'iniziatore di una nuova lirica e di una nuova concezione del vivere» (Guglielminetti, *ivi*).

La confessione dell'*auctoritas* che presiede alla genesi del suo lavoro è quanto mai franca:

Amico pensoso, che scrivi
a lettere piccole il nome
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!
(C. Vallini, *Un giorno*, p. 71)

Quella di Vallini è un'«implicita richiesta di protezione» (Guglielminetti, *ivi*) che si spinge oltre la conclamata menzione del maestro e si configura come volontà di mutuare un programma poetico che attinga dal Gozzano la sua fonte, salvo poi incanalarsi nel bacino dei propri “soliloqui”.

La superstite corrispondenza con Vallini dimostra quanto Gozzano abbia preso a cuore la causa dell'amico e come abbia risposto favorevolmente, con qualche piccola riserva, ai desideri che il discepolo gli aveva lasciato intravedere: «Aspetto con fraterna vivissima impazienza *Un giorno* e te ne dirò il mio parere anche sul come e quando destinarlo. Bada di mandarmelo presto!» (da una cartolina di Gozzano a Vallini da Aglié, in *Lettere a Carlo Vallini*, cit., p. 40; l'intestazione non riporta la data ma il timbro postale segna la data 27 agosto 1907).

Egli, infatti, partecipa con molto favore all'elaborazione del poemetto, ne sprona l'edizione e ne promuove il lancio sul mercato, di cui la recensione è solo una delle prove (si capisce bene, ora, lo

scrupolo professionale che gli impedisce di porre la firma in calce all'articolo, che verrà stampato con lo pseudonimo di De Paoli). È probabilmente a questo punto che Gozzano intuisce che il corso poetico da lui inaugurato non sia così deserto e sterile come quello tratteggiato nella sua anima: «Gozzano capì di avere attorno sé, alla *Via del rifugio* meglio, un gruppetto di amici e di scrittori torinesi, di cui egli 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, Vallini si situa proprio in questa dimensione di affrancamento dalla morsa estetico-decadente, da cui si era lasciato avvinghiare nei versi della giovinezza, e che ora ha la possibilità di spazzare via, ponendosi sotto l'egida protettrice di Gozzano e di quel gruppo di giovani (la cosiddetta "scuola dell'ironia" o meglio *pseudo-scuola*, poiché, in quanto tale, non è mai fisicamente esistita) che ha volontà di testimoniare, con la propria opera, quella « crisi storica in rapporto al vivere» (Tedesco 1970, VII) che caratterizzerà la condizione crepuscolare e condizionerà tutta la poesia del Novecento. Di questa operazione *destruens*, l'opera di Vallini può essere considerata origine e conseguenza: ossia svolta poetica nella liberazione dalla malia dannunziana e gioco pervaso dalla «mania distruggitrice» e dalla «foga aggressiva» (da una lettera di De Paoli a Vallini del 29 dicembre 1907, citata da M. Guglielminetti nell'*op. Cit.*) di un ego straniato, desideroso di mostrare, per una sorta di contrappasso, quanto sia poco lucente, poco vitale, poco eroico e tanto, troppo umano.

Di questa metamorfosi Gozzano ha sentore tre mesi dopo la gradita visita di Vallini a San Giuliano, nel settembre del 1907, quando recepisce il manoscritto di *Un giorno*.

Le impressioni sul testo sono chiaramente rintracciabili dalla lettura della corrispondenza indirizzata a Vallini, in cui Gozzano si congratula con l'amico del «parto imminente» e lo ringrazia dell'«apostrofe affettuosa», giungendo persino a dire del poemetto: «Vorrei averlo scritto io» (Cfr. G. Gozzano, *Lettere a Carlo Vallini*, cit., p. 41. «Mio caro, benone! Ma benone proprio sul serio! Volevo scriverti subito, tre ore dopo (in tre ore avevo già letto il manoscritto due volte) poi la cosa mi parve sconveniente e ho lasciati trascorrere anche per i tuoi versi, i quattro o cinque giorni di prammatica, dovuti ai versi che non si leggono. Buona roba! Buona roba, sul serio! [...] Non voglio dire a te le parole stesse (e non ce ne sono altre!) che si usano per congratularsi in simili casi: mi felicito soltanto teco, come per una vincita al lotto. E mi stupisco della rapidità vertiginosa con che hai tirato fuori il tuo lavoro: lavoro che sembra invece ponderatissimo).

L'accoglienza propizia tributata all'opera valliniana si intreccia con alcune riflessioni di Gozzano che rivelano il pesante tormento che caratterizza la sua ricerca letteraria negli anni 1907-1908 e la sua insoddisfazione per *La via del rifugio*: «Qui [a San Giuliano] io non scrivo versi, perché mi

faccio il caffè e mi lavo i fazzoletti; e la Musa si trova a disagio e se n'è ita» (G. Gozzano, *Lettere a Carlo Vallini*, cit., p. 49. Cfr. ancora p. 41: «Beato te! Io sono di una stitichezza desolante! Vedi che con tanti mesi di ozio avrei avuto tutto il tempo di lavorare. Ho fatto niente e quel niente brutto e meschino. Anche per questo il tuo poemetto mi ha stretto un po' il cuore; ne soffro un poco, te lo confesso. Ed è un buon sintomo per te: perché quando gli amici e gli amici più cari soffrono di un nostro lavoro è segno che non abbiamo fatto una coglioneria»).

Non è improbabile che proprio la lettura di *Un giorno* abbia confermato al poeta «che scrive a lettere piccole il nome/ suo grande» (Vallini 1907, 71) la validità dell'itinerario intrapreso e allo stesso tempo lo abbia indotto a prendere la giusta distanza da coloro che, nella rielaborazione personale, cercavano di emularlo, usando un seme poetico che mal si innesta alla sua presunta paternità.

Ora, però, ci si addentra nel poemetto valliniano, frutto di un esperimento poetico caratterizzato da una sostanziale adesione ai temi e ai moduli stilistici del Crepuscolarismo, per nulla indegno di «una qualche generosa e cordiale attenzione autonoma» (E. Sanguineti, *La poesia di Carlo Vallini*, in C. Vallini, *Un giorno*, cit., p. 6).

A livello formale, *Un giorno* è bipartito in due segmenti: il primo, *La leggenda del principe Siddharta*, sviluppato in terzine di endecasillabi «armoniose e temperate alla classicità più perfetta» (G. Gozzano, *Poesia che diverte...*, cit., p. 1) come un canto dantesco, è una sorta di prefazione ideale, di proemio in terza persona; la seconda parte, il poemetto *Un giorno*, è un monologo modulato sulla cadenza di ottonari e novenari liberamente rimati nell'arco dei suoi dodici capitoli.

La *Leggenda*, oltre che segnalare le possibili frequentazioni culturali di Vallini all'inizio del '900 (E.Sanguineti, in appendice a C. Vallini, *Un giorno*, cit., pp. 141-146) dimostra che Vallini si è servito, per la scrittura della sua *Leggenda*, della *Vita del Buddha Siddharta* raccontata da Alessandro Costa nel suo volume *Buddha e la sua dottrina*, pubblicato a Torino nel 1903, come n. 69 della "Piccola Biblioteca di Scienze Moderne" dei Fratelli Bocca) rivela la volontà di riassumere l'atteggiamento esistenziale tipico dei crepuscolari nella figura del «chiamato principe ventenne/ il Perfetto Svegliato, il Buddha, il Grande» (Vallini, *La leggenda del principe Siddharta*, in *Un giorno*, cit., p. 68) definito da Vallini come colui che «intese/ la verità dell'ultima rinunzia» (*ivi*, p.65), dove il «sostantivo finale vuol segnare senza dubbio una ripresa, ma anche un inveramento della

raccolta precedente» (S. Jacomuzzi, *Carlo Vallini*, in *Letteratura italiana contemporanea*, diretta da G. Marani e M. Petrucciani, vol. I, Roma, Lucarini, 1979).

La conoscenza del mondo, da parte di Buddha come di ogni uomo, corrisponde alla traumatica rivelazione del dolore di vivere, insito nella natura stessa dell'esistenza, che può essere smorzato e alleggerito, non del tutto sopperito, da un volontario distacco dalla realtà dominata dalle «sembianze inerti/ del Dolore del Tempo e della Morte» (Vallini, *La leggenda del principe Siddharta*, in *Un giorno*, cit., p. 68).

La scoperta che «ogni dolor si spande/ dal desiderio» (*ibidem*) porta inevitabilmente a un processo di ascesi rinunciataria che, infrangendo «l'incanto dei terrestri doni» (*ibidem*), giunge «al Nulla Assoluto del Nirvana» (*ibidem*).

L'esperienza buddistica sembra mettere mano ad un programma di vita impostato sul rifiuto assoluto del mondo e della storia, rifiuto che paralizza non solo la ricerca di un senso della vita ma anche il pur minimo impeto vitale. Ad attenuare i toni di questo elogio dell'immobilità ed a ridurre la portata di questa sclerosi del pensiero viene in soccorso l'interrogativo finale: «Ma quale/ Buddha c'insegnerà come si vive?» (*ibidem*).

Il beneficio del dubbio ravviva la speranza di un rinnovato rapporto con la realtà, che si offre all'uomo come terreno in cui agire o non agire, vivere o morire, fino alla constatazione, nel percorso che conduce fino a *Un giorno*, insieme consolante e disperata, che «Mai nessun Buddha/ c'insegnerà come si vive!» (Vallini 1907, 101-102).

Siddharta, in ultima analisi, rappresenta «il modello cui uniformarsi nell'attesa che si manifesti [...] un nuovo messia ancora capace di una parola di vita» (Toscano 1983, 243).

In questo stato di entropia dei valori, in cui si manifesta la perdita di passione, lo stato di non conoscenza, la disgregazione del concetto di bene e di male, all'uomo converrebbe, dopo aver rinunciato alla Vita, attendere inerte che si compia l'ultima rinuncia, la Morte. Sta di fatto che *La leggenda del principe Siddharta* non risolve il problema, non insegna «come si muore» (Vallini, *La leggenda del principe Siddharta*, in *Un giorno*, cit., p. 65) e sembra «più il tributo pagato ad una moda orientalistica, imposta dal grande prestigio esercitato da Nietzsche e da Schopenhauer sulla cultura del primo quindicennio del Novecento, che non l'effettivo programma di un rinnovamento, o meglio di un superamento dell'antitesi Vita-Morte» (Guglielminetti, *ivi*).

L'attenzione alla civiltà orientale si inserisce, quindi, nel solco della ricerca di un'alternativa alla rigida società europea, sopraffatta dal dominio assoluto della razionalità. Un'alternativa comunque

di vita, poiché «a Vallini preme sempre la Vita, non la Morte» (a dimostrazione, Guglielminetti riporta dalla *Leggenda* le seguenti strofe: «Giacean le belle in una cripta d'oro, / sfatte le chiome vaste come fiumi, / strette in carnal viluppo tra di loro; // a spire molli, nuvole di fumi/ salian per l'ombra: crepiti sul fuoco/ davano ardendo resine e profumi»).

E sarà proprio il desiderio di ridiscutere poeticamente le contrapposizioni Vita-Morte, Tutto-Nulla, attraverso la libera divagazione dei pensieri del protagonista, a ispirare la scrittura di *Un giorno*, il cui titolo già rivela la «frammentarietà dell'esistenza e l'impossibilità di cucire le opere e i giorni di una vita per dare ad essi quel senso unico, quel filo conduttore che unifica tanti fatti slegati in una storia personale» (Toscano 1983, 243-244).

Un giorno «è un giorno veramente, dall'alba al tramonto, che il poeta illustra in questo poemetto, ma un giorno *interiore*, al quale le apparenze del cielo e del mare non servono che di commento» (Gozzano, *Poesia che diverte...*, cit., p. 1).

La cornice esterna, infatti, delineata nel capitolo *Lo scoglio*, non fa che inquadrare il contesto entro cui si sviluppano le meditazioni del poeta, mentre la sabbia scorre inesorabilmente all'interno della clessidra del tempo.

Ci addentriamo nel vivo del poema analizzando tre dei suoi componimenti più illustrativi della matrice di cui ne è portatore, partendo proprio dall'esamina de *Lo scoglio*.

3.2 – Analisi del componimento *Lo scoglio*

Lo scoglio

La solitudine un giorno
cercai su uno scoglio recinto
dal mare, presso la riva.
Era di maggio, a mattina.
A torme infinite d'intorno
accorreato cupe e profonde
l'onde flagellando la rupe.
Il cielo era corso da nubi
sconvolte come se dentro
vi precipitasse in silenzio

una valanga di rupi:
come un uomo ridotto a brandelli
era il cielo, come chi gridi
pietà fra un immane disastro;
era il mare azzurraastro,
sinistro come chi affli
per un tradimento il coltello:
ma nitide chiazze d'argento
tra le balze degli Apennini
sorgenti dai boschi d'ulivi
mettevano i fasci di raggi
rompenti di tra gli strappi
delle nubi rotte dal vento.

Malinconia sovrumana
di che mi lasciarono erede
le vite infinite vissute
nello spazio e negli evi,
tu che mi fai piangere verso
non so che piú fulgidi cieli,
ah come in quel giorno, in quell'ora
indicibilmente esprimevi
la tristezza dell'Universo!

Io era com'uno che giunga
senza piú forze di dove
è fuggito per non tornare
o morire: ascolta pulsare
egli il suo sangue, né muove
ciglio: supino s'allunga
in terra e chiede alla terra,
sentendosi presso all'estremo,
soltanto il riposo, il supremo
riposo, pur di riposare.

Guardandomi intorno, stupivo.
Quello era il mio mare Tirreno?
Quello era il mio mare nativo
che nelle mattine di un maggio
 infinitamente sereno
 mi si rivelava sublime
splendendo nel raggio le cime
 dell'Apennino, salendo
nell'aria un odore tremendo
 di rose disfatte, un ronzio
 d'api, un turbine, ond'io
stupito pensavo al buon Dio?

Quello era il mio mare Tirreno,
quello era il mio mare nativo:
 mutato soltanto sentivo
lo sguardo un tempo sereno.
Tutto, se il mondo ci afferra,
dimentichiamo: anche il canto
del mare: del mare che è tanto
più vasto di quello che è terra!
E quanto è più triste il rimpianto
 che l'anima nostra rinserra
per quello che più non ci atterra
le fronti, forzandoci al pianto!
 A mio parere nulla è
più triste di più non potere
 desiderar ciò che non è:
sentire un cervello che tenta
 di spremere lacrime vere
da un cuore che s'addormenta.
 Era sordo dentro di me
il mio cuore ad ogni ricordo.

Io più non vedevo nel mare
il Dio che mai non s'addorme,
il moto che mai non ha posa:
 ma solo una cosa noiosa
 eterna inutile informe
che mi costringeva a pensare:
 si confondevano agli occhi
 della mia mente il pensiero
del Tutto del Nulla e del Vero
 con i ricordi più sciocchi,
 ed erano per la mia vista
 le cose della Natura
 come la caricatura
d'un Vero che non esista.
Amico pensoso, che scrivi
 a lettere piccole il nome
tuo grande, ricordi tu come
 sì dubiti d'essere vivi?
Amico pensoso e lontano,
 ben io nei miei soliloqui
ancor mi rammento i colloqui
 tenuti con guidogozzano!
Rivedi il mio volto sul chiaro
tramonto che ardevami a tergo
 in quella stanza d'albergo
 a San Francesco d'Albaro?
 Avrei voluto morire
 sopra lo scoglio del mare,
 avrei voluto provare
la gioia di non più sentire:
 spogliarmi della miseria
 del mio fantasma di uomo,
non aver più forma: esser l'uomo
 scomposto nella materia;

non essere piú l'universo
nell'universo, ma un fiato
imponderabile, un atomo
labile in aria disperso;
dimenticarmi di ciò
che un giorno ho saputo, di tutto:
dimenticar soprattutto
quello che mai non saprò:
esser la morte cosciente,
esser la vita dissolta,
potere in una sol volta
essere il tutto ed il niente.
Questo nel triste abbandono
pensavo, e sentivo nel suono
dell'onda la vera risposta:
la vera risposta nascosta
nell'incomprensibile suono.
Non è dunque l'uomo una parte
del Tutto, che ignora il mistero
del Tutto? Che ignora un mistero
di cui egli stesso fa parte?
È il nostro cervello una lente
che tutto trasforma e deforma
e che dentro e fuori ci forma
un vero per sé inesistente?
Qual sonno terribile chiude
le nostre pupille alla luce
istessa che ci conduce
a chiedere se ci s'illude?
La vita e la morte? Bisogna
pur che procedano unite
se il lezzo d'una carogna
è il germe di mille vite.

La scenografia marina, già svariata altre volte impiegata dal poeta nella raccolta precedente (si pensi, ad esempio, a *Mare Nostrum* e alla *Canzone del mare*), viene privata ora di ogni connotazione idillica, di ogni patina sublime, di ogni fascinazione mitopoietica, in contrasto evidente con l'interpretazione dannunziana della realtà. Sebbene il poeta riconosca il suo mare nativo, rimasto immutato, è sé stesso che più non riconosce: «mutato soltanto sentivo/ lo sguardo un tempo sereno» (*ivi*, 70).

L'ardore vitalistico di un tempo, bruciato precocemente da un'esperienza di vita sentita come deficitaria, lascia il campo allo sprigionarsi di una «malinconia sovrumana» (*ivi*, 69)

La malinconia è un *tòpos* privilegiato all'interno della poetica crepuscolare e, in particolare, di Gozzano. La dedica sul manoscritto della *Via del rifugio*, poi soppressa in sede di stampa, riporta la seguente dicitura: «A Carlo Vallini/ con la stessa sua fraterna/ malinconia/ guidogozzano» che svela «la tristezza dell'Universo» (*ibidem*) e la tristezza di un'anima.

Con tale sintagma al v.24, «malinconia sovrumana»⁴², Vallini sottolinea la sua impotenza, che lo accomuna ad ogni uomo, dinnanzi ad al languore, ad una malinconia che lo sovrasta e lo annienta, una «malata tristezza» che corrode l'animo umano, incapace di opporsi ad essa. Si noti un'altra corrispondenza tematica, sempre con l'amico Gozzano (in *Nemesi*, in particolare vv. 35-36: «il tarlo/ della malinconia»; infine, si leggano di Gozzano *L'amica di Nonna speranza*, *L'analfabeta*).

A sigillare ulteriormente l'affinità con Gozzano, ai vv. 73-74 scrive «sordo dentro di me/ il mio cuore»: in questi versi il poeta afferma la propria aridità sentimentale, che è cifra stilistica delle sue liriche e che lo rende a tutti gli effetti fratello spirituale dell'amico Gozzano (in *Totò Merùmeni*, IV, vv. 45-46: «Totò non può sentire. Un lento male indomo/ inaridí le fonti prime del sentimento»).

Né la pratica della vita né l'esperienza memoriale sono in grado di preservare l'uomo da un'aridità interiore che conduce, rievocando il motivo buddistico, alla «gioia di non più sentire» (*ivi*, 71).

L'apatia esistenziale, espressa da un «cervello che tenta/ di spremere lacrime vere/ da un cuore che s'addormenta» (*ibidem*) teorizza l'impossibilità, anzi la non volontà, di cercare una verità o un fondamento nel mondo, sia che si chiami Dio, Natura o Uomo.

In più, l'epanalessi che lega i due vv. «del Tutto, che ignora il mistero/ del Tutto? Che ignora un mistero» serve ad enfatizzare la vanità e vacuità dell'Uomo di fronte all'Esistente.

⁴² *Ivi*, p. 69. La malinconia è un *tòpos* privilegiato all'interno della poetica crepuscolare e, in particolare, di Gozzano. La dedica sul manoscritto della *Via del rifugio*, poi soppressa in sede di stampa, riporta: «A Carlo Vallini/ con la stessa sua fraterna/ malinconia/ guidogozzano»

Viene anche attuata una *variatio* della parola «forma», nonché una rima interna, in che «tutto trasforma e deforma/ e che dentro e fuori ci forma» per esprimere al meglio l'essenza non imbrigliabile di ciò che è sia esternamente che internamente a noi, un *panta rei*.

La «teorizzazione poetica dell'aridità sentimentale» (Sanguineti 2018, 22) non è un'innocua dichiarazione di rassegnazione malinconica ma travolge con sé, come una valanga, tutti i dogmi dell'uomo, colpiti parodisticamente e sferzati con violenza dalla frusta dell'ironia valliniana. L'assenza di un Dio, dimenticato e non più cercato, e la sconsecrazione della Natura, ultimo baluardo della stagione positivista, non poggiano sull'affermazione della centralità dell'uomo, giacché la sua condizione non gli concede la via di accesso alla verità, neanche solo di una delle verità. La partita messa in gioco è più pesante di un'interrogazione sullo stato dell'uomo, in quanto pone al centro una questione schiettamente gnoseologica.

Il problema della conoscenza, o, anzi, della non conoscenza o conoscenza deformata, attraversa l'intero arco del filone crepuscolare, i cui protagonisti «vedono la propria sofferenza come riflessa in uno specchio, o se vogliamo, attraverso una lente» che «può, volta a volta, correggere, deformare, impicciolire, ingrandire le cose e sé stessi, posti al livello delle cose» (Mariani 1974, 388-389).

Come non pensare a colui che, per non lasciarsi tormentare da domande senza risposta, «socchiude gli occhi, estranio/ ai casi della vita» (Gozzano, *La via del rifugio*, in *Poesie*, a cura di G. Barberi Squarotti, Milano, BUR, 1996, p. 62, vv. 29-30) si meraviglia di vivere «tra il Tutto e il Niente» (*ibidem*, v. 34) e si definisce, attuando un processo di reificazione, «questa cosa vivente/ detta guidogozzano!»? (*ibidem*, vv. 35-36).

«Sento fra le mie dita/ la forma del mio cranio...» (*ibidem*, vv. 31-32): se Gozzano ha intuito che nella vita c'è già la morte, espressa come *tabe* letteraria, inabilità all'azione, impotenza della forza cogitativa, Vallini rappresenta l'esistenza come tragicommedia dell'inseparabile e ineluttabile flusso di vita e di morte. Dall'intuizione, probabilmente ispirata dall'idea della reincarnazione, che la vita e la morte procedano per forza avvinte, se addirittura «il lezzo di una carogna/ è il germe di mille vite» (Vallini 2018, 72) nasce l'idea di fondo del capitolo *Il teschio fiorito*, ovvero il secondo componimento de *Un Giorno*, che segue a ruota quest'ultimo.

3.3 – Analisi del poemetto *L'amore*

L'amore

Rapido è il tempo che passa

e che ci affoga nel nulla:
ieri eri ancor nella culla,
domani sarai nella cassa:
è vano che metta radici
la gioia nel nostro petto
se quello che reca diletto
è quello che rende infelici:

l'amore è la vanità
maggiore d'ogni altra, poiché
vorrebbe rinchiudere in sé
l'idea dell'eternità.

Piccola donna, che sempre
ricorderò nei miei brevi
giorni, come sapevi
dir la parola per sempre!

Il tuo per sempre s'è sciolto
nel nulla, dopo non molto,
come la neve nel sole;
l'altre tue buone parole
m'hanno fiorito la via
della malinconia,
m'hanno cosparso di pianti
la triste via dei rimpianti.

Ma il bel fanciullo, l'Amore,
mi s'è addormentato nel fondo
del cuore, d'un sonno profondo:
un sonno piú grave e profondo
di tutta l'acqua del mare
gli appesantisce le membra
con tanta gravezza, che sembra
che piú non si possa destare.

E se non si desterà piú,
pace su lui! Così sia.

Non resta la malinconia
lontana d'un bene che fu?
Ma neppure quella rimane,
piccola donna! Il ricordo
giorno per giorno scompare:
il cuore è sempre piú sordo
ai miseri casi lontani.
E forse un giorno, domani,
se t'incontrassi per via,
quest'anima mia, che si duole
in tanta malinconia,
per la sua piccola amica
ritroverebbe a fatica
gelide e rare parole.

E tu, dolorosa, che guardi
farsi piú sempre profondi
i segni degli anni sul viso
pallido e pensi che è tardi
ed a te stessa nascondi
con un tuo gesto improvviso
un filo che ieri divenne
piú chiaro fra le tue chiome
e brilla nel muoversi come
per un riflesso di gemme,
donna d'adesso, non vedi
tu che l'amore è dolore?
Quale conforto all'amore
tardivo e triste mai chiedi?
O donna, tu pensi che mai
bisognerebbe morire
come quand'è per finire
tutto e che senti e che sai
prossimo il dí che l'amore

nafragherà nel dolore.

E tu che a nome non chiamo
perché non so chi tu sei,
o tu, che forse amerei,
è meglio che non c'incontriamo!

Sai tu che cos'è la tristezza?
Io guardo la mia giovinezza
sorgere a un tratto su questo
mondo, vigile e viva,
come l'infermo mal desto
dall'incubo che l'atterriva
vede che il cielo è di rosa,
ed un'angoscia affannosa
lo stringe, poich'egli ignora
se sia il tramonto o l'aurora.

O donna, la mia giovinezza
è forse un tramonto: ogni giorno
qualcosa non fa più ritorno,
qualche idolo nuovo si spezza.
Non si spezza, no: si dissolve
col tempo, non si sa come:
non ne rimane che il nome
e un po' di misera polvere.
Il tempo sgretola, annulla
regolarmente entro me
quello che trova, finché
non ne rimanga più nulla.
Da questo perenne pensare,
da questo perenne soffrire
si può sperar di guarire?
Si può sperare d'amare?

Io sento che non si può
mai piú 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.

In questo nodo focale de *Un Giorno*, affiora la constatazione che l'amore sia vanità, illusione lusinghevole, passione destinata a rimanere insoddisfatta e foriera di sofferenza, fatto che avvicina Vallini agli altri crepuscolari, a partire da Gozzano. Comune denominatore è la proclamazione dell'incapacità di amare, la teorizzazione poetica dell'aridità sentimentale, espressa dall'immagine fantastica di una donna, di vaga ascendenza stilnovista, meritevole di amore ma inarrivabile, potenzialmente amabile fin tanto che ella resti nell'alveo della volontà o dell'immaginazione.

Vallini riflette sulla «vanità maggiore d'ogni altra», l'amore, che spinge l'uomo a credere fermamente in esso e nella più cupa ed illusoria idea, quella di raggiungere l'eternità per merito di tale sentimento.

È doveroso, ancora una volta, evidenziare in questa sezione, centrale nella riflessione filosofica valliniana, le molteplici corrispondenze gozzaniane. Si cita *in primis* la lirica *L'onesto rifiuto*, v. 16 e vv. 25-26, dove Gozzano con rimpianto e con un'amara perentorietà confessa la propria incapacità ad amare: «arido è il cuore [...] Non posso amare, Illusa! Non ho amato/mai! Questa è la sciagura che nascondo».

Si procede ricordando *La signorina Felicita*, la fanciulla «quasi brutta, priva di lusinga» invaghita del poeta torinese, nelle cui sembianze si forgia la sterilità sentimentale di Gozzano: Felicita è la chiave simbolica della cupa e grigia apatia crepuscolare, che sembra essere ammirata in una foto del passato ed elogiata in quanto reliquia di un tempo lasciato all'oblio, il frammento prezioso di un museo dei ricordi.

Una ulteriore esplicita ispirazione gozzaniana, nonostante Vallini cerchi di prenderne le distanze ricorrendo alla *variatio*, si ha riprendendo i versi conclusivi de *L'amica di nonna Speranza*: infatti, Gozzano osserva con profonda mestizia la foto che ritrae la nonna in compagnia dell'amica Carlotta, tutte e due diciassettenni, e con malinconia si interroga se forse avrebbe potuto amare Carlotta e crede che forse l'avrebbe amata veramente. Vallini, invece, si rivolge ad un'anonima donna, ad una

ragazza che in realtà non conosce e che forse potrebbe essere l'unica in grado di farlo innamorare. Entrambi, in maniera affine ma diversa, affrontano il tema dell'incapacità di amare e della vanità del sentimento amoroso (Gozzano, *L'amica di nonna Speranza*, V, vv. 109-110: «Ma te non rivedo nel fiore, amica di Nonna! Ove sei/ o sola che, forse, potrei amare, amare d'amore»).

In Vallini, essendo per l'appunto che la divagazione sull'amore non abbia per protagonista una ben identificata figura femminile, fa sì che il poeta si rivolga ad un'anonima «piccola donna», che egli non ha più incontrato e che, semmai incontrasse nuovamente, non potrebbe mai destare l'amore nel suo arido cuore, «sempre più sordo» ai richiami amorosi» (Gozzano, *Una risorta*, vv. 109-110, in Id., *Poesie*, cit., p. 212: «Sentii l'urtare sordo/ del cuore». Si vede inoltre G. Gozzano, *Ad un'ignota*, vv. 9-10 e vv. 12-13, in Id., *Poesie*, cit., p. 386: «Fuori del sogno fatto di rimpianto/ forse nonmai, non mai c'incontreremo [...] Ma più di quella che ci siede accanto/ cara è l'amica che non mai vedremo»).

Tale figura evanescente può essere messa in relazione anche con quella presente nel sonetto *A une passante* (« O toi que j'eusse aimée...» in *Les fleurs du Mal* di Baudelaire), che a sua volta si riallaccia al tema dell'impossibilità di amore dell'arco topico segnato dalla « phrase de Sénancourt, que Michelet cite avec des larmes au début d'un de ses livres: «O femme que j'aurais aimée!...», come pure a D'Annunzio («Voi che tanto avrei amata!» di Gorgon, nella *Chimera*; vedi anche *Taccuini*, XVI, 1897; « Ripenso a voi, o Gorgon inarrivabile, « voi che tanto avrei amata!»).

Questa fanciulla, a cui il poeta si rivolge, è ignara del fatto che il sentimento amoroso, affezione tipica della gioventù, età del «tramonto», sia destinato a tramutarsi in dolore, a scindere il cuore da ogni sprazzo di gioia abbandonandolo tra misere angosce e una continua, eterna sofferenza, da Vallini rinominata «tubercolosi/ cronica del sentimento» (Vallini 1907, 84) : dà una definizione che può ben essere assunta come manifesto della poetica crepuscolare, in quanto mette in evidenza come l'impossibilità d'amare diventi «malattia della volontà e del sentimento» (Petronio 1937, 114) e, in ultima analisi, incapacità di vivere.

Si ricordino a tal proposito *I colloqui*, I, vv. 1-3, in cui l'amico Gozzano ironicamente dichiara che l'unico vero lascito che la giovinezza, e con essa l'amore, trasmetta all'uomo sia l'abbandono: «Venticinqu'anni!... Sono vecchio, sono/vecchio! Passò la giovinezza prima, / il dono mi lasciò dell'abbandono» (Gozzano, *Le due strade*, vv. 41-44, in Id., *Poesie*, cit., p. 67: «Belli i belli occhi strani della bellezza ancora/ d'un fiore che disfiora e non avrà domani. / Al freddo che s'annunzia piegan le rose intatte, / ma la donna combatte nell'ultima rinunzia»).

Dall'asserzione che «la donna amata non c'è più, la donna da amare non c'è ancora ed è buona fortuna che non ci sia mai» (Farinelli 1998) è inevitabile che il poeta rimanga affetto da una malattia che contagia l'intera condizione esistenziale e trasforma anche la sua giovinezza in un precoce tramonto: «un tramonto in cui si oscurano, con le luci patetiche, le speranze, le certezze, le illusioni, la vita stessa» (Sanguineti 2018, 22).

In questo cammino a ritroso, dove nemmeno l'amore – menzogna estrema, che pure aveva bloccato per un momento Leopardi sul baratro del pessimismo cosmico – è riuscito a dare senso all'esistenza umana, solo la pietà di Dio potrebbe riuscire a mitigare la zavorra di una vita che si offre come culla di un dolore privo di vie di fuga.

3.4 – Analisi dei componenti L'ironia e - ∞ +

Si conclude l'analisi di *Un giorno* con le ultime due sezioni dal titolo *L'ironia e - ∞ +*, simbolo matematico, quest'ultimo, con cui il poeta designa l'Infinito:

L'ironia

Lode a te, madre Natura,
che un poco ironica e dura
m'hai conformata la faccia
e fatto esperto di questo:
che l'uomo, pur se gli dispiaccia
non essere il solo immortale,
è un essere medio, che vale
né più né meno del resto;
tanto ch'io stesso mi guardo
a volte con un improvviso
stupore ed un mezzo sorriso
tra l'indulgente e il beffardo.
Ma questo, o Natura, mi turba
profondamente: che ignoro
le cose più semplici e chiare:
gli uomini, a quanto mi pare,
han l'aria invidiabile e furba

d'intendersi tanto fra loro,
ch'io solo, sentendomi escluso,
rimango in disparte confuso.

O madre Natura, ti chiedo
perdono di tanta ignoranza:
da molto tempo non vedo
piú libri: ho perduto l'usanza
di leggere libri e giornali;
non son presidente di leghe,
né socio: detesto le beghe
politiche e ignoro, al momento,
chi occupi il parlamento
e i seggi ministeriali.

O madre Natura, bisogna
che tu mi perdoni due volte
se per queste fisime stolte
non so provare vergogna.
Accogli nell'anima immensa
il figlio non troppo modello,
facendogli grazia di quello
a cui per pigrizia non pensa.

O voluttà di godere
l'immobilità dei fachiri!
Non sembra che tutto mi giri
d'intorno per farmi piacere?
Il tempo trascorre, la morte
s'approssima, il mondo è lontano:
dall'anima vigile e forte,
temprata nell'essere sola,
prorompe la vera parola:

morire e vivere è vano!
La traccia dell'uomo scompare
sulla brevissima via

del mondo come la scia
che si riconfonde col mare;
il Tempo, figliuolo minore
dell'Eternità, ci dissolve
nel nulla o in un pugno di polvere
in poco volgere d'ore;
perfino l'arte sovrana
non è che la caricatura
di ciò che madre Natura
ha dato all'anima umana,
tenendo per fermo che tutto
il bello nel verso rinchiuso
non vale un profumo diffuso,
non vale il sapore d'un frutto.

È vana l'arte. La sorte
vuol che ogni cosa sia vana,
vuol che la vita sia vana
e che sia vana la morte.

O madre Natura, il tuo figlio
che trema guardandoti in faccia,
non simula quanto sia vano
pur quello ch'ei dice: l'umano
vortice ancora lo allaccia;
non sopporterà più l'esilio:
non rimarrà più supino
sopra lo scoglio del mare,
ma tornerà ancora a sperare
secondo l'umano destino.

Che nuova speranza rampolla
nel suo cuore? Tutte e nessuna:

l'istinto che l'accomuna
a quello che vive, alla folla
premuta, accecata da un rude
bisogno di vita, sospinta

a vincere o ad essere vinta,
che spera lavora e s'illude;
l'istinto che mai non sapremo
domare e che tutti trascina
per la medesima china,
il genio, il mediocre, lo scemo;
l'istinto a cui non si resiste,
che torce la bocca al sorriso
o al pianto e che sorge improvviso
a rammentarci che esiste.
Natura, che imponi la vita
e ridi curvandoci sotto
quest'obbligo, tu non ascolti
se un uomo ti si rivolti
come la biscia colpita
a tergo dall'urto del ciottolo:
non curi ch'egli s'avveda
del tiro: l'hai fatto tua preda.
L'ignoto te lo imprigiona
per sempre: tu stessa finisci
per esser con lui quasi buona;
diventi materna; lo lisci
finch'egli sia quasi quieto,
lo rendi dabbene e discreto,
gl'insegni che certe domande

non son piú da uomo già grande,
gli parli d'ingegno e d'onore
finché gli si vada imbiancando
la barba: ed infine, allorquando
diventa commendatore,
il nostro brav'uomo deterso
d'ogni impurità, veramente
comprende la Vita e si sente

il re dell'immenso Universo.

È alla Natura «ironica e dura», che deride la vana indagine speculativa umana, che Vallini dedica le sue ultime riflessioni esistenziali. Il poeta fa propria l'ironia di cui è intrisa la realtà e che diventa elemento caratterizzante del suo estro poetico. Grazie alla capacità ironica egli riesce a cogliere la vanità del tutto, la vanità della poesia medesima.

Basilare risulta l'analisi dei vv. 1139-1150, dove l'autore, in chiara opposizione con il sommo maestro D'Annunzio, che proclamava «Il verso è tutto» in un passo de *Il piacere* (1889), afferma l'inanità di ogni cosa esistente in Natura, la futilità persino dell'arte poetica stessa.

L'ironia, che impronta tutto il poemetto e che solleva il tiro in questo ultimo capitolo, è l'unico filtro in grado di squarciare il cosiddetto *velo di Maya* di cui si era fatto portavoce anche Schopenhauer: si fa beffa delle pretese di immortalità dell'uomo, innalza una lode parodistica alla Natura, immunizza il poeta dalla ricaduta nel "ridicolo" dell'adesione ai «comportamenti borghesi più falsi» (Guglielminetti, *ivi*, 53).

Vallini, con il proposito di compilare un «*vademecum* minimo della demistificazione» (Toscano, *art. cit.*, 276) dichiara la sua completa indifferenza indirizzata alle varie attività che la società tiene maggiormente in considerazione e che costituiscono la dotazione indispensabile di ogni borghese che si rispetti.

Non vi è alcuna impronta di moralismo nel bersagliare i mendaci atteggiamenti borghesi, ruotanti intorno agli altrettanti falsi paradisi dell'«ingegno» e dell'«onore», ma il desiderio di rivelarne l'inanità e la vuotezza. Vallini, conscio del fatto che qualsivoglia ambito umano sia il misero palliativo che la Natura dona all'uomo per distrarlo dalla consapevolezza della propria inutilità, ricerca forsennatamente un sistema che lo metta al sicuro dal perenne risorgente *senso dell'animo* (e si cita il meccanismo compensativo, teorizzato da Leopardi, secondo il quale l'animo umano, scosso da un'esperienza dolorosa, reagisce istintivamente e spontaneamente attivando gli anticorpi di un risorgente gusto per la vita). Questo riflesso incondizionato rende l'uomo una macchina senza volontà, edificata in modo tale che continui a funzionare, a vivere; la sola possibilità di sopravvivenza è la sospensione di ogni interrogativo sulla vita: «certe domande/ non son più da uomo già grande» (Vallini 1967, 100). Domande a cui nemmeno l'arte, l'ultimo baluardo della resistenza nell'illusione, sappia dare risposte concrete e univoche.

Ribaltando del tutto l'estetismo dannunziano e la lezione della poesia moderna a cominciare da Baudelaire, Vallini discopre che «è vana l'arte, che la redenzione in poesia dell'esistenza è un mito ingannevole, che il verso non è tutto» (Sanguineti 2018, 15).

Il disvelamento dell'illusione artistica non fa che sgretolare completamente ogni tentativo messo in atto da parte dell'uomo di attribuire un senso alle cose, o di creare un senso attraverso il filtro letterario; la corrosione di tutti gli inganni tesi dalla Natura, smascherati e mostrati come trofei di una lotta sbilanciata, travolge l'intera esistenza, dalla nascita alla morte.

Simbolica, ai vv. 1092-1093, è l'espressione «un improvviso/ stupore», con la quale Vallini sottolinea lo sbigottimento che egli prova nel comprendere la propria misera condizione umana. Qui è possibile cogliere una corrispondenza tematica con Gozzano (in *L'assenza*, vv. 17-24: «L'azzurro infinito del giorno/ è come una seta ben tesa;/ ma sulla serena distesa/ la luna già pensa al ritorno. /Lo stagno risplende. Si tace/ la rana. Ma guizza un bagliore/d'acceso smeraldo, di brace/ azzurra: il martin pescatore»), mentre ai vv. 1135-1137 «il Tempo, figliuolo minore/ dell'Eternità, ci dissolve/ nel nulla o in un pugno di polvere» risulta lampante l'eco gozzaniana de *L'analfabeta* (vv. 117-120: «Ritorna il fiore e la bisavola. / Tutto ritorna vita e vita in polve:/ ritorneremo, poiché tutto evolve/nella vicenda d'un'eterna favola».)

Vallini e Gozzano cantano così in un linguaggio semplice ma, al contempo, ricercato e fine, l'eterna ciclicità del Tutto e del Nulla.

- ∞ +

La notte era sorta dal mare:
la notte serena ed illune
avea generato il profondo
silenzio e la pace sul mondo;
udivo soltanto l'ansare
dell'acqua sopra le dune
lontane: il profilo malcerto
dei monti apparía di lontano
sul cielo, segnato d'inchiostro
come il profilo d'un mostro
del tempo antediluviano;
il mare tranquillo e deserto
cingea con alterno gorgoglio
l'immobilità dello scoglio,
e in cielo, non so quale mano
non vista da me, a poco a poco
avea suscitato già il fuoco

latente di cento fiammelle:
brillavano tutte le stelle
del cielo: la notte profonda,
diffusa e confusa per entro
la terra invisibile e l'onda
che s'increspava sul mare
insonne, pareva ascoltare
l'eternità del silenzio.

Un giorno era infine trascorso:
tutto era triste ed uguale
intorno a me: l'immortale
Natura seguiva il suo corso.

Il Tempo girava la ruota
eterna: l'eterno ritorno
del cielo seguiva quella traccia
dovuta, che innanzi si caccia
pur sempre la notte ed il giorno:
il Tutto era l'indifferenza
del Tutto: ma l'intima essenza
dell'essere erami ignota.

Come si muore e si vive
all'ombra del Tutto e del Nulla?
Silenzio. Mai nessun Buddha
c'insegnerà come si vive!

L'ignoto non teme la luce
del nostro cervello; il mistero
che nasce con noi ci conduce
per non si sa quale sentiero.
Ci premon le tenebre spesse
di un'unica sorte: di quella
che uomini e cose affratella
nel tedio comune dell'essere.

Questo pensavo, e l'eterno
sgomento gonfiava il mio cuore.

Sentivo, sentivo fraterno
lo scoglio del mare e il rumore
del mare, il lontano stormire
degli alberi a terra, l'aulire

Il titolo, taciuto dalla maggior parte degli studiosi che hanno preso in esame l'opera valliniana, si presenta come una sorta di ideogramma composto da segni aritmetici, tra cui quello dell'infinito che potrebbe evocare un qualche significato. Il mistero è nascosto nella bizzarra sequenza $-\infty +$ pensata per la parte finale dell'opera. L'impossibilità di rinvenire una verità capace di guidare l'esistenza non induce il poeta a realizzare *ex novo* una realtà sublimata attraverso l'impeto vendicativo dell'autoesaltazione né lo persuade a praticare una rinuncia definitiva dal mondo, da cui è impossibile staccarsene dacché ne è compartecipe.

Vallini, infatti, «non cerca mai d'indossare i panni sublimi del Superuomo nietzschiano, ma nemmeno veste quelli umili dell'asceta buddista» (Guglielminetti, *ivi*, 54).

Egli si fa pago dell'acquisita consapevolezza che «Mai nessun Buddha c'insegnerà come si vive!» e che per alcuna ombra di speranza è oramai possibile profilarsi a vantaggio dell'uomo che sia stato capace di oltrepassare le apparenti illusioni e di cogliere come un improvviso bagliore di luce l'infinita vacuità dell'Essere.

Vallini, nel descrivere l'atmosfera cupa e silenziosa del paesaggio marino, al v. 1202 «la notte serena ed illune» ricorre ad un vocabolo di ascendenza dannunziana, come al v. 181 de *Il fanciullo*, VI, «Navigando nell'alta notte illune» (D'Annunzio 1908, 13) e tale termine ricorre anche in Gozzano (*Gozzano, Le farfalle, Della testa di morto*, vv. 83 e 108: «Nelle sere illuni [...] nella notte illune»).

Nell'assordante silenzio di una giornata trascorsa in riva al mare, l'io del poeta ascolta la subitanea e flebile voce del Tutto e del Nulla, della Luce e dell'Ombra, della Vita e della Morte, che gli svela «la Verità secolare»: l'uomo è la «parte minima» dell'Universo, in grado di osservare e di sentire, in grado di apprendere che nascere e morire siano le facce di una stessa medaglia, eternamente fuse nella Materia che mai avrà fine.

Nell'interrogarsi ancora una volta a conclusione del poemetto circa l'inconoscibilità dell'intima essenza della Natura, ai vv. 1230-1231 «Il Tempo girava la ruota/eterna: l'eterno ritorno» il poeta ne sottolinea nuovamente l'eterna ciclicità, tema caro anche all'amico Gozzano (ne *I sonetti del ritorno*, V, vv. 9-11: «Ma non ritorni? Sei come chi sia/ non stato mai, o tu che vai disperso/nel tutto dalla gran Madre Natura»; si legga inoltre il sonetto gozzaniano *Ora di grazia*).

Il giorno è volto al suo termine ed è sopraggiunta la notte: «l'immortale/ Natura seguiva il suocorso» (*ivi*, 101), il corso illimitato che genera l'avvicinarsi dei giorni, delle stagioni, degli anni da sempre e, forse, per sempre.

Il poeta, in solitaria sullo scoglio, come un puntino sospeso tra il cielo e il mare, afferra il concetto che «il Tutto era l'indifferenza/ del Tutto» (*ibidem*) e ai vv. 1288-1289 «E in me scese il Tutto ed il Nulla/ la Vita» riafferma in via definitiva l'intrinseca e misteriosa unità tra la Vita e la Morte, fra il Tutto ed il Nulla, fra la Verità ed il Sogno, unico rifugio dall'effimera e vana realtà, riprendendo *L'analfabeta*, vv. 121-124: «Ma come, o Vecchio, un giorno fu distrutto/ il sogno della tua mente fanciulla? / E chi ti apprese la parola nulla, / e chi ti apprese la parola tutto» (Gozzano 1907, 17).

Il silenzio assoluto che lo avvolge è la conferma del fatto che la divinità primaria del cosmo abbia il nome di Indifferenza. La risposta del poeta si manifesta, in senso oppositivo, nell'espressione di un sentimento fraterno rivolto a tutti gli esseri viventi, con i quali si sente accomunato nella «spoglia mortale» (Vallini 1967, 102), e nella sofferta partecipazione alla noia del vivere.

La partecipazione alla sorte universale fa crepitare per un attimo la fatua fiamma di un'ultima illusione, quella di poter intravedere, almeno per un secondo, tra i «laceri veli» del cielo, il «volto divino» della «Verità secolare» (*ivi*, 103).

Consumatosi quest'ultimo miraggio, cala il sipario su Vallini ma non sulla scena del mondo, a strapiombo sul mare, dove continuano ad aleggiare le nebbie del Tutto e del Nulla, della Vita e della Morte, in una costante, inarrestabile, insensata, noiosa alternanza.

Vallini pone il sigillo alla sua opera con un'angosciante e acre sentenza: della «trista vicenda in vita e in sogno», presente anche in *Nemesi*, vv. 113-114 (Gozzano 1907, 74) nessuno rivelerà il mistero e nessun Buddha illustrerà mai a noi uomini in che modo si faccia a vivere, ossia come si possa vivere schivando la lenta e inesorabile disfatta verso la Morte.

3.5 - Conclusioni

L'amore, La pietà, La noia, Il sogno, La morte: già solo da alcune delle intitolazioni dei capitoli più significativi di *Un giorno* si nota che si snoda il rosario dei misteri assai poco gaudiosi della stagione crepuscolare, nel cui ambito, tra cadute e ritorni, deve senz'altro iscriversi l'esperienza poetica di Vallini. Si è realizzato il superamento definitivo del Romanticismo e dell'estetismo dannunziano e viene in un certo modo prefigurata quella denuncia di solitudine esistenziale, aridità sentimentale, polisemia del reale, che avrebbe trovato anni dopo la sua piena maturazione in Montale. *Un giorno*, presentandosi in opposizione all'altisonante *Laus vitae* dannunziana, diventa di fatto «l'antilode della vita» (Calcaterra 1944, 119) imbrigliata nelle cadenze amare e ironiche di una *Laus mortis*. E non si può allora non rimanere stupiti e titubanti di fronte al giudizio critico formulato da Gozzano e ci si chiede come, nel «tono di inquieta, oscillante, tormentata pronunzia» e nel «modo funebre di lamento e di scherno» (Sanguineti 2018, 27) del poemetto, abbia potuto percepire una *poesia divertente*. (*Poesia che diverte...*, lo si ricordi, è il titolo della recensione a *Un giorno* scritta da Gozzano, comparsa a nome di De Paoli su *Il Corriere di Genova* dell'1-2 gennaio 1908).

Che forse volesse intendere proprio questa sensazione di smarrimento del pubblico nei confronti di un testo che, affermando, nega; sorridendo sarcasticamente rivela un fondo oscuro, tragico; mostrandosi scorrevole e piano, nel suo stile lineare e paratattico, squarcia la chiara pagina di significati molteplici, nascosti ad una prima lettura in superficie o ad un occhio non capace a *scavare* in profondità tra le righe?

L'invito, forse, è quello volto a sviluppare uno sguardo che sia in grado di *divertere*, farsi duplice (o ancor più scisso e frammentato) e ad emanciparsi da una visione monolitica delle cose e della letteratura?

Proprio per ciò, Vallini si afferma come uno dei premonitori del vuoto ontologico del Novecento, un vuoto che si esprime anche come rifiuto del passato, assenza di certezze, proliferazione dei punti di vista nel caleidoscopio di una storia, individuale e collettiva, che mentre si afferma sfugge a sé stessa e a qualsiasi tipologia di tentativo di definizione ultima. Il poeta, che intende rinunciare alla vita, non deve per questo rinunciare alla memoria dei posteri.

Bibliografia

Edizioni delle opere di Carlo Vallini:

Vallini 1907= C.V., *La rinunzia*, Torino, Streglio.

Vallini 1907= C.V., *Un giorno*, Torino, Streglio.

Vallini 1967 = C.V., *Un giorno e altre poesie*, a cura di E. Sanguineti, Torino, Einaudi.

Altre opere letterarie consultate per la bibliografia critica e di ricerca:

Anceschi 1960 = L.A., *Pascoli verso il Novecento, il «Barocco e Novecento»*, Milano.

Antonelli 1955 = S.A., *La poesia del Pascoli*, Milano, Edizioni della Meridiana.

Baldacci 1961 = L.B., *I crepuscolari*, Torino, ERI.

Bassi 1908 = M.B., *I giovanissimi della poesia*, in «Il grido del popolo», 9 marzo.

Binazzi 1941 = B.B., *Antichi, moderni e altro*, Firenze, Vallecchi.

Bosco 1959 = U.B., *Realismo romantico*, Caltanissetta- Roma, Sciascia Editore.

Calcaterra 1944 = C.C., *Vallini, l'amico di Gozzano*, in *Con Guido Gozzano e altri poeti*, Bologna, Zanichelli.

Cardinale 2013 = E.C., *Una linea poetica piemontese-ligure: Gozzano, Vallini, Sbarbaro, Montale*, Roma, Salerno Editrice.

Farinelli 1969 = G.F., *Storia e poesia dei crepuscolari*, Milano, Edizioni I P L.

Farinelli 1998 = G.F., *Vent'anni o poco più. Storia e poesia del movimento crepuscolare*, Milano, Edizioni Otto/Novecento.

Gozzano 1971 = G. G., *Lettere a Carlo Vallini con altri inediti*, (a cura di G. De Rienzo), Torino, Centro Studi Piemontesi.

G. Gozzano – A. Guglielminetti 1951= *Lettere d'amore*, (a cura di S. Asciamprener), Milano, Garzanti.

Guglielminetti 1972 = M.G., *All'insegna del crepuscolo*, in *Da D'Annunzio a Gozzano: Carlo Vallini* in *Bimestre*, 18-19 gennaio-aprile, p.18.

Guglielminetti 1984 = M.G., *Carlo Vallini* in *La "scuola dell'ironia". Gozzano e i vicini*, Firenze, Olschnki.

Jacomuzzi 1979 = S.J., *Carlo Vallini*, in *Letteratura italiana contemporanea*, diretta da G. Marani e M. Petrucciani, vol. I, Roma, Lucarini.

Jacomuzzi 1963 = S.J., *Sergio Corazzini*, Milano, Ugo Mursia Editore.

Mariani 1974 = G.M., *Crepuscolari e futuristi: contributo a una chiarificazione*, in "Critica Letteraria", a. II, n. 4, pp. 388-389.

Petronio 1937 = G.P., *Poeti del nostro secolo – I crepuscolari*, Firenze, Sansoni.

Sanguineti 2018 = E.S., (a cura di), *Poesia italiana del Novecento*, Torino, ET Poesia.

Sanguineti 1977 = E.S., *Tra liberty e Crepuscolarismo*, Milano, Mursia.

Tedesco 1970 = N.T., *La condizione crepuscolare*, Firenze, *La Nuova Italia*.

Toscano 1983 = T.R.T., *Poesia "all'ombra" di Gozzano: Un giorno di Carlo Vallini*, in "Critica letteraria", n. 3.

Toscano 1980 = T.R.T., *Rassegna di studi critici sulla poesia di Carlo Vallini* in "Critica letteraria", n. 29, p. 818

Vallini 1902 = E.V., *Notizie biografiche*, in Archivio Vallini, Torino.

Vallone 1960 = A.V., *Aspetti della poesia italiana contemporanea*, Pisa, Nistri-Lischi.

Bibliografia di confronto con le opere di Carlo Vallini:

Baudelaire 1857 = C.B., *Les Fleurs du Mal*, Paris, Auguste Poulet- Malassis.

D'Annunzio 1889 = G.D., *Il Piacere*, Milano, Fratelli Treves Editori.

D'Annunzio 1890 = G.D., *La Chimera*, Milano, Fratelli Treves Editori.

D'Annunzio 1908 = G.D., *Laudi del cielo del mare della terra e degli eroi*. Libro III, *Alcyone*, Milano, Fratelli Treves Editori.

D'Annunzio 1893 = G.D., *Poema paradisiaco*, Milano, Fratelli Treves Editori.

Gozzano 1911 = G.G., *I colloqui*, Milano, Fratelli Treves Editori.

Gozzano 1907 = G.G., *La via del rifugio*, Torino, Casa Editrice Enzo Streglio.

Gozzano 1996 = G.G., *La via del rifugio*, in *Poesie*, (a cura di G. Barberi Squarotti), Milano, Bur.

Montale 2012 = E.M., (a cura di G. Zampa), *Tutte le poesie*, Milano, Mondadori.

Ringraziamenti

È giunta ora quella che per me, paradossalmente, è la parte più ardua e complessa da scrivere dell'intera tesi: a volte, infatti, ci sono pensieri, emozioni e parole difficili da esprimere, così come ci sono altrettanti momenti, ricordi e persone difficili da scordare e sogni e obiettivi tosti da perseguire e da realizzare. Non per questo non mi espongo in merito ma tento, per quanto possibile con la forza delle parole, di esprimere certi concetti e legami dall'ineffabile potenza e di scrivere finalmente tutti i "grazie" che, purtroppo, troppo spesso non pronuncio.

Innanzitutto, grazie al mio relatore di tesi, prof. Fabio Magro, per avermi seguita con passione, pazienza, disponibilità, premura e precisione in questo mio percorso di elaborazione della tesi, per avermi fatta appassionare ulteriormente alla Letteratura italiana per merito delle sue lezioni e per avermi fatto scoprire nuovi autori e, conseguentemente, nuovi mondi.

Grazie anche ai miei insegnanti del passato che, dalla scuola primaria fino a quella secondaria di II grado, hanno creduto in me e nelle mie capacità, cercando di spronarmi a dare sempre il massimo, a rialzarmi a testa alta nei periodi di sconforto, impartendomi lezioni non solo scolastiche, bensì di autentica vita. Un grazie particolare lo rivolgo ai docenti di discipline umanistiche che mi hanno illuminato la strada di quello che sarebbe stato il mio attuale presente, nonché, auguralmente, anche il mio futuro, facendomi vedere lo studio come un incentivo per la crescita interiore e non come mera conoscenza fine a sé stessa o ai risultati di valutazione, e facendomi sperare, chissà, di apparire un esempio tale come loro agli occhi degli studenti qualora anch'io dovessi imboccare la strada dell'insegnamento.

Sempre a partire dall'alveo scolastico, un grazie lo devo a quelle che sono state, sono e che, spero vivamente, saranno, le mie compagne, non solo del Liceo, ma proprio compagne di esperienze di vita: Sara, Chiara P., Serena, Carolina, Chiara L.. Con voi ho imparato ad accettarmi e, anzi a valorizzarmi, ho appreso cosa significhi sul serio il termine "amicizia", ho visto il meglio e il peggio di tutte voi e, altrettanto, anche voi di me: nonostante ciò, fra alti e bassi, l'aver intrapreso percorsi del tutto diversi post maturità, i mille impegni quotidiani che ci impediscono di essere sempre fisicamente presenti, non ci siamo mai separate e sappiamo di poter sempre contare l'una sull'altra, intendendoci già solo con uno sguardo in quanto siamo anime affini, per quanto apparentemente così distinte tra di noi: ci completiamo e complementiamo.

Un grazie a Veronica, amica conosciuta fra i banchi sempre di scuola, ma addirittura retrocedendo ai tempi delle elementari: ci siamo viste crescere vicendevolmente, hai rafforzato sempre più la

dolcezza, la sensibilità e l'umiltà che da sempre ti caratterizzano e, anche se attualmente non ci vediamo più ogni giorno come è accaduto dalla prima elementare fino alla quinta superiore, sei sempre fra i primi posti nello spalto di persone che nella vita "tifano" per me e ogni volta che rievoco uno degli infiniti ricordi che abbiamo collezionato assieme, mi si incurva un sorriso sulle labbra.

Un grazie va anche a tutte quelle persone conosciute in questi ultimi tre anni, persone che, da semplici colleghi universitari, sono diventate a me amiche, a partire da Vincenzo, Martina, Caterina, Chiara S. e Sara: mi avete alleggerito lo studio inframezzandolo di occasioni conviviali, di risate, di confessioni, di attimi di svago e di aiuto e supporto reciproco; mi avete fatto comprendere quanto sia falsa la dicitura che "l'ambiente universitario sia competitivo ed individualista", giacché con voi al mio fianco non mi sono mai sentita in dovere di "dimostrare" qualcosa per imporci l'uno sull'altro e abbiamo tessuto assieme una concezione sana di rapporti anche al di là delle quattro mura di un'aula dell'ateneo.

Un grazie particolare di queste mie amicizie universitarie è diretto a quattro persone che fra tutte mi sono sempre state accanto, dai primi passi che ho compiuto in ateneo fino a questi giorni in cui siamo separate, tra chi è alle prese con la sessione e chi, come me, con la redazione della tesi: Anna, Alessia e Marta. Siete le mie complici e senza di voi questi tre anni non sarebbero stati gli stessi, tra pranzi improvvisati con i soliti due ingredienti e chiassosi, fra tragitti assieme, allegre pause fra una lezione e l'altra, l'interrogarci a vicenda, il condividere le nostre debolezze e le nostre forze, dalle minuzie della quotidianità a questioni ben più grandi.

Marta, fra l'altro, oltre che collega universitaria, è stata anche mia coinquilina nell'ultimo anno, assieme ad Elisabetta e ad Alan: un grazie lo rivolgo anche a voi che per questi mesi mi avete accolta fin da subito calorosamente, mi sono sentita "a casa mia" e a mio agio già da prima ancora che subentrassi in appartamento. Grazie per avermi sopportata nelle mie stranezze e nelle mie giornate più buie: con la vostra vivacità mi avete illuminata e supportata, fra giochi, scherzi, discussioni e confidenze; mi piace immaginarmi i futuri inquilini della nostra casa sentire ancora riecheggiare le mura dalle nostre voci e risate.

Un grazie lo dedico anche alla mia ex coinquilina Ludovica: in realtà, definirti "ex coinquilina", sarebbe riduttivo, in quanto *in primis* sai quanto, fin da quando hai varcato le soglie di casa, si sia venuto ad instaurare un legame speciale tra noi due. Ti sei presa cura di me come se io fossi la sorella minore che non hai avuto, mi hai dimostrato come si possa creare un'amicizia tanto solida in così poco tempo. Grazie a te ho conosciuto anche la signora Sara, che si potrebbe definire a buon diritto "la nonna di Padova": grazie Sara per averci trattate come se fossimo tue nipoti,

viziandoci e coccolandoci con piccoli gesti, che sono tutt'altro che piccoli, ed interessandoti sempre ai nostri traguardi di vita.

Un grazie va, inoltre, ad altre tre care amiche, Carla, Emma e Gaia: ebbene sì, mai avrei potuto immaginare di imbartermi in persone che sarebbero diventate tanto importanti per me una volta giunta a Vitoria- Gasteiz. Ci siamo conosciute in separate sedi e in diversi contesti, un po' per caso, ma siete state fra il caso più bello che mi sia mai accaduto nella vita: mi avete portato "caoticità", ma di quella bella, frizzante e spensierata, una caoticità che solo a 20 anni si può respirare, siete un vero fulmine a ciel sereno. In Erasmus eravamo praticamente come "sorelle" agli occhi altrui e confermo: per 5 mesi abbiamo condiviso letteralmente tutto ed era come se già ci conoscessimo da una vita; grazie alla vostra presenza, non ho percepito neanche solo un istante di solitudine e anche adesso il fatto di sentirvi giornalmente mi allieta, trasmettendomi ugualmente le stesse vibrazioni positive ed energiche seppur con la distanza geografica che ci separa.

It is fundamental to address a thank you also to my beloved Erasmus international friends, 'los amigos de Vitoria'. There is no need for me to spend many more words on this than those we have already been saying to each other for months: you are the shining example that a family does not have to be built on blood ties. Needless to say, I think of you in a mixture of joy and nostalgia every day when I raise my eyes and lay my gaze on the Basque Country flag hanging in my room. You have all stuck in my heart and you are concrete proof that no matter how often we see or resent each other, our bond remains immutable and neither time nor distance weakens it. I would like to say 'I love you' in every single one of your idioms and I would travel the whole world just to hug you one by one.

También envío mi más sincero agradecimiento a mis amigos españoles de Vitoria, que me han integrado en su realidad con afecto y entusiasmo. Gracias por estar ahí para mí, por dejarme explorar vuestras costumbres y tradiciones, y por tener la paciencia y el altruismo de ayudarme a aprender el idioma y superar mi desorientación inicial. Mi agradecimiento especial a mis profesores y compañeros de los cursos de Introducción a la Literatura Griega y Latina y Textos Latinos II que siempre me han apoyado, y a la Universidad del País Vasco por haberme dado la oportunidad de relacionarme con un sistema académico que era innovador para mí y por haberme donado una de las experiencias más hermosas de mi vida.

Nonostante sia entrato da relativamente poco tempo e in punta di piedi nella mia quotidianità, un grazie lo rivolgo anche a Daniele, per tutte le volte in cui mi ha rincorata e motivata a dare il meglio

di me e le volte in cui mi fa notare e fa risaltare i miei pregi; grazie per avermi fatta rendere ulteriormente conscia di quanto la vita sia intrisa di arte, di amore e di quanto sia incommensurabile la bellezza del sapere e del pensare, ammirando il tutto attraverso il “mestiere” del sorriso.

Un grazie va anche a tutti coloro che, per un motivo o per l'altro, in questo mio traguardo non sono riusciti ad esserci fisicamente, ma che so essermi vicini con il pensiero e il cuore, e a tutti coloro che, ora come ora, in questo mio frangente di vita, ne fanno parte: c'è chi viene e chi va, chi mi conosce da quando ero in culla e chi solo da qualche mese, ma tutti coloro che hanno incrociato la strada del mio destino hanno contribuito, in maniera distinta, a farmi diventare ciò che sono.

Ultimi, ma non per importanza, sono i ringraziamenti che indirizzo a tutta la mia famiglia, composta dai nonni materni, le zie paterne, dai miei genitori e da mio fratello. Grazie per avermi fatta crescere nella persona che sono, per aver infuso in me determinati valori e per avermi insegnato a non dare mai nulla per scontato. Vi sono grata per avermi accompagnata per mano in ogni campo della mia vita e per avermi donato le solide e giuste basi affinché potessi iniziare a spiccare il volo anche da sola. Grazie per tutti i piccoli e grandi sacrifici che avete compiuto e che compite per me, la mia maggiore ricompensa è quella di sapervi fieri e soddisfatti di me, sebbene non senza qualche litigio e discussione che, però, al tempo stesso, mi fanno comprendere quanto ci teniate a me e quanto fortunata sia ad avervi.

E, infine, un grazie lo devo anche a me, per aver avuto il coraggio e la tenacia di osare e di aver deciso di mettermi alla prova, tanto nell'ambito universitario così come in quelli esterni ad esso. Se mi volto alle spalle, scorgo la me bambina che mi sorride, orgogliosa di sapere di aver finalmente raggiunto uno degli obiettivi che più mi sono da sempre stati a cuore e di aver coronato in questa maniera l'amore che fin da piccola nutro per la letteratura. Devo ricordarmi più spesso di soffermarmi e di ringraziarmi, di avere l'audacia di sapermi ascoltare e di essere empatica con me stessa, ricordando che io sarò l'unica persona con cui trascorrerò sempre ogni singolo istante della mia vita, fino all'ultimo secondo.

